

ARTE ROCOCÒ

L'arte nella prima metà del Settecento

Con il termine rococò si intende l'arte che si sviluppa in Europa nella prima metà del Settecento. Tra barocco e rococò vi sono molti aspetti omogenei, soprattutto per l'identico atteggiamento di privilegiare una decorazione eccessiva e ridondante, ma vi sono anche delle notevoli differenze. In realtà i tempi sono diversi, e il XVIII secolo si presenta con caratteri molto diversi dal secolo precedente, e ciò non poteva non produrre modifiche anche nell'arte.

Il XVII secolo è stato, per molti versi, il periodo di incubazione del mondo moderno: Galilei, Newton, Leibnitz hanno gettato le basi per il moderno pensiero scientifico, ma ciò avvenne anche con grandi conflitti, perché, come sempre avviene, ogni rivoluzione incontra sempre una tendenza reazionaria. In questo caso fu soprattutto la Chiesa cattolica, mai così potente come ora, a imporre un clima di censura contro le novità di un progresso non accettato. Tuttavia, i tempi erano decisamente diversi, e la Chiesa, anche per questa sua incapacità di adattarsi al progresso, non solo in campo scientifico ma anche sociale ed economico, conobbe un progressivo declino. E la grande differenza che passa tra XVII e XVIII secolo è proprio nel diverso peso che ebbe la Chiesa, e la religione nel suo complesso, sulla vita e sul pensiero del tempo. In pratica il Settecento è decisamente un secolo più laico rispetto al precedente. Ed anche l'arte si appresta, in quanto interprete dei tempi, a divenire più laica.

Ma le trasformazioni del XVIII secolo non riguardarono solo la chiesa. Di fatto si produsse, in campo sociale, un'altra importantissima trasformazione: il declino sempre più evidente dell'aristocrazia, a favore di nuove classi sociali emergenti (in particolare la grande borghesia) che acquisteranno sempre più il ruolo di egemonia politica. Anche qui la trasformazione non avvenne per caso: i nuovi orizzonti aperti sia ad Occidente (con la scoperta dell'America) sia ad Oriente, con la conquista dei territori e dei mercati asiatici, produssero una rivoluzione straordinaria in campo economico. I beni di produzione che producevano la ricchezza non erano più la proprietà terriera (monopolio delle classi aristocratiche) ma i commerci e le industrie, per le quali era richiesto ben altro spirito di iniziativa e di avventura che di certo l'aristocrazia non possedeva. Così sia il clero sia la nobiltà, che avevano retto le sorti dell'Europa fino ad allora, cominciarono a declinare, fino alla definitiva crisi aperta dalla Rivoluzione Francese alla fine del secolo.

Tuttavia il percorso fu diverso: per quasi tutto il XVIII secolo l'aristocrazia mantenne, seppure in posizione di declino, la sua posizione di monopolio sociale. Ed infatti l'arte del XVIII secolo, soprattutto nella prima metà del secolo, fu soprattutto laica, mondana ed aristocratica. E così fu lo stile rococò: laico, mondano ed aristocratico. Niente più atmosfere cupe ed angosciose, ancora memore di reminiscenze caravaggesche, ma colori vivaci, scene chiare, immagini di gioiosa allegria e vitalità. Ma rispetto al barocco, la base estetica rimase la stessa: l'arte è solo e soprattutto decorazione. È un qualcosa che si aggiunge per abbellire.

Anche nei confronti del periodo rococò si è spesso prodotto lo stesso giudizio negativo, a volte anche peggio, che molta critica ha condiviso nei confronti del barocco. È tuttavia da rimarcare un carattere di grande novità: in questo periodo si produsse per la prima volta un'arte totalmente laica. Con ciò gli artisti ebbero la possibilità di svincolarsi da monopoli più o meno diretti legati alla Chiesa e di aprirsi a nuovi strati sociali e a nuovi committenti che favorirono il diffondersi dell'arte in più ampi settori della società.

La pittura rococò

La pittura del periodo rococò ebbe delle caratteristiche stilistiche ben precise: innanzitutto l'uso dei motivi che avevano fatto la fortuna del barocco: linee curve, serpentine, spirali, eccetera. Altra caratteristica fu soprattutto il ricorso a colori chiari su tonalità pastello: i rosa e i celesti sono sempre presenti.

