

CLASSICO E ROMANTICO

Trattando dell'arte che si è sviluppata in Europa e, più tardi, nell'America del Nord nel corso del XIX e XX secolo ricorreranno spesso i termini "classico" e "romantico". La cultura artistica moderna appare infatti imperniata sulla relazione dialettica, se non di antitesi, tra questi due concetti. Essi implicano il riferimento a due grandi fasi della storia dell'arte: il "classico" è legato all'arte del mondo antico, greco-romano, ed a quella che veniva considerata la sua rinascita nella cultura umanistica del XV e XVI secolo; il "romantico" all'arte cristiana del Medioevo e più precisamente al Romanico e al Gotico. Si è proposta anche, dal Worringer, una distinzione per aree geografiche: classico il mondo mediterraneo, dove il rapporto degli uomini con la natura è chiaro e positivo, romantico il mondo nordico, in cui la natura è una forza misteriosa, spesso ostile. Sono due diverse concezioni del mondo e della vita, connesse a due diverse mitologie, che tendono a confrontarsi e a integrarsi quanto più si delinea nelle coscienze, con le ideologie della Rivoluzione francese e le conquiste napoleoniche, l'idea di una possibile unità culturale, forse anche politica, europea. Tanto il classico che il romantico sono stati teorizzati tra la metà del secolo XVIII e la metà del successivo: il classico principalmente dal Winckelmann e dal Mengs, il romantico dai fautori della rinascita del Gotico e dai pensatori e letterati tedeschi (i due Schlegel, Wackenroder, Tieck, per cui l'arte è rivelazione del sacro ed ha necessariamente una sostanza religiosa). Teorizzare periodi storici significa trasporli dall'ordine dei fatti a quello delle idee o dei modelli: è infatti a partire dalla metà del XVIII secolo che ai trattati o alle precettistiche del Rinascimento e del Barocco si sostituisce, a un più elevato livello teoretico, una filosofia dell'arte (estetica). Se c'è un concetto dell'arte assoluta, e questo concetto non si formula come norma da mettere in pratica ma come un modo di essere dello spirito umano, non si può che tendere a quel fine ideale, pur sapendo che non si potrà raggiungerlo poiché raggiungendolo finirebbe la tensione e quindi l'arte stessa.

Col formarsi dell'estetica o filosofia dell'arte l'attività dell'artista non viene più considerata come un *mezzo* di conoscenza del reale, di trascendenza religiosa o di esortazione morale. Con il pensiero classico di un'arte come mimesi (che implicava i due piani del modello e dell'imitazione) entra in crisi l'idea dell'arte come dualismo di teoria e prassi, intellettualismo e tecnicismo: l'attività artistica diventa un'esperienza primaria e non più dedotta, che non ha fini al di là del proprio farsi. Alla struttura binaria della *mimesis* succede la struttura monistica della *poiesis*, cioè del fare artistico, e quindi l'opposizione tra la certezza teorica del classico e l'intenzionalità romantica (*poetica*).

Nel momento stesso in cui si afferma l'autonomia dell'arte si pone il problema del suo coordinamento con le altre attività, cioè del suo posto e della sua funzione nel quadro culturale e sociale dell'epoca. Affermando l'autonomia ed assumendo l'intera responsabilità del proprio agire l'artista non si astrae dalla realtà storica, anzi dichiara esplicitamente di essere e voler essere del proprio tempo e spesso affronta, come artista, tematiche e problematiche attuali.

La cesura nella tradizione si determina con la cultura dell'Illuminismo. La natura non è più l'ordine rivelato e immutabile della creazione, ma l'ambiente dell'esistenza umana; non è più il modello universale, ma uno stimolo a cui ciascuno reagisce in modo diverso; non è più la fonte di tutto il sapere, ma l'oggetto della ricerca conoscitiva. È chiaro che il soggetto tende a modificare la realtà oggettiva, sia nelle cose concrete (specialmente l'architettura, l'arredo ecc.) sia nel modo con cui se ne prende nozione e coscienza: quello che era il valore a priori e assoluto della natura come creazione *ne varietur* e modello di ogni umana invenzione viene sostituito dall'ideologia come immagine che la mente si fa di come vorrebbe che fosse. Il fatto che il movente ideologico, che tanto spesso si tramuta in esplicitamente politico, prenda il posto del

principio metafisico della natura-rivelazione così nell'arte neo-classica come nella romantica, dimostra che esse, nonostante l'apparente divergenza, rientrano nel medesimo ciclo di pensiero. La differenza consiste soprattutto nel tipo di atteggiamento (prevalentemente razionale o prevalentemente passionale) che l'artista assume nei confronti della storia e della realtà naturale e sociale.

Il periodo che va all'incirca dalla metà del '700 alla metà del'800 viene generalmente suddiviso così:

- 1) una prima fase preromantica con la poetica inglese del sublime e dell'orrore e con la parallela poetica tedesca dello *Sturm und Drang*;
- 2) una fase neo-classica coincidente grosso modo con la rivoluzione francese e con l'impero napoleonico;
- 3) una reazione romantica coincidente con l'insofferenza borghese delle ottuse restaurazioni monarchiche, con i moti per le indipendenze nazionali, le prime rivendicazioni operaie tra il 1820 c. e il 1850 c.

Questa periodizzazione non regge per vari motivi:

- 1) già verso la metà del Settecento il termine "romantico" viene impiegato come equivalente di "pittorresco" e riferito al giardinaggio, cioè ad un'arte che non imita né rappresenta ma, conformemente alle tesi illuministiche, opera direttamente sulla natura, modificandola, correggendola, adattandola ai sentimenti umani e alle opportunità della vita sociale, e cioè ponendola come ambiente della vita;
- 2) la poetica del "sublime" e quella dello *Sturm und Drang*, di poco posteriori alla poetica del "pittorresco", non vi si oppongono ma semplicemente riflettono un diverso atteggiamento del soggetto verso la realtà: per il "pittorresco" la natura è un ambiente vario, accogliente, propizio che favorisce negli individui lo sviluppo di sentimenti sociali; per il "sublime" è un ambiente misterioso ed ostile, che sviluppa nella persona il senso della propria solitudine (ma anche della propria individualità) e della disperata tragicità dell'esistere;
- 3) le poetiche del "sublime", che vengono definite proto-romantiche, assumono come modelli le forme classiche (caso di Blake e Füssli) e costituiscono dunque una delle componenti portanti del Neoclassicismo; in quanto però l'arte classica è data come l'archetipo dell'arte, gli artisti non la ripetono scolasticamente, ma aspirano alla sua perfezione con una tensione nettamente romantica.

Si può dunque affermare che il Neoclassicismo storico non è che una fase del processo formativo della concezione romantica: quella, cioè, per cui l'arte non nasce dalla natura ma dall'arte stessa e non soltanto implica un pensiero dell'arte, ma è un pensare per immagini non meno legittimo del pensiero per puri concetti.

