

Il primo Ottocento

Il teatro e il museo del Foro Bonaparte (P. Giordani)

L'arte come intuizione dell'assoluto e come forma del genio (F. W. J. Schelling)

Del purismo nelle arti (A. Bianchini)

Che cos'è il Romanticismo? (C. Baudelaire)

Bello naturale e Bello artistico (G. W. F. Hegel)

Gli argomenti della pittura romantica: medioevo e storia moderna (E. Visconti)

"Manifesto" della pittura romantica (G. D. Friedrich)

Il Bello in pittura (E. Delacroix)

Il valore sociale dell'arte (G. Mazzini)

Indicazioni sulla pittura storica (D. Sacchi)

Visita allo studio di Hayez (D. Sacchi)

IL TEATRO E IL MUSEO DEL FORO BONAPARTE

Pietro Giordani

La rinnovata architettura del Settecento nasce da un ripensamento non solo dello stile ma volge anche la propria attenzione alle esigenze sociali, agli usi, ai costumi e alle funzioni che essa doveva svolgere e che erano state largamente illustrate dall'Encyclopedie. La trattatistica della fine del secolo mette al centro delle sue riflessioni il rapporto tra passato e presente, tra pubblico e privato e sull'urgenza di soluzioni unitarie e razionali. Il progetto del Foro Bonaparte, inteso come «cerniera tra utopia tradizionale pre-rivoluzionaria e utopia ottocentesca pre-socialista» ne è una significativa riprova. Progettato da Antolini e descritto da Pietro Giordani, letterato sostenitore del classicismo, tiene conto delle diverse esigenze e della necessità di efficienti strutture sociali sottolineando l'importanza del Teatro e del Museo quali punti di riferimento dell'intera vita cittadina.

Il Teatro. Pianta del Teatro.

Se per molti argomenti si è potuto comprendere l'attinenza de' pubblici costumi alle arti, e come alla dissoluzione di quelli consegua il decadimento di queste; ciò si fa manifesto ne' Teatri: bella invenzione, e degna di popolo possente e ricco e civile, e voglioso di nobili piaceri; dove i ludibri delle reggie o delle famiglie si rappresentarono dapprima non tanto a sollazzo quanto a documento della vita. Perciò a poter ben vedere e bene ascoltare ebbero principale intendimento quelli che fabbricarono luoghi a scenici spettacoli. Ma poiché d'utile diletto venne sazieta, e ne' teatri si cercò non la censura, ma piuttosto l'esempio e la licenza de' vizi; anche la teatrale architettura fu corrotta e vergognosamente difformata. Si abbandonò l'ordine mostrato da' Greci e da' Romani, e nella fortunata ristaurazione delle lettere e delle arti ripreso. Allora si videro quelle file di stanzini sovrapposti gli uni agli altri, che noi chiamiamo palchetti. Dicesi che della nuova foggia primo fosse il Teatro di San Grisostomo in Venezia, nel secolo XVII: e nella città medesima ebbero simil forma gli altri dappoi: la quale nel teatro di Tordinona in Roma e in quel di Fano fu imitata; e ora dappertutto si trova; se non che Londra e Madrid ritengono misto al moderno uso in parte l'antico. Noi però tenendo la mente al savio proposito che l'antichità ordinatrice dei teatri ebbe di ammaestrare il popolo diletta, crediamo che sia da severamente sbandire tutto ciò di che l'attenzione si turba; né ci consente l'animo di voler edificare que' palchetti dove il frastuono di oziose ciance si annida. La modestia e l'attenzione, che ad uno spettacolo quasi di civile scuola si dee, tanto sarà meglio serbata dove ciascuno da tutti puote essere veduto; e dove, quand'anche non fosse l'occhio de' magistrati, il pubblico aspetto impone la verecondia. Né le festevoli donne avranno a dolersi d'essere per noi snidate di quelle quasi gabbie, in che si stavano rinchiusi e mezzo celate; se come le spose e le donzelle di Atene e di Roma collocate in gradi ordinatamente intorno sorgenti, faranno le bellezze e le grazie della persona più universalmente conspicue. E l'Architettura potrà lodarsi di un Teatro, in cui la ragione e la magnificenza dell'arte si mostrerà: e l'occhio e la mente si appagheranno di vedere appoggiarsi a vera e manifesta solidità una tanto ampia e ardita volta di quanta gli uditorii de' nostri teatri si cuoprono.

L'atrio di questo teatro si congiunge al piano del Fòro per una scala spaziosa. Ne' canti dell'atrio si distribuiscono le tessere per l'ingresso. S'entra per due grandi porte in due vaste gallerie; e da quelle in due salotti. Alla diritta del salotto sinistro e alla mancina del destro è l'entrata all'orchestra, e ai primi gradi del teatro. Chi vien nell'uno o nell'altro dei salotti si trova in cospetto una porta, che dall'uno o l'altro conduce ad un corridoio; lungo il quale sono luoghi di ritiro, guardarobe, stanza per le guardie, scale per discendere al terreno, e salire ai piani di sopra. Ma lasciando questi luoghi a destra o a sinistra, e inoltrando, si arriva all'ambulacro, che ad uso di ridotto gira dietro le gràdora, sotto le quali stanno botteghe. Montando le scale d'ambo le parti si viene alla loggia, cui vanno similmente intorno gli scaglioni. Hanno proprio seggio i capi della città e della milizia; al quale

si congiungono due gallerie e due salotti. Sopra il vestibulo è una sala per li dipintori delle scene. Le scale, che dicemmo, scendo tuttavia conducono all'interna loggia del teatro; nella quale una moltitudine di spettatori possono affacciarsi nelle lunette della volta, fatta a sembianze di velario.

I Greci e i Romani ci superarono in quella parte del teatro che riceve gli spettatori: ma credo che noi abbiamo vantaggio da loro nell'ornare la scena: intorno la quale m'è piaciuto seguitar piuttosto le moderne usanze.

Al nostro Teatro non sarà tolta la luce del sole: di che, oltre a' notturni spettacoli, potranno farvisi diurne ragunanze, o per musica, o per disputazioni di scienze, o sperimenti di fisica, o per qual altro argomento si voglia.

Il Museo. Pianta del Museo.

Il Museo è l'ultimo degli edifizii pubblici di seconda classe nel Fòro. Ottennero tanta riverenza appo gli antichi le arti e le scienze, che la invenzione di quelle parve singolar dono dei Numi: e considerato che tutte hanno attenenza fra loro, e che il concetto di esse si forma nella mente, per provare e rimembrare di molte cose feconda; poi la emulazione lo schiude e lo nutre; s'immaginò che le Deità trovatrici delle arti fossero per comune origine sorelle, e dal padre degli Dii generate, da Mnemosina ed Antiopa avessero nascimento. Nel Fòro Bonaparte, che dee contenere ogni esempio della felicità e della saviezza del secolo, degno è che abbian pubblico onore le Muse; e che un Museo o pubblico domicilio sia dato alle arti, dalle quali viene ogni ornamento e ogni bel diletto al viver civile. Degno è che i monumenti delle arti e delle scienze ivi alla comune vista continuamente proposti mantengano l'amore della eccellenza loro; ed insieme facciano investigare quello di che si potrebbero accrescere o in vaghezza o in utilità. Il Museo pertanto accoglierà tutto quello che le arti del disegno, e le meccaniche, e le scienze sperimentatrici, e lo studio della natura e della più antica istoria han trovato e prodotto di più riguardevole. Un atrio sta innanzi la gran sala, nella quale si veggono in ordine collocate statue, groppi, busti, iscrizioni, bassi rilievi. A' lati della medesima due gallerie e due salotti: da una parte dipinti di figure, di paesi, ecc.; dall'altra disegni d'architettura civile e militare, di macchine, ecc. Le gallerie circolari di sotto e di sopra conteranno materie di storia naturale, distribuite secondo le proprie classi; medaglie, e manoscritti antichi. Sul piano del terreno saranno cippi, urne, vasi cinerarii, sarcofaghi, magazzini.

