

6. Il richiamo dell'antico: l'età neoclassica

A partire dalla seconda metà del Settecento, la cultura europea compie un appassionato recupero dell'antico: determinante è allora il ruolo svolto dalle arti figurative, a ciò sollecitate da una nuova disciplina – l'archeologia – che studia il mondo greco-romano con una coscienza storico-filologica sconosciuta ai tradizionali studi di antiquaria. E proprio in questa nuova consapevolezza sta la profonda differenza rispetto ai ripetuti «ritorni al classico» che, dalla cosiddetta «rinascita carolingia» del secolo VIII, si sono periodicamente manifestati nella civiltà occidentale.

Sul nuovo gusto agiscono tuttavia esigenze di compostezza formale della cultura arcadica e poi di quella illuministica, a cui si richiama anche il Rococò, che nel contemporaneo panorama artistico opta per il controllo della esuberanza formale (vedi Paralleli artistici, p. IX). In questo clima di diffuso razionalismo, eventi come il disseppellimento di Ercolano (1738) e Pompei (1748), offrono un'occasione di ricostruzione storica sul campo, ma suscitano anche viva curiosità negli artisti e negli appassionati d'arte, che guardano i materiali affioranti dagli scavi – frammenti architettonici, dipinti e decorazioni murali, statue, oggetti – con l'intento di emularne lo stile o con la brama di collezionarli. Si stampano allora grandi pubblicazioni che riproducono monumenti e opere, come le *Antichità di Ercolano esposte* (1757), e vedono la luce serie di incisioni: per questa via l'interesse di pochi si estende a un pubblico più vasto, assumendo addirittura le caratteristiche di un fenomeno di consumo su scala europea, giacché la passione per l'antico si riverbera anche sulle arti minori e sulla moda.

Nello stesso tempo, si delinea un sistema estetico-ideologico di «conversione» all'antico. Fondamentale è l'opera dell'archeologo tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), giunto a Roma nel 1755. Nei suoi scritti più importanti, i *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca* (1755) e la *Storia dell'arte dell'antichità* (1764), egli teorizza l'imitazione dell'arte classica come unico modo per conseguire la grandezza: «L'unica via per noi per diventare grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli Antichi», dichiara infatti nei *Pensieri*. Gli antichi assurgono a modelli coi quali competere nella speranza di superarli. Ma quali modelli? La classicità cui pensa Winckelmann è solo quella greca, espressa, al suo massimo grado, dalla scultura dei secoli V-IV a.C., che unisce a una «nobile semplicità» una «quieta grandezza». Su questa linea ellenizzante e svalutativa dell'apporto romano si costruisce il mito della Grecia come patria dello spirito e della perfezione, cui aderisce tanta parte della cultura germanica: si pensi alla poesia del più grande lirico tedesco dell'epoca, Friedrich Hölderlin (1770-1843), autore anche del romanzo *Iperione o l'eremita in Grecia* (1793), ma si pensi anche all'identità ellenica più volte proclamata da Foscolo.

In Italia si mira a conciliare il culto della Grecia con quello di Roma, un accostamento propugnato da teorici come Francesco Milizia (1725-1798) e da vari poeti e artisti. Ma in ogni caso si impone, nonostante un indubbio progresso filologico, una classicità depurata, che promuove anche clamorosi fraintendimenti, come la creazione di architetture e statue rigorosamente bianche, laddove il mondo antico ricorreva al colore. O ancora, sempre a proposito della statuaria, si eliminano i connotati eccessivamente naturalistici della forma e si tende a proporzioni ed espressioni astratte. Una simile lettura ritiene il solo aspetto razionale e solare della civiltà classica, l'elemento «apollineo», e non quello irrazionale e notturno, «dionisiaco», secondo i termini impiegati dal filosofo tedesco Friedrich Nietzsche (1844-1900). Tuttavia tale interpretazione risponde al desiderio profondo di un modello costante di riferimento, al bisogno di poggiare su valori eterni. Un'esigenza che, nel conclusivo travaglio del secolo, sembrerà infine soddisfatta dall'epoca napoleonica; un Neoclassicismo ufficiale propugnerà allora, tra le antiche virtù della romanità repubblicana e imperiale, quelle più funzionali al progetto politico di Bonaparte.