Così intesa, è arte romantica quella che implica una presa di posizione rispetto alla storia dell'arte. Fino a tutto il Seicento c'era stata una tradizione "classica" assai vivace, che non perdeva, anzi aumentava la sua forza quanto più un'immaginazione accesa (come quella del Bernini) la riplasmava in forme originali. Con l'anti-storicismo proprio dell'Illuminismo quella tradizione si blocca, l'arte greca e romana si identificano con il concetto stesso dell'arte, possono essere contemplate come supremi esempi di civiltà, ma non continuano nel presente e non aiutano a risolverne i problemi. Quella felicità creativa perduta

può essere evocata ed emulata (Canova, Thorvaldsen) o rivissuta come in sogno (Blake), rianimata con la immaginazione (Ingres). Può essere anche violentemente ruscata (Courbet). Solo più tardi, con gli Impressionisti, però uscirà definitivamente dall'orizzonte dell'arte.

L'ideale neo-classico non è immobile. Certo non può dirsi neo-classica tra la fine del Settecento e l'Ottocento, la pittura di Goya; ma la sua violenza anti-classica nasce anche dalla rabbia di vedere contrastato da una società retriva e bigotta l'ideale razionale, e come non dipingere mostri se il sonno della ragione li genera e ne riempie il mondo? Con la cultura francese della Rivoluzione il modello classico acquista un senso etico-ideologico, identificandosi con la soluzione ideale del conflitto tra libertà e dovere; e, ponendosi come valore assoluto e universale, trascende ed annienta le tradizioni e le "scuole" nazionali. Questo universalismo sopra-storico culmina e si diffonde in tutta l'Europa con l'impero napoleonico.

La crisi che si determina con la sua fine apre, anche nella cultura artistica, una problematica nuova: ruscata l'antistorica restaurazione monarchica, le nazioni debbono trovare in sé, nella propria storia e nel sentimento dei popoli, le ragioni di una propria autonomia ed in una radice ideale comune, il cristianesimo, l'argomento di una civile coesistenza. Nasce così, nell'ambito globale del romanticismo, che comprendeva la scaduta ideologia neo-classica, il *romanticismo storico*, che le si contrappone come alternativa dialettica opponendo alla sconfitta razionalità la profonda, irrinunciabile, intrinseca religiosità dell'arte.

Tra i motivi di quella che potremmo chiamare la fine del ciclo classico e l'inizio del ciclo romantico o moderno (anzi contemporaneo perché giunge fino a noi) è preminente la trasformazione delle tecnologie e dell'organizzazione della produzione economica, con tutte le conseguenze che comporta nell'ordine sociale e politico. Era inevitabile che la nascita della tecnologia industriale, mettendo in crisi l'artigianato e le sue tecniche raffinate e individuali, provocasse per conseguenza la trasformazione delle strutture e della finalità dell'arte, che della produzione artigianale aveva costituito il culmine e il modello. Il trapasso dalla tecnologia dell'artigianato, che utilizzava le materie e ripeteva i processi della natura, alla tecnologia industriale, che si fonda sulla scienza ed agisce sulla natura trasformando (e spesso degradando) l'ambiente, è una delle cause principali della crisi dell'arte. Esclusi dal sistema tecnico-economico della produzione, di cui pure erano stati i protagonisti, gli artisti diventano intellettuali in stato di perenne tensione con la stessa classe dirigente di cui fanno parte come dissidenti. L'artista *bohémien* è un borghese che ripudia la borghesia, di cui disprezza il conformismo, l'affarismo, la mediocrità culturale. I rapidi sviluppi del sistema industriale, sia sul piano tecnologico sia sul piano economico-sociale, spiegano il continuo e quasi affannoso mutare degli orientamenti artistici che non vogliono rimanere indietro, delle poetiche o tendenze che si contendono il successo, e sono pervase da un'ansia di riformismo e modernismo.

Pittoresco e sublime

Dire che una cosa è bella è un giudizio; la cosa non è bella in sé, ma nel giudizio che la definisce tale. Il bello non è più oggettivo, ma soggettivo: il "bello romantico" è appunto il bello soggettivo, caratteristico, mutevole, contrapposto al "bello classico" oggettivo, universale, immutabile. Il pensiero dell'Illuminismo non pone la natura come una forma o figura creata una volta per sempre e sempre uguale a se stessa, che si può soltanto rappresentare o imitare. La natura che gli uomini percepiscono con i sensi, apprendono con l'intelletto, mutano con l'agire (è dal pensiero illuministico che nasce la tecnologia moderna, che non ubbidisce alla natura ma la trasforma) è una realtà interiorizzata che ha nella mente tutti i suoi possibili sviluppi, anche nell'ordine morale. Distinguendo un "bello pittoresco" ed un "bello sublime" (termini che avevano già un significato nei discorsi sull'arte), Kant distingue in realtà due giudizi che dipendono da due diversi atteggiamenti dell'uomo nei confronti della realtà: su di essi e sulla loro relazione fonda infatti la sua "critica del giudizio".

Il "pittoresco" è una qualità che si ripercuote sulla natura dal "gusto" dei pittori, e specialmente dei pittori del periodo barocco. A teorizzarlo è stato un pittore e trattatista, ALEXANDER COZENS, (1717 c.-1786)

preoccupato di dare alla pittura inglese del Settecento, prevalentemente ritrattistica, una scuola di paesaggisti. I capisaldi sono:

- 1) la natura è una sorgente di stimoli a cui corrispondono sensazioni che l'artista chiarisce e comunica;
- 2) le sensazioni visive si danno come macchie più chiare, più scure, variamente colorate e non in uno schema geometrico come quello della prospettiva classica;
- 3) il dato sensorio è naturalmente comune a tutti, ma l'artista lo elabora con la propria tecnica mentale e manuale e dirige così l'esperienza che la gente fa del mondo, insegnando a coordinare le sensazioni e le emozioni, e adempiendo anche con la pittura di paesaggio alla funzione educativa che l'Illuminismo settecentesco assegnava agli artisti;
- 4) l'insegnamento non consiste nel decifrare dalle macchie imprecise la nozione dell'oggetto a cui corrispondono, ciò che distruggerebbe la sensazione primaria ma nel chiarire il significato e il valore della sensazione, così com'è, ai fini di un'esperienza non nozionale o particolaristica del reale;
- 5) il valore che gli artisti cercano è la varietà: la varietà delle sembianze dà un senso alla natura come la varietà dei casi umani alla vita;
- 6) non si cerca più l'universale del bello, ma il particolare del caratteristico;
- 7) il caratteristico non si coglie con la contemplazione, ma con l'arguzia (*wit*) o la prontezza di mente che permette di associare o "combinare" idee-immagini anche molto diverse e lontane. Naturalmente le macchie variano secondo il punto di vista, la luce, la distanza. Ciò che la "mente attiva" afferra è dunque un contesto di macchie diverse ma in relazione tra loro: la varietà non impedisce che le molteplici componenti della veduta concorrano a comunicare un sentimento di gioia o di calma o di mestizia.

