

Tra Settecento e Ottocento

Il Neoclassicismo

La vicenda del neoclassicismo inizia alla metà del XVIII secolo (1750), per concludersi con la fine dell'impero napoleonico nel 1815. Ciò che contraddistingue lo stile artistico di quegli anni fu l'adesione ai principi dell'arte classica. Quei principi di armonia, equilibrio, compostezza, proporzione, serenità, che erano presenti nell'arte degli antichi greci e degli antichi romani, che, proprio in questo periodo fu riscoperta e ristudiata con maggior attenzione ed interesse, grazie alle numerose scoperte archeologiche.

I caratteri principali del neoclassicismo sono diversi:

1. esprime il rifiuto dell'arte barocca e della sua eccessiva irregolarità;
2. fu un movimento teorico, grazie soprattutto al Winckelmann, che teorizzò il ritorno al principio classico del «bello ideale»;
3. fu una riscoperta dei valori etici della romanità, e ciò soprattutto in David, e negli intellettuali della Rivoluzione Francese;
4. fu l'immagine del potere imperiale di Napoleone, che ai segni della romanità affidava la consacrazione dei suoi successi politico-militari;
5. fu un vasto movimento di gusto, che finì per riempire con i suoi segni anche gli oggetti d'uso e d'arredamento.

I principali protagonisti del neoclassicismo furono il pittore Anton Raphael Mengs (1728-1779), lo storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), che furono anche i teorici del neoclassicismo, gli scultori Antonio Canova (1757-1822) e Bertel Thorvaldsen (1770-1844), il pittore francese Jacques-Louis David (1748-1825), i pittori italiani Andrea Appiani (1754-1817) e Vincenzo Camuccini (1771-1844).

Winckelmann, Mengs, Canova, Thorvaldsen, operarono tutti a Roma, che divenne, nella seconda metà del Settecento, la capitale incontrastata del neoclassicismo, il baricentro dal quale questo nuovo gusto si irradiò per tutta Europa. A Roma, nello stesso periodo, operava un altro originale artista italiano, Giovan Battista Piranesi, che, con le sue incisioni a stampa, diffuse il gusto per le rovine e le antichità romane. L'Italia, nel Settecento, fu la destinazione obbligata di quel «Grand Tour», che rappresentava, per la nobiltà e gli intellettuali europei, una fondamentale esperienza di formazione del gusto e dell'estetica artistica. Roma, in particolare, ove si stabilirono scuole ed accademie di tutta Europa, divenne la città dove avveniva l'educazione artistica di intere generazioni di pittori e scultori. Tra questi vi fu anche il David, che rappresentò il pittore più ortodosso del nuovo gusto neoclassico.

Con l'opera del David, il neoclassicismo divenne lo stile della Rivoluzione Francese, ed ancor più divenne, in seguito, lo stile ufficiale dell'impero di Napoleone. E dalla fine del Settecento la nuova capitale del neoclassicismo non fu più Roma, ma Parigi.

Il neoclassicismo tende a scomparire subito dopo il 1815, con la sconfitta di Napoleone. Nei decenni successivi venne progressivamente sostituito dal Romanticismo che, al 1830, ha definitivamente soppiantato il neoclassicismo. Tuttavia, pur se non rappresenta più l'immagine di un'epoca, il neoclassicismo di fatto sopravvisse, come fatto stilistico, per quasi tutto l'Ottocento, soprattutto nella produzione aulica dell'arte ufficiale e di stato, e nelle Accademie di Belle Arti. E questa sopravvivenza stilistica, oltre ai consueti limiti cronologici, è riscontrabile soprattutto nella produzione di un artista come Ingres, la cui opera si è sempre attenuta ai canoni estetici della grazia e della perfezione, capisaldi di qualsiasi classicismo.

Uno dei motivi di questo rinato interesse per il mondo antico furono le scoperte archeologiche che segnarono tutto il XVIII secolo. In questo secolo furono scoperte prima Ercolano, poi Pompei, quindi Villa Adriana a Tivoli e i templi greci di Paestum; ed infine giunsero dalla Grecia numerosi reperti archeologici, che finirono nei principali musei europei a Londra, Parigi, Monaco. Negli stessi anni si diffusero numerose pubblicazioni, tra cui *Le rovine dei più bei monumenti della Grecia*, 1758, del francese Le Roy, *Le antichità di Atene*, 1762, degli inglesi Stuart e Revett, e le incisioni di antichità italiane del romano Piranesi, che

contribuirono notevolmente a diffondere la conoscenza dell'arte classica. Questa opera di divulgazione fu importante non solo per la conoscenza della storia dell'arte, ma anche per il diffondersi dell'estetica del neoclassicismo.

In particolare, con queste campagne di scavo, non solo si ampliò la conoscenza del passato, ma fu chiaro il rapporto, nel mondo classico, tra arte greca e arte romana. Quest'ultima, rispetto alla greca apparve solo un pallido riflesso ed un epigono, se non addirittura una semplice copia. La vera fonte della grandezza dell'arte classica venne riconosciuta nella produzione greca degli artisti del V-IV secolo a.C. Quel periodo eroico che vide sorgere la plastica statuaria di Fidia, Policletto, Mirone, Prassitele, fino a Lisippo. E la perfezione senza tempo di questa scultura influenzò profondamente l'estetica del Settecento, divenendo modello per gli artisti del tempo.

Il neoclassicismo nacque come desiderio di una arte più semplice e pura rispetto a quella barocca, vista come eccessivamente fantasiosa e complicata. Questo desiderio di semplicità si coniugò alla constatazione, fornita dalle scoperte archeologiche, che già in età classica si era ottenuta un'arte semplice, ma di nobile grandiosità. Il barocco apparve allora come il frutto malato di una degenerazione stilistica che, pur partita dai principi della classicità rinascimentale, era andata deformandosi per la ricerca dell'effetto spettacolare ed illusionistico.

