

Villa Medici celebra con una straordinaria mostra due pittori francesi attivi a Roma

# Fragonard e la musica delle rovine

di GIULIANO BRIGANTI



menti e quindi anche di sentimenti, caratterizzeranno la seconda metà del secolo XVIII con una gradualità che accentua il suo ritmo a cominciare all'incirca dal 1770. Quando cioè anche quei primi segni, anche quella prima incantata fioritura primaverile di origine francese cui ho alluso appartenevano già al passato, anzi ad un passato che i preromantici visionari e sturmeriani così come i neoclassici si affretteranno a sconsigliare.

E' noto che quanto accadde a Roma negli anni Cinquanta del Settecento fu decisivo per le sorti future della cultura artistica e del sentimento visivo europeo. E del sentimento visivo europeo. E del sentimento visivo europeo. E del sentimento visivo europeo.

gini, il particolare sentimento del «Sublime» che sottende la sua idea della «magnificenza» di Roma e, d'altra parte, l'arrivo di Winckelmann con i suoi *Pensieri* pubblicati l'anno stesso della sua partenza per l'Italia, sarebbero già di per sé sufficienti a sottolineare l'importanza di quel decennio romano se si considera la sostanza innovatrice, la forza intellettuale e le conseguenze di quei due eventi. Ma accanto ad essi e, vorrei dirlo subito, non del tutto indipendentemente dalla visione piranesiana, una nuova e particolare visione della natura e della storia, una nuova immagine del mondo (che dopo tutto di questo si tratta pur che non si voglia caricare la definizione di significati trascendentali e metafisici) nasce e si configura in precisi termini di stile, con precise scelte iconografiche e conferendo una precisa intonazione sentimentale agli aspetti della natura e ai segni della storia, dall'incontro a Roma di Fragonard con Hubert Robert o forse sarebbe più esatto dire dall'incontro dei due artisti con Roma.

## In stretta vicinanza

Roma, si dice, era ancora in quegli anni la capitale artistica dell'Europa. Ma in realtà il suo ruolo era andato progressivamente decadendo o meglio si era sostanzialmente modificato dal tempo in cui, ancora nel secolo precedente, quanto in arte si produceva in Roma dettava legge al resto dell'Occidente o almeno costituiva un orientamento da non ignorare. Ora Roma non era più la fonte attuale di modelli di stile ma soltanto la custode della grandezza del passato. Una grandezza che agli occhi degli artisti stranieri appariva ancora come un culmine pressoché inarrivabile così che, in questo senso, il ruolo di Roma era ancora primario e forse ancora più sconvolgente e il viaggio a Roma era considerato elemento indispensabile all'educazione di un artista. L'antico. Raffaello, i Carracci e i grandi imprese pittoriche del Barocco: questi erano i modelli che ancora negli anni Cinquanta si proponevano ai «pensionnaires» di Palazzo Mancini e quindi anche a Fragonard.

In quanto a Hubert Robert, che proprio «pensionnaire» non era e che Natoire, direttore dell'Accademia, considerava «un giovane che è portato a dipingere architetture» non era stato educato su diversi principi anche se la frequentazione dello studio di Giovanni Paolo Panini poteva suggerirgli, nel genere «veduta ideata» orientamenti più attuali. Fragonard e Hubert Robert a Roma è il titolo di una bellissima mostra, di esemplare chiarezza e di rara completezza, aperta in questi giorni all'Accademia di Francia a Villa Medici, organizzata da Jean-Pierre Cuzin, da Pierre Rosenberg e da Catherina Boulout che ne ha redatto il catalogo con rigorosa conoscenza dell'argomento. E' dedicata ad André Chastel, scomparso nel luglio scorso, e che tanto si adoperò affinché l'Accademia di Francia continuasse ad essere quell'attivo e prestigioso centro di storia dell'arte che

avevano realizzato così autorevolmente Balthus e Jean Leymarie.