La poetica del "pittresco" media il passaggio dalla sensazione al sentimento: è appunto in questo processo dal fisico al morale che l'artista educatore è di guida ai contemporanei.

La tesi della soggettività delle sensazioni e, quindi, della funzione non più condizionante, ma solo stimolante della natura nei confronti del pensiero è già nella filosofia del Berkeley; con maggiore ampiezza di analisi Goethe, enunciando alla fine del '700 la sua teoria dei colori e assumendo come oggetto di ricerca l'attività dell'occhio invece che la luce (come Newton), ha gettato un ponte tra lo scientismo oggettivistico e il soggettivismo romantico.

La natura non è soltanto sorgente del sentimento; induce anche a pensare, specialmente alla trascurabile piccolezza dell'essere umano in rapporto all'immensità della natura e delle sue forze. Il "pittresco" si esprimeva, non meno che in pittura, nel giardinaggio, che in sostanza era un educare la natura senza distruggere la spontaneità; ma davanti a monti ghiacciati e inaccessibili, al mare in burrasca, l'uomo non può provare altro sentimento che quello della propria piccolezza. Oppure, in un accesso di folle superbia, immaginarsi un colosso, un semidio, anzi un dio in rivolta che suscita le forze oscure dell'universo contro il Dio creatore. Non più gradevole varietà, ma paurosa fissità; non più concordia di tutte le cose di una natura propizia, ma discordia di tutti gli elementi di una natura ribelle e infuriata; non più socialità illimitata, ma sgomento della solitudine senza speranza.

I caratteri del "sublime" sono stati definiti dal Burke (*Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, 1757) quasi negli stessi anni in cui Cozens definiva il "pittresco": sono dunque queste le due categorie sulle quali si imposta la concezione del rapporto umano con la natura, che si vuole utilizzare nei suoi aspetti domestici e sfruttare come sorgente cosmica di energie sovrumane.

Sono anche diversi i modi della resa pittorica. Il "pittorresco" si esprime in tonalità calde e luminose, con tocchi vivaci che mettono in evidenza l'irregolarità o il carattere delle cose. Il repertorio è il più vario possibile: alberi, tronchi caduti, macchie d'erba e pozze d'acqua, nuvole mosse nel cielo, capanne di contadini, animali al pascolo, figurine. La fattura è rapida, come non meritasse far troppa attenzione alle cose. Sempre preciso il riferimento al luogo, quasi seguendo il gusto del "turismo" che andava diffondendosi. Il "sublime" è visionario, angoscioso: colori alle volte foschi, alle volte esangui; disegno dai tratti fortemente incisi; gesti eccessivi, bocche urlanti, occhi sbarrati, ma la figura sempre chiusa in un invisibile schema geometrico che l'imprigiona e vanifica il suo sforzo.

Ciascuna di queste categorie ha i suoi precedenti storici: il bello, ormai sul punto di scomparire, viene da Raffaello, il "sublime" da Michelangiolo, il "pittorresco" dagli olandesi. Oltre a Cozens, padre e figlio, che del "pittorresco" sono stati i pionieri, appartengono a questa corrente i grandi paesaggisti, come R. Wilson e, soprattutto, J. Constable e W. Turner; ma c'è anche un pittorresco sociale, in 10 sintonia con le tesi di J.J. Rousseau sul rapporto di società e natura, ed ha il suo massimo rappresentante in un sensibilissimo ritrattista (influi anche su Goya), T. Gainsborough, interprete della società elegante. Del mondo ufficiale fu invece lo storico, un altro grande ritrattista, J. Reynolds, sottile scrittore d'arte e teorico del "bello" raffaellesco, anche se negli ultimi anni, di fronte all'affermarsi della poetica neo-classica del sublime si convertì, almeno a parole, a Michelangiolo.

I due pilastri della poetica del "sublime" sono stati J. H. FÜSSLI (1741-1825) e W. BLAKE (1757-1827). Füssli, svizzero di nascita e, da giovane, seguace dell'estremismo romantico dello Sturm und Drang, soggiornò poi per qualche anno in Italia studiando, più che gli antichi, i disegni di Michelangiolo e dei Manieristi. Fu anche scrittore e dell'arte antica diede giudizi opposti a quelli del Winckelmann, cercando d'interpretarla non come canone, ma come esperienza vissuta e talvolta drammatica. La sua idea del "sublime" si completa con l'esaltazione del "genio". Il punto di riferimento era Michelangiolo, come supremo esempio dell'artista "ispirato", che capta e trasmette messaggi ultraterreni; ma, in realtà, al "genio" demiurgico preferiva il "genio" straordinariamente vitale di Shakespeare, capace di trascorrere dal tragico al grottesco. E di Shakespeare fu il massimo illustratore. La sua pittura visionaria, d'una eleganza che oscilla tra perfezione e perversità contraddice intenzionalmente alla tesi della razionalità, sul piano intellettuale, e della didattica, sul piano morale. È un misto di rigore disegnativo e di fantasia visionaria: evidentemente, nel suo romanticismo, la fantasia non era arbitrio, aveva le sue leggi forse anche più rigide che quelle della ragione. W. Blake, che operò negli stessi anni, fu pittore e poeta: come poeta legato alla rivelazione di Omero, della Bibbia, di Dante, di Milton in cui vedeva i portatori di divini messaggi. Quando si varca la soglia del "sublime" le sensazioni dileguano e si entra in contatto diretto, non più con il creato, ma con le forze soprannaturali, divine della creazione. Le sensazioni, che la tradizione empiristica aveva posto al principio della conoscenza, sono invece vane illusioni, che impediscono di cogliere, espresse per segni o simboli arcani, le verità supreme. Si rinuncia alla fisicità del colore, si preferisce il disegno al tratto. Ma il tratto, benché nitido e duro, non precisa la costruzione formale delle figure; ne definisce, al contrario, la indefinibilità, l'immensità, l'abbacinante e immobile immanenza. Poetica dell'assoluto, il "sublime" si contrappone al "pittorresco", poetica del relativo. La ragione è cosciente dei propri limiti terreni, al di là dei quali non possono esservi che la trascendenza o l'abisso, il cielo o l'inferno. Ma soltanto dal punto di vista della ragione si può porre il problema di ciò che l'oltrepassa. Come Füssli vive di incubi, così Blake vive di visioni: nell'uno e nell'altro è dominante il pensiero del passato, che però è piuttosto mitologia che storia. Per Blake la verità sta nelle coincidenze e nelle divergenze tra le mitologie, che solo l'arte (non certamente la scienza) ha il potere di evocare.