Il barocco è complesso, virtuosistico, sensuale; il neoclassicismo vuole essere semplice, genuino, razionale. Il barocco propone l'immagine delle cose, che può anche nascondere, nella sua bellezza esterna, le brutture interiori; il neoclassicismo non si accontenta della sola bellezza esteriore, vuole che questa corrisponda ad una razionalità interiore. Il barocco perseguiva effetti fantasiosi e bizzarri, il neoclassicismo cerca l'equilibrio e la simmetria; se il barocco si affidava alla immaginazione e all'estro, il neoclassicismo si affida alle norme e alle regole.

Il principio del razionalismo è una componente fondamentale del neoclassicismo. È da ricordare che il Settecento è stato il secolo dell'Illuminismo. Di una corrente filosofica che cerca di «rischiare» la mente degli uomini per liberarli dalle tenebre dell'ignoranza, della superstizione, dell'oscurantismo, attraverso la conoscenza e la scienza. E per far ciò bisogna innanzitutto liberarsi da tutto ciò che è illusorio. E l'arte barocca ha sempre perseguito l'illusionismo, come pratica artistica.

Il neoclassicismo ha diversi punti di similitudine con il Rinascimento: come questo fu un ritorno all'arte antica e alla razionalità. Ma le differenze sono sostanziali: la razionalità rinascimentale era di matrice umanistica, e tendeva a liberare l'uomo dalla trascendenza medievale, la razionalità neoclassica è invece di matrice illuministica, e tendeva a liberare l'uomo dalla retorica, dalla ignoranza e dalla falsità barocca. Il ritorno all'antico, per l'artista rinascimentale era il ritorno ad un atteggiamento naturalistico nei confronti della rappresentazione, che lo liberasse dal simbolismo astratto del medioevo; per l'artista neoclassico fu invece la codificazione di una serie di norme e di regole, che servissero ad imbrigliare quella fantasia che, nell'età barocca, aveva agito con eccessiva licenza e sregolatezza. Infine, rispetto alla grande stagione dell'arte rinascimentale, quella neoclassica ha esiti ben modesti, ove si avverte una frigidità di sentimenti e di sensazioni, che la rende poco affascinante.

Massimo teorico del neoclassicismo fu il Winckelmann. Nel 1755 pubblicava le *Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, nel 1763 pubblicava la *Storia dell'arte nell'antichità*. In questi scritti egli affermava il primato dello stile classico (soprattutto greco, che lui idealizzava al di là della realtà storica), quale mezzo per ottenere la bellezza «ideale» contraddistinta da «nobile semplicità e calma grandezza». Winckelmann considerava l'arte come espressione di «un'idea concepita senza il soccorso dei sensi». Un'arte, quindi, tutta cerebrale e razionale, purificata dalle passioni, e fondata su canoni di bellezza astratta. Le sue teorie artistiche trovarono un riscontro immediato nell'attività scultorea di Antonio Canova e di Thorvaldsen.

La scultura, più di ogni altra arte, sembrò adatta a far rivivere la classicità. Le maggiori testimonianze artistiche dell'antichità sono infatti sculture. E nella scultura neoclassica si avverte il legame più diretto ed immediato con l'idea di bellezza classica. Una pittura classica, di fatto, non esiste, anche perché le testimonianze di quel periodo sono quasi tutte scomparse. Le uniche pitture ad affresco, a noi note,

comparvero proprio in quegli anni negli scavi di Ercolano e Pompei. Esse, tuttavia, per quanto suggestive nella loro iconografia così esotica, si presentavano di una semplificazione stilistica (definita compendiaria) inutilizzabile per la moderna sensibilità pittorica. Così che i pittori neoclassici dovettero ispirarsi stilisticamente più alla pittura rinascimentale italiana, in particolare Raffaello, che non all'arte classica vera e propria.

I caratteri della scultura neoclassica sono la perfezione di esecuzione, la estrema levigatezza del modellato, la composizione molto equilibrata e simmetrica, senza scatti dinamici. La pittura neoclassica si riaffidò agli strumenti del naturalismo rinascimentale: la costruzione prospettica, il volume risaltato con il chiaroscuro, la precisione del disegno, immagini nitide senza giochi di luce ad effetto, la mancanza di tonalismi sensuali.

I soggetti delle opere d'arte neoclassiche divennero personaggi e situazioni tratte dall'antichità classica e dalla mitologia. Le storie di questo passato, oltre a far rivivere lo spirito di quell'epoca, che tanto suggestionava l'immaginario collettivo di quegli anni, serviva alla riscoperta di valori etici e morali, di alto contenuto civile, che la storia antica proponeva come modelli al presente. La storia antica, quindi, divenne un serbatoio di immagine allegoriche da utilizzare come metafora sulle situazioni del presente. Ciò è maggiormente avvertibile per un pittore come il David, nei cui quadri la storia del passato è solo un pretesto, o una metafora, per proporre valori ed idee per il proprio tempo.

Il neoclassicismo, nella sua poetica, invertì il precedente atteggiamento dell'arte rococò. Questa, nella sua ricerca della sensazione emotiva o sensuale, sceglieva immagini che materializzavano l'«attimo fuggente». Il neoclassicismo non propone mai attimi fuggenti, ma, coerentemente con la sua impostazione classica, rappresenta solo «momenti pregnanti». I momenti pregnanti sono quelli in cui vi è la maggiore carica simbolica di una storia. In cui si raggiunge l'apice di intensità psicologica, di concentrazione, di significanza: il momento in cui, un certo fatto od evento, entra nella storia o nel mito.

Il Neoclassicismo

Nel Settecento l'architettura del ferro era, di fatto, allo stato sperimentale. La maggior parte della produzione architettonica avveniva ancora con sistemi tradizionali, ma nella seconda metà del secolo, vi fu una svolta stilistica notevole. In polemica con quel barocco, che aveva moltiplicato la decorazione degli edifici al limite dell'incredibile, l'architettura cercò una nuova purezza di linee, ritornando ad un'applicazione più rigorosa dei principi architettonici classici. Nacque, quindi, l'architettura neoclassica (tav. 65).