Pietro Giordani, *Del Foro Bonaparte*, in *Storia moderna dell'arte in Italia*, P. Barocchi, Einaudi, Torino, 1998

L'ARTE COME INTUIZIONE DELL'ASSOLUTO E COME FORMA DEL GENIO

**Friedrich Wilhelm
Joseph von Schelling**

Schelling considera l'arte come l'organo stesso della filosofia, poiché in essa si manifesta ciò che la filosofia intuisce e comprende ma non può rappresentare: l'identità di conscio e inconscio.

L'arte.

Come colui che è sottoposto al fato non compie ciò che egli vuole od intende, ma ciò che gl'impone il destino incomprensibile, sotto la cui influenza si trova, così pare che l'artista, per quanto sia pieno d'intenzionalità, pure, in rapporto a ciò che vi è di propriamente obiettivo nella sua creazione, si trovi sotto l'influsso di una forza che lo separa da tutti gli altri uomini e lo costringe ad esprimere o a descrivere cose che egli stesso non penetra interamente e la cui significazione è infinita. [...] Dunque, l'arte è l'unica ed eterna rivelazione che ci sia, ed il miracolo, che, fosse esistito anche una sola volta, dovrebbe persuaderci dell'assoluta realtà di quel sommo.

Se, inoltre, l'arte è dovuta all'opera di due attività affatto diverse tra loro, il genio non è né l'una né l'altra, ma ciò che sta sopra ad entrambe. Se in una di quelle due attività, ossia in quella cosciente, dobbiamo cercare ciò che comunemente si chiama arte, ciò che peraltro non è se non una parte di essa, vale a dire ciò che in essa viene esercitato con coscienza, ponderazione e riflessione, ciò che si può anche insegnare e imparare, ed ottenere con l'aiuto della tradizione e coll'esercizio proprio; al contrario, nell'elemento inconscio, che entra pure nell'arte, dobbiamo cercare quel che in essa non si può imparare, né ottenere o coll'esercizio o in altro modo, ma può essere solamente innato per libero dono della natura, ed è quello che in una parola possiamo chiamare, nell'arte, la poesia [...].

Se l'intuizione estetica non è se non la trascendentale divenuta obiettiva, s'intende di per sé che l'arte sia l'unico vero ed eterno organo e documento, insieme, della filosofia, il quale sempre e con novità incessante attesta quel che la filosofia non può rappresentare esternamente, cioè l'inconscio nell'operare e nel produrre, e la sua originaria identità col cosciente.

Appunto perciò l'arte è per il filosofo quanto vi è di più alto, perché essa gli apre quasi il santuario, dove in eterna ed originaria unione arde, come in una fiamma, quello che nella natura e nella storia è separato, e quello che nella vita e nell'azione, come nel pensiero, deve fuggire sé eternamente. La veduta, che artificiosamente si fa della natura il filosofo, è per l'arte la originaria e naturale. Ciò che noi chiamiamo natura, è un poema, chiuso in caratteri misteriosi e mirabili. Ma se l'enigma si potesse svelare, noi vi conosceremmo l'odissea dello spirito, il quale, per mirabile illusione, cercando se stesso, fugge se stesso; infatti, si mostra attraverso il mondo sensibile solo come il senso attraverso le parole, solo come, attraverso una nebbia sottile, quella terra della fantasia, alla quale miriamo. Ogni splendido quadro nasce quasi per il fatto che si toglie quella muraglia invisibile che divide il mondo reale dall'ideale, e non è se non l'apertura attraverso la quale appaiono nel loro pieno rilievo le forme e le regioni di quel mondo della fantasia, il quale traluce solo imperfettamente attraverso quello reale. La natura per l'artista non è più di quello che è per il filosofo, cioè solo il mondo ideale che appare tra continue limitazioni, o solo il riflesso imperfetto di un mondo, che esiste, non fuori di lui, ma in lui.

F. W. J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, trad. di M. Losacco, Laterza, Roma-Bari, 1990

DEL PURISMO NELLE ARTI

Antonio Bianchini

*Con il nome di puristi, adottato dal campo letterario, il critico d'arte Antonio Bianchini (1803-1884) indicava un gruppo di artisti operanti a Roma nella prima metà dell'Ottocento che pur nella diversità di formazione e di esiti condividevano l'anticlassicismo in nome del nascente culto per il Medioevo, e per il linguaggio figurativo della pittura tra Trecento e Cinquecento. Il testo riassuntivo delle sue riflessioni sull'argomento è *Del Purismo nelle arti del 1842* sottoscritto autorevolmente da Minardi, Overbeck e Tenerani, che nacque come risposta alle aspre critiche rivolte agli "imperfetti" modelli figurativi medioevali scelti da questi artisti. Il testo non è un manifesto programmatico ma un bilancio a posteriori nel quale si elencano le presunte colpe dei puristi cercando di spiegarne il significato e l'intento.*

L'ozio degli scrittori si va talor consumando in quistioni frivole e prima dimenticate che spente. Tal fu a' di nostri quella della lingua e l'altra del romanticismo: tale pur sembra dover essere tra gli artisti quella del purismo e dell'impurismo. Tutte nate da orgoglio, non mai da ordinato amore del vero; e questo si manifesta dal giudicar che si fa la opinione d'uno per solo un detto di un altro senza esaminare, senza definire, e, ciò ch'è il medesimo, senza ben sapere di che si tratti. I giusti amatori del vero non si porrebbero a condannare le novità innanzi conoscerle, e per averne conoscenza bisogna volgersi a quelli che le professano. È divenuto per ciò che molti sparlando in pubblico del purismo, attribuirono a questa umile setta molte falsità, e la misero in dispiacere ad altri nientemeno imprudenti e disposti ad usare per così poco ogni sorta d'autorità [...]

Le colpe date volgarmente ai puristi sono le seguenti:

1. Di ricopiar la natura miseramente e continuamente con ogni difetto¹.
2. Di volere che la pittura adulta ritorni a bamboleggiare con Cimabue, che da quello o da simili impari disegnare e dipingere.
3. Di aver in odio gli artifizi dell'ombreggiare e tutto ciò che s'intende sotto nome di massa e di chiaroscuro.
4. Di biasimare non pure Correggio o Michelangiolo; ma dalla Disputa in poi tutte le pitture di Raffaele.
5. Di non voler distinguere i tempi e i luoghi con quelle diversità di vestiri e di architettare che altri francescamente dice costumi. Se altro intesi, m'è fuggito dalla memoria.

Ora dirò le opinioni e le origini del Purismo. Non credo che questa schiera venisse al tutto dalla Germania: saranno venti anni o più che alquanti studiosi dell'arte trovandosi chi in un luogo chi in altro senza ancora conoscersi, cominciarono a pensare e a dire d'una riforma, la quale forse pei loro detti ed esempi, forse per movimento spontaneo, s'è venuta e va propagando in alcune parti d'Italia, molto in Germania ed in Francia. Io mi trovai a favellarne l'anno 1833; e come poco innanzi era stato quel tanto quistionare di lingua, dove i seguitatori del Trecento si chiamavan puristi, io allora più inteso a quelli studi che a questi il diedi lo stesso nome alla detta classe di artefici: il quale di bocca in bocca trapassando fu in breve tenuto universalmente. Dicean costoro che le arti del disegno da quella virile eccellenza, da cui per forza tramonta e il vivere e l'operare dell'uomo, eran pur esse coll'invecchiar decadute. [...]