Ma ciò che più caratterizza la pittura rococò è l'uso dell'attimo fuggente. Quando un pittore fa un quadro rappresenta una sola immagine. Se questa immagine deve sintetizzare una storia deve scegliere quella più appropriata al significato che si attribuisce a quella storia. In questo caso la singola scena, che il pittore sceglie di rappresentare, viene chiamata «momento pregnante». Se invece l'immagine non racconta una

storia, ma vuole rappresentare un'emozione, quell'attimo che il pittore rappresenta è un «attimo fuggente». Quindi i «momenti pregnanti» sono attimi significativi di una storia, gli «attimi fuggenti» sono istanti in cui si provano sensazioni o emozioni. Queste sensazioni o emozioni sono quelle in genere prodotte dall'essere in un luogo e in uno spazio specifico: guardare un chiaro di luna in riva ad un lago, essere nell'ombra di un accogliente boschetto in piacevole conversazione, e così via.

Con la pittura rococò nasce, in effetti, la pittura degli attimi fuggenti. Una pittura che non vuole raccontare storie, ma vuole comunicare emozioni e sensazioni. In genere queste sensazioni sono sempre di tipo mondano: sono le sensazioni che vivono chi fa la dolce vita degli aristocratici. Feste, balletti, concerti, spettacoli, pranzi all'aperto, battute di caccia, momenti di corteggiamento sono i soggetti che più frequentemente si trovano nei quadri rococò. Il pittore che inaugurò questo genere di soggetti fu il francese Jean-Antoine Watteau, così come, dopo di lui, i maggiori interpreti della pittura rococò furono soprattutto due pittori francesi: François Boucher e Jean-Honoré Fragonard.

In effetti in campo artistico le novità maggiori vennero soprattutto dalla Francia, nazione che si appresta, agli inizi del Settecento, ad assumere il ruolo di baricentro artistico europeo, ruolo che di fatto ha conservato fino alla metà del Novecento.

Altra notevole componente della pittura rococò fu la comparsa di quella categoria estetica che definiamo «pittorresco». Con questo termine si intendono quelle immagini gradevoli che nascono spontaneamente dalla natura e con caratteri irregolari. In pratica la differenza tra «bello» e «pittorresco» afferisce alla differenza che c'è tra «artificiale» e «naturale». In campo artistico l'attributo di «bello» è sinonimo di regolarità ed è una caratteristica che appartiene solo alle cose prodotte dall'uomo. In natura non esistono forme geometricamente regolari: non esistono linee rette, angoli retti, cerchi, quadrati, simmetrie e così via. Tuttavia la natura produce cose belle a vedersi: un vecchio ulivo, tutto contorto e irregolare, non è sgradevole da guardare. In sostanza il termine «pittorresco» significa irregolare e naturale, mentre, in opposizione, il termine «bello» significa regolare e artificiale. Come corollario si ebbe che la categoria del pittorresco viene usata ogni qual volta si vuol fuggire dai contesti umani e riscoprire la natura vergine ed incontaminata. Il paesaggio pittorresco ha anche questo di bello: che non è stato in alcun modo guastato dalla presenza umana.

Nella pittura di paesaggio è quasi automatico adeguarsi alla categoria estetica del pittorresco. Ed in effetti, il pittorresco si può dire che nasce proprio quando nasce il genere del paesaggio, agli inizi del Seicento. La novità della pittura rococò, è che quasi tutte le scene rappresentate hanno come fondale un paesaggio di tipo pittorresco. In pratica è come se la cornice ideale per qualsiasi cosa di piacevole si possa fare è sempre la natura in forme spontanee. Ma è un contatto in cui la polarità artificiale-naturale si presenta in maniera evidente e con cariche simbolico-poetiche precise. Questo perché nei paesaggi pittorreschi della pittura rococò compare sempre la «rovina» di qualche edificio antico: una statua, un pezzo di colonna, un frammento architettonico. Si può dire che da questo momento pittorresco e rovine diventano ingredienti inseparabili, che poi ritroveremo anche nell'arte romantica dell'Ottocento. In pratica, il frammento antico esercita sempre una carica di fascino notevole, perché è una testimonianza, fortunatamente giunta fino a noi, di una passata grandezza. Anche se non possiamo vedere l'opera completa, quel frammento rimasto ce la fa immaginare. Ma ciò che anche avvertiamo nel frammento è il senso del tempo. Perché solo il tempo, con la sua inesorabile usura che produce sulle cose, riduce il tutto ad un frammento. E dietro il tempo vi è, in un certo qual senso, proprio la natura, che dal tempo non deve temere alcuna usura. Per questo le rovine e la natura, accostandosi, finiscono per esaltarsi a vicenda. Da un lato vi è l'eternità, dall'altro la transitorietà di tutto ciò che è umano.