Col ritrovato fervore per il mondo antico, Roma vive tra Sette e Ottocento la sua ultima stagione europea, e svolge pertanto un ruolo fondamentale nella propagazione internazionale del Neoclassicismo. Decisivi sono gli anni del pontificato di Pio VI (1775-1799), quando a Roma operano anche artisti come lo scultore veneto Antonio Canova (1757-1822), il pittore francese Jacques-Louis David (1748-1825) – futuro celebratore delle glorie napoleoniche –, poeti come Vincenzo Monti (1754-1828) e Ippolito Pindemonte (1753-1828). Fra gli artisti, una figura-chiave dell'intero Neoclassicismo è il Canova, celebrato e richiesto in tutta Europa, omaggiato da intellettuali e da poeti come Foscolo, che gli dedica le *Grazie*. Sulle affinità tra i due si è anzi insistito parecchio, fino a considerare Canova l'equivalente figurativo di Foscolo. Ma, a ben vedere, nelle opere del primo si può constatare l'osservanza dei principi winckelmanniani, tradotti in uno stile purissimo che sottomette ogni emozione al controllo della ragione; invece nelle *Grazie* di Foscolo, come in altri momenti della sua opera, si coglie l'aspirazione a una classicità sentita come dimensione utopica, come realtà perduta, piuttosto che come duraturo possesso. Da qui l'insoddisfazione del poeta per l'opera compiuta e il suo continuo lavoro di cesello sui vari frammenti, che si sovrappongono e si intersecano senza mai trovare un disegno definitivo. Da qui, verrebbe anche da dire, la ricerca di tutta una vita, divisa tra «patria» ed «esilio», «stare» e «partire», «armi» e «lettere», tra le riscritture delle opere (dall'*Ortis* alle *Grazie*) e la divaricazione dei generi letterari praticati: inquieta ricerca di una irraggiungibile conciliazione tra «antico» e «moderno».

1. Giovanni Paolo Pannini, «Galleria immaginaria con le vedute di Roma antica» (1756 ca.), olio su tela

Questo dipinto del vedutista Pannini (1662 ca.-1765) assume, nei primi anni della riscoperta dell'antico, il valore di una dichiarazione programmatica. Vi si vedono infatti, all'interno di un ipotetico museo, artisti e appassionati intenti alla copia e allo studio di statue e dipinti, disposti ancora secondo il gusto accumulatore delle collezioni private.

2. Giovanbattista Piranesi, «Veduta dei resti delle terme di Diocleziano» (1756), incisione

Architetto e incisore veneziano, ma trasferitosi giovanissimo a Roma, Piranesi (1720-1778) si specializzò in vedute monumentali e immaginarie (i cosiddetti «capricci»): in queste opere, mediante l'uso magistrale dei chiaroscuri, egli interpreta la classicità sotto il segno del grandioso abbandono, della svanita potenza. Inoltre rivalutò l'antichità romana, rimasta in secondo piano rispetto al modello greco.

3. Johann H.W. Tischbein, «Goethe nella campagna italiana» (1786-1787), olio su tela

Il poeta e scrittore tedesco Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), esponente tra i maggiori del Neoclassicismo europeo, e insieme della sua evoluzione in senso preromantico, è qui raffigurato in posa meditativa, in un paesaggio da cui affiorano rovine di antichi edifici. Il suo abito da viaggio rivela l'abitudine dei giovani intellettuali e aristocratici europei di percorrere l'Italia per completare la propria formazione.

4. Antonio Canova, Disegno preparatorio per «Le tre Grazie», matita su carta

Il progetto della scultura si fa strada, in Canova, attraverso schizzi preparatori cui seguono bozzetti in creta (1 infine la statua in marmo).

5. Antonio Canova, «Le tre Grazie» (1812-1816), marmo

Il tema delle Grazie che diffondono tra gli uomini bellezza e armonia è frequente nella poesia neoclassica. Nella versione figurativa di Canova, bellezza e armonia sono perfettamente espresse dal ritmato e casto abbraccio fra le tre divinità.