Proprio perché viene concepito come un universale astratto il classicismo viene posto in crisi. Si ammira in Michelangiolo il genio ispirato, solitario, sublime, il demiurgo che mette in comunicazione il cielo e la terra. Ma che altro è mai il trascendentalismo di Michelangiolo se non il superamento del classicismo inteso come perfetto equilibrio di umanità e natura? La poetica del "sublime" esalta nell'arte classica l'espressione totale dell'esistenza, e in questo è neo-classica. Ma poiché considera quell'equilibrio come qualcosa che non continua ed è perduto per sempre, e non si può che rievocare, è già romantica, è già la concezione della storia come revival. È vero, la poetica illuministica del "pittresco" vede l'individuo integrato nel suo ambiente naturale e la poetica romantica del "sublime" l'individuo che paga con l'angoscia e il terrore della solitudine la superbia del proprio isolamento; ma le due poetiche si completano e nella loro contraddizione dialettica riflettono il grande problema del tempo, la difficoltà del rapporto tra individuo e collettività. Constable e Turner, sulla sponda del "pittresco", Füssli e Blake su quella del "sublime" operano negli stessi anni. L'esistenza, che non si giustifica più con una finalità oltre il mondo, deve trovare il suo significato nel mondo: o si vive del rapporto con gli altri e l'io si scioglie in una relatività senza fine, ed è la vita, o l'io si assottiglia e taglia ogni relazione con ciò che è altro, ed è la morte. Nell'arte moderna la dialettica dei due termini muterà continuamente aspetto, ma rimarrà fondamentalmente immutata. Come la società del nascente industrialismo, così l'arte moderna è ricerca, tra individuo e collettività, di una soluzione che non annulli l'uno nel molteplice, né la libertà nella necessità.

Il Neoclassicismo storico

Motivo comune a tutta l'arte neo-classica è la critica, che subito diventa condanna, dell'arte immediatamente precedente, il Barocco e il Rococò. Assumendo l'arte greco-romana come modello di equilibrio, misura, chiarezza, si condannano gli eccessi di un'arte che aveva la sua sede nell'immaginazione emirava a eccitarla negli altri. Poiché la tecnica era al servizio dell'immaginazione e l'immaginazione era inganno, la tecnica era virtuosismo e perfino trucco. La teoria architettonica del Lodoli, la critica dell'architettura del Milizia, prima ancora che l'imitazione dei monumenti classici, predicano la logica rispondenza della forma alla funzione, l'estrema sobrietà dell'ornamento, l'equilibrio e la misura delle masse: l'architettura non deve più riflettere le ambiziose fantasie dei sovrani ma rispondere a necessità sociali e quindi anche economiche: l'ospedale, l'ospizio, il carcere ecc. A sua volta, la tecnica non deve più essere estro, abilità, virtuosismo del singolo, ma uno strumento razionale, che la società ha costruito per le proprie necessità e deve servire alla società.

La prima "Estetica" è del Baumgarten, nel 1735; la relativa problematica avrà un largo sviluppo nell'opera filosofica di Kant e specialmente di Hegel. L'estetica è qualcosa di molto diverso dalle teorie dell'arte a cui corrispondeva una prassi e che, dunque, miravano a dare norme e direttive per la produzione artistica. L'estetica è una filosofia dell'arte, lo studio da un punto di vista teoretico di un'attività della mente: l'estetica trova infatti il suo posto tra la logica o filosofia della conoscenza e la morale o filosofia dell'agire. È anche, notoriamente, la scienza del "bello", ma il bello è il risultato di una scelta, la scelta è un atto critico o razionale, il cui punto d'arrivo è il concetto. Del bello, però, non si può dare una definizione in assoluto; poiché è l'arte che lo realizza, si può definirlo soltanto in quanto realizzato dall'arte. È vero, bensì, che si distingue il bello dell'arte dal bello di natura, ma le due forme del bello sono in stretto rapporto: poiché per definizione l'arte è imitazione, non vi sarebbe il bello dell'arte se non si imitasse la natura, ma se l'arte non insegnasse a scegliere il bello tra le infinite sembianze naturali, non avremmo nozione del bello di natura. Per Winckelmann l'arte greca del periodo classico è quella che la critica indica come più vicina al concetto di arte; per conseguenza l'arte moderna che emula l'antica è nello stesso tempo arte e filosofia sull'arte. Quasi contemporaneamente il Mengs indica altri periodi o momenti della storia dell'arte come modelli dell'arte

moderna: non è dunque tanto importante scegliere un certo modello invece di un altro quanto ispirare l'attività artistica a periodi o momenti dell'arte astratti dalla storia ed elevati al piano teoretico dei modelli. Non è neppure indispensabile individuare precisi modelli storici. Nel *Giuramento degli Orazi* David si ispira alla morale della Roma repubblicana senza riferirsi, se non per via d'immaginazione, all'arte romana di quel periodo.

Indubbiamente concorre all'identificazione dell'ideale estetico con "l'antico" l'urgenza dei problemi suscitati dai rapidi mutamenti della situazione sociale, politica, economica, nonché dalla ascesa impetuosa della tecnologia industriale. La ragione non è un'entità astratta, deve dare ordine alla vita pratica e, quindi, alla città come luogo e strumento della vita sociale. La sua crescente complessità porta all'invenzione di nuovi tipi di edifici (scuole, ospedali, cimiteri, mercati, dogane, porti, caserme, ponti, strade, piazze, ecc.). L'architettura neo-classica ha un carattere fortemente tipologico, per cui le forme rispondono a una funzione e ad una spazialità razionalmente calcolate. Il modello classico rimane un punto di riferimento per una metodologia progettuale che si pone problemi concreti ed attuali, ma non influenza l'agire presente più che il "modello" umano di Bruto o di Alessandro non influenzò le decisioni politiche di Robespierre o le strategie di Napoleone.

A trasformare il concetto di classicità, e nello stesso tempo, a precisarlo hanno contribuito gli scavi di Ercolano e di Pompei, due città romane distrutte da un'improvvisa eruzione del Vesuvio (79 d.C.) e che hanno rivelato, insieme con l'arredo e le suppellettili, il costume e gli aspetti anche pratici della vita quotidiana. Si può ormai studiare anche la pittura antica, prima nota attraverso pochi esemplari e le descrizioni dei letterati. Con Champollion, aiutando le campagne di Bonaparte in Oriente, si scopre quasi con stupore l'altissima civiltà artistica dell'antico Egitto: altra componente della cultura artistica neo-classica e, specialmente, dello "stile impero".

Comincia a farsi strada l'idea che la città, non essendo più patrimonio del clero e delle grandi famiglie, ma strumento mediante il quale una società realizza ed esprime il proprio ideale di progresso, deve avere un assetto e un aspetto razionali. La tecnica degli architetti e degli ingegneri deve essere al servizio della collettività per realizzare grandi opere pubbliche. I pittori, pure con l'occhio fisso alla "perfezione" dell'antico, sembrano soprattutto preoccupati di dimostrarne la modernità: prediligono il ritratto, con cui si studiano di definire insieme la individualità e la socialità della persona; i quadri mitologici, in cui proiettano nell'evocazione dell'antico la "sensibilità" moderna e i quadri storici, in cui riflettono i loro ideali civili. I mobili e gli artigiani, a cui si deve la diffusione della cultura figurativa neo-classica nel costume sociale, scoprono che la semplicità costruttiva dell'antico si presta mirabilmente alla produzione già parzialmente in serie e favoriscono così il processo di trasformazione dell'artigianato in industria.