Il vedutismo

Non tutta la pittura del Settecento si sviluppa su soggetti mondani ed aristocratici. Un'altra grande produzione del tempo fu la pittura di tipo vedutistico. Con questo termine, da preferirsi a quello di paesaggio, si intende una produzione pittorica che comprende sia il paesaggio naturale, sia quello artificiale fatto di città e di grandi opere umane sul territorio.

Nel corso del Settecento si ebbe uno sviluppo notevole dei viaggi, ed una delle mete preferite dai viaggiatori europei fu soprattutto l'Italia. A viaggiare erano soprattutto nobili ed intellettuali, e il motivo per il quale venivano in Italia è che la penisola possedeva la maggior quantità di tesori artistici e bellezze naturali. Il viaggio in Italia, per visitare Venezia, Firenze, Roma, Napoli, la Sicilia, era chiamato il «Grand Tour». E questo inedito sviluppo del turismo, unito ad un rinnovato interesse per la storia e la geografia in genere, fece sviluppare notevolmente il mercato di opere d'arte che rappresentavano le bellezze, naturali o storiche, di un luogo.

In questa vastissima produzione, spesso di qualità non eccelsa, emersero diversi artisti di notevole valore. Famosa nel Settecento fu soprattutto la scuola veneziana di vedutisti. Tra di essi vanno ricordati Giovanni Antonio Canal, più noto con il nome di Canaletto, Bernardo Bellotto e Francesco Guardi. A Roma, nella prima metà del Settecento, fu attivo soprattutto Giovanni Paolo Panini che al vedutismo cittadino unì anche la rappresentazione di rovine, dando un contributo notevole alla diffusione di questo genere per tutto il Settecento e oltre. Ma numerosi furono anche i pittori stranieri che, giunti in Italia, divennero famosi vedutisti, quali il tedesco Philipp Hackert, attivo presso la corte dei Borbone a Napoli, o l'olandese Gaspard Van Wittel, attivo prima a Roma e poi in numerose città italiane, padre dell'architetto Luigi Vanvitelli, autore, tra l'altro, della famosissima Reggia di Caserta.

In genere, ciò che contraddistingue questa produzione pittorica, è soprattutto la grande vastità degli orizzonti. Tutte le immagini appaiono nitide e consentono allo sguardo di aprirsi a grandi spazi. Ciò che viene presentato è proprio lo spettacolo che il mondo ci offre, senza alcuna esasperazione di natura emozionale. Ovviamente questa pittura necessita di una grande padronanza della prospettiva, soprattutto quando ad essere rappresentati sono edifici, spazi urbani o città nel loro insieme. In particolare, questa notevole capacità di usare la prospettiva, viene anche usata per creare vedute immaginarie, chiamate «fantasie architettoniche». In queste vedute a volte compaiono edifici immaginari, a volte vengono assemblati più edifici esistenti ma uniti in una veduta unica che non è possibile nella realtà. Tra i pittori che unisce la fantasia architettonica con grandi rovine immaginarie del passato vi è in particolare il francese Hubert Robert, che è l'ultimo grande rappresentante di questo genere alla fine del Settecento.

ROCOCO'

L'architettura della prima metà del secolo.

Nella prima metà del Settecento nasce in Francia prendendo il suo nome dalla parola "rochelle", una pietra di forma irregolare molto famosa in quel tempo ad uso estetico nei giardini.

In architettura questo stile faceva notare come alla semplicità degli edifici esterni si poteva contrastare con la ricchezza molto sfarzosa degli interni, con decorazioni e ornamenti molto ricche e un gusto a volte teatrale e molto scenografico e con la luce che inondava in questi edifici (Palazzi Reali) da numerosi e ampie aperture.

