

IL NEOCLASSICISMO

Il vento nuovo del razionalismo

Con gli ultimi grandi decoratori del Settecento, come **Giambattista Tiepolo** (Venezia, 1696-Madrid, 1770) e **Corrado Giaquinto** (Molfetta, 1703-Napoli, 1765) la tradizione tardobarocca e rococò volgeva rapidamente al termine.

L'attività di questi pittori, in un certo senso, ne accelerò il tramonto: coinvolgendosi col nuovo clima razionalistico che si diffondeva in Europa fin dagli inizi del XVIII secolo, confidarono soprattutto nella tecnica eccedendo nell'uso virtuosistico della prospettiva e degli effetti di luce. Entrambi, tuttavia, pur richiamandosi agli artifici spettacolari e teatrali propri delle origini dello stile barocco, presero le distanze dall'intensa problematicità della sua poetica. Per quanto riguarda il veneto, col velo sottile e sfumato dell'ironia, che trapela nell'enfatica esaltazione per le grandi dinastie presso le quali prestò servizio; per il molfettese, con lo spirito "arcadico" che si manifesta sia nei soggetti sacri, sia nei soggetti letterali a carattere profano, espressi con una melodrammaticità alla Metastasio.

Sia Tiepolo, sia Giaquinto, non a caso, concludono la loro attività e trascorrono gli ultimi anni della loro esistenza a Madrid, una delle ultime grandi capitali dell'Ancient Règime, dove, dopo aver diretto l'Accademia reale di San Fernando, vedono rapidamente l'oscurarsi la loro fama ad opera del nuovo pittore di corte, il boemo **Anton Raphael Mengs** (Aussig, 1728-Roma, 1779), amico di Winckelmann e diffusore delle sue teorie.

Mengs propone il ritorno alla "nobile semplicità e serena grandezza" (Winckelmann), additando il modello stilistico di Raffaello e rifacendosi alle teorie del trattatista seicentesco Giovan Pietro Bellori. Negli stessi anni alla corte di Madrid muove già i primi passi verso una progressiva affermazione il giovanissimo **Francisco Goya** (Fuendetodos, 1746-Bordeaux, 1828), apportatore di istanze pre-romantiche.

La rapida modificazione del gusto e la successione rapida degli artisti menzionati, evidenzia come le istanze neo-classiche e romantiche sorgano in Europa nello stesso periodo, teorizzate nello stesso clima culturale settecentesco, prodigo di trattati e discussioni avviate nell'ambito delle accademie delle "belle arti".

L'accademia e la nascita dell'estetica

L'istituzione dell'*accademia*, diffusasi progressivamente nel XVII secolo, aveva accompagnato in campo artistico l'affermazione dell'assolutismo, emarginando progressivamente il tradizionale istituto della bottega, e aveva conosciuto un grande impulso nel periodo del "dispotismo illuminato". Fu, quindi, nell'ambito dell'accademia che rapidamente si diffuse quella mentalità razionalistica, ben propensa verso i "saperi applicati", fiduciosa nella tecnica, che avrebbe accompagnato nel corso del "**Secolo dei Lumi**" la Rivoluzione industriale e la progressiva emancipazione politica della borghesia, culminata negli eventi della Rivoluzione francese.

Tra il 1751 e il 1772, il mondo culturale è in fermento per la pubblicazione dei 17 volumi dell'*Encyclopédie* diretta da Diderot e D'Alambert: la necessità di sottolineare l'aspetto tecnico del mestiere, la conseguente specializzazione, sospingono le arti figurative alla ricerca di un proprio statuto epistemologico, distinto dagli altri saperi e dalle altre espressioni creative, e allo stesso tempo coordinato alle altre attività nel quadro di una generale utilità sociale.

Per la prima volta il mondo dell'arte rivendica uno spazio autonomo a livello espressivo, che non sia semplicemente complementare alla letteratura o alla religione, che non si risolva, come nei "generi minori", in meri valori decorativi, ma che si configuri con una propria fondazione filosofica: nasce l'*estetica* come filosofia dell'arte.

Il termine non è nuovo, sebbene venga ora usato con un'accezione diversa da quella indicata originariamente da Aristotele e da tutti coloro che ne avevano fatto uso fino a quel periodo. Prima, infatti, estetica indicava una filosofia del bello, rivolta principalmente al dato naturale, rispetto al quale l'arte figurativa ne poteva costituire la forma ideale, ma sempre organica al tutto e indistinta dal resto dell'armonia del creato.

Ora, invece, il termine indica esclusivamente la filosofia dell'arte come espressione peculiare dell'uomo.

Tra i primi teorici ricordiamo **Alexander Gottfried Baumgarten** che tra il 1750 e il 1758 pubblica *Aesthetica*, con l'intento di distinguere la gnosologia, teoria della conoscenza finalizzata al generale e all'astratto, dall'arte riguardante il particolare e il concreto. Secondo il filosofo tedesco la definizione sintetica dell'esperienza artistica è *perfectio cognitionis sensitivae*, conoscenza attraverso le forme e le rappresentazioni (in tedesco *gestalt*).

Gotthold Ephraim Lessing pubblicando il *Lacoonte* nel 1766, pone una distinzione tra la poesia come conoscenza nel tempo e la pittura come conoscenza nello spazio, criticando la teoria oraziana e rinascimentale espressa dalla celebre frase *ut pictura poesis*.

Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717-Trieste, 1768) fu senz'altro tra i più influenti ed importanti dei trattatisti del Settecento. Giunto a Roma nel 1755 per prestare servizio da bibliotecario presso il cardinal Alessandro Albani nella splendida cornice della sua villa-museo, insieme al Mengs, in un periodo caratterizzato dall'entusiasmo per la riscoperta dell'antico a seguito degli scavi iniziati ad Ercolano nel 1718 e ripresi nel 1738, insieme a quelli di Pompei (1748), egli risentì del pensiero della scuola napoletana di Giovan Battista Vico (cfr. Oscar Meo).

Nella sua riflessione, elaborata fin dal 1755 con lo scritto intitolato *Pensieri sull'imitazione dei Greci nella pittura e nella scultura*, il Winckelmann sostiene che il fenomeno artistico inteso alla maniera del Baumgarten come *perfectio cognitionis sensitivae*, essendo una definizione di quell'ideale di verità e di conoscenza che l'uomo ricerca nell'approccio con la realtà, si può presentare e realizzare solo nella forma di un evento storico e concreto (secondo il celebre detto del Vico *verum ipsum factum*). Quindi anche il *bello* è una definizione adeguata dell'arte solo se trova compiuta realizzazione in un determinato momento storico. Questo modello per Winckelmann è la Grecia classica, paradigma del buon gusto, per cui ogni autentica espressione figurativa è valida solo a partire dal paragone con quell'insuperato ideale. Come scrive nella *Storia dell'arte nell'antichità*, iniziata nel 1756 e pubblicata nel 1764, "tale imitazione insegnerà a pensare e ad immaginare con sicurezza, giacché si troverà fissato in questi modelli l'ultimo limite del bello umano e del bello divino"; inoltre "l'unica via per diventare grandi e, se è possibile inimitabili, è l'imitazione degli antichi".

Indicando nel celebre *Apollo del Belvedere* l'ideale della figura umana ben disegnata e proporzionata, egli afferma:

"La generale e principale caratteristica dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione. Come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata. (...)

Più tranquilla è la posizione del corpo e più è in grado di esprimere il vero carattere dell'anima."

La filosofia di Kant all'origine dell'estetica ottocentesca

Nella riflessione filosofica ed estetica di Kant trovano sintesi e compimento tutte quelle correnti trattatistiche del Settecento, diffuse nell'ambito delle Accademie delle Belle Arti e impartite negli insegnamenti teorici offerti ai giovani artisti. In essa si scorgono gran parte delle premesse teoriche che determinano la concezione e la funzione sociale dell'arte così come si configura nella civiltà del XIX secolo.

Nella *Critica della ragion pura*, Kant ribadendo la distinzione tra “fenomeno” e “noumeno” e negando alla metafisica qualsiasi valore oggettivo, pone la premessa fondamentale affinché la dimensione del bello perda il valore di “principium individuationis”, segno del vero, manifestazione di un ordine sovranaturale, per assumerne uno nuovo e del tutto soggettivo. Il bello è un giudizio in base al quale l'*io* si pone in relazione di attrazione/repulsione con l'*altro*. Il giudizio estetico (il gusto), come il giudizio teleologico, entrambi trattati nella *Critica del Giudizio* 1791, non apportano nulla di nuovo alla conoscenza del reale (indagabile solo col metodo logico-matematico), non indicano un valore oggettivo sebbene, come categorie a-priori, presenti in tutti gli uomini, sono comunicabili e “intersoggettive”. Secondo la definizione kantiana, il valore del gusto si risolve in un “gioco armonico” tra immaginazione ed intelletto.

In questa attività assume un valore esemplare e necessario la figura del *genio*: egli è colui che connette con la facoltà dell'*immaginazione* tutta la conoscenza rielaborata a livello percettivo, attraverso le potenzialità dell'intelletto, combinandole in forma inedita; egli è colui che “crea per così dire un'altra natura” secondo le categorie del *pittoresco* e del *sublime*, quelle due forme trascendentali che permettono una certa disposizione d'animo dell'*io* rispetto alla percezione della realtà:

- il *pittoresco*, termine utilizzato inizialmente in Inghilterra per l'arte del “giardinaggio”, quando si realizzava una modificazione della natura da parte dell'uomo, al fine di renderla accogliente per ciascun individuo ed utile per lo svolgersi della vita sociale, esprime, la tendenza da parte dell'*io* a congiungersi con l'immanente, in uno stato d'animo rasserenante;

- il *sublime*, termine nato per indicare un ambiente duro e ostile rispetto alle esigenze la persona, esprime invece la tendenza opposta all'isolamento dal resto della natura, alla percezione tragica dell'esistenza, accompagnata dal senso della propria grandezza individuale e dall'ansia dell'infinito, di un al di là che trascenda la mera apparenza delle cose.

