

Ottocento Novecento

Tre Premesse

Dallo studio e dall'insegnamento di questo periodo ho tratto la riflessione che **tre premesse** sono le necessarie per comprenderne lo sviluppo a partire dal riferimento storico culturale comune dell'**Illuminismo** (che avete già studiato o studierete):

- Il **razionalismo**: che si manifesta con un prevalere del **tecnicismo** prevalente sul contenuto rappresentato.

Questo è già evidente nell'ultima fase del Barocco:

Giambattista Tiepolo (Venezia, 1696-Madrid, 1770) oppure

Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703-Napoli, 1765) prevale il **virtuosismo** tecnico al contenuto, che si spoglia dei suoi contenuti drammatici, spesso sconfinando nella **favola**, o nell'**ironia**.

In un secondo momento il tecnicismo si manifesta nell'**istituzione dell'Accademia**. Affermatasi con l'assolutismo, quale espressione di un potere centrale che controlla espressione artistica, l'Accademia aveva emarginato progressivamente il tradizionale istituto della **bottega**.

Ma è col **Dispotismo illuminato** che conosce un notevole incremento:

dato statistico: dal 1720 al 1790 in Europa aumentano da 19 a 100.

Al sapere basato sull'esempio diretto del *maestro*, personificazione vivente della **tradizione** si sostituisce il rapporto con il *professore*, cioè con l'esperto che trasmette una conoscenza universalmente riconosciuta, astratta, generale.

Come emerge chiaramente da questo documento:

“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”. (statuto **Accademia di Danimarca**)

Del resto questa concezione si lega a quella dei “saperi applicati” (pubblicazione dei 17 volumi dell'*Encyclopédie* diretta da Diderot e D'Alambert, 1751-1772), del **Secolo dei Lumi**, della Rivoluzione industriale, l'idea di **specializzazione**, per cui il lavoro si trasforma gradualmente in mestiere, la progressiva emancipazione politica della borghesia, (culminata con la Rivoluzione francese).

- La seconda è l'**autonomia** dell'arte: se i **saperi si specializzano** anche l'arte deve cercare un proprio statuto epistemologico, che ne giustifichi da un lato l'autonomia a livello espressivo, dall'altro la inserisca nel quadro di una generale utilità sociale.

Per la prima volta ad esempio il mondo dell'arte rivendica uno spazio cerca con l'**estetica** una propria fondazione filosofica.

Prima era impensabile una riflessione sull'arte se non a partire dalla natura e dal bello, di cui l'arte era manifestazione e strumento.

Ora estetica indica esclusivamente filosofia dell'arte, come espressione peculiare dell'uomo, indipendente dalla realtà, che coglie le ragioni del suo agire a partire solo da sé, come pescando all'interno delle proprie capacità.

Le opere di questo periodo da **Alexander Gottfried Baumgarten**, (*Aesthetica* 1750-1758) a **Gotthold Ephraim Lessing** (*Lacoonte* 1766), mirano in questo periodo proprio a tracciare uno specifico contributo dell'arte figurativa rispetto alla filosofia, alla letteratura.

Questa posizione genererà delle conseguenze importanti. Faccio due esempi:

Il primo riguarda **Johann Joachin Winckelmann** (Stendal, 1717-Trieste, 1768)

Il secondo **Immanuel Kant**

CONSEGUENZA DEI PRIMI DUE PUNTI:

Civiltà classica: modello ideale passato attraverso la **tradizione** anche per il barocco (Argan).

Illuminismo: contestazione principio di autorità, in nome del *progresso*, per l'autonomia del "libero pensiero" (partito dei filosofi di G. Briganti).

Rivisitazione dell'arte antica non più come tradizione ma **nostalgica rievocazione** di una grandezza ormai trascorsa ed ora soltanto riproponibile nelle stesse identiche modalità, in maniera filologicamente corretta senza arbitrarie fantasie.

La disperazione dell'artista davanti all'imponenza dei frammenti antichi di **Johann Heinrich Füssli** (1778-80).

Argan: **neoclassico e romantico** non sono termini antitetici ma appartengono allo stesso momento storico e culturale, in cui al *passato prossimo* della tradizione si sostituisce il *passato remoto*, "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." Il neoclassicismo è una maniera romantica di rivivere la classicità.

