

Il Romanticismo

Caratteri generali e differenze con il neoclassicismo

Il romanticismo è un movimento artistico dai contorni meno definiti rispetto al neoclassicismo. Benché si affermi in Europa dopo che il neoclassicismo ha esaurito la sua vitalità, ossia intorno al 1830, in realtà era nato molto prima. Le prime tematiche che lo preannunciavano sorsero già verso la metà del XVIII secolo. Esse, tuttavia, rimasero in incubazione durante tutto lo sviluppo del neoclassicismo, per riapparire e consolidarsi solo nei primi decenni dell'Ottocento. Il romanticismo, ha poi cominciato ad affievolirsi verso la metà del XIX secolo, anche se alcune sue suggestioni e propaggini giungono fino alla fine del secolo.

Il romanticismo è un movimento che si definisce bene proprio confrontandolo con il neoclassicismo. In sostanza, mentre il neoclassicismo dà importanza alla razionalità umana, il romanticismo rivaluta la sfera del sentimento, della passione ed anche della irrazionalità. Il neoclassicismo è profondamente laico, e persino ateo; per contro il romanticismo è un movimento di grandi suggestioni religiose. Il neoclassicismo aveva preso come riferimento la storia classica; il romanticismo, invece, guarda alla storia del medioevo, rivalutando questo periodo che, fino ad allora, era stato considerato buio e barbarico. Infine, mentre il neoclassicismo impostava la pratica artistica sulle regole e sul metodo, il romanticismo rivalutava l'ispirazione ed il genio individuale.

È da considerare, inoltre, che, mentre il neoclassicismo è uno stile internazionale, ed in ciò rifiuta le espressioni locali considerandole folkloristiche, ossia di livello inferiore, il romanticismo si presenta con caratteristiche differenziate da nazione a nazione. Così, di fatto, risultano differenti il romanticismo inglese da quello francese, o il romanticismo italiano da quello tedesco, e così via.

Il romanticismo, in realtà, a differenza del neoclassicismo, non è uno stile, in quanto non si fonda su dei principi formali definiti. Esso può essere invece considerato una poetica, in quanto, più che alla omogeneità stilistica, tende alla omogeneità dei contenuti. Questi contenuti della poetica romantica sono sintetizzabili in quattro grandi categorie:

1. l'armonia dell'uomo nella natura
2. il sentimento della religione
3. la rivalutazione dei caratteri nazionali dei popoli
4. il riferimento alle storie del medioevo.

Le nuove categorie estetiche: il pittoresco e il sublime

La categoria estetica del neoclassicismo è stata sempre e solo una: il *bello*. Il bello è qualcosa che deve ispirare sensazioni estetiche piacevoli, gradevoli, e per far ciò deve nascere dalla perfezione delle forme, dalla loro armonia, regolarità, equilibrio, eccetera. Il bello, già dalle sue prime formulazioni teoriche presso gli antichi greci, conserva al suo fondo una regolarità geometrica che è il frutto della capacità umana di immaginare e realizzare forme perfette. Pertanto, nella concezione propriamente neoclassica, il bello è la qualità specifica dell'operare umano. La natura non produce il bello, ma produce immagini che possono ispirare due sentimenti fondamentali: il *pittoresco* o il *sublime*.

Il *sublime* conosce la sua prima definizione teorica grazie a E. Burke, nel 1756, con un saggio dal titolo: *Ricerca filosofica sulla origine delle idee del sublime e del bello*. Burke considera il bello e il sublime tra loro opposti. Il sublime non nasce dal piacere della misura e della forma bella, né dalla contemplazione disinteressata dell'oggetto, ma ha la sua radice nei sentimenti di paura e di orrore suscitati dall'infinito, dalla dismisura, da «tutto ciò che è terribile o riguarda cose terribili» (per es. il vuoto, l'oscurità, la solitudine, il silenzio, ecc.; riprendendo questi esempi Kant dirà: *sono sublimi le alte querce e belle le aiuole; la notte è sublime, il giorno è bello*).

Immanuel Kant approfondisce il significato del sublime. Il sublime non deriva, come il bello, dal libero gioco tra sensibilità e intelletto, ma dal conflitto tra sensibilità e ragione. Si ha pertanto quel sentimento misto di sgomento e di piacere che è determinato sia dall'assolutamente grande e incommensurabile (la serie infinita dei numeri o l'illimitatezza del tempo e dello spazio: *sublime matematico*), sia dallo spettacolo

dei grandi sconvolgimenti e fenomeni naturali che suscitano nell'uomo il senso della sua fragilità e finitezza (*sublime dinamico*).