7. Medioevo romantico: rivisitazioni ottocentesche dell'età di mezzo

Il Neoclassicismo trova i suoi fondamenti estetici e ideologici nel mondo classico (vedi Paralleli artistici, pp. XXXVIII), ma esso recepisce anche suggestioni, forme e motivi di altra provenienza. Ad esempio si richiama allo stile etrusco o a quello egizio (si ricordi che l'Egitto, con le campagne di Napoleone e i primi rilievi degli studiosi francesi al suo seguito, era divenuto di gran moda); e rivolge nuova attenzione all'arte medioevale e del primo Rinascimento. A quest'ultima si guarda inizialmente con una mentalità storico-evoluzionistica: si considerano infatti i prodotti di quelle epoche come semplici documenti – privi pertanto di un valore estetico autonomo – della riconquista della bellezza classica.

Successivamente, si afferma un più avveduto storicismo, collegato alle istanze nazionalistiche che cominciano a manifestarsi all'indomani della Rivoluzione francese. Si impongono infatti tradizioni periferiche rispetto all'asse mediterraneo latino finora portante: si avverte l'influsso della letteratura anglosassone e si ripropongono i poemi di Ossian già «recuperati» dallo scozzese James Macpherson (1736-1796), la traduzione del *Nibelunglied* (“Cantare dei Nibelunghi”) a opera del tedesco Ludwig Tieck (1773-1853), le raccolte di fiabe e saghe germaniche dello stesso Tieck e dei fratelli Jakob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859). In questa atmosfera culturale, dunque, il ritorno al «primitivismo» medioevale diviene recupero di antiche e autonome identità etnico-culturali, e anche ricongiungimento simbolico a un'infanzia dell'Europa. Nata dalle ceneri dell'impero romano, centralizzato e pagano, l'Europa è stata infatti fin dall'inizio particolaristica e cristiana.

Il passaggio dal Neoclassicismo al Romanticismo – tramite la fase del cosiddetto «Preromanticismo» – comporta la sostituzione di un sistema culturale proiettato verso i valori atemporali ed eterni della classicità, con nuovi valori, che si legano a tempi e spazi poco toccati o del tutto immuni dall'influsso greco-latino. Così, da un'attitudine semplicemente documentaria si giunge a una vera passione per tutto ciò che è medioevale. E il medievalismo opera non solo al livello della letteratura e delle arti «maggiori», ma anche a quello delle arti applicate, della moda, dell'arredamento. In Inghilterra lo si definisce addirittura «gothic revival» (“rinascita del gotico”), intendendo con ciò la riappropriazione di uno stile tipicamente inglese, rimasto vivo attraverso i secoli. Il laboratorio più vivace di questo ritorno al «gotico» è l'architettura, che fin dalla seconda metà del Settecento aveva tentato soluzioni eterodosse rispetto alla linea maestra del Neoclassicismo, compiendo una certa mescolanza di stili. Viva attenzione al medievalismo manifestano anche la letteratura, con la voga dei romanzi storici (si pensi soprattutto all'opera di Walter Scott, 1771-1832, autore, fra l'altro, del celebre *Ivanhoe*, 1820), e la pittura, che verso la seconda metà dell'Ottocento vedrà riuniti nella «Confraternita dei preraffaelliti» un gruppo di artisti concordi nell'ispirarsi all'arte italiana precedente a Raffaello e supportati teoricamente dal critico John Ruskin (1819-1900).

Un significativo antecedente dei preraffaelliti si era già avuto per iniziativa di alcuni pittori tedeschi attivi a Roma, i quali nel 1810, in polemica con il Neoclassicismo, si erano riuniti intorno a Friedrich Overbeck (1789-1869), proponendosi di ritornare alla tradizione figurativa italiana pre-rinascimentale, in special modo alla sua dimensione religiosa. Per questi pittori l'arte doveva riappropriarsi infatti di una dimenticata funzione spirituale ed esortativa e dunque, sia per i loro orientamenti estetico – religiosi, sia per l'ascetica vita comunitaria e l'abitudine di portare lunghe chiome, essi furono chiamati «nazareni». La loro permanenza a Roma è anche l'ultimo episodio rilevante nella secolare attrazione esercitata da Roma (e dall'Italia in genere) su artisti e intellettuali europei, che risiedevano numerosi nella città. Nel seguito dell'Ottocento, Roma vedrà la propria storia identificarsi con quella nazionale, e perderà il ruolo culturale internazionale, dato che l'Italia si muoverà alla ricerca di una sua identità specifica.