Nel campo architettonico si forma la nuova scienza della città, l'*urbanistica*. Si vuole che la città abbia un'unità stilistica corrispondente all'ordine sociale. L'anticipano i cosiddetti architetti "della rivoluzione", in primo luogo BOULLÉE (1728-1799) e LEDOUX (1736-1806); avrà il suo grandioso apogeo nell'ambizioso sogno napoleonico di trasformare non soltanto le architetture, ma le strutture spaziali, le dimensioni, le funzioni delle grandi città dell'impero: immense piazze e vie lunghe e larghissime fiancheggiate da grandi edifici severamente neo-classici, per lo più adibiti a pubbliche funzioni. Il pubblico avrebbe dovuto in ogni caso prevalere sul privato, e se il sogno di un'urbanistica europea rimase in gran parte nelle carte degli architetti, la colpa è della restaurazione clericomonarchica e poi della borghesia, che hanno ribadito il principio della proprietà privata e della libera disponibilità, per lo più a fini di sfruttamento speculativo, dei suoli urbani. La nuova scienza urbanistica non è tuttavia esclusivamente legata alla rivoluzione francese e a Napoleone, anche se per molte città europee è stata studiata al principio del secolo scorso una riforma

dello spazio urbano e delle sue strutture che si richiama alle grandiose trasformazioni di Parigi al tempo di Napoleone: non soltanto ogni nazione ma quasi ogni città europea ha una fase neoclassica, che manifesta una volontà di riforma e di razionale adeguamento alle esigenze di una società che sta trasformandosi.

Il Neo-classicismo non è una stilistica, ma una poetica; prescrive un certo atteggiamento, anche morale, nei confronti dell'arte e, benché fissi certe categorie o tipologie, consente agli artisti una certa libertà d'interpretazione e caratterizzazione. L'immagine della Milano austriaca, quale si deduce dall'architettura severa ed elegante del Piermarini e che si estende al campo del costume attraverso la "modellistica" dell'Albertolli, è senza dubbio più conservatrice che rivoluzionaria, e lo stesso può dirsi per la Venezia modernizzata dal Selva; e lo dimostra il fatto che, quando l'ANTOLINI (1754- 1842) volle dare a Milano una figura "napoleonica", mutò radicalmente la scala delle grandezze e l'articolazione degli spazi. L'espansione neo-classica di Torino manifesta piuttosto una volontà d'ordine e di simmetria che un'ambizione di grandezza. A Roma il VALADIER (1762-1839) riflette il gusto di una nascente borghesia colta cercando di correggere i cosiddetti eccessi barocchi, riducendo le scale di grandezza, preferendo l'eleganza al fasto e, soprattutto, mantenendo il rapporto (che nel secolo scorso e nel nostro fu poi brutalmente distrutto) tra le forme architettoniche e gli spazi aperti (i giardini, il Tevere, i dintorni). In Germania, a Berlino, SCHINKEL (1781-1841) è forse il primo architetto che intenda la propria funzione come quella di un tecnico rigoroso al servizio di una società che serve, ma evita di giudicare. I suoi esordi sono insieme neoclassici e romantici, ma dopo un viaggio in Inghilterra, ch'era allora il paese industrialmente più avanzato, non ha esitato a fare del neo-gotico, interessato ai problemi anche tecnici che comportava.

La scultura neo-classica ha avuto il suo epicentro a Roma nella diversa interpretazione data del rapporto con l'antico dal veneziano CANOVA e dal danese THORVALDSEN.

Canova si era formato in un ambiente dove il gusto del colore dominava anche la scultura e, nelle sue prime opere romane (monumenti funebri di Clemente XIII e Clemente XIV, tra 1783 e '92), si dimostra sensibile alla tradizione barocca e, specialmente, alle vibrazioni berniniane della materia nella luce. Fu in rapporto col Batoni, il cui classicismo era soprattutto civile, laica moderazione degli accessi oratori: un artista che piacque agli inglesi, specialmente a Reynolds. La sua scultura è tesa ricerca del bello ideale attraverso l'antico, che però non è un gelido modello scolastico ma una realtà bella e perduta che si spera di rianimare col proprio calore. Si giunge al bello attraverso un processo di sublimazione di quella che, però, al principio era uno stato di violenta, drammatica emozione.

Ancora oggi una parte della critica esalta i bozzetti canoviani (in gran parte nella gipsoteca di Possagno) per il modellato impetuoso e accidentato, le impennate e gli slittamenti della luce. Stupenda scultura, certamente, ma non è lecito giudicare un artista dalle fasi preparatorie del suo lavoro: per quanto i bozzetti improvvisati siano affascinanti, la vera scultura di Canova è quella delle statue generalmente eseguite dai suoi collaboratori tecnici e poi accuratamente levigate e patinate. È' attraverso questo processo che Canova chiamava di "sublime esecuzione" che l'opera scultoria, nata da una forte concitazione dell'animo e da un impulso del genio, cessa di essere un'espressione individuale, si costituisce come valore di bellezza, vive nello spazio e nel tempo "naturali", comunica a chi la guarda ed intende il desiderio di trascendere il limite individuale ed elevarsi al sentimento universale del bello. Il processo elettivo non è dunque dal senso all'intelletto, ma al sentimento. Nonostante la gloria ormai universale del giovane Canova (prediletto anche da Napoleone), già nei primi anni dell'Ottocento un critico tedesco, il Fernow, contrappone al bello vivo e palpitante di Canova il neo-classicismo teoricamente più rigoroso del Thorvaldsen (a Roma dal 1797).

Nemmeno Thorvaldsen copia l'antico: lo considera come un mondo di archetipi. Le stesse figure mitologiche sono archetipi, ed archetipi i loro attributi: si propone dunque di ricostruire dalle tante

immagini di Hermes o di Atena i "tipi" di Hermes e di Atena. Ricusa come una facile lusinga il rapporto che le statue canoviane trovano così facilmente con l'atmosfera, lo spazio della vita, ma soprattutto con l'animo di chi le guarda. Un mondo di "tipi" è un mondo senza emozioni o sentimenti, privo di qualsiasi relazione col mondo empirico, assoluto. Non importa che l'antico abbia avuto, un tempo, una realtà storica: nella poetica-filosofia di Thorvaldsen non c'è spazio né tempo, né natura, né sentimenti, ma soltanto concetti espressi in figure o soltanto figure portate all'immutabilità e universalità dei concetti. È come l'architettura di Schinkel, col suo calcolo preciso dei pesi e delle spinte, dei pieni e dei vuoti, della qualità dei materiali. Fondamentale per tutta l'arte neo-classica, si tratti dell'architettura o delle arti figurative o delle arti applicate, è l'ideazione o progettazione dell'opera: una progettazione che può essere impulsiva come nei bozzetti canoviani, o freddamente filologica come nel Thorvaldsen. Il progetto è disegno, il tratto che traduce il dato empirico in fatto intellettuale. Il tratto non esiste se non nel foglio dove l'artista lo traccia, è un'astrazione anche dalla statua antica che si copia. Naturalmente nell'epoca neoclassica si dà grande importanza alla formazione culturale dell'artista, e questa non avviene più mediante l'apprendistato presso un maestro, ma in speciali scuole pubbliche, le Accademie. Il primo passo della formazione dell'artista è la copia al tratto di opere antiche: dunque si vuole che fin da principio l'artista non reagisca emotivamente al modello, ma si addestri a tradurre la risposta emotiva in termini concettuali.