Il *pittoresco* è una categoria estetica che trova la sua prima formulazione solo alla fine del Settecento grazie ad U. Price, che nel 1792 scrisse: *Un saggio sul pittoresco, paragonato al sublime e al bello*. Tuttavia la sua prima comparsa nel panorama artistico è rintracciabile già agli inizi del Settecento, soprattutto nella pittura inglese, e poi nel rococò francese. Il pittoresco rifiuta la precisione delle geometrie regolari, per ritrovare la sensazione gradevole nella irregolarità e nel disordine spontaneo della natura.

Il pittoresco è la categoria estetica dei paesaggi. Tutta la pittura romantica di paesaggio conserva questa caratteristica. Essa, nel corso del Settecento, ispirò anche il giardinaggio, facendo nascere il cosiddetto giardino «all'inglese». L'arte del giardinaggio, nel corso del rinascimento e del barocco, aveva prodotto il giardino «all'italiana», ossia una composizione di elementi vegetali (alberi, siepi, aiuole) e artificiali (vialetti, scalinate, panchine, padiglioni, gazebi) ordinati secondo figure geometriche e regolari. Il giardino «all'inglese» rifiuta invece la regolarità geometrica, e dispone ogni cosa in un'apparente casualità. Divengono elementi caratteristici, di questo tipo di giardino: i vialetti tortuosi, i dislivelli, le pendenze, la disposizione irregolare degli arbusti. Ed un altro elemento caratteristico del giardino «all'inglese» è la *falsa rovina*.

Il sentimento della rovina è tipico della poetica romantica. Le rovine ispirano la sensazione del disfacimento delle cose prodotte dall'uomo, dando allo spettatore la commozione del tempo che passa. Le testimonianze delle civiltà passate, pur se vengono aggredite dalla corrosione del tempo, rimangono comunque presenti in queste rovine del passato. E la rovina, per lo spirito romantico, è più emozionante e piacevole, di un edificio, o di un manufatto, intero. Ovviamente, nell'arte del giardinaggio, pur in mancanza di rovine autentiche, ci si accontentava di false rovine. Ossia di copie di edifici o statue del passato riprodotte allo stato cadente.

La rivalutazione dei sentimenti e delle passioni

Uno dei tratti più caratteristici del romanticismo è la rivalutazione del lato passionale ed istintivo dell'uomo. Questa tendenza porta a ricercare le atmosfere buie e tenebrose, il mistero, le sensazioni forti, l'orrido ed il pauroso. L'artista romantico ha un'animo ipersensibile, sempre pronto a continui turbamenti. L'artista non si sente più un borghese, ma inizia a comportarsi sempre più in modo anticonvenzionale. In alcuni casi, sono decisamente asociali e amorali. Sono artisti disperati e maledetti, che alimentano il proprio genio di trasgressioni ed eccessi.

L'artista romantico è un personaggio fondamentalmente pessimista. Vive il proprio malessere psicologico con grande drammaticità. E il risultato di questo atteggiamento è un'arte che, non di rado, ricerca l'orrore, come in alcuni quadri di Gericault che raffigurano teste di decapitati o nelle visioni allucinate di Goya quali «Saturno che divora i figli».

L'arte romantica riscopre anche la sfera religiosa, dopo un secolo, il Settecento, che era stato fortemente laico ed anticlericale. La riscoperta dei valori religiosi era iniziata già nel 1802 con la pubblicazione, da parte di Chateaubriand de *Il genio del Cristianesimo*. Negli stessi anni iniziava, soprattutto in Germania, grazie a von Schlegel e Schelling, una concezione mistica ed idealistica dell'arte, intesa come dono divino. L'arte deve scoprire l'anima delle cose, rivelando concetti quali il sentimento, il religioso, l'interiore. Il primo pittore a seguire queste indicazioni fu il tedesco C.D. Friedrich.

Questo interesse per la dimensione della interiorità e della spiritualità umana, portò, in realtà, il romanticismo a preferire linguaggi artistici non figurativi, come la musica e la letteratura o la poesia. Queste, infatti, sono le arti che, più di altre, incarnano lo spirito del romanticismo.

La riscoperta del Medioevo

Sono diversi i motivi che portarono la cultura romantica a rivalutare il medioevo. Le motivazioni principali sono fondamentalmente tre:

1. il medioevo è stato un periodo mistico e religioso
2. nel medioevo si sono formate le nazioni europee
3. nel medioevo il lavoro era soprattutto artigianale.