La mostra che espone ben 189 opere fra dipinti e disegni provenienti da musei e da collezioni private d'Europa e d'America, non si è posta evidentemente soltanto lo scopo di esporre un elevato numero di opere di alta qualità ma soprattutto di offrire l'occasione, davvero unica e irripetibile, di un confronto fra i due protagonisti di un affascinante momento della storia pittorica del Settecento europeo tentando, con fortuna, di stabilire un rigoroso percorso cronologico appoggiandosi alle non molte opere datate. Ha posto cioè le basi concrete per un attento paragone fra due artisti che per quattro anni lavoravano quasi tutti i giorni in stretta vicinanza, qualche volta fianco a fianco davanti allo stesso soggetto. Fragonard, fra i due, ha sempre goduto, indubbiamente, di maggior fama suscitando più occasioni di approfondimento e di conoscenza nella storiografia artistica moderna: una grande mostra gli è stata recentemente dedicata a Parigi e a New York (1987-88) e, sempre nell'87, è uscita su di lui una esauriente monografia dovuta a I.P. Cuzin, uno degli organizzatori di questa mostra romana. Hubert Robert invece ha avuto minore attenzione da parte della critica moderna, se si escludono alcuni cataloghi di disegni e una piccola ma intelligente mostra presso Cailloux anni orsono, anche se ha sempre, fin dal secolo passato e dagli anni dei De Goncourt goduto di una notevole fortuna presso gli amatori e i collezionisti del Dixhuitième.

Dei due, Hubert Robert fu il primo ad arrivare a Roma, nel 1756. Aveva ventitré anni ed era al seguito del conte di Stainville, nuovo ambasciatore di Francia, più noto come Duca di Choiseul, titolo che assunse più tardi. Vi rimase fino al 1765, cioè un po' più di dieci anni. Fragonard vi arrivò invece come vincitore del Prix de Rome, cioè in qualità di «pensionnaire», verso la fine del 1756 e vi rimase fino alla

primavera del 1761 quando, dopo un breve viaggio a Napoli, se ne tornò verso Parigi insieme all'abate di Saint-Non. Un soggiorno quindi di poco più di quattro anni. In Italia ritornò più tardi, fra il '73 e il '74, al seguito di Bergeret, ma Hubert Robert era già partito da tempo.

A quattro anni, dunque, si riduce il sodalizio romano dei due artisti. Ma furono quattro anni certamente importanti, come ho detto, per la storia di quel rinnovamento stilistico che caratterizza la seconda metà del Settecento, se vogliamo per quelle tanto spesso citate «trasformazioni dello stile» (che è la formula di Rosenblum) nelle quali, e non senza ragione, si sono ritrovate le origini delle diverse categorie espressive dell'arte moderna, del Romanticismo per esempio. Importanti quindi non soltanto per la storia dell'immagine di Roma, che è una storia a sé all'interno della storia della pittura così come all'interno della storia della cultura e delle idee, quanto per la storia stessa dell'immaginazione visiva, del modo di vedere e di sentire quello che ci circonda. Quattro anni in altre parole che aprono uno spiraglio su un tipo di visione

nuovo, quattro anni che proiettano una luce verso il futuro.

E' infatti una forte impronta sentimentale, evocativa, feérica che i due artisti, con le loro visioni di Roma, di Tivoli, di Villa d'Este, imprimono a quello che si chiama genericamente paesaggio e veduta ma che perdono ora ogni rapporto con la tradizionale caratterizzazione iconografica dei «generi» per diventare soltanto espressione poetica, fantastica dilatazione dello spazio, della realtà.

## Affinità sentimentali

Questa partecipazione sentimentale ed evocativa, questa maniera «romantica» (non saprei definirli altrimenti) di raffigurare un ambiente naturale fortemente condizionato dalla presenza del passato, come era appunto la Roma, la Tivoli o la Villa d'Este che Fragonard e Hubert Robert presero a modello mi sembra l'elemento più importante del loro apporto, in quegli anni, alla storia della pittura europea, vorrei dire alla storia della pittura moderna. Fatto che ri-

sulta con molta evidenza da questa chiara, bellissima mostra. E non importa che, per tanti versi, Robert e Fragonard appartengano alla cultura artistica e alla società del Rococò, in opposizione al quale, pochi decenni dopo, nacquero le istanze più consapevoli della nuova cultura. Definizioni genericamente stilistico-cronologiche di quel tipo non devono mai pretendere di chiudere gli artisti in aree culturali delimitate da rigidi confini.