Nel campo propriamente artistico, prima di Kant, il pittore inglese Cozens, aveva affrontato, secondo un'impostazione prettamente empirista, la dialettica tra il pittoresco e il sublime secondo la poetica e la tecnica pittorica della *macchia*: i vari stimoli e le sensazioni visive che ci provengono dalla realtà vengono riprodotti dal pittore in forma di tocchi di colore, indipendenti dal disegno e corrispondenti a zone di luce, più o meno brillante. Saranno proprio queste *macchie*, quindi, a suscitare sentimenti e disposizioni d'animo a carattere attrattivo o repulsivo per cui l'abilità del pittore consiste nel “suscitare sorpresa ed emozione col variare delle macchie di colore” (Argan).

Per Cozens, come per Kant, il controllo delle facoltà percettive ed estetiche del pubblico dei fruitori ha un fine eminentemente pedagogico. Questa preoccupazione per il valore educativo implicato nelle opere d'arte è, infatti, costantemente presente nella concezione illuministica. John Locke, il filosofo inglese più influente sulla cultura francese del XVIII secolo, nel testo *Pensieri sull'educazione* (1693) affermava perentoriamente che “i nove decimi degli uomini che incontriamo devono all'educazione di essere quello che sono: buoni o cattivi, utili o no”. E' evidente che per Locke, come per la gran parte della filosofia empiristica ed illuministica, è sottesa una concezione antropologica che concepisce la mente come *tabula rasa*. Perciò se lo stato moderno ha il compito di garantire la convivenza civile (si pensi alla riflessione sul “contratto sociale” da Jean Bodin e Hobbes fino a Rousseau), a maggior ragione raggiungerà lo scopo ponendo sotto il suo controllo il mondo dell'educazione, dice a questo proposito François Fénelon in un romanzo allegorico intitolato *Le avventure di Telemaco* (1695): “Per quanto riguarda i fanciulli che essi appartengano meno ai loro genitori che alla repubblica”.

Questo indirizzo pedagogico viene progressivamente recepito nell'ambito delle accademie d'arte. Dal 1720 al 1790, infatti, le istituzioni accademiche in Europa aumentano da 19 fino a superare il numero di 100, e negli statuti si esprime con chiara consapevolezza il nuovo contenuto e il nuovo ruolo sociale dell'arte: "Spetta alle arti influenzare il gusto, i costumi, la politica, la religione dei popoli; spetta ad esse attraverso il bello e il sublime formare lo spirito" (dallo statuto dell'Accademia di Danimarca). La missione educativa di cui viene investito l'artista si può sintetizzare, quindi, con questa citazione da Diderot che, oltre ad aver scritto un saggio sul bello, era impegnato a redigere anno per anno una recensione sui quadri esposti al Salon, come faranno altri celebri scrittori francesi: "Rendere la virtù attraente, il vizio odioso: è questo lo scopo di ogni persona onesta che prende in mano la penna, il pennello o lo scalpello."

Il nuovo sistema borghese dell'arte

Il tramonto definitivo di un'epoca, dal punto di vista storico, lo si avverte chiaramente nel declino dell'arte sacra, fino a quel momento modello espressivo anche per i generi profani (cfr. Sedlmayr). Gli istituti religiosi entrano in crisi proprio a partire dal XVIII secolo: l'ordine dei gesuiti che si era opposto tenacemente alla diffusione del progetto dell'*Enciclopedia*, viene sciolto nel 1773, un anno dopo la pubblicazione dell'ultimo volume. Seguirà di lì a poco la chiusura di altri ordini religiosi cui vennero confiscati in età napoleonica tutti i beni immobili, restituiti solo in minima parte, dopo la Restaurazione, da quegli stessi regimi monarchici che si erano vantati di aver soppresso il terrore giacobino in Europa.

Lo scioglimento degli ordini religiosi, prima ancora del tramonto economico dell'aristocrazia, è di enorme importanza storica in quanto segna definitivamente la crisi del sistema tradizionale della committenza. L'opera su ordinazione, infatti, diviene sempre più rara e l'artista è costretto ad realizzare i quadri prima di ricevere il compenso, per esporli e per guadagnarsi il favore del pubblico.

L'istituzione del *Salon*, voluta fin dal 1672 dal ministro Colbert, ventiquattro anni dopo l'istituzione dell'Accademia Reale di Francia, diviene nel corso dell'Ottocento la principale vetrina dell'arte europea, entrata definitivamente nel moderno sistema borghese del mercato. Da questo momento in poi l'artista acquista una autonomia d'azione impensabile nelle epoche precedenti, ma pagherà le conseguenze di questa nuovo statuto sociale con un'inedita condizione di isolamento, costretto spesso ad inseguire il rapido evolversi delle mode e dei gusti del momento, per poter venire incontro alle richieste del mercato.

Mai come nel corso del XIX secolo l'esistenza degli uomini, e quindi anche degli artisti, è stata caratterizzata da un rapido e sconvolgente mutamento delle condizioni di vita (si pensi al forzato inurbamento di centinaia di migliaia di persone in seguito alla rivoluzione industriale) e dall'improvvisa accelerazione dei ritmi della vita quotidiana (si pensi alla progressiva diffusione delle macchine sia nel lavoro, sia nelle abitudini quotidiane). Sinteticamente Baudelaire definisce l'Ottocento come l'epoca definita dall'*esperienza dello choc*. Il sociologo Walter Benjamin nel suo celebre saggio *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità* (1927) aggiunge come l'esperienza della progressiva meccanizzazione abbia prodotto, con l'introduzione del fenomeno della velocità, una "metamorfosi dell'oggetto e della percezione": i tempi imposti dalla quotidianità hanno mutato persino il nostro modo di osservare e di vivere la realtà fino ad assimilarci con le cose che ci circondano e con le attività che svolgiamo ("reificazione"), dimenticandoci chi siamo e quali sono le ragioni del nostro agire; oppure fino ad avvertire quella profonda estraneità al proprio ambiente originario, desiderando la fuga verso mondi lontani dalla civiltà, magari a carattere primitivo.

Argan sostiene, del resto, che la riflessione sorta sin dal Settecento sulla poetica del *pittoresco* e del *sublime* lascia intravedere fin nelle origini del fenomeno della industrializzazione un conflitto tra l'individuo e la collettività, tra l'io e il mondo. In un caso si assolutizza la soggettività a scapito dell'oggettività, nell'altro la soggettività scompare in un tutto oggettivo: sono i due corni di uno stesso dilemma, di una ormai impossibile riconciliazione tra tutti gli aspetti del reale, sono le due riduzioni apparentemente opposte, in realtà complementari, sorte dalle pretese razionalistiche della modernità, che affondavano le proprie radici nelle vicende e nelle scelte culturali del XVII secolo.

Per Argan l'origine del problema risiede nella diffusione della produzione in serie che, ponendo in crisi la tradizione artigianale, ha espropriato l'uomo, e quindi anche l'artista del senso del suo lavoro. Di fronte a questo processo di *alienazione*, al mutamento della committenza e, quindi, del ruolo sociale dell'artista il tentativo espresso dalle accademie fu di proporre una nuova funzione pubblica, di svincolare i propri allievi dalla supremazia del genere sacro, di ricollocarli non più come semplici artigiani o decoratori, ma come intellettuali borghesi, educatori del popolo. Anche sotto l'aspetto sociologico la storiografia evidenzia una rottura netta con la tradizione e con le condizioni professionali che per secoli avevano caratterizzato la produzione figurativa.

La dialettica “classico romantico”

La civiltà classica era sempre stata nella storia europea un modello ideale per ogni espressione figurativa, dall'arte bizantina al romanico, dal gotico al rinascimento, fino al barocco. Come sostiene Argan, il barocco fu l'ultimo stile in cui si cercò di riimmaginarsi le forme e il linguaggio della classicità sotto nuove soluzioni. Che cosa era mutato nella mentalità del tempo, quindi, perché la Grecia apparisse come una realtà culturale e civile da dover assolutamente preservare nella sua purezza e integrità?

Per poter rispondere a questa domanda dobbiamo tener presente come il movimento intellettuale degli illuministi, il “partito dei filosofi”, secondo un'appropriata definizione di Giuliano Briganti, era stato protagonista di quella rottura netta col passato, attraverso la contestazione in termini assoluti del principio di autorità, in nome del mito del *progresso*, proprio per garantire l'autonomia del “libero pensiero” e della ricerca scientifica.

Il virtuosismo tecnicistico, presente in campo figurativo fin dalle soglie del Settecento, come si è detto in precedenza, aveva ottenuto l'effetto di esaurire nella retorica il valore e il contenuto di quanto veniva rappresentato, accentuando così il senso di declino di una civiltà che appariva ormai irrimediabilmente al tramonto. La Grecia, l'Impero romano, persino la civiltà cristiana, per certi aspetti, risultavano come definitivamente legate ad un passato lontano rispetto alla *modernità*, per cui anche la rivisitazione dell'arte antica può realizzarsi solo nella forma della nostalgica rievocazione di una grandezza ormai trascorsa ed ora soltanto riproponibile nelle stesse identiche modalità, in maniera filologicamente corretta senza arbitrarie fantasie. Quanto detto risulta immediatamente evidente nello struggimento con cui Winckelmann descrive le opere antiche e domina anche l'atmosfera di diverse opere di artisti neoclassici come ***La disperazione dell'artista davanti all'imponenza dei frammenti antichi*** di **Johann Heinrich Füssli** (1778-80).