Nel medioevo la religione aveva svolto un ruolo fondamentale per la società del tempo. Forniva le coordinate non solo morali, ma anche esistenziali. Allo spirito della religione era improntata tutta l'esistenza umana. Questo aspetto fa sì che, nel romanticismo, si guardi al medioevo come ad un'epoca positiva, perché pervasa da un forte misticismo e spiritualità.

Inoltre, la rivalutazione del medioevo nasceva da un atteggiamento polemico sul piano politico. È da ricordare, infatti, che il neoclassicismo, nella sua ultima fase, era divenuto lo stile di Napoleone e del suo impero. Di una entità politica, cioè, che aveva cercato di eliminare le varie nazioni europee per fonderle in un unico stato. Il crollo dell'impero napoleonico aveva significato, nelle coscienze europee, soprattutto la rivalutazione delle diverse nazionalità che, nel nostro continente si erano formate proprio nel medioevo, con il crollo di un altro impero sovranazionale: quello romano. Il neoclassicismo, nella sua perfezione senza tempo, aveva cercato di sovrapporsi alle diversità locali. Il romanticismo, invece, vuole rivalutare la diversità dei vari popoli e delle varie nazioni, e quindi guarda positivamente a quell'epoca in cui la diversità culturale si era formata in Europa: il medioevo.

Il terzo motivo di rivalutazione del medioevo nasce da un atteggiamento polemico nei confronti della rivoluzione industriale. Alla metà del Settecento, le nuove conquiste scientifiche e tecnologiche avevano permesso di modificare sostanzialmente i mezzi della produzione, passando da una fase in cui i manufatti erano prodotti artigianalmente, ad una fase in cui venivano prodotti meccanicamente con un ciclo industriale. La nascita delle industrie rivoluzionò molti aspetti della vita sociale ed economica. Permise di produrre una quantità di oggetti notevolmente superiore, ad un costo notevolmente inferiore. Tuttavia, soprattutto nella sua prima fase, la produzione industriale portò ad un peggioramento della qualità estetica degli oggetti prodotti.

Questa conseguenza fu avvertita soprattutto dagli intellettuali inglesi, che, verso la metà dell'Ottocento, proposero un rifiuto delle industrie, per un ritorno all'artigianato. Il lavoro artigianale, secondo questi intellettuali, consentiva la produzione di oggetti qualitativamente migliori, ed inoltre arricchiva il lavoratore del piacere del lavoro, che nelle industrie non era possibile. Le industrie, con il loro ciclo ripetitivo della catena di montaggio, non creavano le possibilità per un lavoratore di amare il proprio lavoro, con la conseguenza della sua alienazione e dell'impoverimento interiore.

Sorsero così, in Inghilterra, delle scuole di arte applicata e di mestieri, dette «Arts and Crafts». In queste scuole venivano prodotti manufatti in modo rigorosamente artigianale, ma, per questa loro caratteristica, finivano per costare notevolmente in più rispetto alle analoghe merci prodotte dalle industrie. Tendenzialmente erano quindi destinate ad un pubblico ricco e di élite. E quindi non più alla portata proprio della classe operaia, che, dalla rivoluzione industriale aveva tratto il beneficio di poter acquistare un maggior numero di oggetti perché più economici.

La risposta ai mali della rivoluzione industriale data dai movimenti di «Arts and Crafts» era anacronistica. E l'illusione di poter sostituire le industrie con l'artigianato si rivelò fallimentare. La giusta soluzione, alla qualità della produzione industriale, fu data solo alla fine del secolo, dalla cultura che si sviluppò nell'ambito del Liberty. La soluzione fu la definizione di una nuova specificità estetica, l'*industrial design*, che avrebbe portato ad una nuova figura professionale: il *designer*.

Parallelamente ai movimenti di «Arts and Crafts», sorse in Inghilterra un movimento pittorico, che diede una ultima interpretazione del Romanticismo, nella seconda metà dell'Ottocento: i Preraffaelliti. Il gruppo, animato da Dante Gabriel Rossetti, si ripropose, anche nel nome, di far rivivere la pittura medievale, sviluppata appunto prima di Raffaello.

Cenni sul Romanticismo italiano

Il romanticismo italiano è un fenomeno che ha tratti caratteristici diversi dal romanticismo europeo. Le tensioni mistiche sono del tutto assenti, così come è assente quel gusto per il tenebroso e l'orrido che caratterizza molto il romanticismo nordico. Queste diversità hanno fatto ritenere che l'Italia non abbia avuto una vera e propria arte romantica ma solo una imitazione del vero romanticismo nordico. Se la questione appare oggi superata, ciò che interessa è capire in che cosa si può individuare un'esperienza romantica nell'arte italiana dell'Ottocento.