➤ Il nuovo sistema borghese dell'arte:

Il tramonto definitivo di un'epoca: **declino dell'arte sacra** (cfr. Sedlmayr).

Crisi istituti religiosi XVIII secolo: gesuiti opposti diffusione *Enciclopedia*, sciolto nel 1773.

Chiusura ordini religiosi età napoleonica: immobili restituiti in parte dopo Restaurazione.

Crisi del sistema tradizionale della committenza: l'artista è costretto ad realizzare i quadri prima di ricevere il compenso.

L'istituzione Accademia Reale di Francia (1648) e *Salon* (1672) da Colbert.

I protagonisti

Francisco Goya y Lucientes (1746-1828)

indifferente al dominio della scuola neoclassica, antesignano del romanticismo. Scuola del rococò. Pittore di corte **Famiglia reale di Carlo IV** (1800): nuove inquietudini che covavano sotto le ceneri di una società ormai al tramonto.

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".

Raccolta grafica **Il sonno della ragione genera mostri**.

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)

Prix de Rome (1775) **Giuramento degli Orazi** (1784), eseguito su commissione reale.

Sintesi e manifesto degli elementi formali della poetica neoclassica.

Nella Convenzione come rappresentante giacobino: **Marat assassinato** (1793) "martire" della causa rivoluzionaria (*Deposizione* del Caravaggio, Santa Maria in Vallicella, Pinacoteca vat.).

Supplica presentata dalla girondina Charlotte de Corday; 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. Voluta sostituzione di elementi profani e sacri. Nuova religione civile di cui gli artisti sono i corifei.

Antonio Canova (1757-1822) (Possagno, studio a Venezia nel 1775, calchi collezione Farsetti; nel 1779 si recò a Roma per studiare presso l'Accademia di Francia, e si stabilisce definitivamente Nel 1797 a Parigi, ambasciatore per restituzione delle opere allo Stato pontificio. 1802 nomina ispettore generale alle Belle Arti.).

Per l'ambasciatore della Repubblica veneta Girolamo Zulian, presso il quale risiedeva nei primi tempi, **Teseo sul Minotauro** (1781): l'istinto, cioè, sottomesso alla ragione, purezza, semplicità, chiarezza compositiva, levigatezza della materia, ritmi lenti e pausati dei gesti. Specularità simmetrica. Equilibrio interiore. Non deve emergere tanto l'accento originale dell'artista, quanto l'esito di un progetto chiaro e controllato (è noto che lo scultore veneto curava solo i bozzetti preparatori in creta). Winckelmann "più è tranquilla la posizione del corpo, più è in grado di esprimere il vero carattere dell'anima".

Si chiede **Winckelmann**: quando secondo lui quella presunta autonomia dell'arte si è manifestata nel modo perfetto?

(1755 *Pensieri sull'imitazione dei Greci nella pittura e nella scultura*)

Nella **Grecia classica**: ogni autentica espressione figurativa è valida solo a partire dal paragone con quell'insuperato ideale.

Come nella **Storia dell'arte nell'antichità** (1756-1764):

"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"

"l'unica via per diventare grandi e, se è possibile inimitabili, è l'imitazione degli antichi".

Indicando nel celebre *Apollo del Belvedere*:

"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."

Sensismo di Canova commentato da Foscolo (**Amore e Psiche** (1787-1793), tratto dall'Asino d'oro di Apuleio, l'**Ebe** (1800-'05), coppia degli dei)

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 mi lusinga del paradiso anche in questa valle di lacrime".

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. La felicità e nel ricordo che si contrappone all'oblio. Religione della corrispondenza d'amorosi sensi di cui l'arte si fa strumento.

Caspar David Friederich (1774-1840) (Accademia di Copenaghen, Dresda (1798) contatto con Novalis, Goethe, e col gruppo letterario *Phöbus*, rinunciando viaggio in Italia, polemica i *Nazareni* (gruppo preromantico) ricerca espressione autentico spirito germanico. 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 negli ambienti accademici, stile di vita appartato e acutizzò vena lirica).

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 della 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).

John Constable (1776-1837) (Salon parigino del 1824, Delacroix lo definisce "padre della scuola francese di paesaggio". Figlio di un proprietario di mulini, nel 1799 a Londra corsi della Royal Academy, influenzato dal Canaletto, Poussin, Claude Lorrain e i fiamminghi dei quali recupera le tecniche si dedica al paesaggio; appunti e schizzi dal vero, per terminare il lavoro in studio).