Il Romanticismo storico

Anche nell'arte la fine dell'epopea napoleonica ha avuto profonde conseguenze. Alla caduta dell'eroe segue un senso di vuoto, lo scoraggiamento dei giovani privati del loro sogno di gloria (si pensi a Stendhal). L'orizzonte si restringe, ma s'intensifica il sentimento drammatico dell'esistenza. Il riflusso coinvolge anche le grandi ideologie della Rivoluzione. Al teismo dell'Ente Supremo si contrappone il cristianesimo come religione storica, all'universalismo dell'impero l'autonomia delle nazioni, alla ragione uguale per tutti il sentimento individuale, alla storia come modello la storia come esperienza vissuta, alla società come concetto astratto la realtà dei popoli come entità geografiche, storiche, religiose, linguistiche. Si ritorna all'idea dell'arte come ispirazione; ma l'ispirazione non è intuizione del mondo né rivelazione o profezia di verità arcane, bensì uno stato di raccoglimento e di riflessione, la rinuncia al mondo pagano dei sensi, il pensiero di Dio. I grandi esponenti del Romanticismo storico sono alcuni pensatori tedeschi del primo Ottocento: i due Schlegel, Wackenroder, Tieck. Dietro al loro pensiero religioso c'è anche il desiderio di rivalutare la tradizione culturale germanica, piena di motivi mistici, come alternativa all'universalismo classicista. Non si tratta insomma di una nuova, organica concezione del mondo che succeda ad un'altra, scaduta, ma di un approfondimento del problema del rapporto degli artisti con la società del loro tempo. Per i Neo-classici l'arte era un'attività mentale distinta da quella razionale, e probabilmente più autentica: ora si riconosce che il binomio scienza-tecnica va prendendo il sopravvento, così, come, dopo l'antistorico conato di restaurazione delle vecchie monarchie, la borghesia industriale ha iniziato la sua rapida ascesa. È appunto nei confronti di questa borghesia, che ormai può essere la sola committente, che gli artisti si sentono ostili, in perenne polemica.

D'altra parte il mondo che non soltanto è ma vuole essere a tutti i costi moderno esercita sugli artisti una forte attrazione: non possono non rendersi conto che le tecniche industriali, nonostante il loro legame con la scienza, costituiscono una grande forza creativa. Bisogna, nel suo stesso interesse, ricusare quanto nella borghesia è grettezza mentale, conformismo, affarismo e incoraggiare quanto in essa è coraggio, genialità, spirito d'avventura. È facile comprendere come, nell'organizzazione imposta dall'industrialismo, non fosse più possibile concepire la tecnica come un bene culturale della società intera: al contrario è la prerogativa

culturale della classe dirigente. Più tardi si giungerà addirittura alla concezione della tecnica come comportamento espressivo individuale.

Il desiderio di un'arte che non sia soltanto religiosa, ma esprima l'ethos religioso del popolo (di popolo, infatti, e non più di società parlano i romantici) e restituisca un fondamento etico al lavoro umano, che l'industria tende a meccanizzare, porta alla rivalutazione dell'architettura gotica, che prende come modello il posto della classica. L'architettura gotica è anzitutto cristiana, la sua tendenza all'alto e la sua insistenza sulle verticali manifestano un desiderio di trascendenza; è borghese perché nasce nelle città con il raffinato artigianato del XIII e XIV secolo; esprime non solo il sentimento popolare, ma la storia delle comunità perché ogni cattedrale è il prodotto di più generazioni; dimostra visivamente, con l'audacia e la complessità delle sue strutture, nonché con la varietà e la ricchezza delle sue decorazioni, l'alto livello di esperienza tecnica e di gusto raggiunto dagli artigiani locali. Nell'architettura gotica la nuova civiltà industriale non vede soltanto un antecedente, ma la prova di una "spiritualità" che il tecnicismo moderno non dovrebbe, almeno in teoria, contraddire ma esaltare.

È anche a causa del suo tecnicismo spiritualistico che l'architettura gotica non è stata sconfessata e respinta totalmente dal razionalismo illuministico. La rivalutazione del gotico comincia in Inghilterra al principio del XVIII secolo; il saggio di Goethe (che poi diventerà classicista) sul duomo di Strasburgo e l'architettura gotica è del 1772; al principio del XIX secolo lo Hegel includerà il Gotico nel suo disegno storico dell'arte come espressione tipica dell'ethos cristiano. Quella rivalutazione, per altro, segna la rivincita dell'arte nordica contro il classicismo e il barocco romani. Ai primi dell'Ottocento Schinkel non soltanto ammira la sottile sapienza costruttiva degli architetti gotici, ma non ha difficoltà ad ammettere che, se l'architettura classicista era adatta ad esprimere il senso dello Stato, l'architettura gotica esprimeva la tradizione religiosa della comunità.

Si osserva anche che, pur sul fondamento di una nuova concezione della tecnica costruttiva e di un nuovo rapporto tra lo spazio urbano e il "monumento" cioè la cattedrale, l'architettura gotica ha caratteri strutturali e decorativi diversi in Francia, in Germania, in Italia, in Spagna, in Inghilterra: se ne deduce che, all'opposto della stilistica neo-classica, il Gotico riflette le diversità di lingua, di tradizioni, di costume dei diversi paesi o, più precisamente (giacché questo concetto si fa sempre più forte) delle diverse nazioni europee. Vi sono casi in cui alle cattedrali gotiche si annetteva un significato non soltanto civico, ma patriottico: col completamento-rifacimento del duomo di Colonia (1840-1880) si vuole significare che quel monumento è il baluardo ideale posto a difesa, sul Reno, della nazione tedesca.

Anche il Neo-gotico ha avuto i suoi teorici. In Inghilterra i due PUGIN, padre e figlio, hanno steso accurati repertori tipologici dell'architettura e dell'arredamento gotici deducendoli dagli edifici medievali, per la prima volta fatti oggetto di studio, e generalizzandoli o, piuttosto, decharacterizzandoli per ottenere modelli facilmente ripetibili, anche industrialmente: il palazzo di Westminster, sede del Parlamento inglese, è addirittura un campionario della morfologia neo-gotica. È allora che si forma il concetto di "stile", come riduzione a schemi da manuale degli elementi ricorrenti o più comuni dell'architettura di una data epoca in vista della loro banale ripetizione e del loro innaturale adattamento a funzioni e condizioni di spazio del tutto diversi (p.e. l'applicazione alla sede di una banca della morfologia di una cattedrale).