È da premettere che, in Italia, il romanticismo coincide cronologicamente con quella fase storica che definiamo Risorgimento. Ossia il periodo, compreso tra il 1820 e il 1860, in cui si realizzò l'unità d'Italia. Questo processo di unificazione fu accompagnato da molti fermenti che coinvolsero non solo la sfera politica e diplomatica ma anche la cultura del periodo. I contenuti culturali furono indirizzati al risveglio della identità nazionale e alla presa di coscienza dell'importanza della unificazione. Secondo le coordinate del romanticismo, che in tutta Europa rivalutava le radici delle identità nazionali, il riferimento storico divenne il medioevo. E così anche l'Italia, che pure aveva vissuto periodi storici più intensi e pregnanti proprio in età classica con l'impero romano, si rivolse al medioevo per ritrovarvi quegli episodi che ne indicassero l'orgoglio nazionale.

Questo impegno civile e politico unifica tutte le arti del romanticismo italiano, dalla letteratura alla pittura, dalla musica al melodramma, eccetera. Ma l'arte che più di ogni altra si affermò nel romanticismo italiano fu soprattutto la letteratura, grazie ad Alessandro Manzoni e al suo romanzo *I promessi sposi*. Questo predominio della letteratura sulle arti visive è stata una costante di tutta la successiva cultura italiana dell'Ottocento, determinando non poco il ritardo culturale che l'Italia accumulò nel campo delle arti visive rispetto alle altre nazioni europee, e alla Francia in particolare.

I due principali temi in cui si esprime la pittura romantica italiana è la pittura di storia e la pittura di paesaggio. Nel primo tema abbiamo il maggior contributo pittorico all'idea risorgimentale dell'unità nazionale. E la pittura di storia, coerentemente a quanto detto prima, rappresenta sempre episodi tratti dalla storia del medioevo quali la *Disfida di Barletta*, i *Vespri siciliani*, eccetera. Ma lo fa con spirito che denota la succube dipendenza dalla letteratura, tanto che questi quadri hanno un carattere puramente illustrativo e didascalico. Protagonisti di questa pittura di storia sono stati il milanese Francesco Hayez, il fiorentino Giuseppe Bezzuoli, il piemontese Massimo D'Azeglio.

Nel genere del paesaggio il romanticismo italiano trovò invece una sua maggiore autonomia ed ispirazione che la posero al livello delle coeve esperienze pittoriche che si stavano svolgendo in Europa. Anche per la diversità geografica tra l'Italia e l'Europa del nord i paesaggi italiani non sono mai caratterizzati da quella atmosfera a volte tenebrosa e a volte inospitale del paesaggio nordico. Ma il paesaggio italiano si presenta più luminoso, più gradevole, più caratterizzato da un pittoresco accogliente e piacevole. La pittura di paesaggio italiana ha soprattutto due grandi protagonisti: Giacinto Gigante a Napoli, esponente principale della locale Scuola di Posillipo, e Antonio Fontanesi a Torino.

La vicenda del romanticismo italiano tende a prolungarsi fin quasi alla fine del secolo collegandosi, in alcuni casi, direttamente con la pittura divisionista. Nell'ambito del romanticismo italiano, un posto a sé lo occupa un altro movimento, detto «Scapigliatura», sviluppatosi a Milano nell'immediato periodo dopo l'unità d'Italia. La Scapigliatura si sviluppa sulle suggestioni di un altro originale pittore romantico, la cui attività si è svolta a Milano: Giovanni Carnovali, detto il Piccio.

Théodore Géricault

Théodore Géricault (1791-1824) svolse le sue prime esperienze pittoriche nell'ambiente neoclassico francese che in quegli anni era influenzato dalle figure di David e Ingres. Dopo un periodo di soggiorno a Roma, dove ebbe modo di studiare le opere di Michelangelo e di Caravaggio, fece ritorno a Parigi, nel 1817, dove conobbe Delacroix. In quegli anni realizzò il suo quadro più famoso: «La zattera della Medusa», che fu esposto nel Salone d'Autunno del 1819 ricevendo aspre critiche.