Perciò, come sostiene Argan, lo stile neoclassico e quello romantico, l'uno rivolto al mito della Grecia antica, l'altro all'esaltazione delle epopee medievali, non sono termini antitetici ma rappresentano i due aspetti complementari di un medesimo momento storico e culturale, in cui al *passato prossimo* della tradizione si sostituisce il *passato remoto* della storia. Secondo Briganti nel termine romantico può condensarsi, addirittura, tutto lo spirito della modernità, “non solo per tutto l'Ottocento, ma sino alle avanguardie storiche e oltre.” In definitiva secondo Argan il fenomeno “romantico” è comprensivo di quello neoclassico se entrambi definiscono “l'evocazione di una storia conclusa che non continua nel presente, e che dunque può costituirsi a modello o esempio, ma non a premessa o precedente.”

I protagonisti

Nella dialettica classico-romantica vi è un momento di discontinuità che va segnalato: è la fase dell'universalismo e del cosmopolitismo dello "stile impero" in cui il modello neoclassico e romano-imperiale viene imposto nell'impero napoleonico come modello unico ed incontestabile per valenza etico-ideologica. In questo periodo i soggetti che dominano nelle rassegne del Salon sono in genere a carattere storico e mitologico, soprattutto nel grande formato, secondo gli indirizzi estetici che prevedevano la scelta di temi "edificanti".

Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), rimane del tutto indifferente al dominio della scuola del "puro disegno", divenendo uno degli antesignani del romanticismo. Dopo essersi formato a Madrid alla scuola del rococò, divenuto pittore di corte, svela nella *Famiglia reale di Carlo IV* (1800) sotto l'apparente coltre di un convenzionalismo iconografico e stilistico, le nuove inquietudini che covavano sotto le ceneri di una società ormai al tramonto.

Nella *Maya vestita* e *Maya desnuda* (1800-1803), commissionate dal ministro reale Godoy, "sicuramente in forma di dittico in maniera che quella vestita coprisse la nuda" (A.P. Sanchez, 1989) per gratificare forse la sua amante preferita Pepita Tudò, il pittore indaga con spietata capacità introspettiva i gusti e le perversioni della società nobiliare.

Sono i primi sintomi di un radicale pessimismo che sfocerà nella *Fucilazione del 3 Maggio 1808* (1814), offerta da Goya al Consiglio di Reggenza, per celebrare "le più notevoli ed eroiche azioni e scene della nostra gloriosa insurrezione contro il tiranno d'Europa", in realtà per condannare in generale la crudeltà di tutti coloro che agiscono meccanicamente e senza volto, soffocando nelle tenebre un'umanità straziata e terrificata dagli orrori della guerra. Un orrore che dal piano storico si eleva ad universale, anche per alcune tristi vicende personali, negli incubi surreali della raccolta grafica *Il sonno della ragione genera mostri* e nelle opere realizzate ad affresco nella propria abitazione, la "Quinta del sordo" come veniva chiamata, dette del *periodo scuro* come il celebre *Saturno* (1821-23). Le opere di Goya, cariche di vitalità romantica, suonano come un duro monito ed una tragica profezia che si accompagna alla visionarietà di gusto ossianico di **William Blake** (1757-1827) (*Vecchiaia universale*, 1827), e ai turbamenti di **Heinrich Füssli** (1741-1825) (*Incubo*, 1781).

Jacques-Louis David (1748-1825), negli stessi anni si erge a cantore della rivoluzione borghese. Dopo la vincita del prestigioso premio accademico del *Prix de Rome* (1775), si intrattiene in Italia per cinque anni. In questo periodo maturano le premesse stilistiche del *Giuramento degli Orazi* (1784), eseguito su commissione reale, nel quale si condensano tutti gli elementi formali della poetica neoclassica, dalla struttura compositiva piramidale, al solido impianto prospettico e chiaroscurale, in una lettura dell'opera orientata da sinistra verso destra, come se ritrattasse di un rilievo antico. Coinvoltosi entusiasticamente nella Convenzione come rappresentante giacobino, realizza nel *Marat assassinato* (1793) il suo encomio al "martire" della causa rivoluzionaria, ucciso a tradimento e col braccio pendente come il Cristo nella *Deposizione* del Caravaggio. Marat stringe ancora nella sinistra la supplica presentata dalla girondina Charlotte de Corday, autrice del delitto, in cui ironicamente si dice: "Bisogna che io sia ben disgraziata per aver diritto alla vostra benevolenza". Il coltello, la penna, l'asciugamano-sudario, presentati nello spoglio scenario come strumenti del sacrificio completano l'iconografia di questa "passio" in versione laica.

Con la caduta di Robespierre, David subisce l'incarcerazione (1794). Da questo momento la sua arte cambia indirizzo alla ricerca di temi che richiamino alla moderazione e alla riconciliazione: nelle *Sabine*, composto dal 1794 al 1799, Ersilia esorta alla pace fraponendosi tra il marito Romolo e il fratello Tazio.

Con l'ascesa al potere del Bonaparte, David tenta di riproporre il modello della classicità mitizzando la storia contemporanea, come nel *Napoleone al San Bernardo* (1800). Diventerà nel 1804 il ritrattista ufficiale di corte, legando così il suo destino alle sorti dell'imperatore. Nel 1816, quindi, si recherà in esilio a Bruxelles, dove rimarrà fino alla morte, dipingendo nelle forme di un convenzionale stile neoclassico, non privo di una certa ironia, come nell'opera *Marte disarmato da Venere e dalla Grazie* (1824).

Antonio Canova (1757-1822), nato a Possagno da uno scalpellino, apre il suo studio a Venezia nel 1775, dove ebbe modo di esercitarsi sui calchi delle sculture antiche della collezione Farsetti. Nel 1779 si recò a Roma per studiare presso l'Accademia di Francia, dove si stabilirà definitivamente tranne che per i viaggi nelle principali corti europee. Per l'ambasciatore della Repubblica veneta Girolamo Zulian, presso il quale risiedeva nei primi tempi, Canova realizzò il *Teseo sul Minotauro* (1781): l'istinto, cioè, sottomesso alla ragione, secondo una nota iconografia antica, ma con un'aspirazione alla purezza, alla semplicità, alla chiarezza razionale, presente sia nella levigatezza della materia, sia nei ritmi lenti e pausati dei gesti, che evidenzia l'appartenenza dell'opera al nuovo clima illuminista. Come sostiene il Winckelmann "più è tranquilla la posizione del corpo, più è in grado di esprimere il vero carattere dell'anima". In perfetta specularità simmetrica, Teseo domina con lo sguardo il Minotauro, rivelando la sintonia tra interiorità ed esteriorità.

Tra le opere più celebri con le quali Canova si fece apprezzare nell'ambito romano ed europeo ricordiamo *Amore e Psiche* (1787-1793), opera tratta dalla favola narrata nell'Asino d'oro di Apuleio, in cui la complessità gestuale si ricompone nella perfetta simmetria chiastica, apprezzabile solo nella visione frontale. Il nodo della passione si stempera nelle movenze delle braccia che appena si sfiorano.

Il medesimo candore connota l'*Ebe* (1800-'05), nota in quattro versioni diverse: la coppiera e messaggera degli dei, nella sua semplicità formale, ravvivata dal panneggio che le accarezza i fianchi presenta una rimeditazione dello scultore sullo stile della classicità secondo un'accezione sensistica che lo colloca in perfetta sintonia ideale col suo amico Ugo Foscolo, il quale nella lettera a Isabella Teotochi (15 ottobre 1812), mettendo a confronto una nota opera antica con la *Venere italica* diceva che mentre "la Venere de' Medici mi faceva sperare il paradiso fuori di questo mondo, questa (l'opera del Canova) mi lusinga del paradiso anche in questa valle di lacrime".

Eppure una delle accuse che sarà rivolta al Canova riguarderà l'impassibilità delle sue figure, la fredda e distaccata determinazione del suo autore. In effetti per il Canova non deve emergere tanto l'accento originale dell'artista, quanto l'esito di un progetto chiaro e controllato. E' noto che lo scultore veneto curava solo i bozzetti preparatori in creta, da alcuni riconosciuti la parte più suggestiva della sua produzione, e affidava poi l'esecuzione dell'opera compiuta ai suoi allievi.

Nel 1797 si reca per la prima volta in veste ufficiale a Parigi, come ambasciatore per ottenere la restituzione delle opere d'arte sottratte da Napoleone allo Stato pontificio, dal quale riceverà nel 1802 la nomina come ispettore generale alle Belle Arti. Accompagnato dagli importanti ruoli istituzionali assegnatigli, diviene scultore ufficiale della corte napoleonica. Per l'imperatore realizza un ritratto nel 1802, ma l'opera più celebre la realizza per la sorella *Paolina Borghese* (1804-'08), raffigurata nelle vesti di *Venere vincitrice*, col pomo di Paride nella mano sinistra.

Un anno prima della pubblicazione dei Sepolcri da parte di Foscolo, Canova consegna l'opera per il *Sepolcro di Maria Cristina d'Austria* (1798-1805): l'effigie della defunta, portata in volo dall'allegoria della Felicità, campeggia su una piramide sulla cui soglia tetra procedono le allegorie delle sue virtù: il leone simbolo della Fortezza e la donna che conduce il vecchio, simbolo della Pietà. Un'altra donna precede portando in mano un'urna con le ceneri, mentre l'impalpabile velo bianco accompagna il mesto corteo unificando i diversi personaggi nella prospettiva del comune destino. In tenera meditazione è ritratta l'immagine del marito, il duca Alberto di Sassonia, raffigurato come un genio alato.

Dopo il 1815, con la Restaurazione, il Neoclassicismo come modello unico viene rifiutato in nome delle eredità nazionali, del recupero di Michelangelo, di Rubens, di Rembrandt, della libertà espressiva contro le rigide regole dell'accademia, sebbene non venga definitivamente accantonato. Il Romanticismo, quindi, si afferma a partire dalle stesse premesse del Neoclassicismo.