Molto più importante, anche per il suo aggancio con le nuove tecniche, è il lavoro teorico e storico di VIOLLET-LE-DUC (1814-1879), indubbiamente il maggior pioniere del revival del gotico, in Francia. Ha approfondito lo studio diretto, filologico dei monumenti gotici, indagato i sistemi costruttivi e la concezione dello spazio e della materia che implicavano, stabilito e praticato principi e metodi per la loro conservazione e il restauro. Ha intuito che il Gotico era un linguaggio più che uno "stile". Egli stesso

restaurò non pochi monumenti: quello che chiamava "restauro interpretativo" si fonda sulla persuasione che il monumento fosse sempre (e non era mai) una costruzione unitaria, dalla quale bisognava togliere ciò che non rientrava nella logica dello schema. I risultati non furono generalmente positivi, perché l'edificio era quasi sempre cresciuto nel tempo, era l'opera di più generazioni, aveva avuto una sua vita storica. Ma Viollet-le-Duc, oltre che scrittore e restauratore, era un ingegnere, tra i primi a sentire quali possibilità aprissero i nuovi materiali, a cominciare dal ferro. Si rese conto che l'impiego di quei materiali più resistenti ed elastici trasformava in dinamica l'antica concezione statica: col ferro (e poi col cemento) sarebbe stato possibile creare spazi architettonici non troppo dissimili da quelli dell'architettura gotica, con i grandi vuoti spalancati tra pilastri in tensione e archi gettati con estrema audacia. Si deve a Viollet-le-Duc se ai monumenti medievali, già disprezzati come documenti di barbarie, è stata restituita una ragione d'essere nella città moderna; ma si deve altresì a Viollet-le-Duc se l'architettura più tecnicamente avanzata, detta "degli ingegneri", poté costruirsi alle spalle un'ascendenza storica e quindi non presentarsi più come un'anti-architettura buona soltanto a fare ponti e tettoie.

In Germania GOTTFRIED SEMPER sostiene la priorità della funzione e della finalità rispetto alle scelte stilistiche e al gusto neo-gotico del "revival".

FRIEDRICH SCHINKEL, forse rispecchiando il pensiero di Hegel (o forse influenzando il filosofo contemporaneo), pone classico e gotico come due "generi" al fondo della cui differenza è il comune rigore strutturale del "disegno" architettonico.

Il pensiero del Wackenroder e degli Schlegel trova una ripercussione immediata nel "revivalismo" dei Nazareni, un gruppo di pittori che si formò attorno a F. OVERBECK (1789-1869) e F. PFORR a Vienna, formò una confraternita e si stabilì poi a Roma, in un convento sul Pincio, col proposito di recuperare non soltanto l'ispirazione ascetica, ma l'onesto mestiere e l'espressione pura dei pittori del Quattrocento italiano. Il risultato fu deludente, ma intanto si riaffermava l'identità romantica di arte e vita, ispirazione e fede religiosa, spiritualità e bellezza. Da quel gruppo di tedeschi discende il Purismo italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi), con un chiaro programma di recupero della semplicità stilistica e dello schietto sentimento della natura degli artisti prima di Raffaello. Lo stesso Ingres, a Roma, è sfiorato da quel richiamo alla purezza espressiva. Il movimento, in Inghilterra, fu più forte che altrove: a partire dalla metà del secolo, guidata da D. G. ROSSETTI (figlio di un esule politico italiano), si formò la Confraternita dei Preraffaelliti, che già nell'insegna mostra di volersi rifare ad un tempo in cui l'arte non aveva nulla a che vedere con l'orgoglio intellettuale della conoscenza ed era invece ricerca del sacro nella "verità" delle cose, sentimento della Natura e di Dio ad un tempo. Si predica la tecnica pura, senza lenocini o artifici, come una pratica religiosa e, insieme, un ritorno alla condizione sociale, al mestiere umile, accurato, moralmente e religiosamente sano degli antichi artisti-artigiani. Trovano il loro sostenitore e teorico nel maggiore dei critici inglesi del secolo, J. Ruskin; e il Ruskin stesso, e dopo di lui e con maggiore vigore, W. MORRIS sul finire del secolo, scoprirono come quella tecnica "religiosa" fosse l'antitesi della tecnica atea e materialistica dell'industria. L'artista non è più soltanto un visionario isolato dal mondo, ma un uomo in polemica con la società, che vorrebbe ricondurre alla solidarietà e al comune impegno progressivo di tutti i popoli e di tutti gli uomini. È da quel momento che la protesta religiosa contro l'industrialismo e le sue tecniche meccaniche, la sua ricerca esclusiva del profitto lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, si trasforma in un orientamento politico più o meno dichiaratamente socialista.

Il centro del dibattito delle idee sull'arte rimane la Francia. Dopo la fine di David, il massimo esponente della pittura neo-classica, si delinea un netto antagonismo tra il "purismo" raffaellesco di INGRES e l'impetuosa genialità di DELACROIX, guida riconosciuta del romanticismo artistico, così come Victor Hugo

del romanticismo letterario. Tra i due grandi artisti è durata per tutta la prima metà del secolo una tensione, quasi un'inesauribile disputa, che tuttavia non è opposizione di classico e romantico o di accademico e libertario, ma divergenza circa il significato storico dell'ideale romantico e la società in cui s'inquadra. Ingres, che preferisce lavorare a Roma che a Parigi, è non meno del rivale persuaso che la pittura non nasce tanto dalla copia della natura, quanto dall'interpretazione della storia, cioè dei maestri. Risale da David a Poussin, da Poussin a Raffaello, ma il suo storicismo, che vuole essere superamento della contingenza o catarsi, non è affatto un revival, così come non lo è lo storicismo procelloso di Delacroix, per cui i fatti del passato, anche remoto, è come se gli accadessero sotto gli occhi, e lui stesso vi partecipasse. Delacroix vuol essere, come lo definirà il suo grande amico Baudelaire, il pittore del proprio tempo; ma vivendo il presente rivive il passato, lo rende flagrante. Ha una sua ascendenza, formata dagli artisti più emotivi e drammatici: Michelangiolo, Rubens, Goya. Poiché il passato è immobile, morto, se non lo si accende con il calore della passione, bisogna reinventarlo, animarlo, agitarlo. In Ingres c'è senza dubbio dell'accademia e in Delacroix della retorica; per il primo l'arte è meditazione ed elezione, per il secondo genialità e passione. Ma l'uno e l'altro guardano, da due punti diversi, al mondo che muta rapidamente: Ingres prudentemente si astiene, Delacroix irruentemente si getta, ma all'uno e all'altro è comune la preoccupazione per la nuova società nella quale l'artista non è più integrato come una componente necessaria e un modello di comportamento.