La caratteristica della sua pittura è l'insistenza con cui ritorna sui medesimi temi: Cattedrale di Salisbury; campagna di Suffolk, sua regione natale. 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.

Per **Kant** appurato il fatto nella *Critica della ragion pura* che l'unica conoscenza di tipo oggettivo, reale, indiscutibile è quella scientifica, come è possibile individuare una **funzione autonoma dell'arte**, quindi socialmente utile, riconoscibile da tutti, da momento che è soggettiva e non oggettiva?

Nella *Critica del Giudizio* 1791, egli afferma che benché soggettivi, anche i criteri per l'individuazione del bello, o meglio dell'*artistico*, sono dentro l'*io*, indipendenti dalla realtà, come le categorie della conoscenza (i *trascendentali*) e proprio perché comuni a tutti (*intersoggettive*) può esserci un reale accordo, una sintonia tra l'artista e il pubblico.

Sono il *pittoresco* e il *sublime*: l'uno per esprimere la sintonia dell'uomo con la natura, l'attrazione IO-MONDO; l'altra per esprimerne la repulsione, il sentimento di superiorità dell'IO rispetto al MONDO.

L'artista è il **genio**, contrariamente a Winckelmann, non ha modelli ma plasma la natura e la tradizione creando "una seconda natura".

C'è, secondo Argan, un pittore inglese Alexander **Cozens** (Pietroburgo 1717, Londra 1786- padre del paesaggista John Robert), che aveva affrontato nelle sue opere e nei suoi scritti la dialettica pittoresco-sublime di Kant la tecnica pittorica della *macchia*:

stimoli e le sensazioni visive dalla realtà in forma di tocchi di colore suscitano attrazioni/repulsioni (pittoresco/sublime).

sconvolgente mutamento delle condizioni di vita: rivoluzione industriale

Baudelaire: *epoca dello choc*

Argan: *pittoresco* e del *sublime* esito della industrializzazione e del conflitto l'individuo e la collettività. **Si assolutizza la soggettività o la si dissolve.**

Difficile riconciliazione tra tutti gli aspetti del reale, conseguenza delle pretese razionalistiche della modernità.

Argan: la produzione in serie, la crisi della tradizione artigianale, l'*alienazione*, il mutamento della committenza spingono alla ridefinire il ruolo sociale dell'artista:

non più come maestro artigiano, ma come **intellettuale** borghese, educatore del popolo.

L'abilità del pittore consiste nel "suscitare sorpresa ed emozione col variare delle macchie di colore" (Argan).

Fine eminentemente **pedagogico**, costantemente presente nella concezione illuministica.

Esempi: John Locke (*Pensieri sull'educazione*, 1693)

"i nove decimi degli uomini che incontriamo devono all'educazione di essere quello che sono: buoni o cattivi, utili o no".

François Fénelon (*Le avventure di Telemaco*, 1695)

"Per quanto riguarda i fanciulli che essi appartengano meno ai loro genitori che alla repubblica".

Diderot: "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."

Dopo il 1815, con la Restaurazione, al modello unico neoclassico si sostituisce la libertà espressiva contro le rigide regole dell'accademia, e la possibilità di scelta di tanti modelli quante sono le tradizioni nazionali (esempio il Medioevo).

Ma il criterio di scelta non è più la tradizione condivisa col maestro in bottega, ma la scelta astratta desunta dalla *Storia dell'arte* intesa come repertorio degli stili.

Jean-Louis-Théodore Gericault (1791-1824) (scuola di Guérin, allievo di David, ma guarda anche a Rembrandt, accoglie le novità di Goya, in chiave anti-accademica, come ideale di libertà).

Nel *Corazziere ferito* (1813), opera d'esordio al Salon, si preannuncia radicale cambiamento: rivisitazione critica dell'epopea napoleonica, evidente nella contrapposizione col *Napoleone al San Bernardo* (1800) di David, mitizzazione della storia contemporanea.

Nel 1816, fallito il *Prix de Rome*, comunque si reca a Roma: fascino per Michelangelo e Caravaggio. Vita popolare della città: attenzione e nella predilezione per eventi contemporanei.