Onde richiamavano a mente che il disegnare o il colorare sono materia e strumenti dell'arte, scopo l'insegnare ed il muovere. E perciocché a torto albero non si appaga l'agricoltore di stabilire una dirittura mezzana, ma sì lo piega all'opposto, né essi pure si stavano

1. Senza esercitare la classicistica selezione.

ritraendo i giovani al tempo di Raffaele, ma più indietro risospingendoli consigliavano di studiare in Giotto e ne' suoi. Ma qui si vuol bene attendere che non hanno essi così perduto il vedere né l'intelletto che apparar credano dagli antichi né a disegnare l'ignudo né a dispensare le tinte, né il giusto rilevare de' piani né altro simile effetto: sì vi ricercano la severa, semplice, evidente dimostrazione delle cose rappresentate, cioè del subbietto della pittura. Perciocché non potendo l'uomo quando per mancare quando per eccedere toccar punto di perfezione, stimano che si debba anteporre il minor difetto, il quale si è di aspirare al fine con mezzi poco dilettevoli in sé, ma efficaci, anziché abbandonarlo o trascurarlo per amore di mezzi inutili ma piacenti a chi gli usa. Vano sarebbe il parlare se Giotto, i Gaddi, Buonamico, Simone dimostrino, come ho detto, evidentemente le idee non curando molto gli accidenti, dove color che il negano sdegnano quasi tutti di conoscere le pitture antiche e le sprezzano tanto avvedutamente quanto faceva un bestemmator de' Promessi Sposi dicendo e stampando di non averli mai letti. Vedrà ciascuno perciò che è detto non essere usanza degli antichi né volontà dei puristi il ritrarre minutamente la natura, come alcun dice ignorando antichi e puristi. Perciocché la stretta imitazione dei corpi presenti (massimamente umani) alletta spesso l'autore a ritrarre molte qualità non acconce al subbietto, e ritenendo gli spettatori a vagheggiare la scorza ritarda il penetrare coll'animo nello spirito della rappresentazione. Inoltre servendo le umane forme all'artefice, non per vile diletto della vista, ma come eccelsi caratteri da significare ciò che ognun sente e vuole e patisce e fa, non potrebbe si contenere la mobil fibra dell'uomo che gli mostrasse a suo agio stampata in volto la collera, la letizia, né tale averla da un paltoniere quale apparisce in un principe. [...] Dopo avere i puristi ordinata l'arte ad un fine ed insinuato che mai non sia senza quello ma parli sempre nell'anima, e raccomandato l'esempio degli antichi e come buono in sé e come opposto ne' suoi difetti all'eccesso più biasimevole dei moderni, non si costringono ad imitare alcuno o a tenere uno stile più in amicizia che l'altro. Ma esortano a coltivar nella imaginativa le cose vedute in quell'aspetto che piacquero più a ciascuno e tali riprodurle secondo la propria indole e forza. Parli colle ombre chi bene apprende la luce, parli colle tinte chi più s'accorge del colore, parli col disegno chi meglio pensa alle forme, ma parlin tutti e facciansi non udir solamente ma intendere. Onde certuni sono chiamati puristi che non son tali quando o non cercano o non ottengono ciò; e taluni sono da noi riguardati come puristi senza forse volerlo. E perché questo nome non torni odioso a persone tuttor viventi, accennerò solamente, che quel Deposito di croce che ammira si nella galleria di Bologna dipinto da Guido Reni è venerato dai puristi non meno di qualsivoglia più nobile ed eloquente pittura. Qui parmi poter passando rispondere al quarto capitolo delle accuse, cioè che abbiamo in dispregio Michelangiolo, Correggio, e dopo la Disputa fino il medesimo Raffaele. Distinguiamo in ogni loro fattura due aspetti: 1. L'ufficio o sia scopo di parlare all'animo. 2. La esteriore bellezza de' mezzi. Qualvolta il pittore si sia proposto di provocare e di vincere le difficoltà dell'arte per gloria sua, crediamo che abbia preferito al retto suo fine l'amore di sé medesimo. Onde ammiriamo nelle ultime dipinture di Raffaele ciò ch'è difficile, e in questa parte le antepriamo alle prime; ma più ci tocca la efficace e modesta semplicità della Disputa, cui non manca niuna finezza d'artificio, con tutto che confessiamo che gli artifizi di Raffaele non son mai giunti ad eccedere. [...] Alla quinta accusa non mi saprei che rispondere non avendo udito verun purista che vieti il seguir nelle vesti e nelle architetture l'uso dei tempi e dei luoghi di cui si tratti una storia. Né sarebbe da saggio l'argomentare le massime dei puristi da ciò che fa l'uno o l'altro che n'abbia il nome. Solo ci vien da considerare come le acconciature anch'esse e le fabbriche essendo parte della lingua pittoresca o mezzi ordinati al fine di dichiarare la storia, se ne ha da esser sollecito quanto basta e non più: cotalché lo studiato e soverchio ricercare degli ornamenti non distraga l'osservatore da ciò che deve principalmente attendere. A questa affettazione servile, a questa fanciullesca pompa d'erudizione antepongo la rozza semplicità degli antichi; i quali a significarti per esempio Cristo menato prigioniero, ti ponevano in vista scherani e soldati del loro tempo, vedendo che l'idea di scherani e di

soldati era segnata nella memoria del popolo con quel solo vestimento e quello bisognava a destarla. Il mezzo in ogni cosa è migliore; ma chi sa star sì nel mezzo? Domanderei a certi censori se quegli eroi che talvolta essi rappresentano andassero sempre ignudi del corpo in casa ed in guerra, la state e il verno. Omero ce ne dipinge le vesti da capo appiè; Fidia ce ne discuopre tutte le membra ed essi medesimamente. Dunque o i moderni eccedono di severità o prima di loro mai non ci è stata pittura. [...] Sarebbe a dire di certe leggi più strette alle quali vorrebbesi richiamare la pittura da chiesa; ma io ne ho parlato altrove e pensomi senza frutto, dissentendo principalmente coloro che meglio di me ne devono poter esser giudici. Inoltre non tutti quelli che son chiamati puristi sieguono sopra ciò le medesime regole, ragionando ciascuno colla sua mente e non coll'altrui'.

Antonio Bianchini

Accedunt

Giovanni Federico Overbeck

Tommaso Minardi

Pietro Tenerani

Antonio Bianchini, *Del Purismo nelle arti*, in *Storia moderna dell'arte in Italia*,
P. Barocchi, Einaudi, Torino, 1998

CHE COS' È IL ROMANTICISMO?

Charles Baudelaire

Charles Baudelaire oltre che poeta e scrittore fu anche un acuto critico dell'arte. Importanti sono le rassegne sui quadri esposti ai Salon del 1845, 1846 e 1859 nei quali si rivela un attento osservatore ed interprete libero e spregiudicato della pittura contemporanea, in grado di coglierne gli elementi innovatori e le spinte conservatrici e tradizionaliste. Baudelaire fu un critico militante nel senso che si inserì nel mezzo del dibattito artistico assumendo una posizione di guida, di riferimento come rivela anche la pagina seguente tratta dal Salon del 1846. Lo scrittore qui tenta una definizione del Romanticismo come l'espressione più attuale del bello legato al gusto, al piacere del proprio presente, alla modernità. Il Romanticismo presuppone quindi una radicale rottura con il passato non solo nella scelta dei temi o nello stile ma perché prevede una diversa ricerca interiore, una nuova sensibilità e un nuovo sguardo sulla vita e sulle passioni.