Al vagheggiamento dell'Ellade si sostituisce ora il mito del Medioevo. Si mise in luce dapprima un gruppo di Tedeschi, i quali stabilitesi a Roma nei primi anni dell'Ottocento, capeggiati da **Friederich Overbeck**, denominati *Nazareni* per l'usanza di portare barba e capelli lunghi, riproposero l'antica pratica del lavoro di gruppo, in polemica con il modello dell'Accademia e del Salon, e trattarono quasi esclusivamente temi sacri. Tentarono di imitarli i cosiddetti *Puristi* italiani, sorti per iniziativa dei pittori **Tommaso Minardi**, **Luigi Mussini** e dello scultore **Lorenzo Bartolini**: il loro proposito non ebbe largo seguito e riflù in breve nella convenzionalità dell'insegnamento accademico.

Più importante ed influente per i decenni a seguire fu il neomedievalismo inglese della *Confraternita dei Preraffaelliti*, così autodenominatisi per l'intento di rifarsi alla semplicità stilistica, alla devozione religiosa e all'eticità del lavoro di bottega dei pittori prima di Raffaello, cioè prima del Rinascimento maturo.

Guidati dallo scrittore-pittore **Dante Gabriel Rossetti** (1825-1882), i Preraffaelliti esercitarono una perdurante e profonda presenza sulla ribalta artistica e sul gusto inglese fino alla seconda metà del secolo quando le loro idee furono riprese e sostenute dal pittore e critico d'arte William Morris (1834-1896), da John Ruskin (1819-1900) e da un gruppo di giovani architetti noti come *Gruppo di Glasgow*, tra cui non si può non nominare **Charles Rennie Mackintosh** (1868-1928). La loro intenzione di conciliare il dissidio tra arte e industria proprio nella moderna Inghilterra, li orientò verso il recupero dell'elemento decorativo nella produzione in serie, verso l'uso di nuovi materiali che rievocassero forme e stili della tradizione, non solo europea ma anche orientale, verso il recupero di forme di urbanizzazione non massificanti, con case unifamiliari circondate dalla presenza del verde.

L'opera del Gruppo di Glasgow si prolunga fino agli inizi del Novecento collegandosi e favorendo il clima di rinnovamento suscitato del fenomeno delle *Secessioni*, sorto sul resto del continente europeo, a seguito dell'importazione di stoffe, manufatti provenienti dall'oriente.

Caspar David Friederich (1774-1840), dopo aver studiato all'Accademia di Copenaghen, si trasferisce a Dresda (1798) dove entra in contatto con Novalis, Tieck, Goethe, e col gruppo letterario *Phöbus*, rinunciando al tradizionale viaggio in Italia, in polemica con l'indirizzo allora preponderante dei Nazareni e alla ricerca di un'espressione artistica che fosse autentica emanazione dello spirito germanico. La sua sintonia con i giovani letterati romantici tedeschi, ne fa il principale interprete figurativo della poetica della *sehensucht* e della *stimmung*, aspirazioni metafisiche e paniche di un'intima religiosità pervasa dal problematico rapporto io-mondo. L'iniziale incomprendimento che la sua pittura suscitò negli ambienti accademici accentuò il suo stile di vita appartato e acutizzò anche nella sua vena lirica la sensazione di un drammatico isolamento.

Nel 1807, con *La croce sulle montagne*, Friederich si propone nel dibattito artistico contemporaneo, rinnovando profondamente la tradizionale concezione della pala d'altare e proponendo una forma di religiosità naturale, *panica*, legata alla contemplazione romantica del paesaggio, in cui il punto di vista rialzato, la riduzione proporzionale della croce rispetto al contesto, mettono in secondo piano la dimensione sacra del soggetto.

Nel *Viandante* (1818), la posizione vertiginosa dell'uomo richiama l'esperienza del limite e della grandezza umana: egli domina il paesaggio anche se avvolto nelle nebbie, domina la realtà con la sua coscienza anche se non ne sa definire nitidamente i contorni.

Il *Naufragio della "Speranza"* (1822), si colloca in una fase successiva delle sua produzione, quando si accentuano gli elementi simbolici, avviene un processo di semplificazione formale del paesaggio, una rarefazione dei motivi in cui l'elemento umano tende a confondersi col naturale, quasi a volersi nascondere in esso, in un percorso per certi versi analogo al grande paesaggista inglese **Joseph Mallord William Turner** (1775-1851) (si confronti *Vapore durante la tempesta*, 1840).

Col passare degli anni, i paesaggi si arricchiscono di nuovi contenuti simbolici, fino ad alludere al grande tema *delle tre età dell'uomo*, nel variare degli scenari e delle situazioni. Gli elementi architettonici, alquanto rari nei suoi dipinti, quando compaiono sotto forma di ruderi di edifici gotici, rievocano il passato e la tradizione nazionale.

Jean-Louis-Théodore Gericault (1791-1824) si forma alla scuola di Guerin, un artista neoclassico allievo di David, ma presto rielabora il proprio stile ispirandosi alla pittura di Rembrandt, e alle novità proposte dal Goya, interpretando in chiave anti-accademica gli ideali di libertà di cui si nutriva nei ritrovi giacobini post-rivoluzionari da lui assiduamente frequentati.

Nel *Corazziere ferito* (1813), opera d'esordio al Salon, si preannuncia un radicale cambiamento di mentalità, attraverso la rivisitazione critica dell'epopea napoleonica, evidente nella figura smarrita del soldato e nel vertiginoso impianto compositivo.

Di indole inquieta, propenso a turbolente avventure sentimentali, nel 1816, dopo aver fallito il concorso per il *Prix de Rome*, decide di allontanarsi comunque da Parigi per recarsi a Roma, dove rimane affascinato oltre che dall'arte di Michelangelo e di Caravaggio, determinanti per la maturazione della propria concezione tragica dell'esistenza, dalla vita popolare della città, in particolar modo dalle corse dei cavalli. Questa esperienza lo condizionerà nell'attenzione e nella predilezione per eventi contemporanei, non più utilizzati, come in David, per scopi celebrativi.

Tornato a Parigi, si mette a lavoro per partecipare al Salon realizzando un'opera di dimensioni monumentali. Nella *Zattera della Medusa* (1819), l'episodio di cronaca riferito al naufragio di un'impresa coloniale, avvenuto tre anni prima, diviene lo spunto "lirico" per una meditazione sulla tragica condizione esistenziale che accomuna i destini umani. La gestazione dell'opera fu lunga e difficile, ma come egli stesso riferì "le difficoltà scoraggiano l'uomo mediocre e al genio al contrario sono necessarie". Nello studio delle varie versioni il pittore annulla dall'orizzonte persino il momento dell'avvistamento dei sopravvissuti, per accentuare il senso di vanità delle passioni che animano l'eroica piramide umana, culminante nello sventolamento del drappo bianco. La *contemporaneità* in Gericault soppianta il genere storico e mitologico poiché nella sua coscienza diviene dimensione "pedagogica" per eccellenza, l'unica di cui vale la pena parlare e con cui implicare la propria vicenda umana ed esistenziale.

Tra il 1820 e il 1821 si reca a Londra, invitato a presentare la *Zattera della Medusa*, accolta con grande successo dalla critica e dal pubblico. Gericault si appassiona per l'arte inglese ma analizza in una serie memorabile di litografie anche gli aspetti più scabrosi di quella civiltà nelle figure dei diseredati e degli emarginati urbani, realizzando alcuni personaggi che sembrano anticipare i romanzi di Dickens.

Tornato a Parigi, nella serie dei *Monomaniaci* (1822-23), realizzata probabilmente per gli studi del dottor Georget, con impressionante realismo riesce a condensare il senso della storia e dell'esperienza personale nella rappresentazione dei volti dei reietti, degli emarginati, dei folli.

Una lesione al midollo spinale, provocata da una caduta da cavallo, lo costringerà definitivamente a letto fino alla morte prematura.

A rafforzare l'indirizzo realista si imporrà a partire dagli anni '30 la riflessione estetica di Hegel. Nelle lezioni svolte a Berlino, in seguito pubblicate come *Lezioni di estetica*, Hegel contesta le teorie di Kant, ree di aver ridotto il problema artistico ad un fenomeno puramente "psicologico". Nel grande progetto della "logica" hegeliana l'arte, invece, appartiene all'evoluzione fenomenologica dello Spirito, non è appena riducibile alla *teoria dell'effetto*, ma ha un suo contenuto oggettivo, rispetto al quale le scelte formali sono naturalmente conseguenti. Come afferma Hegel nel 1830:

"L'artista appartiene al suo tempo, vive dei suoi costumi e delle sue abitudini, ne condivide le concezioni e le rappresentazioni ...occorre dire che il poeta crea per il pubblico e, in primo luogo, per il suo popolo e per la sua epoca, i quali hanno diritto di chiedere che un'opera d'arte sia comprensibile al popolo e vicina ad esso. Essere del proprio tempo: ecco il nuovo imperativo categorico che segnerà la strada della produzione figurativa nella seconda metà del secolo."

Nei primi quattro decenni dell'Ottocento il gusto romantico si afferma parallelamente alla persistenza della corrente neoclassica sulla scena del Salon parigino. I massimi rappresentanti delle due scuole che si spartiscono presso il pubblico borghese fama e successo, sono Ingres e Delacroix.

Eugène Delacroix (1798-1863), anche lui formatosi presso Guerin, vanta tra i suoi protettori nientemeno che il ministro Talleyrand, da alcuni maligni ritenuto il vero padre naturale, sebbene illegittimo.

Sebbene partito con le illustrazioni della Divina Commedia dall'ideale del pittore colto, con l'amicizia e l'emulazione di Gericault, sull'onda delle idee liberali conosciute attraverso la frequentazione del circolo dei romantici presso casa Nodier o la Biblioteca dell'Arsenale e attraverso la conoscenza diretta di Victor Hugo, volge verso la contemporaneità e si applica al tema della celebrazione della vittoria della libertà contro la tirannide. Nel 1822, rimane anche lui impressionato dalla nuova arte inglese, rappresentata dai dipinti di paesaggio di Constable, e volge il suo stile in direzione anti-accademica.