Partecipare al Salon con opera di dimensioni monumentali: *Zattera della Medusa* (1819), l'episodio 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 opera lunga e difficile: egli stesso riferì "le difficoltà scoraggiano l'uomo mediocre e al genio al contrario sono necessarie". Accentuare il senso di vanità delle passioni che animano l'eroica piramide umana. 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.

1820 e il 1821 a Londra, *Zattera della Medusa*, accolta con successo dalla critica e dal pubblico. Gericault si appassiona per l'arte inglese: litografie anche gli aspetti più scabrosi di quella civiltà nelle figure dei diseredati e degli emarginati urbani, anticipando i romanzi di Dickens. Ne scaturisce la serie *Monomaniaci* (1822-23), studi del dottor Georget, con impressionante realismo - condensare senso della storia e dell'esperienza personale nella rappresentazione degli emarginati.

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

Lezioni di estetica, 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."

Eugène Delacroix (1798-1863), (Guerin, protettori ministro Talleyrand, amicizia emulazione di Gericault, frequentazione del circolo dei romantici presso casa Nodier o la Biblioteca dell'Arsenale, 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), *furor* neorubensiano pennellate, neoclassici definiscono sarcasticamente "massacro della pittura", al supplizio del popolo greco nella lotta di indipendenza contro i Turchi.

Morte di Sardanapalo (1827), si precisa la sua poetica: "freddamente deliberato a cercare i mezzi per esprimere la passione nella maniera più visibile" (Baudelaire), metafora delle tirannide che annienta sé stessa in un turbine di passioni.

La *Libertà che guida il popolo* (1830), ispira "I miserabili" (1862) V. Hugo, agli avvenimenti rivoluzionari di quell'anno, costituisce nell'uso del colore, nell'impianto compositivo piramidale, 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.

Esposizione al Louvre nel 1821 della *Venere di Milo*, da poco rinvenuta negli scavi.

Viaggio in Marocco nel 1832: esotico e fuga schemi morali della civiltà europea.

Approfondimento della ricerca formale: 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) *l'art pour l'art*. 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. Prevale 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. 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

Ingres e Delacroix, dominano incontrastati nell'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. (Nochlin, 1971) Da **John Constable** (1776-1837) ai *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.

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*.

Jean François Millet (1814-1875) (a Parigi nel 1837, nell'atelier del pittore romantico Paul Delaroche; amicizia con Théodore Rousseau – nel 1849 alla Scuola di Barbizon. Dal tema del paesaggio all'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, ma in una dimensione nostalgica privo di energia attiva sul corso degli eventi.

Gustave Courbet (1819-1877) (protagonista attivo barricate del '48; polemica con Delacroix: anche l'allegoria è retorica, è accademica, è reazionario. Nuovo nel radicale cambiamento dei metodi di lavoro, sconvolgendo convenzioni e i perbenismi della borghesia.

Nell'opuscolo intitolato "Realisme" (1855), con Champfleury, esponendo i propri principi (1. non fare quello che faccio io; 2. non fare quello che fanno gli altri; 3. anche se tu facessi quello che ha fatto Raffaello non esisteresti; 4. fa quello che vedi, che senti, che vuoi)

- fine dell'artista-artigiano di "capolavori", rifiuta il ruolo intellettuale, pedagogo del popolo, genio
- autonomia del pittore-lavoratore non inventa ma costruisce, l'artista vero paradigma del lavoro umano; egli è colui che acquista la propria libertà con la presenza attiva nel reale, si riappropria del lavoro, svincolato da schemi e convenzioni sociali.

Nell'opera *Spaccapietre* (1850), emerge la differenza con Millet (*Spigolatrici*, 1857): il primo evidenzia nei colori tetri e nella composizione disarmonica la denuncia delle misere condizioni, il secondo nelle tinte chiare e nella ritmica disposizione delle figure canta l'idillio della vita contadina.

Tra le opere del Padiglione del Realismo spicca *Funerale ad Ornans*: disposizione casuale, anticonvenzionalità compositiva, dimensioni inconsuete per tema creano volutamente forte dissonanza.