Che cos' è il Romanticismo?

Pochi vorranno oggi attribuire a questo termine un significato reale e positivo; ma avranno lo stesso l'ardire di affermare che una generazione è pronta a sostenere una battaglia di lunghi anni per una bandiera che non è un simbolo? Si ripensi agli scontri di questi ultimi tempi, e si vedrà che, se è rimasto un numero esiguo di romantici, questo è accaduto perché pochi di loro hanno trovato il Romanticismo, anche se tutti lo hanno sinceramente e lealmente cercato. Alcuni si sono rivolti unicamente alla scelta dei soggetti; ma non ne avevano il temperamento. Altri, che credevano ancora in una società cattolica, hanno cercato di riprodurre il cattolicesimo nelle loro opere. Ma dirsi romantico e fissarsi sistematicamente sul passato, è una contraddizione. Costoro, in nome del romanticismo, hanno insultato i Greci e i Romani: ora si possono rappresentare Romani e Greci romantici, quando si è a propria volta tali. Molti altri sono stati fuorviati dalla verità nell'arte e nel colore locale. Il realismo aveva già antiche radici prima di questa grande battaglia. [...]

Il romanticismo non sta per l'appunto né nella scelta dei soggetti né nella verità esatta, ma nel modo di sentire. I nostri artisti lo hanno cercato al di fuori, mentre solo dal di dentro era possibile scoprirlo. Quanto a me, il romanticismo è l'espressione più recente e più attuale del bello. Vi sono tante bellezze quanti sono i modi consueti di cercare la felicità. La filosofia del progresso spiega tutto questo con chiarezza; come ci sono stati tanti ideali quanti furono per i popoli le maniere di comprendere la morale, l'amore, la religione, ecc., così il romanticismo non può consistere in una esecuzione perfetta, ma in una concezione simile alla morale del secolo. Proprio perché taluni lo hanno visto come la perfezione del mestiere, abbiamo avuto il rococò del romanticismo, che senz'ombra di smentita è il più insopportabile di tutti. Occorre allora, prima di tutto, conoscere gli aspetti della natura e le situazioni dell'anima, che gli artisti del passato hanno trascurato o non conosciuto. Chi dice romanticismo dice arte moderna, cioè intimità, spiritualità, colore, aspirazione verso l'infinito, espressi con tutti i mezzi presenti nelle arti.

Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 2004

BELLO NATURALE E BELLO ARTISTICO

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

L'estetica è per Hegel (1770-1831) filosofia dell'arte e della bellezza artistica in opposizione al ruolo privilegiato che Kant attribuiva al bello naturale. Per il filosofo tedesco la bellezza è, infatti, sempre una creazione dello spirito e una necessità spirituale propria dell'uomo: è una creazione che ha un significato assoluto posta accanto a quelle della religione e della filosofia. «L'arte ha come compito di render manifesta l'idea per intuizione immediata in forma sensibile» quindi l'arte si pone come sintesi di sensibile e di idea, cioè di forma e contenuto. È chiaro che in questo modo Hegel mette da parte il concetto di bellezza naturale poiché la vera bellezza non è natura ma è spirito che si adegua alla forma sensibile mentre la prima può essere solo «un riflesso del bello appartenente allo spirito, come un modo imperfetto, incompleto, un modo che secondo la sua sostanza è contenuto nello spirito stesso».

Con questo termine [bella arte] noi escludiamo subito il *bello naturale*. Tale delimitazione del nostro oggetto può da un lato apparire come determinazione arbitraria, per quanto ogni scienza abbia la facoltà di tracciare a suo piacimento il proprio ambito. Ma non in questo senso dobbiamo prendere la limitazione dell'estetica al bello dell'arte. Nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un *bel* colore, di un *bel* cielo, di un *bel* fiume, e inoltre di fiori *belli*, di animali *belli* ed ancor più di uomini *belli*; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta *più in alto* della natura, sebbene non vogliamo qui discutere in che misura a tali oggetti possa essere attribuita a giusta ragione la qualità di bellezza, e possa in generale il bello naturale esser collocato accanto al bello artistico. Infatti la bellezza artistica è la bellezza *generata e rigenerata dallo spirito*, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura. *Formalmente* considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo, sta anzi più in alto di qualunque prodotto della natura, poiché in esso è sempre presente la spiritualità e la libertà. Secondo il *contenuto* poi, il sole p. es. appare di certo come un momento *assolutamente necessario*, mentre un pensiero malfatto sparisce come *accidentale* ed effimero; ma una tale esistenza naturale quale è il sole, per sé presa, è indifferente, non è in sé libera ed autocosciente, e se la consideriamo nella connessione della sua necessità con altro, non la consideriamo per sé, quindi non la consideriamo come bella.

Ora, se abbiamo detto in generale che lo spirito e la sua bellezza artistica stanno *più in alto* del bello naturale, abbiamo invero stabilito poco più che nulla, poiché «più in alto» è un'espressione interamente indeterminata, che indica ancora come coesistenti nello spazio della rappresentazione bellezza artistica e bellezza naturale, e denota una differenza quantitativa, perciò esteriore. La *superiorità* dello spirito e della sua bellezza artistica di fronte alla natura non è però soltanto relativa, ma lo spirito solo è il vero, quel che in sé tutto abbraccia, cosicché ogni bello è veramente bello, solo in quanto partecipa di questa superiorità e da questa prodotto.

G. W. F. Hegel, *Estetica*, Feltrinelli, Milano, 1981

GLI ARGOMENTI DELLA PITTURA ROMANTICA: MEDIOEVO E STORIA MODERNA

Ermes Visconti

Ermes Visconti (1784-1841) ebbe un ruolo importante nel dibattito tra classicisti e romantici che sorse all'indomani della pubblicazione di Madame de Stael Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni che invitava ad un radicale ripensamento e rinnovamento della cultura e dell'arte italiana. L'opera più nota di Visconti è Idee elementari sulla poesia romantica apparsa su "Il Conciliatore" nel dicembre 1818; in questa opera troviamo un interessante elenco degli argomenti ritenuti "romantici", capaci di poter sostituire un patrimonio ormai esausto e lontano della tradizione classica. Testi come quelli di Visconti hanno avuto una notevole influenza sul lavoro dei pittori e ne costituivano le librerie del primo Ottocento assieme a quelli degli storici, ai repertori di costumi, fonti poetiche e testi letterari contemporanei.