Il neoclassicismo fu un movimento che coinvolse l'intero panorama artistico, basandosi sia su riflessioni estetiche sia su istanze di gusto. Queste ultime furono originate principalmente dalle scoperte archeologiche di quegli anni: Pompei ed Ercolano in Italia, ma soprattutto le scoperte archeologiche della Grecia classica, la cui arte, fino a quel momento, era conosciuta solo attraverso il riflesso che essa aveva prodotto sull'arte romana. Ma in quegli anni nacque anche l'estetica, come disciplina filosofica, per interrogarsi sull'essenza del bello e del godimento estetico, come momento conoscitivo e fattivo dell'attività umana. Nacquero quelle teorie del bello ideale, che trovarono in Gioacchino Winckelmann, uno dei massimi assertori.

La ricerca teorica della bellezza portò alla definizione di un nuovo metodo razionale, e segnò la svolta culturale rispetto al barocco, accusato quest'ultimo di ricercare solo effetti bizzarri e irrazionali.

In architettura si ebbe un revival dei principi architettonici greco-romani, ma vi fu anche una riflessione più profonda sull'intera storia dell'architettura. Se da un lato vi fu la ricerca, più erudita che pratica, degli archetipi architettonici che avevano portato alla nascita ed evoluzione dell'architettura classica, dall'altro, la razionalità, applicata alla storia dell'architettura, portò alla nascita dei concetti di «tipologia», e di «stile». Gli edifici realizzati in architettura possono classificarsi in base ad una caratteristica, o ad un gruppo di esse. Queste caratteristiche possono essere tipologiche o stilistiche. Nel primo caso abbiamo, ad esempio, tutti gli edifici che hanno una dimensione prevalente sull'altra – e li definiremo a pianta longitudinale –, nel secondo possiamo raggruppare tutti gli edifici medievali con archi e sesto acuto – e li definiremo gotici.

Tale metodo non differiva molto da analoghe metodologie che si sviluppavano nelle scienze naturali, ed il principio classificatorio divenne uno strumento per rendere l'architettura un bagaglio di soluzioni utili per tutti i problemi. La tipologia permetteva di scegliere, tra gli edifici del passato, quelli che meglio si prestavano alla funzione che dovevano svolgere; lo stile permetteva di scegliere le regole compositive che determinavano l'aspetto che un edificio doveva avere.

L'architettura neoclassica fu in realtà un movimento che produsse pochi capolavori. Semplificò l'eccesso di decorazione, ma lo fece producendo edifici, non realmente ispirati, ma freddamente studiati al tavolo di progettazione, come risultato di un meccanico formalismo dei principi architettonici classici. Tuttavia la sua fortuna fu notevole soprattutto in periodo napoleonico. Contribuì notevolmente a quello stile «impero» che si basava su tutti i simboli di grandezza, che Roma aveva consegnato all'immaginario collettivo, e che ben si adattavano allo spirito di esaltazione dell'impero napoleonico.



Robert Adam: Atrio di Syon House a Ishworth

tav. 65 - Architettura neoclassica

NEOCLASSICISMO

Caratteri fondamentali

La vicenda del neoclassicismo inizia alla metà del XVIII secolo (1750), per concludersi con la fine dell'impero napoleonico nel 1815. Ciò che contraddistinse lo stile artistico di quegli anni fu l'adesione ai principi dell'arte classica. Quei principi di armonia, equilibrio, compostezza, proporzione, serenità, che erano presenti nell'arte degli antichi greci e degli antichi romani che, proprio in questo periodo, fu riscoperta e ristudiata con maggior attenzione ed interesse grazie alle numerose scoperte archeologiche.

I caratteri principali del neoclassicismo sono diversi:

1. esprime il rifiuto dell'arte barocca e della sua eccessiva irregolarità;
2. fu un movimento teorico, grazie soprattutto al Winckelmann che teorizzò il ritorno al principio classico del «bello ideale»;
3. fu una riscoperta dei valori etici della romanità, e ciò soprattutto in David e negli intellettuali della Rivoluzione Francese;
4. fu l'immagine del potere imperiale di Napoleone che ai segni della romanità affidava la consacrazione dei suoi successi politico-militari;
5. fu un vasto movimento di gusto che finì per riempire con i suoi segni anche gli oggetti d'uso e d'arredamento.

I principali protagonisti del neoclassicismo furono il pittore Anton Raphael Mengs (1728-1779), lo storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), che furono anche i teorici del neoclassicismo, gli scultori Antonio Canova (1757-1822) e Bertel Thorvaldsen (1770-1844), il pittore francese Jacques-Louis David (1748-1825), i pittori italiani Andrea Appiani (1754-1817) e Vincenzo Camuccini (1771-1844).

Winckelmann, Mengs, Canova, Thorvaldsen, operarono tutti a Roma, che divenne, nella seconda metà del Settecento, la capitale incontrastata del neoclassicismo, il baricentro dal quale questo nuovo gusto si irradiò per tutta Europa. A Roma, nello stesso periodo, operava un altro originale artista italiano, Giovan Battista Piranesi che, con le sue incisioni a stampa, diffuse il gusto per le rovine e le antichità romane. L'Italia nel Settecento fu la destinazione obbligata di quel «Grand Tour» che rappresentava, per la nobiltà e gli intellettuali europei, una fondamentale esperienza di formazione del gusto e dell'estetica artistica. Roma, in particolare, ove si stabilirono scuole ed accademie di tutta Europa, divenne la città dove avveniva l'educazione artistica di intere generazioni di pittori e scultori. Tra questi vi fu anche il David che rappresentò il pittore più ortodosso del nuovo gusto neoclassico.

Con l'opera del David il neoclassicismo divenne lo stile della Rivoluzione Francese ed ancor più divenne, in seguito, lo stile ufficiale dell'impero di Napoleone. E dalla fine del Settecento la nuova capitale del neoclassicismo non fu più Roma, ma Parigi.