Nel *Massacro di Scio* (1824), partecipa col *furor* neorubensiano delle sue pennellate, tanto criticate dai neoclassici al punto da definirlo sarcasticamente "massacro della pittura", al supplizio del popolo greco nella lotta di indipendenza contro i Turchi.

Nella *Morte di Sardanapalo* (1827), si precisa la sua poetica: "freddamente deliberato a cercare i mezzi per esprimere la passione nella maniera più visibile" (Baudelaire), utilizza un soggetto esotico e letterario come metafora delle tirannide che annienta sé stessa in un turbine di passioni. La composizione per elementi giustapposti, lungo una grande diagonale che annulla ogni profondità prospettica, pone Delacroix sulla via di un definitivo distacco dall'insegnamento neoclassico.

La *Libertà che guida il popolo* (1830), ispirato oltre che al romanzo "I miserabili" di V. Hugo, agli avvenimenti rivoluzionari di quell'anno, costituisce nell'uso del colore, nell'impianto compositivo piramidale, nella fusione tra cronaca e allegoria, una volontaria risposta alla sconsolata metafora umana della *Zattera* di Gericault: l'*ideale* precede i combattenti guidandoli verso lo spettatore alla conquista certa della vittoria, contrariamente alla deriva senza speranza dei naufraghi. La figura femminile, risente dell'emozione suscitata dall'esposizione al Louvre nel 1821 della *Venere di Milo*, da poco rinvenuta negli scavi.

Una nuova stagione si apre nell'arte di Delacroix dopo il suo viaggio in Marocco nel 1832. Accanto alla riscoperta di Goya, emerge una predilezione per l'esotico come possibilità di fuga dalle ipocrisie e dai rigidi schemi morali della civiltà europea. L'ultimo periodo caratterizzato da un'ambigua alternanza tra scelte formali di gusto neoclassico e romantico, culmina con gli affreschi nella *Cappella dei Santi Angeli a Saint-Suplice* (1849-61), oggetto di ammirazione per la nuova generazione dei pittori realisti ed impressionisti.

Anche in **Jean-Dominique Ingres** (1780-1867) la commistione di elementi neoclassici e romantici ne rende ambigua la definizione, sebbene lo slogan *l'art pour l'art*, adottato dai critici per definire la sua poetica, evidenzia il suo principale intento, indifferente riguardo al soggetto e attento soprattutto agli elementi del proprio linguaggio. Formatosi presso l'Accademia di Tolosa, in seguito discepolo di David (1797), vissuto per lunghi periodi nell'amata Italia (prima dal 1806 al 1820, dopo essersi aggiudicato il *Prix de Rome* nel 1801; poi dal 1835 al '41, come direttore dell'Académie de France, in volontario "esilio" dall'ostile ambiente parigino), Ingres separa il gusto accademico per la forma perfetta dalla preferenza verso i contenuti mitologici, accettando anche suggestioni romantiche.

Nella *Bagnante di Valpinçon* (1808), il tema esotico dell'odalisca si combina con elementi classicheggianti. Prevalde il gusto per i valori lineari, che riducono al minimo gli effetti plastici e prospettici. Il disegno si risolve in un arabesco affascinante in cui i colori si stagliano su tinte chiare e luminose generando effetti di vivace policromia.

La stessa impeccabilità emerge ne *Il sogno di Ossian* (1813), ispirato ad un'atmosfera dal sapore nettamente romantico.

Ne *L'apoteosi di Omero* (1827), si evidenzia l'aspetto più convenzionale del pittore, quello tuttavia che maggiormente ispirerà nella seconda metà del secolo i cosiddetti *pompieurs*, i quali si opporranno alla poetica dei realisti. La *Source* (1856), ideata probabilmente a Roma diversi anni prima, costituisce il suo capolavoro nel momento della sua affermazione presso il pubblico, dopo le prime incomprensioni. Ispirata al modello classicheggiante della *Venere Anadiomene*, costituisce la conferma della straordinaria coerenza e continuità del suo percorso nei temi e nello stile. Anche nel *Bagno turco* (1862), i temi prediletti tornano persino in forma di citazione, come evidente nella figura di spalle, ripresa dalla *Bagnante* del 1808.

Il realismo

Mentre Ingres e Delacroix, dominano incontrastati, dopo anni di fatica ed incomprensioni, l'Esposizione universale del 1855, consacrati nel gusto della nuova Francia di Napoleone III Bonaparte, un nuovo contestatore, Courbet, espone polemicamente le sue opere in una baracca di legno a pochi metri di distanza dall'ingresso: sotto gli occhi dei parigini si afferma una nuova frontiera artistica. La Nochlin, nel suo saggio sul realismo (1971), fa risalire le origini del fenomeno nell'attenzione suscitata dal paesaggista inglese **John Constable** (1776-1837) nel Salon parigino del 1824, definito tra l'altro da Delacroix come "padre della scuola francese di paesaggio".

Figlio di un proprietario di mulini, Constable si trasferisce nel 1799 a Londra per frequentare i corsi della Royal Academy: si sofferma soprattutto sulla pittura di paesaggio, sicuramente influenzato dal successo londinese del Canaletto, studiando in particolar modo i maestri classici, come Poussin, Claude Lorrain e i fiamminghi dei quali recupera anche il procedimento compositivo, prendendo appunti e schizzi dal vero, in forma di bozzetto, per completare la redazione finale del quadro in studio.

La caratteristica della sua pittura è l'insistenza con cui ritorna sui medesimi temi, ripetendo più volte gli stessi scorci, come nella celebre serie della Cattedrale di Salisbury o raffigurando in mille modi la campagna di Suffolk, sua regione natale. Nella sua ricerca si fonde il tema tipicamente romantico della ricerca e del ritorno alla natura, identificata nel suo caso con l'infanzia e la dimensione familiare, con l'appassionata ricerca della realtà con l'ossessivo studio dei particolari. L'immersione nell'esperienza percettiva lo colloca anche nella poetica del pittoresco, legata nel suo caso alla ricerca costante della linea curva (come prevedevano esplicitamente alcuni trattati di estetica) nei contorni degli alberi, nelle vie che si inoltrano in lontananza nel quadro, quasi ad evitare la razionale regolarità delle ortogonali.

Nel *Carretto del Fieno* (1821), presentato al Salon del 1824, si può notare la tecnica della macchia e la poetica del pittoresco legata all'afflato per uno stile di vita semplice e sereno, lontano dalla confusione della crescente urbanizzazione. Nei suoi quadri la presenza umana risulta sempre ridimensionata rispetto al contesto naturale, segno evidente di nuove aspirazioni e di nuovi ideali.

I suoi *Studi di nuvole* (1822) danno avvio in Francia alla moda delle colonie estive, progressivamente praticate da quegli artisti maggiormente desiderosi di un rinnovato e genuino contatto con la natura: Sevrès, Saint Cloud, le foreste di Fontainebleau, le coste della Normandia divengono sempre più frequentemente mete per la pittura fuori dagli atelier, *en plein air*.

Schivo e riservato di carattere, lontano dalle frequentazioni mondane della capitale, il pittore non ricevette tuttavia in patria il successo meritato. Ottenne la cattedra presso la Royal Academy solo nel 1829, quando la sua pittura cominciava a perdere la limpidezza degli anni precedenti.

Il gruppo più noto, quello dei *paesaggisti di Barbizon*, guidato da personalità di rilievo come T. Rousseau, C. Corot (1796-1875) e J. F. Millet, attua quell'"accorciamento di distanza tra bozzetto e quadro finito" (Herbert) che prelude allo stile degli impressionisti.

Théodore Rousseau (1812-1867) rifiutato al Salon del 1835, raggiungerà il successo vent'anni dopo. Si può osservare lo stile tipico del pittore nel *Calesse* (1863), dove la presenza del piccolo carro si confonde, come una piccola macchia, nell'armonia dei colori naturali.

Jean François Millet (1814-1875), dopo i primi studi, si trasferisce a Parigi nel 1837, grazie ad una borsa di studio, dove lavora nell'atelier del pittore romantico Paul Delaroche. Deluso dal maestro e affascinato dalle opere di Michelangelo e Rubens, presenti al Louvre, Millet stringe in seguito amicizia con Théodore Rousseau, che lo convincerà ad unirsi nel 1849 alla Scuola di Barbizon. Da allora la sua pittura si concentra sul tema del paesaggio anche se si distingue per il predominante interesse per la figura umana, ritratta nel lavoro dei campi, dove domina come un monumento innalzato alla dignità e all'onestà della vita quotidiana.

L'Angelus (1858-59) di Millet evoca una dimensione religiosa, una sospensione della fatica, per volgere la mente a Dio e al destino: i corpi dell'uomo e della donna radicati per colore e posizione rispetto all'orizzonte entro la materialità brulla e opaca della terra, rifulgono in controluce.

L'opera è un canto rivolto alla riconciliazione dell'uomo con la natura e la storia, sebbene ormai relegato in una dimensione nostalgica e tradizionale, in un mondo contadino rimpianto, irreversibilmente lontano dalla crescente urbanizzazione.

Diverso è l'approccio di **Gustave Courbet** (1819-1877) al problema della realtà. Convinto rivoluzionario, protagonista attivo sulle barricate dei moti del '48, Courbet non ritiene necessario che per sostenere la causa degli insorti si debba dipingere come Delacroix. Tutto ciò che è retorico (ad esempio, l'uso dell'enfasi e dell'allegoria), è accademico, e tutto ciò che è accademico è reazionario. La provocazione del nuovo passa solo con un radicale cambiamento dei metodi di lavoro, sconvolgendo le abitudini visive del pubblico, dietro le quali si nascondono le ipocrite convenzioni e i perbenismi della borghesia.