La Reggia di Versailles

Sintesi e trionfo del Barocco francese è la reggia di Versailles: complesso architettonico immenso nato e voluto da Luigi XIV che vi trasferì la sua residenza, la corte e le funzioni amministrative del regno di Francia. I lavori di realizzazione e decorazione del palazzo e del giardino possono essere considerati un'opera della scuola artistica francese, sotto la direzione di Louis Le Vau. Nell'ampliamento del padiglione di caccia di Luigi XIII Le Vau rispettò la struttura del vecchio complesso, affacciata verso la città e la integrò con l'aggiunta di lunghe ali laterali; verso il parco realizzò invece un prospetto nuovo, la cui versione attuale è dovuta anche agli interventi di modifica del suo successore, Mansart. Quest'ultimo chiuse i due piani superiori della parte centrale di questa facciata, dove Le Vau aveva realizzato una grande terrazza. La facciata si articola in 25 assi, la cui successione è movimentata da corpi aggettanti caratterizzati da colonne (uno centrale e due laterali) e da leggeri arretramenti delle superfici. Con la modifica di Mansart si realizzò un'enorme galleria con diciassette finestre ad arco affacciate sul parco per collegare l'appartamento del re con quello della regina.

Il giardino della reggia di Versailles è emblema della sovranità sulla natura e sul mondo, testimonianza del trionfale splendore del suo sovrano. I giardini si sviluppano lungo due assi principali disposti secondo i quattro punti cardinali. L'asse portante su cui si va formando tutto il complesso è quello centrale che ha origine dalla reggia e si sviluppa all'infinito, perdendosi all'orizzonte, attraversando una sequenza di parterres, boschetti, fontane, canali e viali. Il complesso sistema iconografico di Versailles ruota attorno alla simbologia del sole, emblema del re. Ogni elemento ornamentale, dalle stanze verdi chiuse da muri di siepi agli elementi scultorei, architettonici urbanistici, è disposto in diretta relazione con l'immagine di Apollo, dio del sole. Il significato simbolico del giardino fiorito sul lato sud veniva evocato dalla presenza delle statue di Flora e Zefiro, suo amante, nonché da quelle di Giacinto e di Clizia trasformati in fiori da Apollo. La leggenda di Apollo re del sole e dell'universo trova il suo corrispettivo nelle statue delle stagioni dell'anno, del giorno e della notte, dei quattro continenti e dei quattro elementi. La fontana di Apollo posta alla base del Gran Canal raffigurava il dio che sorge dal mare con il suo cocchio. Il ritorno della divinità dopo il suo itinerario diurno era raffigurato dalla grotta del bacino di Apollo. La simbologia solare emerge nella disposizione dei viali a raggiera che si diramavano da un unico centro come i raggi del sole.



LA REGGIA DI CASERTA

Come abbiamo sopra accennato nell'architettura del Settecento un altro aspetto tipico era quello della totale indipendenza tra le forme esterne (semplici e sobrie), da quelle interne (riccamente ornate). Esempi importanti di questo modo di realizzare da parte degli architetti del periodo sono gli splendidi Palazzi Reali che venivano costruiti lontano dal centro delle città e immersi in parchi immensi.

Allievo del Juvarra fu Luigi Vanvitelli (1700-1773) al quale il Re di Napoli e di Sicilia Carlo VII di Borbone affida la realizzazione di quella che diverrà in Italia un grande simbolo di sfarzosità e cioè la famosa Reggia di Caserta.

Caratterizzata da: finestre tamponate e arcuate; arconi davanti, a destra, a sinistra e dietro la Reggia che immettono ad essa.

Vanvitelli immerge la Reggia in 120 ettari di terreno, e si esibisce, oltre che nel dar vita ad essa, anche nel creare meravigliose fontane artificiali. A tale scopo è lui stesso ad edificare l'acquedotto Carolino (appunto da Carlo III, suo committente).

Dal vialone principale, nel quale si avanza per terrazzamenti (lunghe gradinate), ci s'immette in viali laterali. Nel vialone vi sono fontane, vasche e cascate artificiali, in una successione che si perde a vista d'occhio verso l'infinito. Lateralmente invece, vi sono boschetti e viali che conducono a fontane dal tema mitologico, realizzate dallo stesso Vanvitelli. Ne deriva così, con un forte richiamo a Goldoni e al Teatro, una visione - per l'appunto - teatrale.