Negli anni successivi, il suo interesse per un naturalismo nudo e crudo lo portò a prediligere temi dal gusto macabro, quali le teste dei decapitati o i ritratti di pazzi e alienati mentali rinchiusi nei manicomi. Di carattere molto introverso, Géricault rappresenta già il prototipo del successivo artista romantico: amorale e asociale, disperato e maledetto, che alimenta il proprio genio di eccessi e trasgressioni. Il gusto per l'orrido e il rifiuto della bellezza dà immediatamente il senso della sua poetica: un'arte che non vuole essere facile e consolatoria ma che deve scuotere i sentimenti più profondi dell'animo umano, proponendogli immagini raccapriccianti. La sua vita si concluse nel 1824, a soli 33 anni. La sua eredità, in campo figurativo, fu presa soprattutto dall'amico Eugene Delacroix.

La zattera della Medusa

Il quadro di Géricault, la zattera della Medusa, prende spunto, nel suo soggetto, da un fatto di cronaca successo nel 1816: l'affondamento della nave francese Medusa. Gli occupanti della nave si rifugiarono su una zattera che rimase abbandonata alle onde del mare per diverse settimane. Gli sfortunati occupanti di quella zattera vissero una esperienza terribile che condusse alla morte la gran parte di loro. Solo una quindicina di uomini furono tratti in salvo da una nave di passaggio, dopo che su quella zattera era avvenuto di tutto, anche fenomeni di cannibalismo. L'episodio colpì molto l'immaginazione di Géricault che, immediatamente, si mise al lavoro per la realizzazione di questa che rimane la sua opera più famosa.

Bisogna ricordare il periodo storico in cui è nata questa tela. La Francia era appena uscita da una esperienza storica che l'aveva profondamente segnata: prima la Rivoluzione e poi l'impero napoleonico. Napoleone, nel 1815, a Waterloo era stato definitivamente sconfitto e confinato nell'isola di Sant'Elena. Nel 1816, con il Congresso di Vienna, gli stati europei avevano ripristinato la situazione geo-politica antecedente la Rivoluzione Francese. Tutto ciò che era successo con questa esperienza francese sembrava definitivamente cancellato con un colpo di spugna.

Lo stato d'animo dei francesi, in quegli anni, era soprattutto di sconforto e di delusione. Sentimenti originati dalla constatazione che ciò che essi avevano fatto non era servito a nulla. Il senso di disagio e di deriva finiva per rispecchiarsi direttamente in un quadro che rappresentava appunto un naufragio. Così, volutamente o casualmente, la zattera della Medusa divenne la metafora di un naufragio che, simbolicamente, vedeva coinvolta tutta la nazione francese. Se «Il giuramento degli Orazi» di David rappresenta la Francia prima della Rivoluzione, «La zattera della Medusa» dà l'immagine psicologica della Francia dopo che la Rivoluzione si è conclusa con il fallimento dell'impero.

Il quadro di Géricault, dunque, usa un episodio di cronaca quotidiana per esprimere un contenuto preciso: la vita umana in bilico tra speranza e disperazione.

Formalmente il quadro è costruito secondo il classico sviluppo piramidale. Nel quadro di Géricault le piramidi sono in realtà due ed esprimono due direzioni che si incrociano tra loro opponendosi. La prima piramide parte dall'uomo morto in basso a sinistra ed ha il vertice nell'uomo che, di spalle, sta agitando un panno. È la direzione umana che va dalla disperazione, di coloro che sono morti, alla speranza di chi ha ancora la forza di agitarsi con la speranza di essere visto da qualcuno che vada a salvarli. La seconda piramide parte dalle onde del mare per giungere all'albero che sorregge la vela. Questa è la direzione del mare che spinge in direzione opposta rispetto alla direzione delle speranze umane. È proprio la tensione visibile tra queste due forze opposte a dare un primo tratto drammatico alla scena.

Nei primi studi, preliminari alla realizzazione finale del quadro, Géricault mise una nave all'orizzonte nella direzione in cui guarda l'uomo che agita il panno. La presenza della nave all'orizzonte dava in realtà la

sensazione del lieto fine. La sensazione che oramai, per i sopravvissuti, la brutta avventura stava per volgere all'epilogo. Ciò comportava lo scioglimento della tensione psicologica.

Nella stesura definitiva la nave all'orizzonte scompare, proprio per aumentare il senso del pathos. Chi guarda non sa come la vicenda andrà a finire e quindi deve cogliere la sensazione drammatica di chi ancora non sa se verrà salvato o meno. E lo spettatore non può saperlo, anche perché vede lo stesso orizzonte che guarda l'uomo che agita il panno. Se la composizione fosse stata ruotata di 180 gradi, e l'uomo guardava verso lo spettatore del quadro, avrebbe idealmente chiesto a lui aiuto. In questo caso si sarebbe aumentato il senso di pietà da parte dello spettatore nei confronti di chi, dal quadro, gli chiedeva aiuto. Invece, vedendo l'uomo di spalle, è costretto a compenetrarsi nel suo punto di vista. E all'orizzonte di quel punto di vista lo spettatore non vede, e non potrebbe vedere, nulla. Così che deve vivere totalmente il dubbio dell'uomo che non sa quale sarà il finale, la morte o la salvezza, che lo aspetta.