Nell'opuscolo intitolato "Realisme" (1855), scritto con la collaborazione dell'amico letterato Champfleury, esponendo i propri principi, si mostra consapevole della fine dell'artista-artigiano, autore di "capolavori", ormai incalzato emesso fuori gioco dalla produzione industriale; rifiuta il ruolo intellettuale, di pedagogo del popolo, formalizzato dall'estetica romantica, e non riconosce alcun valore né all'istituzione accademica né ad alcuna esperienza di discepolanza, affermando che l'unico insegnamento a cui guardare è l'osservazione diretta della realtà. A differenza dell'utopista William Morris, prima citato, che tentava in Inghilterra una riconciliazione tra creatività e produzione in serie, tra arte e industria, Courbet rivendica orgogliosamente la sua autonomia: egli è il pittore-lavoratore che non inventa ma costruisce, non si ritiene un *genio*, ma raffigura, rifà ciò-che-vede, opponendo alla ripetitività del lavoro della macchina, la tecnica d'artista. In nulla, perciò, differisce lo stato sociale dell'artista da quello normale lavoratore: cambia l'uso del materiale e l'oggetto da realizzare, ma lo spirito professionale per Courbet è il medesimo. Tuttavia, proprio perché privo di un'immediata finalità produttiva, l'artista costruisce il vero paradigma del lavoro umano; egli è colui che acquista la propria libertà con la presenza attiva nel reale, attraverso la riappropriazione del lavoro, svincolato da schemi e convenzioni sociali.

Amico e sostenitore di Proudhon, Courbet diviene nei decenni a venire il punto di riferimento per tutte le correnti e per quegli artisti che, partendo dal concetto marxista dell'*alienazione* affermano l'esigenza di un ruolo organico ai reali bisogni delle persone.

Nell'opera *Spaccapietre* (1850), Courbet tratta il tema del lavoro e delle classi subalterne con spirito assai diverso da Millet, come emerge nel confronto con *Spigolatrici* (1857): il primo evidenzia nei colori tetri e nella composizione disarmonica la denuncia delle misere condizioni dei lavoratori, il secondo nello schiarimento delle tinte e nella ritmica disposizione delle figure canta l'idillio della vita contadina.

Courbet, realista persino nell'uso degli impasti densi, corposi di colore, intende non dissimulare la materia pigmentosa, né i versi delle pennellate. Dopo il rifiuto delle sue opere ai Salon dal '48 al '50, allestisce nel 1855 di fronte al palazzo dell'Esposizione universale una baracca di legno che chiama "Pavillon du Realisme", con tanto di biglietto di ingresso per i visitatori, per affermare la necessità che gli artisti si riappropriino del rapporto diretto con il suo pubblico, del valore commerciale del proprio lavoro, senza l'intervento di alcun intermediario.

Tra le opere esposte, vi è il celebre *Funerale ad Ornans*: nella disposizione casuale, disordinata degli astanti pur consapevoli di essere ritratti, si nota la medesima anticonvenzionalità compositiva della *Famiglia di Carlo IV* di Goja; il formato, (m 3,15 x 6,63) pur richiamandosi nelle dimensioni al genere storico e mitologico, appare volutamente in forte dissonanza con la scelta del tema.

William Morris e Gustave Courbet, con le loro scelte artistiche, spianano i due percorsi principali, perseguiti dalla maggior parte degli artisti anche nello svolgersi del XX secolo. A Morris risale la *linea dell'arte utile*, come la definiscono alcuni storici, presente fin dagli inizi del Novecento con l'*Art Nouveau* e con la scuola architettonica di Vienna, capeggiata da **Otto Wagner** (1841-1918) e **Adolf Loos** (1870-1933), disponibile alla sperimentazione dei materiali moderni come il cemento armato, la ghisa e il vetro di lavorazione industriale, ma che non rinuncia all'uso dell'ornamento e alla decorazione.

Courbet, invece, anticipa la tendenza di tutti coloro che, affermando la totale alterità dell'arte rispetto al sistema produttivo moderno, ne accentueranno i caratteri di libera espressività, divincolata da ogni regola e da ogni funzionalità pratica.

Per questo, negli ultimi decenni del secolo, l'abitudine alla frequentazione dei caffè, il convergere di gran parte dei pittori e degli scultori europei a Parigi, divenuta ormai capitale continentale dell'arte, la formazione di piccole comunità internazionali di intellettuali nei quartieri parigini di Montmartre e Montparnasse, porta all'elaborazione di stili e di proposte comprensibili solo nel ristretto giro di affinità, allusioni, gusti, ricerche formali che sempre più difficilmente raggiungono nell'immediato il pubblico più ampio.

Ormai la breccia anti-accademica è aperta e gli scrittori Baudelaire e Edmond Duranty sostengono apertamente Courbet. **Honoré Daumier** (1808-79) inasprisce i toni della polemica utilizzando il registro del grottesco e del caricaturale non solo con le stampe, come avevano già fatto Goja con *I disastri della Guerra* e Gericault con le *Coscrizioni obbligatorie dei giovani inglesi*, ma anche con la pittura, ai fini della satira politica e della denuncia sociale, mentre coraggiosi galleristi ormai totalmente inseriti nella logica di mercato come Paul Durand-Ruel e Bernhem-Jeune, permettono il graduale inserimento dei *realisti* nel gusto del pubblico.

Nell'opera *Noi vogliamo Barabba* (1850), Daumier esprime in modo tragicomico il suo pessimismo verso quella giustizia che si accanisce contro i deboli e gli indifesi: le parvenze umane si trasformano in maschere deformi sulle quali si staglia la diafana figura di Gesù Cristo.

Dal realismo all'impressionismo

Giungiamo, quindi, all'esposizione del 1863, quando la giuria respinge l'ammissione di 4000 opere. La situazione è critica e Napoleone III Bonaparte, per non rinunciare alla sua politica demagogica basata sul consenso plebiscitario, apre accanto alla rassegna ufficiale anche il *Salon des Refuses*. Gli artisti ne chiederanno invano di anno in anno la riapertura, sebbene da quell'anno in poi la giuria cominciò ad adottare criteri più aperti nella selezione delle opere.

Edouard Manet (1832-1883), il pittore più in vista nella polemica anti-accademica, si vede rifiutare nel 1863 la *Colazione sull'erba*. Formatosi nello studio del pittore accademico Thomas Couture dal 1849 al 1856, compì in seguito numerosi viaggi, recandosi tra l'altro in Italia dove ebbe ad apprezzare soprattutto l'arte di Tiziano, Tintoretto e Veronese. In patria segue con attenzione l'opera di Daumier e Delacroix, mentre nel 1858 stringe amicizia con Baudelaire. Nell'opera, un tema di banale cronaca sociale, come una gita domenicale sulle rive della Senna, viene trattato con enfasi e magniloquenza nell'esplicito riferimento compositivo sia al *Concerto campestre* eseguito a due mani da Giorgione e Tiziano, sia al *Giudizio di Paride* di Raffaello, noto attraverso una stampa cinquecentesca di Marcantonio Raimondi. Tuttavia l'accostamento scandaloso tra la donna nuda, ironica citazione delle mitiche ninfe, e i giovanotti in abiti d'epoca, crea una forte dissonanza, forse allo scopo di suscitare una riflessione sulla sproporzione esistente tra ideale e realtà. Dal punto di vista formale è importante notare come nelle tinte tonali dello sfondo, nella sovrapposizione dei piani di colore giustapposti al fine di ottenere la "trasparenza dell'atmosfera" e nei colori complementari della natura morta in primo piano, si riprenda programmaticamente lo stile dei pittori veneti del Cinquecento, avviando quella ricerca di nuovi effetti cromatici che troverà ampio sviluppo nella stagione dell'Impressionismo. Inoltre molti particolari evidenziano la natura sommaria e la stesura piatta delle pennellate per le quali un critico del "Figaro" lo definì "allievo di Goya". Manet ritornerà a sottolineare gli stessi aspetti nell'*Olympia*, esposta un anno dopo al Salon: una nota prostituta, dai tratti non particolarmente aggraziati, viene ritratta come la *Venere di Urbino* di Tiziano. Lo scandalo suscitato da Manet non consisteva, quindi, nella scelta del nudo all'interno dei suoi soggetti.

Negli stessi anni, infatti, tornano a trionfare i pittori definiti *Pompieurs*, ancora legati a soggetti storico-mitologici, tronfi di vana retorica, e **Alexandre Cabanel** (1823-89), nell'aspirazione ad emulare le grazie di Ingres e le sensualità di Delacroix, dipinge la *Nascita di Venere* (1863): l'evidente irrealtà del contesto, nonostante la resa naturale del soggetto, tratto nella posizione dall'*Odalisca con schiava* (1840) di Ingres, non solo non turbò i benpensanti ma permise all'opera un compiaciuto successo.

Mentre Courbet accetta di dipingere insieme al giovane Claude Monet presso le scogliere dell'Etretat, attorno al più maturo Manet si comincia a formare il *gruppo del caffè Guerbois* in Rue de Batignolles. Oltre a Monet, partecipano alle serate alcuni giovani artisti come Bazille, Renoir, Pissarro, Cézanne, i quali si sono conosciuti frequentando gli studi privati del pittore Gleyre o dell'Académie Suisse, convenzionati con l'Accademia.

A loro si accompagna un giovane scrittore di successo, amico di liceo di Cézanne, Emile Zola, che comincia a definire il "Gruppo di Batignolles" come "Naturalisti" intravedendo nel loro stile gli stessi intenti che lo guidano nello scrivere.

Nelle loro discussioni serali non emerge una poetica unitaria. Tuttavia essi concordano su alcuni punti fondamentali:

- a) continuare la ricerca di Courbet, nella direzione di una progressiva abolizione della barriera tra percezione ed immagine, affinché il quadro sia un oggetto reale in sé: si tratta di concepire la pittura come linguaggio autonomo, che restituisca la realtà in termini percettivi nuovi, più aderenti alla nuova sensibilità urbana;
- b) abolire la gerarchia dei soggetti dipingendo ciò che appartiene alla propria esperienza;
- c) adottare uno stile corsivo, veloce, per aderire il più possibile all'istantaneità della percezione e del movimento;
- d) adottare ombre colorate, macchie di colore puro, attuare la divisione dei toni senza impastare mezzetinte sulla tavolozza.