Il neoclassicismo tende a scomparire subito dopo il 1815 con la sconfitta di Napoleone. Nei decenni successivi venne progressivamente sostituito dal Romanticismo che, al 1830, ha definitivamente soppiantato il neoclassicismo. Tuttavia, pur se non rappresenta più l'immagine di un'epoca, il neoclassicismo di fatto sopravvisse, come fatto stilistico, per quasi tutto l'Ottocento, soprattutto nella produzione aulica dell'arte ufficiale e di stato e nelle Accademie di Belle Arti. E questa sopravvivenza stilistica, oltre ai consueti limiti cronologici, è riscontrabile soprattutto nella produzione di un artista come Ingres, la cui opera si è sempre attenuta ai canoni estetici della grazia e della perfezione, capisaldi di qualsiasi classicismo.

Le scoperte archeologiche

Uno dei motivi di questo rinato interesse per il mondo antico furono le scoperte archeologiche che segnarono tutto il XVIII secolo. In questo secolo furono scoperte prima Ercolano, poi Pompei, quindi Villa Adriana a Tivoli e i templi greci di Paestum; ed infine giunsero dalla Grecia numerosi reperti archeologici che finirono nei principali musei europei: a Londra, Parigi, Monaco. Negli stessi anni si diffusero numerose pubblicazioni tra cui *Le rovine dei più bei monumenti della Grecia*, 1758, del francese Le Roy, *Le antichità di*

Atene, 1762, degli inglesi Stuart e Revett, e le incisioni di antichità italiane del romano Piranesi che contribuirono notevolmente a diffondere la conoscenza dell'arte classica. Questa opera di divulgazione fu importante non solo per la conoscenza della storia dell'arte ma anche per il diffondersi dell'estetica del neoclassicismo.

In particolare, con queste campagne di scavo, non solo si ampliò la conoscenza del passato, ma fu chiaro il rapporto, nel mondo classico, tra arte greca e arte romana. Quest'ultima rispetto alla greca apparve solo un pallido riflesso ed un epigono, se non addirittura una semplice copia. La vera fonte della grandezza dell'arte classica venne riconosciuta nella produzione greca degli artisti del V-IV secolo a.C. Quel periodo eroico che vide sorgere la plastica statuaria di Fidia, Policletto, Mirone, Prassitele, fino a Lisippo. E la perfezione senza tempo di questa scultura influenzò profondamente l'estetica del Settecento, divenendo modello per gli artisti del tempo.

La razionalità illuministica e il rifiuto del barocco

Il neoclassicismo nacque come desiderio di un'arte più semplice e pura rispetto a quella barocca, vista come eccessivamente fantasiosa e complicata. Questo desiderio di semplicità si coniugò alla constatazione, fornita dalle scoperte archeologiche, che già in età classica si era ottenuta un'arte semplice ma di nobile grandiosità. Il barocco apparve allora come il frutto malato di una degenerazione stilistica che, pur partita dai principi della classicità rinascimentale, era andata deformandosi per la ricerca dell'effetto spettacolare ed illusionistico.

Il barocco è complesso, virtuosistico, sensuale; il neoclassicismo vuole essere semplice, genuino, razionale. Il barocco propone l'immagine delle cose che può anche nascondere, nella sua bellezza esterna, le brutture interiori; il neoclassicismo non si accontenta della sola bellezza esteriore, vuole che questa corrisponda ad una razionalità interiore. Il barocco perseguiva effetti fantasiosi e bizzarri, il neoclassicismo cerca l'equilibrio e la simmetria; se il barocco si affidava alla immaginazione e all'estro, il neoclassicismo si affida alle norme e alle regole.

Il principio del razionalismo è una componente fondamentale del neoclassicismo. È da ricordare che il Settecento è stato il secolo dell'Illuminismo. Di una corrente filosofica che cerca di «illuminare» la mente degli uomini per liberarli dalle tenebre dell'ignoranza, della superstizione, dell'oscurantismo, attraverso la conoscenza e la scienza. E per far ciò bisogna innanzitutto liberarsi da tutto ciò che è illusorio. E l'arte barocca ha sempre perseguito l'illusionismo come pratica artistica.

Il neoclassicismo ha diversi punti di similitudine con il Rinascimento: come questo fu un ritorno all'arte antica e alla razionalità. Ma le differenze sono sostanziali: la razionalità rinascimentale era di matrice umanistica e tendeva a liberare l'uomo dalla trascendenza medievale, la razionalità neoclassica è invece di matrice illuministica e tendeva a liberare l'uomo dalla retorica, dall'ignoranza e dalla falsità barocca. Il ritorno all'antico, per l'artista rinascimentale era il ritorno ad un atteggiamento naturalistico, nei confronti della rappresentazione, che lo liberasse dal simbolismo astratto del medioevo; per l'artista neoclassico fu invece la codificazione di una serie di norme e di regole che servissero ad imbrigliare quella fantasia che, nell'età barocca, aveva agito con eccessiva licenza e sregolatezza. Infine, rispetto alla grande stagione dell'arte rinascimentale, quella neoclassica ha esiti ben modesti, ove si avverte una frigidità di sentimenti e di sensazioni che la rende poco affascinante.

Le teorie e lo stile

Massimo teorico del neoclassicismo fu il Winckelmann. Nel 1755 pubblicava le Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura, nel 1763 pubblicava la Storia dell'arte nell'antichità. In questi scritti egli affermava il primato dello stile classico (soprattutto greco che lui idealizzava al di là della realtà storica), quale mezzo per ottenere la bellezza «ideale» contraddistinta da «nobile semplicità e calma grandezza». Winckelmann considerava l'arte come espressione di «un'idea concepita senza il soccorso dei sensi». Un'arte, quindi, tutta cerebrale e razionale, purificata dalle passioni e fondata su canoni di bellezza astratta. Le sue teorie artistiche trovarono un riscontro immediato nell'attività scultorea di Antonio Canova e di Thorvaldsen.