Le memorie de' popoli antichi possono servire di tema anche oggidì, perché fanno parte dell'esperienza del passato: il medio evo e la storia moderna appartengono a noi soli, ed a quelli fra i nostri predecessori che ne ebbero notizia. Saranno dunque argomenti romantici il feudalismo, le avventure cavalleresche de' Normanni e d'altri popoli, le crociate, e generalmente le guerre di religione, gli atroci supplizj del santo uffizio; il passaggio del Capo, e le guerre de' Portoghesi, Olandesi ed Inglesi nelle Indie orientali, la conquista dell'America, le navigazioni intorno al globo, la vita de' selvaggi, la schiavitù dei Negri nelle colonie, e degli Europei sulle coste della Barbaria; i governi ecclesiastici di Roma e del Paraguai, la teocrazia di Maometto, e la passeggera civilizzazione di tante province sotto ai Califfi, le conquiste de' Turchi; l'eroismo e l'accortezza mercantile delle città libere d'Italia, il contegno d'esse verso gl'imperatori di Germania, l'origine, floridezza e decadenza di varie repubbliche grandi; la resistenza degli Svizzeri, le innovazioni di Pietro il grande, l'insurrezione delle colonie d'America, senza contare la rivoluzione di Francia, le susseguenti conquiste, l'opposizione magnanima degli Spagnuoli, l'imprudenza e sciagure delle Coortes, i sistemi liberali, e ciò che si sta maturando in America. Argomenti che prestano tinte variatissime alle combinazioni dell'immaginativa, virtù e vizj, insipienza ed errori e scoperte senza numero; e mostrano i progressivi sviluppi dell'intelletto umano, come dell'ordine prescritto dalla natura alle società. Si ha dinanzi lo spettacolo di tutti i climi della terra, i progressi civili del feudalismo militare e teocratico fino alle costituzioni recenti, le forme di governo cominciando dalle democrazie prete, cioè senza schiavi, fino al dispotismo assoluto, le arti politiche, dall'esistenza isolata delle tribù selvagge fino alla lega sacra. Paragonare quest'immensa suppellettile di fatti con quella di cui avrebbero potuto valersi Lucano e Virgilio è un mettere in confronto l'oceano Atlantico col lago di Como.

Alla poesia romantica appartengono tutti i soggetti ricavati dalla storia moderna o dal medio evo: le immagini, riflessioni e racconti desunti dal cristianesimo, dalle superstizioni delle plebi cristiane o de' monaci o dall'ignoranza, dalle favole delle fate e genj degli Asia-tici, introdotte ne' romanzi e naturalizzate in Europa; l'ideale cavalleresco; e generalmente tutte quelle opinioni, e tutti quei gradi e tinte di passioni che non si svilupparono negli animi de' Greci e Romani.

Non tutto ciò che è romantico può essere convenientemente ricantato al presente: il poeta stia a livello de' suoi coetanei. Washington e i membri delle Coortes sono gli eroi che fanno al caso nostro, non più Sacripante o Amadigi: la religione può prestarci occasioni di sfoggiare nel meraviglioso; ma essa sola, non il mago Atlante o l'incantatore Merlino.

È maniera romantica l'emanciparsi, ogniqualvolta l'azione il richieda, dalle unità drammatiche di tempo e di luogo, e sprezzare in somma qualunque prescrizione arbitraria de'

retori sulle forme de' componimenti; in opposizione ai classicisti, i quali ne venerano alcune come Alcorano, ed altre ne stimano come specifici contro il supposto contagio del gusto licenzioso e corrotto. Per ultimo, non può dubitarsi che la qualità de' soggetti e la natura degli animi moderni non abbiano (generalmente parlando) introdotto ne' lavori, specialmente ne' drammatici, una varietà d'incidenti ed una complicatezza di insieme non praticata dagli antichi: senza però chiudere al romanticismo la via d'una semplicità somma, ogni qualvolta l'argomento il richieda e comporti.

Ermes Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in "Il Conciliatore",
nn. 25, 28 del 26 novembre e 6 dicembre 1818
secondo la ristampa di V. Branca, Sansoni, Firenze, 1954

“MANIFESTO” DELLA PITTURA ROMANTICA**Caspar David Friedrich**

L'osservazione delle opere di artisti contemporanei suggerì a Caspar David Friedrich una serie di brevi riflessioni estetiche che raccolse nel 1830 in un opuscolo dal titolo Osservazioni su una collezione di dipinti di artisti per la maggior parte viventi o deceduti di recente. Questo testo, assieme agli appunti pubblicati con il titolo Aforismi sull'arte e sulla vita, possono rappresentare una summa della poetica pittorica romantica. In essi si afferma infatti: 1. il principio dell'arte come espressione del sentimento, della spiritualità; 2. la consacrazione della vita all'arte; 3. il principio dell'originalità; 4. l'idea che l'arte contenga l'infinito; 5. il rapporto privilegiato che l'artista instaura con la natura al fine di assorbirne lo spirito e trasferirlo nel dipinto; 6. la preminenza assoluta al paesaggio.

1. Osservazioni su una collezione di dipinti di artisti

Il sentimento dell'artista è la sua legge. Il puro sentire non può mai entrare in contrasto con la natura, ma deve armonizzarsi con essa. Il sentimento di un altro non può mai esserci imposto come legge. L'affinità spirituale produce opere simili, ma è ben lontana dall'imitazione. Nonostante tutto quello che si può dire delle opere di uno e nonostante la loro somiglianza con i quadri di un altro, esse sono tuttavia scaturite da lui, e gli appartengono.

[...]

Che sovrabbondanza di oggetti, eppure com'è vuoto e morto l'insieme! Che dispendio di colori, ma quale assenza di armonia nel tutto! Sino a che punto si è calcolato, o meglio, ci si è sbagliati nel calcolare l'effetto! Il chiaro che si oppone allo scuro in un forte contrasto non è sufficiente a creare un effetto gradevole! E nonostante vi sia un grande guazzabuglio di effetti, che dovrebbero impressionare l'osservatore, tutto ciò non è in grado di nascondere la misera nudità e la pochezza spirituale dell'insieme. Questo quadro somiglia alla bottega del rigattiere, in cui molti oggetti sono ammucchiati alla rinfusa, senza ordine. Deduciamo dal quadro che quel pittore è un presuntuoso che forse sa qualcosa, ma è privo di sentimento, anima vivificante di ogni sapere.

[...]

L'uomo che sia dotato di una ricca fantasia, è felice o infelice? È felice, giacché, mentre la massa è ottusa o insensibile, egli è a tal punto pervaso di devozione da saper cadere in ginocchio, ed è colmo di adorazione per l'eterno. Ma è anche infelice, giacché un turbamento e uno scoramento profondi lo pervadono, mentre la massa è tranquilla e nulla presagisce. È sensibile verso tutto ciò che è bello e buono, ma è anche oppresso da tutto ciò che è odioso, disgustoso e meschino, facendo da contrappeso alla massa.

L'uomo è ugualmente vicino e ugualmente lontano da Dio e dal Demonio. È la creatura suprema e la più vile, la più nobile e la più abietta, è la quintessenza di tutto il bello, di tutto l'infame e il maledetto. È l'essere più sublime di tutta la creazione, ma è anche il suo marchio d'infamia.

[...]

Com'è grande il numero di coloro che si eleggono artisti senza minimamente riflettere che l'arte è qualcosa di totalmente diverso dalla pura abilità tecnica! Che l'arte debba scaturire dall'intimo dell'uomo e che discenda dal suo valore morale e religioso, è per molti follia. Ma come uno specchio puro, non offuscato, può riprodurre un'immagine pura, così una vera opera d'arte può scaturire solo da un'anima pura.

[...]

L'arte è paragonabile a un bimbo, la scienza a un uomo.

L'unica autentica fonte dell'arte è il nostro cuore, il linguaggio di un animo puro e infantile. Un'opera che non scaturisca da questa fonte può essere solo artificio. Ogni vera opera d'arte viene concepita in un'ora sacra e nasce in un'ora felice, il più delle volte senza che l'artista ne abbia coscienza, da un intimo impulso del cuore.

[...]

I pittori si esercitano nell'invenzione, nella composizione, come essi dicono, ma questo non significa forse, detto altrimenti, che si esercitano nel frantumare e nel ricomporre? Un quadro non deve essere inventato, ma sentito.

[...]