In quest'opera, di altissima tensione drammatica, Gericault usa più riferimenti alla storia dell'arte. L'atmosfera e i contrasti luministici rimandano inevitabilmente a Caravaggio. Anche il braccio abbandonato nell'acqua, dell'uomo morto in basso a sinistra, è copiato da Caravaggio. Lo stesso braccio che copiò David nella «Morte di Marat». Le figure hanno una tensione muscolare, e una torsione, che rimandano immediatamente a Michelangelo. Le figure in basso a sinistra, del ragazzo morto e del padre che lo sorregge pensoso, sembrano due statue greche. Da notare il particolare del ragazzo che, benché nudo, ha le calze arrotolate ai piedi. Questo particolare, di crudo realismo, sgombera il campo da qualsiasi lettura mitologica o idealizzata. Quelle calze, così comuni e banali, danno il senso tragico della umanità violata, ossia della morte vera che spegne le persone vere in carne ed ossa.



Alienata monomane del gioco

Altra ricerca al limite dell'ossessivo fu quella che Gericault condusse sui pazzi. Questa è solo una delle diverse tele che l'artista dedicò ai malati di mente, in uno studio teso a ritrovare nella inespessività degli alienati le linee di confine tra l'umano e ciò che non è più tale.



Eugene Delacroix

Eugène Delacroix (1798-1863) è il pittore che più di ogni altro ha interpretato il romanticismo in Francia. Dopo una formazione giovanile presso il pittore neoclassico Guerin, entrò in contatto con Gericault per il quale posò nella «Zattera della Medusa». Suggestionato dalla pittura di Michelangelo e di Rubens, sviluppò la sua pittura in due direzioni fondamentali: il colore espressivo, sul versante formale, ed i soggetti esotici, sul versante poetico. Partecipò per la prima volta al Salone d'Autunno nel 1822 con il quadro «La barca di Dante» che mostra una diretta connessione con le suggestioni letterarie del romanticismo. Di due anni dopo è la tela «Il Massacro di Scio» che illustra un episodio della guerra di liberazione dei greci dai turchi. Il crudo realismo e la singolare forza espressiva testimoniano che Delacroix si pone come artista impegnato sui problemi del suo tempo. Ma il quadro che più rappresenta questo suo aspetto è la tela «La Libertà che guida il popolo» del 1830. Delacroix si schiera apertamente dal lato degli oppressi che insorgono per rivendicare una nuova importanza sociale e politica. Dopo questo periodo, anche per via di suoi viaggi in Marocco e in Spagna, la pittura di Delacroix si porta su soggetti sempre più esotici, quali «Le donne di Algeri», per poi passare a soggetti più legati alla storia.

L'importanza di Delacroix nella pittura francese dell'Ottocento è notevole soprattutto per gli sviluppi successivi. Egli, molto suggestionato dagli effetti cromatici dei quadri dell'inglese Constable, inizia a sperimentare quella divisione dei colori che sarà il motivo fondamentale di tutta la successiva esperienza impressionista e neo-impressionista. Benché usi una tavolozza di molteplici colori, sia puri sia smorti, la sua tecnica si basa sull'esaltazione cromatica data dall'accostamento di tinte e toni diversi secondo il principio del contrasto luministico.

La libertà guida il popolo



Eugene Delacroix, La libertà guida il popolo, 1830

Questa tela di Delacroix ha tanti riferimenti visivi e compositivi alla «Zattera della Medusa» che non si può parlare di questo quadro se prima non lo si confronta con la tela di Gericault. La composizione ha lo stesso sviluppo piramidale, però in questo caso il gruppo ha un orientamento ruotato di 180 gradi. Nella «Zattera» l'uomo che fa da vertice alla piramide guarda verso l'orizzonte interno al quadro, nella «Libertà che guida il popolo» il vertice della piramide, la donna con la bandiera, guarda verso lo spettatore. Questa rotazione ribalta completamente il senso del contenuto: nella «Zattera» il contenuto è pessimistico; nella «Libertà che guida il popolo» il contenuto è ottimista. Nel primo caso, infatti, la «Zattera» esprime il senso di sconforto che è la nota dominante della Francia nel 1818: una nazione che ha perso una rivoluzione ed un impero. Nel 1830 un'altra rivoluzione, meno cruenta, si è svolta: i parigini sono ritornati sulle barricate e ciò significa che hanno ritrovato fiducia in sé. Sono quindi ispirati da ottimismo.