Nel corso delle otto esposizioni, dall'esordio nel 1874 presso lo studio del fotografo Nadar in Boulevard de Capucines fino all'ultima, organizzata nel 1886, si acquiscono anche le divisioni all'interno del gruppo.

Nonostante l'appoggio di Durand-Ruel, nel 1874 e 1876 l'iniziativa si rivela un autentico fallimento. Il giornalista Louis Leroy sulla rivista *Le Charivari* conia il sarcastico nomignolo di *impressionisti* facendo il verso ad un celebre quadro di Monet, *Impressione, levar del sole*. Cézanne, amareggiato, si ritira nella sua Provenza e decide di continuare da solo la sua ricerca formale.

Nelle mostre del 1879 e del 1880 Degas espone senza Monet, che tenta invece l'ammissione al Salon e, quindi, il gruppo si divide attorno ai due antagonisti.

Degas, con l'*Absinthe*, propone una soluzione che, pur non rinunciando del tutto a procedimenti stilistici tradizionali, si apra all'interesse per temi di carattere sociale seguendo "un processo di trasformazione dove l'immaginazione collabora con la memoria. In questo modo è riprodotto solo ciò che ci ha colpito, ovvero il necessario: ricordi e fantasia sono liberati dalla tirannia della natura".

Monet sostiene invece l'assoluta necessità di dipingere *en plein air*, di fronte al soggetto, senza rimandare una seconda stesura nell'atelier. Per ottenere la massima quantità di luce, propone di scomporre i toni secondo la legge del contrasto simultaneo sostenuta dal chimico Chevreuil: accostando i colori complementari (giallo/violetto; blu/arancione; verde/rosso), essi risaltano reciprocamente (sintesi additiva); se mescolati tendono al grigio (sintesi sottrattiva).

Con i soli colori puri sulla tela bianca, senza alcuna preparazione di fondo, senza uso del nero o delle terre, si potevano ottenere con finissime pennellate, non percepibili da lontano, le gradazioni di tono con stupefacenti effetti di luce.

Monet per dipingere tra il 1892 e il 1894 la famosa serie delle trenta *Cattedrali di Rouen* compra addirittura un appartamento con finestra di fronte alla facciata della chiesa per lavorare *in presa diretta* su diverse tele a seconda delle diverse ore del giorno o delle diverse condizioni atmosferiche.

Neoimpressionismo e post-impressionismo e simbolismo

Sulla scia di Monet, **George Seurat** (1859-1891), presente all'ultima esposizione del gruppo degli impressionisti nel 1886, tenta di elaborare una vera e propria dottrina scientifica della visione regolarizzando le minute pennellate di colori complementari in una tecnica a puntini, che imitasse con rigorosità la struttura della riproduzione fotografica (*pointillisme*).

L'opera intitolata la *Domenica alla Grande Jatte*, è considerata il manifesto di una nuova corrente, definita in seguito neoimpressionismo dal critico inglese Roger Fry. Interessato alle teorie sui colori di Chevreuil, Seurat accentua rispetto agli impressionisti l'attenzione al colore, fino a stabilirne regole e formule a carattere scientifico. La sua visione della realtà, pur attenta alle concrete abitudini sociali e all'attualità, vuole essere talmente oggettiva tanto da spersonalizzare il soggetto, da ridurre persone e cose a semplici moduli geometrici assimilabili ai manichini. Tutta l'opera, a cui l'artista dedicò lunghi studi preparatori, è tessuta da rigidi rapporti proporzionali: la signora con l'ombrellino e l'abito rosso taglia il dipinto esattamente a metà in verticale, mentre la linea di demarcazione con la gonna bianca divide in orizzontale la parte superiore del dipinto da quella inferiore secondo il calcolo della sezione aurea. La diagonale che segue la linea di costa conduce il nostro sguardo dalla penombra del primo piano verso il punto di fuga prospettico, sfumato dalla luce. Tutte le figure appaiono frontalmente, anche quelle lievemente poste di tre quarti, oppure di profilo e seguono nella forma una perfetta definizione modulare la cui massima ampiezza è data dall'uomo e dalla donna in primo piano sulla destra, posti come gradiente di misurazione per il resto delle figure. In questo mondo atemporale, astratto, silenzioso l'unico aspetto verosimile appare la definizione del colore: non importa tanto il realismo dell'immagine, ma la veridicità dell'analisi cromatica e dei rapporti formali che il colore crea tra le varie parti del dipinto.

Baudelaire nel 1863 presenta sul "Figaro" un saggio sul pittore Costantin Guy, ripubblicato in seguito ne "Il pittore della vita moderna" in cui anticipa la poetica degli impressionisti affermando che i nuovi pittori dovranno interessarsi non più di soggetti storici o mitologici ma, immersi nel dinamismo della città, ne rappresenteranno la vita quotidiana delle strade, dei caffè, dei negozi. Inoltre lo scrittore preannuncia sia per la letteratura che per le arti figurative una nuova forma "pura" di linguaggio, indipendente dal contenuto, determinato dal "processo operativo di produzione di immagini evocative e di metafore" (Norbert Schneider). Non è estraneo al mito della *poesia pura*, anche se non esistono prove di un'influenza diretta, il pensiero estetico di Schopenhauer il quale individuando nella musica la forma espressiva suprema, perché meno legata alle determinazioni spazio-temporali in cui si esprime la *wille-zum-leben*, preannunciava la nascita di una nuova arte a carattere autoreferenziale, in cui la grammatica delle forme costituisce un sistema chiuso, dove un elemento gioca con gli altri, senza necessario rapporto con la realtà oppure con un significato *altro*.

Morto precocemente, l'eredità di Seurat viene prontamente raccolta e sviluppata da **Paul Signac** (1863-1935), ma senza significativi sviluppi, se non nella corrente milanese dei *Divisionisti*. La tecnica del *pointillisme* venne, invece, ripresa dai pittori *fauves*, come si vedrà in seguito, ma su presupposti diversi.

I *neoimpressionisti*, secondo la definizione che lo storico inglese Roger Fry diede alla corrente di Seurat nel 1910, non ebbero un gran seguito. Tuttavia, la loro tecnica suscitò un certo interesse sia in Van Gogh, in una determinata fase della sua produzione, (sebbene il suo modello ideale da questo punto di vista fosse Pissarro) sia nelle prime opere di Matisse.

Si distinguono, invece, come *post-impressionisti* (la definizione è sempre del Fry) tutti quegli artisti che, interpretando le novità dell'impressionisti in chiave soggettiva, dopo aver partecipato alle loro ultime esposizioni, progressivamente si staccarono dalla loro poetica. D'altronde dopo la decisione presa nel 1880 dallo Stato francese di non sovvenzionare più il Salon, si costituì nel 1884 il "gruppo degli artisti indipendenti", che si incaricò di allestire in autogestione il *Salon des Indipendans*. Non aveva più alcun senso, quindi, opporsi all'istituzione del Salon dal momento che era stata sottratta alla tirannia delle autorità accademiche.

E' proprio in questo momento, segnato dalla vittoria contro l'istituzione accademica, che paradossalmente tornando in auge presso il pubblico pittori dal gusto tradizionale o accademizzante come **Pierre Puvis De Chavannes** (1824-1898) o **Gustav Moreau** (1826-1898) che traspongono sulle tele temi e soggetti vicini alla poesia Mallarmè e di Verlaine e alle loro raffinatezze stilistiche. Sebbene anche costoro si facciano chiamare *simbolisti* in sintonia con i loro amici letterati, per simbolismo (secondo la definizione data per la prima volta dal critico Albert Aurier sul "Mercure de France" nel 1891) si intende soprattutto lo stile di Van Gogh e soprattutto di Paul Gauguin. Entrambi allontanatisi dall'ambiente di Parigi, insoddisfatti dalla "pittura di pura superficie" degli impressionisti, decidono di fondare in Provenza una "scuola del sud".

Vincent Van Gogh (1853-1890), impegnatosi, al termine degli studi, nella famosa galleria di quadri "Goupil & Co." (1869-'76) presso le sedi di Londra e Parigi, grazie allo zio e al fratello Theo, dopo una delusione amorosa (1876), abbandona il lavoro e tenta inutilmente la scuola per diventare predicatore nella celebre regione mineraria del Borinage, attratto dalla vita degli umili e dei diseredati: viene, infatti, giudicato inadeguato al compito di missionario. Inizia intanto a disegnare i diseredati e i contadini fino a prendere la decisione di frequentare nel 1880 i corsi liberi di disegno presso l'Accademia di Bruxelles. Le sue prime realizzazioni non saranno accompagnate da alcun successo e la sua attività potrà continuare grazie ai contributi economici del fratello.

Il capolavoro della prima fase, detta "di Neunen", dal luogo nel nord dell'Olanda in cui risiedette dal 1883 all'85, è *I Mangiatori di patate* (1885; cm 81x114), un'opera in cui alla sacralità della vita contadina, ispirata dal suo maestro ideale Millet, si uniscono il senso corposo del colore alla Courbet, e l'espressività al limite del grottesco di Daurmier. I toni sono oscuri e pastosi come in Rembrandt e nei maestri del realismo, sebbene traspaia già in questo dipinto l'intento di andare oltre la semplice descrizione d'ambiente, lasciando intravedere nelle mani, nei gesti, nell'atmosfera il senso dell'esperienza e i sentimenti che accompagnano l'umile vita quotidiana dei contadini.