Se nel conferire una particolare vita formale alle loro inclinazioni sentimentali i due artisti fossero legati da un rapporto di amichevole emulazione nato da una profonda corrispondenza di simpatie e di scelte o invece fossero sospinti da un difficile rapporto di rivalità, come pur ci si è chiesto, mi sembra una domanda del tutto irrilevante, soprattutto mal posta. Come pensare infatti che una rivalità e quindi un'ostile disposizione reciproca potesse portare ad una visione così ricca di affinità sentimentali? Il loro, penso, si potrebbe definire piuttosto un dialogo continuo che aveva per unici punti di riferimento (e in rapporto dialettico) da una parte una concezione visiva trasfigurata, dilatata da una sorta di esal-

tazione sentimentale per le bellezze complementari della natura e dell'antico, dall'altra l'oggetto stesso della loro empatia, cioè Roma, uno scenario così carico di memorie, così intriso di storia che poteva portare a infinite suggestioni. Un dialogo che immagino fatto soprattutto di indicazioni dei luoghi da scegliere nei quali si rispecchiasse il loro animo, il loro univoco sentire.

Più legittimo è chiedersi chi dei due, nel mettere a punto una visione per tanti aspetti affine, avesse la superiorità, o piuttosto la precedenza sull'altro. A ben distinguere anche nei lavori eseguiti fianco a fianco, nello stesso giorno, ciascuno dei due artisti rivela una vena sua propria, una sua personalità, una sua tecnica, anche se, in più di un caso, l'attribuzione di un disegno a l'uno o all'altro lascia un largo margine al dubbio. Ma per quel che riguarda la dilatazione fantastica, ricca di suggestioni romantiche impressa alla realtà, voglio dire, per fare un esempio, quella trasfigurazione operata dai due artisti dei cipressi, delle fontane, delle scalinate dirute di Villa d'Este, una trasfigurazione che sarebbe gravemente diminutivo definire scenografica, mi sembra che si possa affermare che lo spirito di Fragonard vi prevalega, che fosse lui a suggerire le immagini a Hubert Robert. Il quale invece può aver suggerito a Fragonard la pittoresca vitalità di certi ruderi ridotti ora a stalla, a fienile, a deposito di attrezzi campestri. Era un'idea quest'ultima che, a quanto sembra, ossessionava addirittura Robert che non esitava a immaginare rustici tramezzi di assi mal connesse o altri siffatti segni di degrado, osservati però con occhio felice, innamorato della vita, e che non esitava a dipingere o disegnare, in una sorta di foga per il pittoresco, anche là dove non c'erano, come per esempio all'ingresso del Pantheon.

Certo è che nelle loro vedute di Roma, di Tivoli, della Campagna, immerse in una luce «naturale», dolcissima, ora dorata, ora crepuscolare, dove i vapori dell'acqua che salgono dalle cascate delle fontane si mescolano ai vapori violetti della sera, non si trovano mai quegli elementi che, per tradizione ormai secolare, erano legati all'immagine della città, dei suoi ruderi maestosi, dei suoi nobili parchi in abbandono. Né vedute panoramicamente celebrative, né illustrazioni di singoli monumenti o di luoghi insigni e famosi ma nemmeno nulla di quel senso allegorico sulla caducità delle cose umane legato tanto spesso alla pittura di rovine, nulla insomma che richiamasse il famoso verso «Quanta Roma vuol ipsa ruina docet».

Quello che attirava i due artisti era qualcosa di più vitale, una sorta di iperbolica trasfigurazione del quotidiano, del popolare, del pittoresco: il cortile dell'eremita al Colosseo, le rustiche rimesse appoggiate agli archi degli acquedotti, le capanne di povere assi costruite fra i ruderi ai margini degli orti, i carri, i fienili, le stalle fra le colonne del foro d'Augusto, le lavandaie curve in lunghe file sugli specchi d'acqua di antiche cisterne. Un secolo prima anche i «bamboccianti» avevano dipinto scene della vita popolare che si annidava fra le rovine, ma mettendone in risalto, satiricamente, l'aspetto grottesco e gli episodi più caratteristici o illustrando i mestieri della strada. Nello spirito che guidava le scelte iconografiche di Fragonard e di Robert, nei loro arditi tagli prospettici, si riflette invece qualcosa di molto diverso: un senso nuovo, incantato, quasi musicale della vita, una freschezza e un'allegria prima ignote. Un senso di risveglio, del tutto consono a quel felice momento della psicologia settecentesca, qualcosa insomma di primaverile che, mentre visitavo la mostra, mi ha richiamato alla memoria, per i misteriosi percorsi delle analogie, quella bellissima poesia di Catullo che comincia «Tam ver egelidos referet tepores» e che parla appunto della primavera che spinge il poeta e i suoi amici a lasciare gli alloggiamenti invernali della Bitinia mentre la mente impaziente non pensa che al viaggio, i piedi fremono dal desiderio di mettersi in cammino, di volare verso le belle e famose città dell'Asia. Anche nelle visioni romane di Fragonard e di Robert mi sembra di cogliere lo stesso desiderio di conoscere nuovi aspetti della bellezza, della natura, della storia, come un invito primaverile al viaggio. Che era poi lo spirito che animava il «Grand Tour».