Nel quadro di Gericault lo spettatore è portato a guardare nella stessa direzione verso la quale guarda l'uomo che agita il panno. E, come lui, anche lo spettatore non vede nulla all'orizzonte. Il quadro, quindi, gioca sul dubbio per ispirare ansia ed angoscia. Nel caso della «Libertà che guida il popolo» la donna guarda verso lo spettatore. Conduce la sua marcia per coinvolgerlo nella sua azione. Il quadro ha quindi una funzione esortatrice tesa ad ispirare sentimenti di forza e di giusta ribellione.

Da considerare inoltre che il quadro di Gericault usa questa rappresentazione così intensa e drammatica utilizzandola come metafora. Il naufragio della Medusa è la metafora del naufragio della Francia e delle idee rivoluzionarie di libertà, uguaglianza e fraternità. La «Libertà che guida il popolo» non è una metafora ma una allegoria. Usa cioè una immagine, quella della donna con la bandiera in mano, per visualizzare un sentimento.

Vi è infine un particolare, che Delacroix usa quasi come citazione, per dichiarare apertamente la sua derivazione dall'opera di Gericault: nel suo quadro l'uomo ucciso in basso a sinistra ha le calze ai piedi. Lo stesso particolare che ritroviamo nel giovane morto della «Zattera». Da ricordare che Delacroix aveva posato per l'amico Gericault quando questi aveva realizzato la sua grande tela. L'uomo con la barba in basso a sinistra della zattera, con il braccio destro semi-immerso nell'acqua, è appunto Delacroix.

Ricordiamo, infine, che il soggetto del quadro fu ispirato dalle reali vicende storiche che si svolsero in Francia in quegli anni. Dopo la caduta di Napoleone, con il Congresso di Vienna, la Francia venne restituita alla monarchia borbonica di Luigi XVIII che fu re dal 1816 al 1824. Nel 1824 gli successe Carlo X, la cui monarchia dal carattere assolutistico finì per suscitare nuovi sentimenti di ribellione. Egli, infatti, fu destituito nel 1830 con la rivoluzione di luglio. Ed è questo l'episodio che diede a Delacroix lo spunto per il suo quadro. Abbattuta la monarchia borbonica si instaurò in Francia una monarchia costituzionale che fu affidata a Luigi Filippo d'Orleans.

Ciò, dunque, che contraddistingue il romanticismo francese di Gericault e Delacroix, è questa aderenza agli episodi della loro storia contemporanea, senza far ricorso a metafore storiche tratte dal medioevo. Questa tendenza tutta francese, di legare la pittura alla storia del presente e non del passato, è una costante che attraversa tutta l'arte dell'Ottocento francese, anche quando si affermò il realismo, l'impressionismo e il post impressionismo.

William Turner

William Turner (1775-1851) è l'altro grande interprete, insieme a Constable, della pittura di paesaggio romantica in Inghilterra. La sua formazione giovanile deriva soprattutto dalla pittura di Cozens, con una progressiva ammirazione per un altro paesaggista francese del Seicento: Claude Lorrain.

Le categorie estetiche a cui è improntata la pittura di Turner sono il pittoresco e il sublime. Quel sublime dinamico, come lo definiva Kant, che riguardava le manifestazioni della natura caratterizzate da grande esplosione di energia. Il soggetto di alcuni suoi quadri più tipici sono proprio le tempeste. Quella furia degli elementi che imprime grande velocità all'atmosfera.

Nei suoi quadri gioca un elemento fondamentale la luce. Egli cerca di dare un'autonomia alla luce rappresentandola non come riflesso sugli oggetti ma come autonoma entità atmosferica. Per far ciò, usa il colore in totale libertà con pennellate curve ed avvolgenti. Le immagini che ne derivano hanno un aspetto quasi astratto che non poco sconvolse il pubblico del tempo. Secondo alcuni critici egli non dipingeva ma impastava sulla tela ingredienti da cucina, quali uova, cioccolato, panna, ricavandone un miscuglio da pasticciere. Queste critiche dimostrano quanto fosse poco compresa la sua pittura. Essa, tuttavia, divenne un riferimento importante per la successiva pittura impressionista.