Non s'intende tuttavia il contrasto tra Ingres e Delacroix senza tener conto della figura balenante e presto scomparsa di GÉRICAULT: un pittore che muove dalla tradizione davidiana e certamente si ribella al classicismo accademico, ma intuisce che la vera antitesi da risolversi in sintesi non è tra classicismo e romanticismo, ma tra classicismo e realismo. Classicismo e romanticismo sono due modi diversi di idealizzare, anche se il primo vuole essere superiore chiarezza e il secondo passionalità rovente. Ora, l'antitesi giusta, radicale, è tra ideale e reale; ma non ha senso proporsi di affrontare direttamente e impregiudicatamente la realtà, il problema è sempre un problema di cultura e alla realtà si può giungere soltanto bruciando ogni velleità di idealizzare, di evadere alla stretta del presente. Più che un romantico, Géricault è un anti-classico e un realista: e se non manca di punti di tangenza con gli esordi di Delacroix, di fatto la sua opera è un ponte gettato tra il tramontato classicismo di David e il non ancor nato realismo di Courbet. Accanto al problema della società, di cui non si può che constatare il rapido mutamento, sussiste però il problema della natura. Qual è nei suoi confronti la posizione dell'artista moderno? Che cosa "insegna" a vedere, dato che questo (come precisa Ruskin) è il suo compito specifico? Non dimentichiamo che la grande pittura francese del secolo scorso è nata dall'innesto con la pittura inglese, specialmente di paesaggio, di cui si presentò una grande mostra a Parigi nel 1824. Certamente Constable si ricollega direttamente alla poetica del "pittresco", di cui si vale non soltanto per notare l'infinita varietà delle naturali sembianze, ma l'infinito variare dei toni, delle note di colore. La natura, per lui, è un universo del tutto diverso dal sociale: infinitamente mutevole, ma costante nel suo variare, che la rende estremamente interessante e, nello stesso tempo, riposante per chi riesce per qualche istante a sottrarsi al grigiore fumoso delle città industriali. Anche TURNER, che opera negli stessi anni, muove dal "pittresco", specialmente dal gusto della macchia (blot) teorizzato dal COZENS come stimolo fantastico all'interpretazione della natura: e il suo ideale è l'interpretazione della natura come partecipe degli impulsi spirituali, della sensibilità, del dinamismo della società moderna. La pittura romantica vuole essere espressione del sentimento; il sentimento è una disposizione dell'animo nei confronti della realtà; essendo individuale, è il solo raccordo possibile tra l'individuo e la natura, il particolare e l'universale; essendo poi il sentimento quanto di più naturale è nell'uomo non v'è sentimento che non sia sentimento della natura. Così pensa il più grande dei paesaggisti francesi dell'Ottocento, COROT, la cui pittura è di gran lunga meno "sentimentale" e più "realistica" quando si discosta dai temi paesaggistici per rappresentare la figura. Da

giovane, in Italia, Corot si era mosso per qualche tempo parallelamente a Ingres nella ricerca di una estrema chiarezza e sobrietà dell'immagine; anche dopo, considerò la perspicuità e l'armonia dell'immagine paesistica come la proiezione di qualità interiori, di affinità elettive, di equilibrio tra il mondo morale dei sentimenti ed il mondo naturale.

Una precisa intenzione realistica, di schietta registrazione di momenti di unisono tra mondo interiore ed esteriore porta invece THÉODORE ROUSSEAU a cercare di eliminare tutte le pregiudiziali, anche poetiche, dalla rappresentazione della natura: la cui morfologia e tipologia, i cui tratti di carattere sono altrettanti aspetti "umani" della natura. Realistica è anche, nei suoi intenti, ma accompagnata da una volontà di purezza linguistica (richiamo al Quattrocento toscano), la ricerca dei "macchiaioli" toscani.

COURBET, verso la metà del secolo, ha tentato la via del realismo integrale. Fin dal 1847 afferma che, nel suo tempo, l'arte non ha più ragione di essere se non sia realistica. Ma realismo non significa imitare diligentemente la natura, anzi lo stesso concetto di natura deve scomparire in quanto risultante da scelte idealistiche nello sterminato mondo del reale. Realismo significa affrontare di petto la realtà, prescindendo da qualsiasi pregiudiziale estetica, morale, religiosa.

Politicamente, Courbet è socialista e rivoluzionario (dopo la Comune dovrà lasciare la Francia); ma non pone l'arte al servizio dell'ideologia, come fa invece Daumier con le sue litografie aggressive. Per Courbet la realtà non è per l'artista niente di diverso da quello che è per gli altri: un insieme di immagini afferrate dall'occhio. Ma se queste immagini debbono avere un senso per la vita debbono farsi cose, essere rifatte dall'uomo. Solo così saranno cosa sua, fatto della sua esistenza. In parole crude, la realtà non è il modello ammirato dall'artista, è la sua materia prima. E qui Courbet si ribella alla nuova tecnica industriale, che abbrutisce i lavoratori e non dà loro alcuna esperienza del reale. Il tempo dell'artista-artigiano è finito; il tempo dell'artista-intellettuale (Delacroix) è una finzione della cultura borghese. In ogni caso l'arte non darà più modelli, non servirà più a migliorare le cose che l'uomo produce, la qualità della vita per i privilegiati che possono godere. Ma è concepibile un mondo in cui le sembianze perdono ogni significato, un mondo cieco? In un mondo tutto di cose anche le immagini sono cose, e l'artista è colui che le fabbrica. Non le inventa, le costruisce: dà loro la forza di competere, di imporsi come più reali della realtà stessa, perché non Dio ma l'uomo le ha fatte. Dipingere significa dare al quadro un peso, una consistenza maggiori della cosa veduta: in breve, fare ciò che si vede è altra cosa dall'imitare la natura. Qual è il distacco e quale il percorso tra la cosa veduta, che subito scompare, e la stessa cosa dipinta, che resta? Null'altro che la fattura, il lavoro manuale dell'artista (Marx avrebbe detto: forza-lavoro). Così il lavoro dell'artista diventa il paradigma del vero lavoro umano, inteso come presenza attiva o addirittura indistinzione dell'uomo sociale dalla realtà. L'artista è un lavoratore che non ubbidisce all'iniziativa e non serve l'interesse di un padrone, non sottostà alla logica meccanica delle macchine. È insomma il tipo del lavoratore libero, che raggiunge la libertà nella prassi del lavoro stesso. Ecco spiegato perché Courbet, che aveva idee politiche ben chiare, non ha mai messo la sua pittura al loro servizio. Il suo assunto ideologico non condiziona la pittura dall'esterno e non si realizza attraverso, ma nella pittura. Perciò la pittura di Courbet è la cesura al di là della quale si apre tutta una nuova problematica, che non consisterà più nel domandare che cosa l'artista faccia della realtà, ma che cosa faccia nella realtà, per realtà intendendo le circostanze storiche o sociali non meno che la realtà naturale.

[Giulio Carlo Argan – L'arte moderna]