La scultura, più di ogni altra arte, sembrò adatta a far rivivere la classicità. Le maggiori testimonianze artistiche dell'antichità sono infatti sculture. E nella scultura neoclassica si avverte il legame più diretto ed immediato con l'idea di bellezza classica. Una pittura classica, di fatto, non esiste, anche perché le testimonianze di quel periodo sono quasi tutte scomparse. Le uniche pitture ad affresco, a noi note, comparvero proprio in quegli anni negli scavi di Ercolano e Pompei. Esse, tuttavia, per quanto suggestive nella loro iconografia così esotica, si presentavano di una semplificazione stilistica (definita compendiarica) inutilizzabile per la moderna sensibilità pittorica. Così che i pittori neoclassici dovettero ispirarsi stilisticamente più alla pittura rinascimentale italiana, in particolare Raffaello, che non all'arte classica vera e propria.

I caratteri della scultura neoclassica sono la perfezione di esecuzione, la estrema levigatezza del modellato, la composizione molto equilibrata e simmetrica, senza scatti dinamici. La pittura neoclassica si riaffidò agli strumenti del naturalismo rinascimentale: la costruzione prospettica, il volume risaltato con il chiaroscuro, la precisione del disegno, immagini nitide senza giochi di luce ad effetto, la mancanza di tonalismi sensuali.

I soggetti delle opere d'arte neoclassiche divennero personaggi e situazioni tratte dall'antichità classica e dalla mitologia. Le storie di questo passato, oltre a far rivivere lo spirito di quell'epoca, che tanto suggestionava l'immaginario collettivo di quegli anni, serviva alla riscoperta di valori etici e morali, di alto contenuto civile, che la storia antica proponeva come modelli al presente. La storia antica, quindi, divenne un serbatoio di immagine allegoriche da utilizzare come metafora sulle situazioni del presente. Ciò è maggiormente avvertibile per un pittore come il David nei cui quadri la storia del passato è solo un pretesto, o una metafora, per proporre valori ed idee per il proprio tempo.

Il neoclassicismo, nella sua poetica, invertì il precedente atteggiamento dell'arte rococò. Questa, nella sua ricerca della sensazione emotiva o sensuale, sceglieva immagini che materializzavano l'«attimo fuggente». Il neoclassicismo non propone mai attimi fuggenti, ma, coerentemente con la sua impostazione classica, rappresenta solo «momenti pregnanti». I momenti pregnanti sono quelli in cui vi è la maggiore carica simbolica di una storia. In cui si raggiunge l'apice di intensità psicologica, di concentrazione, di significanza: il momento in cui, un certo fatto od evento entra nella storia o nel mito.

Cenni sul neoclassicismo in Italia

Il ruolo svolto dall'Italia nella nascita del Neoclassicismo fu determinante. In Italia vennero effettuate le maggiori scoperte archeologiche del secolo: Ercolano, Pompei, Paestum, Tivoli, che si aggiunsero alle già imponenti collezioni di arte romana che, dal Cinquecento in poi, si erano costituite un po' ovunque.

Roma divenne la capitale del neoclassicismo e fu un ruolo centrale che conservò fino allo scoppio della Rivoluzione Francese. A Roma operarono i maggiori protagonisti di questa fase storica: Winckelmann, Mengs, Canova, Thorvaldsen. A Roma, nello stesso periodo, operava un altro originale artista italiano, Giovan Battista Piranesi che, con le sue stampe, diffuse il gusto per le rovine e le antichità romane. Un gusto, che presto suggestionò soprattutto gli spiriti romantici che nella «rovina» rintracciavano un sentimento che andava al di là della testimonianza archeologica.

Ed a Roma giungevano gli altri artisti ed intellettuali di Europa. I primi grazie alle borse di studio messe a loro disposizione dalle scuole ed accademie d'arte, i secondi per quella moda del Grand Tour che imponeva alle persone di un certo rango di effettuare almeno un viaggio in Italia per conoscerne le bellezze e i tesori d'arte. L'Accademia francese assegnava una borsa di studio per un soggiorno di alcuni anni a Roma, chiamata «Prix de Rome». E, grazie a questa borsa di studio, anche David giunse a Roma soggiornandovi in più occasioni. E, proprio a Roma, compose il suo quadro più famoso di questo periodo: «Il giuramento degli Orazi». A Roma un altro personaggio svolse un ruolo fondamentale per il neoclassicismo: il cardinale Albani. Cultore di antichità classiche e mecenate, iniziò la costruzione di una villa-museo che divenne uno dei luoghi più simbolici del nuovo stile. Il suo salotto divenne luogo di incontro per gli artisti e gli studiosi che, a Roma, furono i protagonisti della vicenda neoclassica. Ed infine Roma fu anche la città ove lavorò il maggior artista italiano neoclassico: Antonio Canova.

Ma intanto, alla fine del secolo, Roma cedeva la sua centralità a Parigi e, nel contempo, un'altra città italiana divenne importante nella vicenda del neoclassicismo: Milano. Nel capoluogo lombardo il centro della vita artistica divenne l'Accademia di Brera, fondata nel 1776. Da Milano proviene il principale pittore

neoclassico italiano: Andrea Appiani (1754-1817), che fu anche ritrattista ufficiale di Napoleone. La sua opera, in parte distrutta dai bombardamenti del 1943, si affida a temi mitologici quali «La toeletta di Giunone», il «Parnaso» o la «Storia di Amore e Psiche».

Un altro pittore romano, Vincenzo Camuccini (1771-1844), visse in gioventù la fase del neoclassicismo proponendo quadri di derivazione davidiana quali la «Morte di Giulio Cesare».

Il neoclassicismo, come fatto stilistico, è sopravvissuto nell'arte italiana per buona parte dell'Ottocento. Anche pittori, che per i soggetti vengono considerati romantici, quali Hayez o Bezzuoli, continuano a praticare una pittura con quei connotati stilistici neoclassici che tenderanno a scomparire solo dopo la metà del secolo.