Tempesta di neve

Il quadro, conservato alla Tate Gallery di Londra, è uno degli esempi più noti della ricerca di Turner legata alla percezione della forza della natura. Lo scatenarsi di una tempesta di neve avviene in mare, travolgendo una nave che nel quadro appena si intravede nel gran turbinio d'acqua che Turner rappresenta. Il mare è anch'esso un soggetto molto amato dall'artista inglese, che in numerosi quadri rappresenta scene marine e navi. Qui il mare diviene il luogo di quel "sublime dinamico" che abbiamo visto spesso comparire nei quadri di Turner, che in questa tela, più che in altre, abbandona ogni preoccupazione di rappresentazione figurativa per darsi ad una pittura di gesto che sfiora quasi l'astratto. Inutile dire che il quadro, troppo in anticipo sui gusti del tempo, non ricevette critiche entusiastiche. Per esso, come per altre tele di Turner, i critici inglesi parlarono di "pasticceria", in quanto un quadro così fatto sembrava loro più un tavolo sporco di latte, farina, uova, cioccolato, ecc. che non la tela di un pittore.



William Turner, Tempesta di neve, 1842

Francesco Hayez

Francesco Hayez (1791-1882) ebbe una formazione giovanile neoclassica. Originario di Venezia, nel 1809 si trasferì a Roma dove entrò in contatto con Antonio Canova di cui divenne amico ed allievo. Trasferitosi a Milano nel 1820, in questa città raccolse l'eredità del maggiore pittore neoclassico italiano: Andrea Appiani. Il suo stile pittorico si formò di un linguaggio decisamente neoclassico che non perse mai neppure nella sua fase romantica. Il suo romanticismo è infatti una scelta solo tematica. Nel 1820 realizzò il suo primo quadro di ispirazione medievale «Pietro Rossi prigioniero degli Scaligeri» che venne considerato il manifesto del romanticismo italiano. Due anni dopo realizzò il quadro de «I Vespri siciliani». La sua produzione, oltre ai temi storici, fu proficua anche nel genere dei ritratti. Dal 1850 diresse l'Accademia di Brera, divenendo un personaggio di spicco dell'ambiente culturale milanese.

I vespri siciliani

I Vespri siciliani fu una rivolta popolare scoppiata a Palermo nel 1282. In Sicilia dominavano, dal 1266, gli angioini, dinastia francese che era subentrata agli svevi dopo la sconfitta di Manfredi di Svevia da parte di Carlo d'Angiò. I soldati francesi, all'ora vespertina del 31 marzo 1282, arrecarono offesa ad una donna che si era appena sposata e stava uscendo dalla chiesa. Questa fu la causa che fece scoppiare la rivolta popolare nei confronti degli angioini che sfociò in una guerra che durò venti anni. I siciliani furono aiutati da Pietro III d'Aragona. Nel 1302, con la pace di Caltabellotta, la Sicilia passava dalla dominazione angioina a quella aragonese.

L'episodio dei Vespri siciliani acquistava il significato simbolico, nell'ottica risorgimentale, di rivolta contro lo straniero. Gli angioini erano francesi ed è da ricordare che l'Italia, ancora nell'Ottocento, era suddivisa in tanti stati e staterelli che erano dominate da dinastie o potenze straniere: i Borboni nel mezzogiorno, gli austriaci nel lombardo-veneto, e così via. Pertanto l'unità d'Italia andava perseguita affermando gli interessi degli italiani contro quelli degli stranieri.

Il quadro di Hayez illustra l'episodio in maniera molto letteraria ma poco emozionante. Le figure sono scandite secondo pose molto teatrali che risentono ancora dei quadri storici neoclassici del David. Lo stile di esecuzione è anch'esso fondamentalmente neoclassico, fatto di precisione di disegno, rilievo chiaroscurale, fattura molto levigata, chiarezza di visione. L'unica cosa che fa collocare questo quadro nell'ottica del romanticismo è solo il soggetto ed il contenuto: il riferimento ad una storia del medioevo che ha come messaggio un contenuto patriottico e risorgimentale.



Francesco Hayez, I vespri siciliani, 1822

Il bacio

Opera sicuramente tra le più note di Hayez, «Il bacio» è un po' la quintessenza del sentimentalismo romantico, per di più vestito di abiti medievali a richiamare molti di quei grandi amori tramandati da novellieri e drammaturghi, da Paolo e Francesca a Giulietta e Romeo, e così via. Così rievocazioni di sapore storico-letterario si uniscono ad atmosfere di facile effetto, creando un'immagine che, se da un lato banalizza alcune delle pulsioni che hanno creato il romanticismo, dall'altro riesce a sintetizzare in modo efficace le suggestioni condivise da gran parte del romanticismo italiano.



Francesco Hayez, Il bacio, 1859