Nella relativa emarginazione della cultura italiana post-neoclassica, incapace di comprendere motivazioni e valori del Romanticismo più radicale e di stabilire proficui legami con i centri del dibattito europeo, l'esito più felice del ritorno alla storia si riscontra nell'opera di Manzoni. Dopo aver frequentato l'Italia quattrocentesca con il *Carmagnola* e quella longobarda con l'*Adelchi*, lo scrittore lombardo darà il suo capolavoro in un romanzo di ambientazione seicentesca. La diffusione del romanzo storico di ispirazione medioevale spetta piuttosto a una schiera di diligenti imitatori di Manzoni, come Massimo D'Azeglio (1798-1866), scrittore e pittore, oltre che autore dell'*Ettore Fieramosca* (1833), o Tommaso Grossi (1790-1853), autore del *Marco Visconti* (1834).

Nell'ambito della pittura (e più ancora della scultura e dell'architettura), gli artisti italiani non colgono le autentiche ragioni del recupero medioevale, e d'altra parte non poteva essere diversamente all'interno di una tradizione troppo profondamente educata dalla misura e dall'armonia dell'eredità classica.

La pittura, in particolare, si limita alla celebrazione retorico-sentimentale di varia aneddotica storica, ricorrendo a uno stile meramente illustrativo, didascalico e spesso melodrammatico, come mostra l'opera del pittore veneziano naturalizzato milanese Francesco Hayez (1791-1882).

1. Giuseppe Jappelli, «Il Caffè Pedrocchi di Padova» (1817 e 1831-1842) in una stampa ottocentesca

Le vicende progettuali del Caffè Pedrocchi. opera del veneziano Jappelli (1783-1852), mostrano il passaggio dal gusto neoclassico a quello neogotico. Al corpo centrale neoclassico l'architetto addossò infatti in un secondo tempo. l'edificio in stile neogotico della pasticceria detta «Pedrocchino». La contaminazione stilistica è evidente anche

nell'eclittismo degli arredi interni.

2. Francesco Hayez, «Pietro Rossi, signore di Parma e l'inviato dei veneziani» (1818-1820), olio su tela

L'artista raffigura qui, con la chiarezza espositiva e lo stile lineare che gli sono propri, una vicenda analoga a quella che fa da supporto al Carmagnola manzoniano. Il capitano di ventura Pietro Rossi, assoldato dalla Repubblica di Venezia, è mostrato mentre si congeda dai familiari prima di assumere il comando dell'esercito veneto e di avviarsi così alla sconfitta.

3. Francesco Hayez, «I vespri siciliani» (1845-1846), particolare, olio su tela

In questo dipinto si rievoca un episodio saliente della storia medioevale, il tumulto dei Vespri che nel 1282 portò alla cacciata degli Angioini dalla Sicilia. Composizione e colori obbediscono a canoni accademici, assecondando gli effetti eroici e patetici cui tende l'illustrazione.

4. Dante Gabriele Rossetti, «Al primo anniversario della morte di Beatrice» (1853), tecnica mista su tela

L'italo-inglese Rossetti (1828-1882) è la personalità più significativa del gruppo dei preraffaelliti. Poeta e traduttore di Dante, oltre che pittore, anche nei dipinti ama esprimere l'ammirazione per il grande fiorentino: così in questa opera egli descrive un celebre episodio della Vita nuova, imprimendovi anche un valore evocativo e suggestivo grazie all'atmosfera rarefatta

5. William Holman Hunt, «Lisabetta da Messina e il vaso di basilico» (1866-1868), olio su tela

A una fonte letteraria, e più precisamente boccacciana, attinge anche l'inglese Hunt (1827-1910), che qui si ispira alla triste vicenda di Lisabetta da Messina, protagonista, nella quarta giornata del Decameron, della quinta novella. Rispetto a quello di Rossetti, lo stile di Hunt si compiace di un mirabolante virtuosismo tecnico, che dà alla sua pittura un'evidenza quasi fotografica.