Jacques-Louis David

Jacques-Louis David (1748-1825), dopo un apprendistato presso il pittore tardo-rococò Vien, si recò a Roma nel 1775 avendo vinto il Prix de Rome. Il Prix de Rome era una borsa di studio che l'Accademia di Francia assegnava ai giovani artisti più promettenti per consentire loro un periodo di soggiorno e di studio nella città eterna. Il David si trattenne a Roma fino al 1780. Qui ebbe modo sia di conoscere le teorie artistiche del Winckelmann, sia di studiare l'arte antica e rinascimentale. Predilesse le pitture di storia, utilizzando episodi classici da proporre come «esempi di virtù» al mondo contemporaneo. Infatti il suo fu un neoclassicismo di grossi contenuti etici e virili che egli opponeva alle mollezze ed effeminatezze del mondo rococò.

In un suo secondo soggiorno romano, nel 1784, dipinse «Il giuramento degli Orazi» che gli diede notevoli successi. Per le sue idee e temperamento partecipò attivamente alla Rivoluzione Francese e al periodo napoleonico, producendo sempre quadri storici (anche quando raffiguravano eventi a lui coevi) ma dai contenuti di stringente appello civile. Quadri come «Il giuramento della pallacorda» (1790-91), rimasto incompiuto, la «Morte di Marat» (1793), «Il ratto delle Sabine» (1799), «Napoleone che valica il San Bernardo» (1800), «Incoronazione di Napoleone» (1805-07). Dopo la Restaurazione, David concluse la sua vita a Bruxelles dedicandosi alla pittura di soggetti mitologici, allineandosi a quel gusto di accademismo neoclassico che proseguì per tutto l'Ottocento, ma che nella storia classica e nella mitologia non cercava più alcuna finalità etica.

Il giuramento degli Orazi

Il giuramento degli Orazi è di certo il quadro neoclassico più famoso e quello che meglio sintetizza le nuove concezioni artistiche di David. L'immagine è costruita con perfetto equilibrio, con linee nette e colori freddi. La scena è collocata in un ambiente di severa e spartana solidità. L'ambiente è raffigurato secondo i principi della prospettiva centrale. Ciò dà un senso di equilibrio orizzontale che accentua la solennità del momento rappresentato. Il quadro si divide idealmente in tre riquadri distinti, segnati dai tre archi a tutto sesto dello sfondo. Nel primo riquadro ci sono i tre fratelli Orazi. Sono visti di scorcio così che sembrano quasi formare un corpo solo. Hanno le gambe leggermente divaricate in avanti, il braccio proteso. I loro lineamenti sono tesi, le espressioni sono concentrate: esprimono tutta la determinazione che li porta a sacrificare la loro vita per la patria. Al centro, nel secondo riquadro, c'è il padre. Ha un aspetto solenne. Ha in mano le tre spade che sta per consegnare ai figli dopo aver raccolto il loro giuramento. L'altra mano è sollevata in alto, a simboleggiare la superiorità del principio per il quale vanno a combattere: la difesa della patria e delle loro famiglie. Nel terzo riquadro ci sono le moglie degli Orazi con due figli. Sono accasciate ed addolorate anche se non compiono gesti di teatrale disperazione. Non piangono neppure. La loro sofferenza è intensa ma composta. Sopportata con grande dignità, perché comprendono la necessità del sacrificio dei loro uomini.

Il soggetto storico è qui utilizzato con un unico contenuto: l'esaltazione dell'eroismo. Eroi sono coloro che volontariamente scelgono di mettere a rischio la propria vita per il bene comune dei propri familiari e della propria terra. L'eroe, in questo quadro, ha caratteri di intensa virilità che contrastano con i molli caratteri dei tanti damerini che affollavano la società aristocratica del Settecento. Ma non è un attributo solo degli uomini. Eroiche sono anche le donne che devono pagare il prezzo del dolore. La differenza psicologica dei personaggi viene resa in forme visibili dalle loro pose: diritte e tese le linee che formano gli uomini, curve e sinuose le linee che disegnano le donne.

Rispetto alla pittura rococò, che cercava la sensualità della visione con colori tonali, luci calde e ombre accoglienti, la pittura di David si mostra al contrario fortemente idealizzata. La luce che illumina la scena è netta e tagliente, le forme sono disegnate con grossa precisione, il rilievo dei corpi è affidato al più classico del trattamento chiaroscurale. Nulla deve essere seducente per l'occhio o i sensi. L'immagine deve invece colpire la coscienza dell'osservatore. Non deve offrirgli consolanti sensazioni estetiche ma deve smuovergli il cuore. Deve richiamarlo a valori forti. Valori come l'eroismo. Valori tanto necessari in una fase storica

come questa in cui la società francese si prepara a quella rivoluzione destinata a cambiare il corso della storia europea.

Il richiamo all'eroismo è il grande contenuto di questo quadro. Un contenuto etico. Un contenuto forte. E, per far ciò, il David abbandona del tutto quella sensazione di attimo fuggente che caratterizza tutta la pittura del Settecento rococò. Egli sceglie di rappresentare la vicenda secondo la tecnica del momento pregnante. Il momento eterno. Quel momento in cui la coscienza cambia per sempre per una scelta che non può più farci tornare indietro. Quel momento da consegnare per sempre alla storia.

Il quadro di David fu realizzato a Roma e poi trasportato a Parigi. Il successo che ebbe fu immenso e decretò la fama di David. La data della sua esecuzione, a soli quattro anni dallo scoppio della Rivoluzione Francese, fanno sì che questo quadro ben rappresenti il clima prerivoluzionario della Francia. Un clima in cui, anche grazie ai quadri di David, si avvertiva la necessità di un ritorno ai valori etici forti che avrebbero consentito ai francesi il sacrificio di tante vite umane pur di affermare i nuovi valori di libertà, uguaglianza e fraternità.