Se il movimento dei preraffaelliti in Inghilterra e quindi delle Art & Craft di William Morris tende a conciliare dimensione artigianale e industria (e da qui discenderà tutto il movimento delle Secessioni, dell'Art Nouveau e della *arte utile*)

Courbet afferma la totale alterità dell'arte rispetto al sistema produttivo moderno, libera espressività, divincolata da ogni regola e da ogni funzionalità pratica.

Due capolinea dell'arte contemporanea fino ai nostri giorni. Ad esempio tutto il movimento architettonico moderno si rifà alla prima tendenza.

D'altronde il mondo artistico tende a costituirsi come una piccola comunità utopica: il quartiere parigino di Montmartre diventa il simbolo di un nuovo modo di vivere.

Dal realismo all'impressionismo

Salon del 1863, giuria respinge l'ammissione di 4000 opere. Napoleone III 1859 eletto su consenso plebiscitario, apre il *Salon des Refuses*. Gli artisti ne chiederanno invano di anno in anno la riapertura.

Edouard Manet (1832-1883) si vede rifiutare nel 1863 la *Colazione sull'erba*.

(Formatosi nello studio di Thomas Couture dal 1849 al 1856, viaggi, in Italia, apprezza Daurmier e Delacroix, nel 1858 stringe amicizia con Baudelaire)

L'opera, di banale cronaca sociale, una gita domenicale sulle rive della Senna, viene trattato con magniloquenza (riferimento al *Concerto campestre* Giorgione, *Giudizio di Paride* di Raffaello-Marcantonio Raimondi). **Come Courbet** la realtà quotidiana viene rivisitata su un registro insolito, proprio della pittura ufficiale di storia e del mito. **In più** l'accostamento donna nuda, ironica citazione mitiche ninfe, e i giovanotti in abiti d'epoca, dissonanza tra ideale e realtà.

Ancora più evidente nell'*Olympia* (1864): una nota prostituta, non particolarmente bella, come la *Venere di Urbino* di Tiziano. Lo scandalo suscitato da Manet non consisteva, quindi, nella scelta del nudo all'interno dei suoi soggetti.

Nel 1863 trionfa il pittore *pompieur*, **Alexandre Cabanel** (1823-89) con la *Nascita di Venere*: l'idealizzazione del soggetto, nonostante il suo realismo provocante (ispirato all'*Odalisca con schiava* 1840 di Ingres) non solo non crea scandalo ma riceve compiaciuto successo.

Courbet dipingere insieme al giovane Claude Monet all'Etretat;

Manet coagula il dissenso nel *gruppo del caffè Guerbois* in Rue de Batignolles: Monet, Bazille, Renoir, Pissarro, Cézanne (studio di Gleyre, l'Académie Suisse, convenzionati con l'Accademia).

L'amico di liceo di Cézanne, **Emile Zola**, definisce il "Gruppo di Batignolles" "**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:

- continuare la ricerca di Courbet abolendo la barriera tra percezione ed immagine, più aderenti alla nuova sensibilità urbana;
- adottare uno stile corsivo, veloce, per aderire il più possibile all'istantaneità della percezione;
- abolire la gerarchia dei soggetti dipingendo ciò che appartiene alla propria esperienza;
- adottare ombre colorate, divisione dei toni senza impastare mezzetinte sulla tavolozza.

Otto esposizioni (1874 fotografo Nadar in Boulevard de Capucines -1886).

L'appoggio di Durand-Ruel, nel 1874 e 1876 l'iniziativa fallimento.

Louis Leroy (*Le Charivari*): **impressionisti** dal quadro di Monet, **Impressione, levar del sole**. (sintesi additiva); se mescolati tendono al grigio (sintesi sottrattiva).

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* (1876) non rinuncia ai procedimenti stilistici tradizionali: "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. Tra il 1892 e il 1894 la famosa serie delle 30 **Cattedrali di Rouen**, compra un appartamento con finestra 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

L'ultima esposizione del gruppo degli impressionisti nel 1886:

George Seurat (1859-1891) una dottrina scientifica visione (*pointillisme*) **Domenica alla Grande Jatte**, è considerata il manifesto di una nuova corrente, critico inglese Roger Fry.

Teorie sui colori di Chevreuil, Seurat accentua rispetto agli impressionisti l'attenzione al colore, fino a stabilirne regole e formule a carattere scientifico.

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.