Incontro con **ROBERT NOZICK**  
Autore del libro **LA VITA PENSATA**

Interverranno:  
**Sebastiano Maffettone**  
**Giacomo Marramao**  
**Vittorio Mathieu**  
**Marco Santambrogio**  
**Salvatore Veca**

Lunedì 21 gennaio 1991, ore 16  
**ISTITUTO "SUOR ORSOLA BENINCASA"**  
Sala degli Angeli - Via Suor Orsola 10, Napoli  
Tel. 081/400.070 - 412.908

**MONDADORI**

**Sapere**  
direttore Carlo Bernardini



**La chimica che guarisce**

Il premio Nobel Daniel Bovet racconta la scoperta dei sulfamidici, l'avventura che ha rivoluzionato la terapia medica

Storia della scienza	Medicina
Il concetto di malattia	Le impronte genetiche
Ambiente	Speciale
Lo sviluppo dell'ecosistema	Ricordo di Edoardo Amaldi

Abbonamento annuo: lire 50.000. L'importo dell'abbonamento può essere pagato: con versamento sul c/c postale n. 11639705 intestato a Edizioni Dedalo spa, casella postale 362 Bari 70100 o anche inviando assegno bancario allo stesso indirizzo.

Il terremoto ha riportato alla luce a Napoli un teatro romano

# E Nerone continuò a cantare

di CLARA VALENZIANO

**N**APOLI - L'antica Napoli scendeva da una collina fino al mare segnata da una rete di strade perfettamente ortogonale: in alto c'era l'acropoli (Caponapoli), a mezza altezza il teatro con le gradinate scenograficamente rivolte verso il mare, poco più in basso, lungo il decumano massimo (Via dei Tribunali), il foro con il tempio del Dioscuri (San Paolo maggiore) e, sul lato opposto, il mercato cittadino (San Lorenzo maggiore). Più in basso ancora, le mura e il porto.

Che il teatro si trovasse ai piedi dell'acropoli, proprio nel cuo-

re della città antica, lo si sapeva da disegni del '500 (tra l'altro, il nome «Anticaglia» della strada che gli passa alle spalle si riferisce agli alti muri romani con arcate che, scavalcando la via, sorreggevano il muro esterno del teatro). Di più, si sapeva con precisione che il teatro si trovava tra le vie Anticaglia, San Paolo e Giganti perché più di un secolo fa vi era stato fatto uno scavo, che però si era presto riempito di cumuli d'immondizie, e così il teatro era di nuovo sparito.

Quest'anno, con i fondi per studi e ricerche nelle zone terremotate di cui dispone la «Soprintendenza di collegamento»

(con le altre Soprintendenze archeologiche), il teatro è di nuovo e si spera definitivamente riemerso. I lavori sono stati diretti dall'archeologa Ida Baldassarre dell'Istituto universitario orientale coadiuvata dall'ingegner Cosenza. L'architetto Roberto Einaudi ha preparato il progetto per il riutilizzo del teatro.

L'archeologia ha riportato alla luce quella parte della cavea (le gradinate degli spettatori) che era stata scavata nel 1883, più un pezzo di ambulacro e un «vomitorio». Il tutto è in ottime condizioni: i posti, circa 200, hanno ancora i loro marmi (però, per evitare che il teatro si riempia di

nuovo d'immondizie, gli è stata fatta una copertura temporanea: lo si raggiunge passando da un cortile).

Il progetto Einaudi prevede di ampliare lo scavo recuperando circa 1000 posti (sui 6000 originari), di restituire agli spettatori la vista del frontescenio che si trova nel cortile di un convento e di ristabilire il percorso semicircolare dell'antico ambulacro: ma non sarà tutto ambulacro, si passerà anche per androni e cortili. Questo è il teatro dove, mentre era in scena Nerone, venne una violenta scossa di terremoto: Nerone continuò impavido a cantare.