Il David ha utilizzato la storia classica per altri quadri simili a questo. Ricordiamo «Belisario riconosciuto» (1781), «Il dolore di Andromaca», «Le Termopili», «I Littori portano a Bruto i corpi dei suoi figli» (1789), e «Il Ratto delle Sabine» (1799). Ma in nessuno di questi quadri David riesce a raggiungere un uguale livello di comunicatività e di sintesi tra contenuto e forma. Nelle sue altre opere di soggetto storico si avverte un'ispirazione più di maniera ed una eccessiva teatralità scenica che stemperano l'emozione che l'immagine vuole trasmettere.



Jacques-Louis David, Il giuramento degli Orazi, 1784

La morte di Marat

Se il giuramento degli Orazi è di certo il quadro neoclassico per eccellenza, la morte di Marat è il quadro che più di ogni altro dà immagine al dramma della Rivoluzione Francese. Anche qui il contenuto del quadro è l'eroismo, ma nel doloroso prezzo che tale scelta impone: il sacrificio della propria vita.

La Rivoluzione Francese era scoppiata nel 1789. Dopo la deposizione della monarchia si ebbe in Francia un periodo di grossa instabilità politica, caratterizzata da un periodo violento e sanguinoso. Tra i protagonisti di questa cruenta fase della Rivoluzione, che culminò con la condanna e l'esecuzione del re Luigi XVI, ci fu anche Jean-Paul Marat. L'uomo politico fu assassinato nel 1793 da Carlotta Corday. Marat, che soffriva di dolori reumatici, trascorreva la maggior parte del suo tempo immerso in una vasca con l'acqua calda. Carlotta Corday lo sorprese mentre era nella vasca, e lo pugnalò con un coltello.

David, che era amico di Marat, ricordò la sua morte con un quadro che divenne immediatamente famoso. L'artista voleva esaltare le virtù eroiche di Marat e, nel contempo, rendere emozionante e densa di significato la sua morte. Scelse così, come «momento pregnante», non il momento in cui venne assassinato, ma il momento successivo in cui il corpo inanimato ci mostra tutta la cruda realtà della morte. Marat è solo. Il quadro nella parte superiore è completamente vuoto e scuro. Nella parte inferiore ci mostra il corpo in tutta la solitudine e il silenzio della morte. Tutta la composizione è giocata su pochissimi elementi rappresentativi con linee orizzontali e verticali. Marat, nel momento in cui fu assassinato, stava rispondendo ad una donna che gli aveva scritto perché era in difficoltà finanziarie. Marat, pur non essendo ricco, le stava inviando un assegno che si intravede sul piccolo tavolino affianco al calamaio. Il coltello, usato dalla donna, è a terra sporco di sangue. Marat ha ancora in una mano la lettera e nell'altra la penna per scrivere. Questo braccio, che ricorda il braccio del Cristo nel quadro della Deposizione di Caravaggio, è abbandonato a terra, creando l'unica linea diagonale della scena. La testa, appoggiata sul bordo della vasca, è reclinata così da mostrarci il viso di Marat.

Tutto il quadro ispira un silenzio che non può essere rotto in alcun modo. Esso rimane come la testimonianza più lucida e commovente di quel periodo del Terrore che avrebbe portato al sacrificio di tante vite umane.



Jacques-Louis David, La morte di Marat, 1793

Antonio Canova

Antonio Canova (1757-1822), è il maggior artista italiano ad aver partecipato alla vicenda del neoclassicismo ed è anche l'ultimo grande artista italiano di livello europeo. Dopo di lui, per tutto il corso del XIX secolo, l'Italia ha svolto un ruolo molto marginale e periferico nell'ambito della formulazione delle nuove teorie e pratiche artistiche.

Formatosi in ambiente veneziano, le sue prime opere rivelano la influenza dello scultore barocco del Seicento Gian Lorenzo Bernini. Trasferitosi a Roma, partecipò al clima cosmopolita della capitale in cui si incontravano i maggiori protagonisti dell'arte neoclassica. A Roma svolse la maggior parte della sua attività, raggiungendo una fama immensa. Fu anche pittore, ma produsse opere di livello decisamente inferiore rispetto alle sue opere scultoree. Nelle sue sculture Canova, più di ogni altro, fece rivivere la bellezza delle antiche statue greche secondo i canoni che insegnava Winckelmann: «la nobile semplicità e la quieta grandezza».

Le sculture di Canova sono realizzate in marmo bianco e con un modellato armonioso ed estremamente levigato. Si presentano come oggetti puri ed incontaminati secondo i principi del classicismo più puro: oggetti di una bellezza ideale, universale ed eterna. I soggetti delle sue sculture si dividono in due tipologie principali: le allegorie mitologiche e i monumenti funebri. Al primo gruppo appartengono: «Teseo sul Minotauro», «Amore e Psiche», «Ercole e Lica», «Le tre Grazie»; al secondo gruppo appartengono i monumenti funebri a Clemente XIV, a Clemente XIII, a Maria Cristina d'Austria.

Nei monumenti di soggetto mitologico i riferimenti alle sculture greche classiche è scoperto ed immediato: le anatomie sono perfette, i gesti misurati, le psicologie sono assenti o silenziose, le composizioni molto equilibrate e statiche. Il momento scelto per la rappresentazione è quello classico del «momento pregnante», evidente ad esempio nel gruppo di «Teseo sul Minotauro». Canova, invece di rappresentare la lotta tra Teseo e l'essere metà uomo e metà toro, sceglie di rappresentare il momento in cui Teseo, dopo aver sconfitto il Minotauro, ha scaricato tutte le sue energie offensive per lasciar posto ad un vago senso di pietà per l'avversario ucciso. È un momento di quiete assoluta in cui il tempo si congela per sempre. È quello il momento in cui la storia diventa mito universale ed eterno.