La loro tecnica suscitò un certo interesse sia in Pissarro e Van Gogh, nelle prime opere di Matisse, ma progressivamente assecondando una disposizione soggettiva.

Per distinguerli Fry li chiama **post-impressionisti**.

- Nel 1880 lo Stato francese non sovvenziona più il Salon.

- Nel 1884 il "gruppo degli artisti indipendenti", *Salon des Indipendans*. Non aveva più alcun senso, quindi, opporsi all'istituzione del Salon.

Pierre Puvis De Chavannes (1824-1898) o **Gustav Moreau** (1826-1898) vicini alla poesia Mallarmè e di Verlaine si facciano chiamare **simbolisti** in sintonia con i loro amici letterati.

Ma **Albert Aurier** sul "Mercure de France" nel 1891 estende il termine anche e soprattutto a stile Van Gogh e Paul Gauguin. Essi sono simbolisti non perché raffigurano temi letterari a carattere simbolista (ad esempio riprendendo figure mitologiche o bibliche), ma perché il loro stile lascia intravedere *altro*.

Vincent Van Gogh (1853-1890), (galleria di quadri “Goupil & Co.” (1869-'76) a Londra e Parigi, grazie allo zio e al fratello Theo, predicatore nella regione mineraria del Borinage, inizia tardivamente nel 1880 a frequentare i corsi liberi dell'Accademia di Bruxelles. Senza alcun successo 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, senso corposo del colore alla Courbet (come in Rembrandt): oltre la semplice descrizione egli vuol fare trasparire nello stile la vita, l'atmosfera, l'esperienza, l'umile quotidianità 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): scompone il colore nei toni complementari, ma non per rendere l'effetto percettivo ma per esprimere la dimensione interiore, la manifestazione della personalità.

Perviene ad un segno progressivamente essenziale e dinamico ispirandosi alle stampe giapponesi.

Con Gauguin sembra trovare qualcuno disposto a condividere le sue aspirazioni; conta di trasferirsi ad Arles.

La *Camera da letto* (1888; cm 72x90): le pennellate sono divenute larghe, distese come il “senso di riposo”: lo stile comunica nella sua espressione lo stato d'animo. Il suo stile di vita riproduce la disposizione ascetica di un monaco zen. La pratica pittorica diventa gesto spirituale. Gli oggetti dipinti emanazione del suo temperamento.

La grave malattia mentale si aggrava nelle discussioni e malintesi (1889) con Gauguin.

Ospedale Saint Remy in Provenza.

Richiamato a Parigi dal fratello (1890), a Auvers presso il dottor Gachet.

Nella *Notte stellata* (92x73,5) la sacralità del colore giallo (serie dei *Girasoli*, campi di grano), 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: 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)

Paul Gauguin (1848-1903) nato a Parigi, prima infanzia in Perù, famiglia in esilio 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.

Dopo la rottura con il pittore olandese, fonda la **Scuola di Pont-Aven** con **Emile Bernard**, Paul Serusier, con cui continuerà a Parigi nel 1889 il gruppo dei *Nabis* (= profeti).

Meno istintivo, più acculturato nel modo di dipingere rispetto a Van Gogh nel *Sintetismo*, cerca una formula di stile che valorizza le culture primitive, la civiltà orientale e, in particolar modo quella giapponese in modo sincretico cercando “un equivalente pittorico di una sensazione”, annullando gli effetti prospettici e l'uso delle ombre, concependo il colore più in funzione espressiva che imitativa.

Visione dopo i sermone (1888; cm73x92): la *lotta di Giacobbe contro l'Angelo*, rivive nella memoria e nell'immaginazione dopo la predica del sacerdote davanti agli occhi delle donne bretoni: realtà e ricordo si sovrappongono. Il *cloissonisme* come formula di stile.

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.

Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo? (Boston, 1897; cm139x374). Concepito in forme monumentali, come una sorta di fregio, forse costituiva una sorta di testamento spirituale.

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 "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), Cezanne indaga sui rapporti esistenti tra la realtà oggettiva e la coscienza: "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" (*Cezanne*).

Cézanne esordisce con gli Impressionisti (*Maison du Pendu*, 1874).

Con i **Giocatori di carte** (1890) nel gesto di banale quotidianità la stessa seria compostezza di un'opera classica, ma la simmetria è imperfetta: l'equilibrio non è più realizzato 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 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**.