8. Natura, infinito, notte: motivi romantici in letteratura e pittura

Le molteplici espressioni artistiche e figurative del Romanticismo europeo possono essere utilmente sintetizzate se si isolano, insieme a tematiche di vasto raggio come il medievalismo (vedi Paralleli artistici, p. XXIV), altri elementi più specifici largamente presenti nelle varie letterature e tradizioni artistiche nazionali. Partendo dai concetti correlati di «natura» e «infinito», è utile ricordare che essi erano già stati affrontati dalla filosofia del secolo XVIII interessata a definire il «sublime», ossia quel particolare sentimento suscitato da «tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile», come scrisse il pensatore inglese Edmund Burke (1729-1797), autore della *Ricerca filosofica sull'origine delle idee del Bello e del Sublime* (1756). Dolore e pericolo saranno da intendere anche, in senso più stretto, come sgomento e perdita del sé razionale di fronte alle grandiose manifestazioni della natura, si tratti di una maestosa catena di monti o di un paesaggio agitato dalla tempesta. Il «sublime» è pertanto tutt'altra cosa rispetto al «bello» inteso come contemplazione e ricerca dell'armonia, secondo i canoni del contemporaneo Neoclassicismo. Convivono dunque, in quegli anni, teorie estetiche divergenti e le premesse del Romanticismo si rivelano pienamente settecentesche.

Ma il sublime esprime «l'idea della irraggiungibilità della natura – di una sostanza della natura che non può apparire, che rimane nascosta – e che può perciò essere soltanto pensata, non rappresentata» (M. Cacciari). Pensare la natura significa, al di là dello scientismo illuminista, immergersi con attitudine mistica, cercare di intuirne, in uno stato di rapimento estetico, i principi e le forze non riducibili al semplice binomio razionale di causa ed effetto. Rispondono a questo, nell'*Infinito* leopardiano, il «sedere e mirare» gli spazi «interminati», l'inabissarsi del pensiero nell'«immensità» verso cui erra lo sguardo non più delimitato dalla siepe. Il concetto di natura si espande dunque fino a comprendere quello cosmico di «infinito».

Ormai destituita la concezione antropocentrica dell'universo, le proporzioni tra uomo e natura si invertono: quelle umane risultano minuscole, a fronte di una natura misteriosa e più spesso ostile. Qui è di nuovo illuminante Leopardi, che nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* conferisce alla natura le smisurate sembianze di un idolo di pietra, e nella *Ginestra* si apre all'auscultazione della flebile voce di antichissime città travolte dalla furia degli elementi: Ercolano e Pompei, da poco ritornate alla luce (vedi Paralleli artistici, p. XX). Ma l'indagine archeologica lascia ora il posto allo sgomento per la crudele indifferenza della natura, che travolge le sue stesse creature, e muta rimanendo immutata.

In perfetta rispondenza a questo atteggiamento, nelle arti figurative acquista grande rilievo la pittura di paesaggio, nella quale a una natura come sfondo popolato, e dunque modificato razionalmente dall'uomo, sottentra una natura selvaggia, appena punteggiata di minuscole figure o del tutto priva della presenza dell'uomo. Da un tradizionale descrittivismo, rispettoso di proporzioni e gerarchie, si giunge a un soggettivismo della percezione che tende alla resa emotiva del paesaggio. Scrive uno dei più suggestivi pittori dell'epoca, il tedesco Caspar David Friedrich (1774-1840): «Il compito dell'artista non è la rappresentazione fedele dell'aria, dell'acqua, delle rocce, degli alberi: la sua anima e la sua sensibilità devono rispecchiarsi nella sua opera. Il compito di un'opera d'arte è di riconoscere lo spirito della natura, comprenderlo, registrarlo e renderlo con tutto il cuore e il sentimento». Il binomio romantico «cuore e sentimento» ha sostituito quello settecentesco di «mente e sensibilità». Friedrich colloca spesso nei suoi quadri personaggi visti di spalle, che contemplan paesaggi avvolti nella foschia o illuminati dalla luna.