La pianta dell'edificio è rettangolare. La facciata è semplice e rigorosa, appena movimentata dalla lieve sporgenza del corpo centrale e di quelle laterali. La parete della facciata è scandita dalle numerose e ampie aperture che andranno ad illuminare i vari spazi interni, i quali saranno movimentati e molto ricchi di ornamenti. Internamente si snoda, mediante una divisione attuata da due portici che la attraversano uno per tutta la sua lunghezza e l'altro per tutta la sua larghezza, in 4 cortili.

Il progetto non è stato interamente realizzato da Vanvitelli, causa la sua morte nel 1773. Al suo posto è assunto il figlio Carlo, che completa la cupola centrale e le quattro torrette angolari.

Il gusto scenografico è evidente nell'impostazione di tutto il complesso. La vista dall'alto corre lungo un asse che parte dal viale d'accesso e proseguendo nel piazzale e nel portico centrale, attraversa tutto il bellissimo e immenso parco dove vi sono delle fontane, delle cascate e dei giochi d'acqua straordinari.



La Palazzina di Stupinigi

1729 = Vittorio Amedeo II chiama lo Juvara a costruirgli in località Stupinigi (periferia sud-occidentale di Torino), una Palazzina di Caccia dove poter degnamente ricevere i propri ospiti dopo le battute nelle campagne e nei boschi circostanti.

La costruzione ha un enorme impatto urbanistico = sia per la forma che per le dimensioni non si configura come un semplice palazzo, ma come un organismo molto complesso e articolato.

Idea di partenza: un grande salone centrale di forma ellittica, da cui si dipartono 4 bracci disposti a "croce di S. Andrea". In essi sono ricavati gli appartamenti reali e quelli per gli ospiti.

La costruzione si protende poi anteriormente racchiudendo un vasto cortile ottagonale, sul quale si affacciano gli edifici di servizio.

L'intero complesso è inserito all'interno di un vastissimo giardino che si articola in un raffinato gioco geometrico di aiuole e viali, secondo la moda francese del tempo.

La Palazzina di Stupinigi, comunque, non è importante solo dal punto di vista artistico o paesaggistico, ma anche come indicatore di quella che è la tipica vita di corte settecentesca = mentre l'Europa è travagliata da guerre e crisi economiche, all'interno del mondo dorato della corte il tempo trascorre fra balli, battute di caccia e banchetti. L'arte dello Juvara si adatta a tutte queste esigenze = l'interno costituisce un tipico esempio di Rococò.

Attorno al grande salone ellittico, destinato ai ricevimenti e alle feste da ballo, vi sono il salone da gioco, il gabinetto degli specchi, la sala delle architetture, il gabinetto cinese, alcuni salottini separati per le signore e i signori e molte anticamere. Il tutto è realizzato con grande sfarzo e raffinatezza, impiegando materiali preziosi (lacche, porcellana, stucchi dorati, specchi).

Tutto ciò risponde alla frivolezza di certa moda europea del tempo, alla quale i Savoia non potevano in alcun modo rinunciare.

Come abbiamo appena detto, gli edifici settecenteschi si caratterizzano per uno spiccato gusto scenografico.



Teatro alla Scala di Milano

I caratteri dell'architettura neoclassica sono tutti riconducibili a un principio fondamentale e cioè la purezza delle forme ispirata ai modelli classici. L'aspetto degli edifici è molto sobrio e lineare, la decorazione deve essere molto misurata, l'ordine e le simmetrie regnano in qualunque progetto di architettura neoclassica.

Un'altra caratteristica tipica del neoclassicismo è inoltre la preoccupazione di soddisfare non soltanto le esigenze estetiche ma anche quelle di comodità e di funzionalità come avviene per esempio nel Teatro alla Scala di Milano, progettata dall'architetto umbro Giuseppe Piermarini (1734-1808).

La facciata del Teatro alla Scala semplice ed equilibrata è coronata da un timpano di gusto classicheggiante. Il portico accessibile anche alle carrozze consentiva agli spettatori di passare direttamente da queste al Teatro e quindi era stato progettato anche con un pensiero alla funzionalità semplice per l'uomo.