Nei monumenti funebri Canova parte dallo schema classico a tre piani sovrapposti. Nei monumenti dei due papa Clemente XIII e XIV al primo livello ci sono le immagini allegoriche che rappresentano il senso della morte; al secondo livello vi è il sarcofago; al terzo livello vi è la figura del papa. Questo schema, che dal Trecento aveva caratterizzato tutta la produzione di monumenti funebri, venne dal Canova variata con il monumento a Maria Cristina d'Austria – in esso un corteo funebre si accinge a varcare la soglia dell'oltretomba raffigurata come una piramide – e nei monumenti a stele in cui è evidente il ricordo delle tante stele funerarie provenienti dall'antica Roma.

I monumenti funerari rappresentano un tema molto sentito dagli artisti neoclassici. Da ricordare che, negli stessi anni, l'importanza dei «sepolcri» veniva affermata anche dal poeta Ugo Foscolo. Per il Foscolo il sepolcro doveva conservarci la memoria dei grandi personaggi della storia esaltandone il valore quali esempi di virtù. La morte, che nella precedente stagione barocca veniva visto come qualcosa di orrido e di macabro, dall'arte neoclassica era vista come il «momento pregnante» per eccellenza. Il momento in cui si scaricano tutte le contingenze terrene per entrare nel silenzio assoluto ed eterno.

Il Canova nel periodo napoleonico divenne il ritrattista ufficiale di Napoleone producendo per l'imperatore diversi ritratti, tra cui quello in bronzo, ora collocato a Brera, che fu rifiutato dall'imperatore perché Canova lo aveva ritratto nudo. Tra i ritratti eseguiti per la famiglia imperiale famoso rimane quello di Paolina Borghese semidistesa su un triclinio, seminuda e con una mela in mano, secondo una iconografia di chiara derivazione tizianesca, pur se caricata di significati mitologici.

Oltre all'attività di scultore, Canova fu anche impegnato nella tutela e valorizzazione del patrimonio artistico. Nel 1802 ebbe l'incarico di Ispettore Generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa. Nel 1815, dopo la caduta di Napoleone, ottenne di riportare in Italia le tante opere d'arte che l'imperatore aveva trasportato illegalmente in Francia. Morto nel 1822, il suo sepolcro è a Possagno, il paesino in provincia di Treviso dove era nato, e dove egli, a sue spese, fece erigere un tempio dove nel 1830 furono traslate le sue spoglie.

Amore e Psiche

Il gruppo, oggi conservato al Louvre, appartiene alle allegorie mitologiche della produzione canoviana. Esso rappresenta Amore e Psiche nell'atto di baciarsi. Eseguita in marmo bianco, la scultura ha superfici levigate ed un modellato molto tornito. La composizione ha una straordinaria articolazione: la donna, Psiche, è semidistesa, rivolge il viso e le braccia verso l'alto e, per far ciò, imprime al corpo una torsione ad avvitemento; l'uomo, Amore, si appoggia su un ginocchio mentre con l'altra gamba si spinge in avanti inarcandosi e contemporaneamente piegando la testa di lato per avvicinarsi alle labbra della donna. Il soggetto è probabilmente tratto dalla leggenda di Apuleio, secondo la quale Psiche era una ragazza talmente bella da suscitare l'invidia di Venere, così che la dea le mandò Amore per farla innamorare di un uomo vecchio e brutto. Ma Amore, dopo averla vista, se ne innamorò e, dopo una serie di vicissitudini, ottenne che Psiche entrasse nell'Olimpo degli dei, per restare con lui. Il soggetto è qui utilizzato come allegoria del potere dell'amore, visto soprattutto nell'intensità del desiderio che riesce a sprigionare: da qui la scelta di fermare la rappresentazione all'istante prima che il bacio avvenga ed il desiderio si consumi.

Per comprendere lo spirito della cultura neoclassica è utile confrontare il gruppo scultoreo di Amore e Psiche con un'altra famosa allegoria mitologica: l'«Apollo e Dafne» di Gian Lorenzo Bernini. Quest'ultimo gruppo scultoreo fu realizzato tra il 1622 e il 1625, agli inizi della diffusione del barocco, e rappresenta indubbiamente uno dei maggiori esiti di questo stile di cui Bernini fu uno dei maggiori rappresentanti. Dafne, secondo la mitologia, era una bellissima fanciulla di cui si era innamorato Apollo. Dafne, per sfuggirgli, scappò ai piedi del Parnaso e qui, nel momento in cui stava per essere raggiunta da Apollo, chiese aiuto alla madre che la trasformò in una pianta di alloro.

Il gruppo del Bernini rappresenta indubbiamente un attimo fuggente: Dafne viene appena sfiorata da Apollo ed ha già i capelli che stanno divenendo dei rami di alloro. È giusto un attimo: l'istante successivo Dafne non ci sarà più. Per enfatizzare ciò Bernini dà al gruppo un'apparenza di equilibrio instabile, evidente soprattutto nella curva ad arco che forma il corpo di Dafne. Il gruppo del Canova ha invece una fermezza ed una staticità molto più evidenti. Lo si osservi soprattutto nella visione frontale. Il corpo di Psiche insieme alla gamba e alle ali di Amore formano uno schema ad X simmetrico. Al centro di questa X le braccia di Psiche definiscono un cerchio perfetto che inquadra al centro il punto focale della composizione: quei pochi centimetri che dividono le labbra dei due. In quei pochi centimetri si gioca il momento pregnante, ed eterno, del desiderio senza fine che l'Eros sprigiona.

La differenza tra le due sculture non è da ricercarsi sulla differenza stilistica o formale, risultando entrambe di notevolissima fattura per tecnica esecutiva, ma sulla diversa cultura che le ispira. Lo sforzo del Bernini è di cogliere la vitalità della vita in continuo movimento, e per far ciò cerca di annullare la materia per lasciare solo la sensazione del divenire. Canova mostra invece tutta a tensione neoclassica di giungere a quella perfezione senza tempo in cui nulla più può divenire, e per far ciò pietrifica la vita dando alla materia una forma definitiva ed eterna.