Implicito nel tema della natura è anche quello della notte, ben presente già nella letteratura sepolcrale e «rovinistica» del Settecento, e del quale il Romanticismo accentua il senso lirico, patetico o drammatico. La notte assume così più valenze: diviene dimensione dilatata dell'immaginazione (sempre Leopardi annota nello *Zibaldone*: «la notte, confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sia di essa che di quanto ella contiene»); assurge a figura della suprema quiete, quella della morte, come già nel Foscolo di *Alla sera* o in alcuni *Inni* del poeta tedesco Novalis (1772-1801); si definisce come luogo tipico del mistero, dell'orrore e dell'intrigo come nei *Canti di Ossian* o nella narrativa «gotica». Ma la notte può essere anche metafora di un percorso iniziatico o di redenzione, come testimonia la tormentosa veglia che porta l'Innominato del romanzo manzoniano alla salvezza.

L'attrazione per il notturno, l'inusitata celebrazione artistica che ne dà il Romanticismo è un altro indizio del mutamento culturale avvenuto. La ragione e le sue certezze, e gli stessi assiomi della religione tradizionale, sono oramai insufficienti a spiegare, da soli, il mondo e la collocazione dell'uomo nella vasta infinità del cosmo.

Il buio guadagna spazio sulla luce della ragione e della fede, la mette in dubbio; ma questa, se si spegne, fatalmente «genera mostri», come recita il titolo di una celebre incisione del pittore spagnolo Francisco Goya (1746-1828).

1. Caspar David Friedrich, «Il naufragio della Speranza» (1821), olio su tela

Si è data anche una interpretazione allegorica, in chiave nazionalistica, di questo dipinto che simboleggerebbe la mancata unificazione tedesca attraverso la nave stritolata dai ghiacci, ma ciò non impedisce di recepire il «sublime» che promana dall'opera: Friedrich evoca una natura onnipotente che travolge l'uomo.

2. Caspar David Friedrich, «Personaggi che guardano la luna» (1830-1835 ca.), olio su tela

La contemplazione della luna, nel silenzio della natura in riposo, è un autentico atto speculativo che mette in comunicazione l'essere con il cosmo; e i personaggi che vi si abbandonano si pongono forse gli stessi interrogativi cui Leopardi ha dato altissima espressione lirica in alcuni celebri idilli.

3, Johann C. C. Dahl, «Eruzione del Vesuvio» (1821), olio su tela

Anche questo dipinto del danese Dahl (1788-1857), potrebbe essere assunto a illustrazione leopardiana, per visualizzare sia l'ostile paesaggio natale dell'Islandese protagonista del noto dialogo, sia l'antefatto della Ginestra. In uno scenario dominato dal vulcano in attività le figure umane si riconoscono a stento, piccole creature sovrastate da una natura indomabile.

4. William Turner, «Pioggia, vapore e velocità – La ferrovia occidentale» (1844), olio su tela

Con l'opera dell'inglese Turner (1775- 1851), la rappresentazione del paesaggio nella pittura dell'Ottocento consegue uno dei suoi vertici, al tempo stesso, l'arte che muove da premesse realistiche tocca il suo limite estremo. L'effetto del vapore proveniente da una locomotiva in corsa – elemento questo, di grande modernità – attraverso la pioggia provoca una quasi totale dissolvenza dell'immagine.

5. Massimo D'Azeglio, «Una vendetta» (1835), olio su tela

In questa, che è una delle prove più felici del D'Azeglio pittore, il tema romantico della notte è interpretato in senso drammatico. Il cupo paesaggio, sospeso nell'imminenza della tempesta, costituisce infatti lo scenario di un misterioso delitto.

6. Giacinto Gigante, «Costiera amalfitana» (1860 ca.), olio su tela

Il pittore napoletano Gigante (1806-1876) è l'artista più noto della cosiddetta «Scuola di Posillipo», che nei primi decenni del secolo riuni alcuni paesaggisti inclini a risolvere liricamente le vedute mediante un accorto studio cromatico e luministico, come ben dimostra questa marina prima della burrasca.