Questi due pittori sono diversi e non si capiranno mai. Quello che il primo crea e realizza è sempre prodotto da una fredda, arida e oscura riflessione, priva di spirito e di sentimento. Mentre quello che il secondo crea e rappresenta è il più delle volte frutto di un'ispirazione ignota a lui stesso, è pura espressione del sentimento. Rattrista vedere a qual punto le persone misconoscano se stesse e si affatichino, si agitino e si procurino a vicenda le più dolorose amarezze al solo scopo di intendersi. Dinanzi a questi due dipinti, l'osservatore imparziale avvertirà subito quale sia scaturito da una fonte fredda e quale da una calda. Voler fare confronti per stabilire se sia più grande il valore dell'uno o dell'altro, sarebbe stolto come accapigliarsi per stabilire se sia più grande uno stajo o un cubito. Questi quadri sono così diversi che ogni paragone è impossibile.

[...]

Se un dipinto è frutto di un sentimento reale, l'intromissione altrui non può che nuocere. Ugualmente inutili sono i consigli e le intromissioni quando un quadro non nasce dal sentimento ma è pura opera della mano, giacché chi l'ha dipinto non è in grado di comprendere la parola profondamente sentita. L'uomo, il pittore, non ha altra risorsa all'infuori della propria spiritualità, da cui derivano l'originalità e l'unità dei suoi dipinti. [...] Insegnamenti e istruzioni uccidono facilmente, come ho già detto, la spiritualità dell'uomo ed elevano l'assenza di valore a mediocrità. Il danno è maggiore dell'eventuale beneficio.

2. Aforismi sull'arte e sulla vita

Guardati dalla fredda erudizione e dal cavillare sacrilego, poiché uccidono il cuore, e quando il cuore e il sentimento sono morti negli uomini, l'arte non può dimorarvi.

Conserva la tua sensibilità pura e di fanciullo, segui incondizionatamente la voce della tua interiorità, giacché essa è il divino in noi e non può trarci in inganno.

Considera sacro ogni puro moto del tuo animo; rispetta come sacra ogni ispirazione pia, giacché essa è arte in noi! Nell'ora dell'entusiasmo essa diviene forma visibile, e questa forma è il tuo quadro.

Nessuno deve esercitare usura col talento altrui e seppellire il proprio! Solo ciò che riconosci nel tuo intimo come vero e bello, come nobile e buono, solo questo è il tuo talento.

Devi guardare con i tuoi occhi e restituire fedelmente gli oggetti così come appaiono; e il modo in cui tutto agisce su di te, riprodurlo nel quadro!

Poco fu concesso a molti, molto a pochi: lo spirito della natura si manifesta ad ogni singolo uomo in modo diverso, nessuno può dunque imporre ad altri la sua dottrina e le sue regole come legge infallibile.

Nessuno è misura per tutti, ognuno è misura solo per sé e per i pochi, o i molti, che a lui sono affini nell'animo.

Così l'uomo non è per l'uomo modello incondizionato, ma è il divino, l'infinito è la sua meta. All'arte, non all'artista egli deve tendere! L'arte è infinita, limitati sono il sapere e il potere di tutti gli artisti.

Devi tendere al sublime e al magnifico se vuoi giungere al bello.

Caspar David Friedrich, *Scritti d'arte*, Abscondita, Milano, 2001

IL BELLO IN PITTURA

Eugène Delacroix

Influenzato dal pensiero di Victor Hugo, Eugène Delacroix nelle sue Questioni sul Bello (1854) supera qualsiasi forma di opposizione tra Classicismo e Romanticismo. L'arte non è imitazione della natura ma interpretazione individuale e immaginazione: la novità è nello spirito che crea, non nella natura che è descritta. Delacroix sostiene, inoltre, l'unità e la continuità storica della bellezza affermando che il Bello è sempre il risultato di un lavoro ispirato che richiede dolore e fatica. Le regole del Bello sono "eterne e immutabili", le sue forme possono variare così come mutevole è la forza immaginativa dell'artista e della sua creatività.

Di fronte a un oggetto veramente bello un istinto segreto ci avverte del suo valore e ci costringe ad ammirarlo malgrado i pregiudizi o le antipatie. Questo accordo tra persone in buona fede dimostra che se tutti gli uomini sentono l'amore, l'odio o le passioni nello stesso modo, se sono inebriati dagli stessi piaceri o straziati dagli stessi dolori, ugualmente si commuovono di fronte alla bellezza, come si sentono urtati alla vista del brutto, cioè dell'imperfezione.

Accade però che se hanno il tempo di riesaminarsi e di rivivere la primitiva emozione parlando o scrivendo, questi ammiratori prima così unanimi non si intendono più, nemmeno sui punti principali della loro ammirazione; le abitudini di scuola, i pregiudizi culturali o patriottici tornano ad imporsi e sembra allora che i giudici più competenti siano i più propensi a contraddirsi; perché la gente senza pretese o si commuove poco, o conserva la primitiva ammirazione. [...]

Il sentimento del Bello è quello che proviamo vedendo un quadro di Raffaello o magari di Rembrandt, una scena di Shakespeare o di Corneille, e che ci fa dire: «Che bello!», oppure si limita all'ammirazione di certi archetipi al di fuori dei quali non esiste bellezza? In altre parole, l'*Antinoo*, la *Venere*, il *Gladiatore*, e in generale i puri modelli tramandatici dagli antichi sono la regola immutabile, il canone da cui non ci si può staccare senza cadere nel mostruoso, perché implicano necessariamente, con l'idea della grazia e della vita stessa, anche quella della regolarità?

L'antichità non ci ha tramandato esclusivamente simili archetipi. Il *Sileno* è bello, il *Fauno* è bello, perfino *Socrate* è bello: la sua testa possiede una certa bellezza, malgrado il naso schiacciato, le labbra sporgenti e gli occhi piccoli. Non brilla, è vero, per la simmetria e la proporzione dei tratti, ma è animata dal riflesso del pensiero e di una elevatezza interiore. [...]

Le scuole moderne hanno bandito tutto ciò che si stacca dalle regole antiche; abbellendo anche il *Fauno* e il *Sileno*, togliendo le rughe alla vecchiaia, sopprimendo le disgrazie inevitabili e spesso caratteristiche che nella rappresentazione della forma umana sono determinate dagli accidenti naturali e dal lavoro, hanno ingenuamente rivelato che per loro la bellezza consisteva solo in una serie di formule. Hanno insegnato il bello come si insegna l'algebra, e non soltanto lo insegnano, ma ne offrono anche facili esempi. A parer loro, infatti, cosa c'è di più semplice? Uniformare tutti i caratteri ad un unico modello, attenuare, cancellare le differenze profonde che in natura caratterizzano i temperamenti e le varie età dell'uomo, evitare le espressioni complesse o i movimenti violenti che sconvolgono l'armonia dei tratti o delle membra, questi sono in breve i principi con cui si tiene in pugno la bellezza! È facile allora farli applicare dagli allievi e trasmetterli come deposito di generazione in generazione.

Ma la contemplazione delle belle opere di tutti i tempi dimostra che il bello non si trova a queste condizioni: non si tramanda né si concede in eredità come una fattoria; è il frutto di un'ispirazione costante, di una somma di ostinate fatiche; esce dalle viscere con dolore e strazio, come tutto ciò che è destinato a vivere; costituisce l'incanto e la consolazione

degli uomini e non può essere il frutto di un impegno incostante o di una tradizione banale. Allora volgari possono incoronare sforzi volgari; un consenso passeggero può accompagnare, finché dura il loro successo, opere nate dal capriccio del momento; ma la ricerca della gloria richiede ben altri sforzi: ci vuole una lotta caparbia per strappare un suo sorriso; e questo ancora non basta: la sua conquista richiede l'unione di mille doti e il favore del destino. [...]