Respinto nel 1886 dall'Accademia di Anversa, Van Gogh, invitato da Theo tenta di inserirsi nell'ambiente artistico di Parigi dove viene in contatto con gli impressionisti e i post-impressionisti.

Come si osserva dall'*Autoritratto con cappello di feltro grigio* (1887; cm 42x34), la tavolozza del pittore si schiarisce secondo le indicazioni della nuova pittura francese, con la scomposizione del colore nei toni complementari, ma gli intenti risultano del tutto divergenti, volti a cogliere nella disposizione radiante delle pennellate una dimensione interiore. Il disegno viene a coincidere col colore, col senso di profondità e col movimento, nel tentativo di riprodurre il senso di sinteticità presente nelle stampe giapponesi, caratterizzate dal prevalente segno grafico.

A Parigi rimane solo per pochi mesi finché decide col pittore Gauguin di trasferirsi ad Arles. L'opera emblematica del periodo è la *Camera da letto* (1888; cm 72x90): le pennellate sono divenute larghe, distese come il "senso di riposo" che questa stanza monacale vuole trasmettere. Non bisogna dimenticare che, come altri impressionisti, Van Gogh era ammiratore e collezionista di stampe giapponesi: dipingere diventa una sorta di pratica ascetica per riscoprire sé e il rapporto armonico con gli altri. E' una sorta di autoritratto, come indica simbolicamente lo specchio nero e bianco, punto dell'autocoscienza affianco alle cose e ai quadri appesi che qualificano il suo mondo di affetti e di ricordi.

I sintomi di una grave malattia mentale lo portano ad aggredire l'amico e a ferirsi con un rasoio, dopo una lunga serie di discussioni e malintesi (1889). Van Gogh si ricovera spontaneamente all'ospedale Saint Remy in Provenza, mentre Gauguin lo abbandona definitivamente. Nonostante le cure, continua a lavorare forsennatamente.

L'*Autoritratto* del 1889 (cm 65x54), oltre a riprendere gli ideali ascetici legati al suo impegno artistico manifesta nelle pennellate tortuose dello sfondo il medesimo tormento e l'aspirazione ad un'intima adesione alla bellezza della realtà così come appare nei paesaggi di quel periodo.

Richiamato a Parigi dal fratello (1890), trascorre gli ultimi mesi nel sobborgo di Auvers presso il dottor Gachet, estimatore di opere d'arte e in particolar modo degli impressionisti. Sono gli ultimi intensissimi mesi prima del tragico epilogo del suicidio.

Nella *Notte stellata* (92x73,5) ritorna una costante poetica del pittore nella sacralità del colore giallo, presente anche nella celebre serie dei *Girasoli*, unita al senso di movimento e alla tensione unitaria che unisce gli astri alla terra nella tensione verticale del cipresso. E' l'autentica aspirazione a superare la mera superficie delle cose per "coglierne i nessi", non al di fuori, ma alla radice: "Della realtà nulla rimane di ciò che appare. L'arte ci deve far pregustare la durata, l'eterno. Cosa c'è oltre le cose? Forse niente, forse tutto" (dalle *Lettere a Theo*).

Ancora dalle *Lettere*: "Non conosco migliore definizione della parola arte di questa: l'arte è l'uomo aggiunto alla natura; la natura, la realtà, la verità, ma con un significato, con una concezione, con un carattere che l'artista fa uscir fuori e ai quali dà espressione". Un colpo di rivoltella il 27 luglio del 1890 interrompe, forse, il *Campo di grano con corvi* (cm 50x100): una strada si apre fra gli steli d'oro al sopraggiungere minaccioso dei corvi e della tempesta. Un presagio di speranza o un ultimo grido disperato?

Paul Gauguin (1848-1903) nato a Parigi, trascorre la prima infanzia in Perù, dove la famiglia era stata trasferita forzatamente per motivi politici. Rientrato in Francia decide a diciassette anni di imbarcarsi su una nave. A ventiquattro anni trova lavoro come agente di borsa e raggiunge una condizione economica benestante, che gli consente di comprare i quadri di *Pissarro* e *Degas*, fino a quando nel 1882, con la crisi dell'Union Générale, si ritrova sul lastrico. Abbandonato dalla moglie, decide allora di darsi all'arte cominciando a seguire le esposizioni degli impressionisti. Conosce *Van Gogh*, e inizialmente ne condivide gli intenti per una pittura che vada oltre la registrazione del dato percettivo. Dopo la rottura con il pittore olandese, sceglie come patria d'elezione l'amata Bretagna, meta di una terra ancora incontaminata dalla civiltà, *primitiva*, e vi fonda la **Scuola di Pont-Aven** con **Emile Bernard**, amico di *Cézanne*. Un suo allievo *Paul Serusier*, continuerà l'opera, fondando a Parigi nel 1889 il gruppo dei *Nabis* (= profeti): sono le prime avvisaglie del *Sintetismo*, la nuova poetica che valorizzando le culture primitive, la civiltà orientale e, in particolar modo quella giapponese, soprattutto attraverso gli esempi delle arti applicate, supera definitivamente il *naturalismo*, nella ricerca di "un equivalente pittorico di una sensazione", annullando gli effetti prospettici e l'uso delle ombre, concependo il colore più in funzione espressiva che imitativa.

Un esempio emblematico di questa fase è la *Visione dopo i sermone* (1888; cm 73x92): un gruppo di donne, in abiti della tradizione bretone, all'uscita dalla chiesa, dopo aver ascoltato dal padre predicatore il commento alla pagina biblica della *lotta di Giacobbe contro l'Angelo*, rivive nella memoria e nell'immaginazione l'evento. Realtà e ricordo si accostano e si mescolano in uno spazio più reale di quello percepito dai nostri occhi. L'intensità emotiva del campo rosso, la visione dall'alto, il tagli diagonale della scena tolgono all'immagine qualsiasi caratterizzazione naturale.

I colori sono piatti, senza profondità, i contorni marcati come nelle vetrate delle cattedrali gotiche; non a caso lo stile di Gauguin, il *cloissonisme*, ne riprende proprio il termine tecnico.

L'aspirazione alla purezza, al primitivo, spinge l'artista ancora più lontano, prima verso Panama, poi a Martinica (già visitati nel 1886 e poi nel 1888) e, infine, a Tahiti e nelle isole Marchesi, nel cuore dell'Oceano Pacifico.

Il capolavoro del nuovo periodo, per esplicita dichiarazione del pittore è *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (1897; cm 139x374). Concepito in forme monumentali, come una sorta di fregio, forse costituiva una sorta di testamento spirituale, in un momento critico della sua esistenza. In esso si sovrappongono simboli ed elementi formali di diverse culture nella ricerca, probabilmente forzata di un sincretismo culturale raffinato ed intellettualistico.

Da sinistra verso destra l'immagine della nascita, della pubertà e della giovinezza che raccoglie i frutti, della vecchiaia si compongono con la verticalità dell'idolo, simbolo della trascendenza. In basso a sinistra un uccello bianco che tiene tra gli artigli una lucertola indica, a detta del pittore, "la vanità delle parole".

Negli stessi anni, **Paul Cézanne** (1839-1906) ha messo a punto il suo stile, basato "non sull'imitazione della natura ma su una riflessione a partire da essa". Alla ricerca delle forme percettive elementari che sono alla base della riconoscibilità di un oggetto ("il cubo, il cilindro e la sfera" -come dirà in una celebre lettera all'amico pittore *Emile Bernard*), Cézanne indaga sui rapporti esistenti tra la realtà oggettiva e la coscienza oltre le distinzioni kantiane, tanto da essere riconosciuto come anticipatore della filosofia fenomenologica (*Heidegger*).

Cézanne esordisce alla prima mostra degli Impressionisti col quadro intitolato la *Maison du Pendu* (1874): una strada si incunea tra le case e i paesaggio di fondo dando profondità al dipinto, conferendo allo spazio una nuova dimensione diversa da quella post-rinascimentale. Non è più infatti la prospettiva data a priori a permettere il reciproco dimensionamento delle cose, ma sono le cose stesse (alberi, case e colli) che giustapponendosi gli uni agli altri creano, per così dire lo spazio. I tetti delle case sullo sfondo rivelano negli accostamenti blu-arancio, verde-rosso la rimediazione di Cézanne sui colori complementari, ma rispetto a Monet le pennellate si fanno più fitte, i colori si raggruppano sulla tela, i toni si fanno più densi e oscuri, nella ricerca di una oggettualità più reale.

Nei *Giocatori di carte* (1890), lo stile di Cézanne ha raggiunto la sua piena maturità ed autonomia rispetto agli impressionisti. I colori dello sfondo coincidono con quelli delle figure ed entrambi vivono in simbiosi, in continuità. I giocatori assumono nel gesto di banale quotidianità la stessa seria compostezza di un'opera classica (sembra ricordare Achille e Aiace nell'anfora di Exechias), ma la perfetta simmetria dei gesti e dei corpi lascia intravedere leggere sfasature: la bottiglia non è perfettamente in asse, le braccia sono impercettibilmente diverse. L'equilibrio classico non è più realizzato con schemi a priori, ma è ricostruito a partire dalla realtà, come la scoperta di una struttura profonda delle cose e non un presupposto razionale. La coscienza si riscopre a partire dall'esperienza.

Nella straordinaria serie della *Montagna di Sainte-Victoire* (1905 circa), i tratti si fanno sempre più radi fino a lasciar intravedere lo sfondo bianco della tela tra le pennellate di colore, il colore diventa nel ritmo costante e uniforme della pennellata l'unico incontrastato protagonista dello spazio e delle cose. L'esito raggiunto, riconosciuto per la prima volta nel 1899 al Salon des Indépendants, poi nel 1904 al Salon d'Automne, infine in una grande retrospettiva nel 1907, è ormai prossimo alle premesse del *Cubismo* di Braque e Picasso, ma costituirà una premessa fondamentale per tutta la pittura del Novecento, dall'*Astrattismo* al *Futurismo*.