Bisogna vedere il bello dove l'artista ha voluto che fosse. Non chiedete alle Madonne di Murillo la casta dolcezza e il timido pudore delle Madonne di Raffaello: lodate nei tratti del loro volto e nel loro atteggiamento l'estasi divina, l'affanno vittorioso di una creatura mortale innalzata a splendori sconosciuti. Se entrambi i pittori introducono nei quadri in cui ci mostrano la Madonna in gloria qualche figura di pio donatore o di santo leggendario, in Raffaello siamo incantati dalla loro nobile semplicità e dalla grazia nei movimenti; in Murillo ammiriamo soprattutto l'espressione che li pervade. [...]

Mancherà la bellezza in composizioni così penetranti che ci innalzano in regioni tanto diverse dalle nostre e che prospettano, alla nostra vita scettica e dedita a distrazioni puerili, la mortificazione dei sensi, la forza del sacrificio e della contemplazione? E se davvero queste opere sentissero in un certo qual modo respirare la bellezza, colmerebbero le loro lacune con una maggiore imitazione dell'antico?

C'è da chiedersi come abbiano fatto gli antichi, che non avevano gli antichi. Rembrandt, che si trovava in circostanze quasi identiche, non essendo mai uscito dalle paludi d'Olanda, mostrava i suoi macina-colori e diceva: «Ecco i miei antichi».

Abbiamo motivo di affermare che l'imitazione dell'antico è ottima, perché così si osservano le leggi che regolano eternamente tutte le arti, cioè l'espressione equilibrata, il naturale a fianco dell'ideale; e inoltre i mezzi pratici di esecuzione sono i più ragionevoli, i più appropriati ad ottenere l'effetto. Questi mezzi si possono utilizzare non solo per continuare a riprodurre gli dèi dell'Olimpo, che non sono i nostri, e gli eroi dell'antichità. Rembrandt, facendo il ritratto di un mendicante cencioso, obbediva alle stesse leggi del gusto di Fidia quando scolpiva Giove o Pallade. I grandi, indispensabili principi dell'unità e della varietà, della proporzione e dell'espressione, splendevano ugualmente in entrambi; ma le qualità si manifestavano in gradi diversi di eccellenza o di inferiorità, in base all'oggetto rappresentato, al temperamento particolare dell'artista e al gusto dominante della sua epoca.

Eugène Delacroix, *Scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano, 1986

IL VALORE SOCIALE DELL'ARTE

Giuseppe Mazzini

Carattere fondamentale del Romanticismo italiano fu l'abbandono della mitologia per il recupero di temi storici con predilezione per il Medioevo e per quegli episodi che celebravano figure ed eventi nei quali erano riconoscibili le aspirazioni, gli ideali, il genio del popolo italiano. L'influenza degli ambienti e delle riviste letterarie fu notevole così come lo fu Alessandro Manzoni che, con i Promessi Sposi e la conseguente fortuna del romanzo storico e con le tragedie del Conte di Carmagnola e dell'Adelchi, aveva indicato anche agli artisti nuove possibilità tematiche e poetiche. L'esigenza di rompere con la tradizione e il misurarsi con le nuove sollecitazioni che venivano dalla Francia e dalla Germania dettero vita a un intenso dibattito tra classici e romantici anche nel campo artistico. Interprete acuto e appassionato del Romanticismo pittorico italiano fu Giuseppe Mazzini: egli riteneva che «nella continuità della tradizione storica [...] l'Italia deve attingere le aspirazioni e le forze per fondare la sua nazionalità» e che «la "verità" e non la semplice e scarsa "realtà" [...] costituisce la storia». Quindi è mediante una particolare interpretazione dei fatti che i pittori, quali «precursori della nazione» possono perseguire l'ideale. Nel brano seguente, dopo aver criticato alcuni aspetti del Romanticismo quali l'individualismo, le fantasie soggettivistiche, il capriccio, il titanismo, il concetto di «arte per l'arte», Mazzini sostiene che l'arte è «manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo, inseparabile dall'azione di tutti gli altri che formano insieme quel fondamento di vita una e comune, in cui l'Artista attinge [...] la sua missione».

Quando il vecchio mondo ebbe formulato l'ultimo suo pensiero, quando l'ebbe incarnato in un uomo, quando quest'uomo disparve, portando con sé, come l'aquila la preda, l'anima del vecchio mondo sulla sua roccia, l'arte *sentì* che stava per morire attaccata al cadavere; fece uno sforzo, spezzò la sua catena, e si slanciò protestando¹. Questa protesta, grido di gioia della libertà venuta a constatare l'ultima sua conquista si chiamò: romanticismo: «emancipazione». Fu completa. In alto, in basso, in avanti, in addietro, l'arte ha camminato all'avventura, fiera, ardita, tutta lieta di sentirsi i piedi e le mani liberi². [...] Una grand'epoca si spegne, una grand'epoca sta per cominciare. E che situata tra questi due momenti, tra un rimpianto e un desiderio, tra una tomba e una culla, l'arte [...] non ha se non un gemito da dare a coloro che l'interrogano, una querimonia da esalare nel vuoto. [...] È che in Francia, come in Italia, occorrono all'arte la sua parola d'ordine, il suo genio, il suo angelo, il suo verbo che le sveli la sua nuova unità, che le dica: là è il tuo sole! Là è il tuo popolo, là è il tuo Dio! Ora, questa unità la presentiamo anche noi; questo popolo, questo Dio, questo sole è ovunque invocato e da tutti, a Milano come a Parigi, sotto i portici del Colosseo come sotto le arcate di Westminster.

[...] Quando la cupa realtà gli s'è drizzata dinanzi, quando uno sguardo gli ha fatto comprendere tutto, e che, ovunque l'anima sua ardente ed ingenua ha voluto espandersi, s'è veduto respingere da una mano di ferro, cosa volete che faccia, il povero artista, solo col suo genio, senza incoraggiamento, senza scopo, senza popolo, senza libertà, senza prospettiva, se non una corona di martire, non già alla fine della sua carriera, ma tra l'arte sua e lui? Come, e perché lotterebbe egli sopra una terra dove ogni slancio, ogni entusiasmo, ogni individualità, che si stacca dalla folla, fornisce materia ai sospetti, dove Varese non può stampare una storia di Genova, perché la parola «libertà» torna troppo spesso nei fasti della vecchia repubblica: dove si getta per parecchi mesi Cantù in una prigione, perché, nella sua vanità di scribacchino, una spia tirolese, un impiegato di polizia, Zajotti, si trova

-
1. Allusione alle affermazioni artistiche durante gli anni napoleonici e al conseguente smarrimento.
 2. Dai vincoli con l'antico.

offeso dall'approvazione che la gioventù lombarda tributa ai lavori dello storico di Como³; dove neanche una palma drammatica può esser còlta, dove né anche un giornale esiste che possa segnalare i suoi primi sforzi? E come compirebbe egli un'opera tutta di simpatia e d'amore in mezzo al deserto, quando lo sviluppo d'ogni grande pensiero gli è interdetto, quando il bisogno gli grida ogni giorno all'orecchio: lusinga i sensi, macina i colori, fa de' santi per le cappelle, madonne per i conventi, ritratti per le anticamere, traduzioni per i librai, o pure, muori di miseria e d'isolamento? Allora, cede: cede alla fatalità; [...] si fa materialista, macina colori, fa santi per le cappelle, madonne per i conventi, ritratti per le anticamere, traduzioni per i librai, dissertazioni di erudito per le accademie, e muore sconosciuto come ha vissuto, povero fiore a cui l'aria e il sole san mancati, portando nella tomba il suo genio ignorato, i suoi sogni tramontati, le sue passioni disconosciute.

Ma date a quest'anima d'artista la sua patria e la libertà; mettete un dio nel suo tempio, una stella nel suo cielo, un segno di riabilitazione su questa terra, forma di poesia, cadavere di bellezza, a cui non manca se non un soffio per rialzarsi angelo; rendetegli la sua arte tal quale l'ha sognata nei suoi primi giorni di studio, tal quale gli è apparsa nelle sue giovani ispirazioni, il suo ideale, il suo Eden proibito, l'arte sua dei tempi della repubblica, l'arte antica con un pensiero moderno; dategli un popolo, un popolo di fratelli, un popolo riunito sotto l'occhio di Dio, in un santo e grande pensiero d'amore e d'umanità, o pure dategli la lotta, nient'altro che la lotta; inebriatelo dei ricordi di Pontida e di Legnano; popolategli di guerillas questa catena dell'Apennino meno sublime, ma più pittoresca di quella delle Alpi; che abbia udito un solo strumento di guerra risonare nelle gole degli Abruzzi e della Lunigiana; che abbia veduta una bandiera, una sola bandiera nazionale dai bei colori ondeggiare su una di quelle cime che Dio ha innalzate per servire d'asilo alla libertà; che possa contemplare senza rossore i monumenti che lo circondano; che possa fermare il suo sguardo sulla Notte di Michelangelo, senza pensare, con onta e rabbia, che il «Sonno e la Vergogna» durano da tre secoli; poi vedrete! Vedrete se quest'anime semispente non occultino tesori di genio e d'attività da stupire il vecchio mondo, e da concepirne uno nuovo! Vedrete se quest'arte che erra oggidì nei sotterranei con Migliara⁴, che s'avvia alla storia per mezzo del romanzo con Hayez⁵, che traccia come per presentimento la caratteristica del popolo con Pinelli⁶, non si leverà raggiante di vita e di beltà, come Giulietta dalla sua tomba!

Giuseppe Mazzini, *Dell'Arte in Italia (1835)*,
in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, Galeati, Vol. VIII, Imola, 1910

-
3. Cesare Cantù (1805-1895) scrittore comasco di gusto romantico le cui posizioni antiaustriache gli costarono il carcere tra il 1833-1834; Paride Zajotti, conservatore e classicista filo austriaco aveva criticato aspramente l'opera di Cantù.
 4. Giovanni Migliara (1785-1837) pittore formatosi a Milano che si dedicò principalmente alle vedute di intonazione romantica.
 5. Francesco Hayez (1791-1882) maggiore pittore romantico italiano.
 6. Bartolomeo Pinelli (1781-1835) vedutista, disegnatore ma soprattutto illustratore di personaggi, figure e costumi del popolo romano.

INDICAZIONI PER LA PITTURA STORICA

Defendente Sacchi

Defendente Sacchi (1796-1840), scrittore e critico d'arte, in una rassegna su Hayez del 1828 si sofferma sul genere di moda in quel momento in pittura fornendo indicazioni che riassumono le idee che circolavano all'epoca sull'argomento. Per Sacchi i punti fondamentali su cui soffermarsi nel concepire un quadro di soggetto storico sono la verità storica, l'unità di azione, la naturalezza, la rappresentazione dei moti dell'animo che i protagonisti vivono nel momento, la verosimiglianza delle posture delle figure. Hayez rappresenta la perfetta realizzazione di questi criteri e per questo l'articolo si conclude con il riferimento esemplare ad alcune celebri tele dell'artista.

Dopo ciò parmi potere impartire ad Hayez non dubbio encomio, essere de' pochi che sentirono giustamente il carattere della pittura storica. S'ingannano a partito que' che credono, si possa denominare veramente storica ogni composizione d'arte in cui siano svolti avvenimenti o casi d'uomini o di nazioni: ché anzi portiamo parere avervi molte storie rese in tele o in marmi da più valenti artisti, che per nulla tengono il carattere storico; perché si avranno gruppi di figure studiate con tutta la maestria dell'arte, recheranno delineate in volto quelle passioni che convengono alle vicende che si ricordano, ma pure mancheranno di que' tratti che marchiano la vera pittura o scultura storica, che con maggiore proprietà poi denomineremo *civile*. Prima indole e precipua di questo genere, è di rappresentare il fare e l'essere dell'umana convivenza nel secolo di cui si toglie ad effigiare un avvenimento, o vero o immaginato. Quindi nel risolvere il nodo d'un'azione, conviene con cura non solo segnare que' tratti, que' motivi, che generalmente la distinguono, ma quelli che la svolgerebbero in quella sola età e non in altra: s'avrà pure mente al modo di sviluppare le passioni le quali sebbene abbiano sempre nell'uomo un'eguale origine, si appalesano diversamente siccome variano le età; finalmente alle costumanze pubbliche e private non solo degli abiti, ma al portarsi delle persone, e fino alla loro fisionomia. Altro modo vuolsi a pingere un fatto greco o romano, altro uno del medio evo, altro uno dei tempi nostri, né solo nelle vesti, nel costume, ma ne' caratteri, e nelle maniere con cui si palesano le passioni. Il desiderio di vendetta per l'offesa d'un libertino fatta nella casta donna in Roma, si vorrà mai offrire con eguali modi ed attitudini che in Venezia, ove un Capo dei Dieci contaminasse i domestici talami? [...] Del pari i casi amorosi de' tempi di mezzo vogliansi presentare altrimenti che i nostri: allora le passioni erano sentite con forza, o meglio, era concesso palesarle senza molto ritegno, e gli eroi, i trovatori aveano a debito dichiararsi amanti di qualche bella. Quindi è lecito raffigurarli nell'esaltazione delle passioni, mentre il colore della virtù che ha preso il nostro secolo non patisce si facciano palesi i propri amori colle ardite immagini del delirio, e ne piace vedere una Ghismonda appassionata col drudo, una Giulietta a nozze clandestine, o che conforta con un bacio il vago che di celato le fugge dalle braccia, perché sappiamo ciò accordarsi allo spirito di que' tempi, mentre ci offenderemmo perché violasse la castità de' nostri occhi, chi pingesse a simile piglio amanti de' nostri dì. Lo stesso bisogna in cose più gravi, e i ministri del tempio vogliono altri modi ne' mezzi tempi, altri ne' nostri, e ne piace la spada che Michelangelo gittava in mano a Giulio oppugnato re della Mirandola, e ne piace il pregare del Rezzonico sul monumento di Canova: perché al considerarli ne soccorre tosto all'animo quai tempi si volgessero. Così de' guerrieri: il cavaliere errante l'eroe de' tornei che associava il valore e la galanteria, i guerrieri di ventura i militi de' municipi italiani s'avranno ad appresentare e atteggiare altrimenti d'un console romano o d'un maresciallo francese. [...]

Queste verità le sentirono primamente i pittori e gli scultori de' secoli XIV, XV. Nell'aria delle teste ch'essi disegnarono, nel loro carattere, nel porgere, nelle attitudini delle figure, ne' vestimenti, tutto spira il secolo di Dante e di Petrarca. Le sentirono Tiziano, Paolo, e Tintoretto che seppero nel pingere le mischie della lega, trovare fino la diversità nelle fisionomie venete e lombarde. Questo è quanto ne pare conseguire l'Hayez fra' viventi, siccome ne accade raccorre da molti suoi dipinti. Egli toccò la vera pittura storica nelle varie tele in cui espose le miserie di Carmagnola, o togliesse a presentarlo in prigione e che ode leggersi la sentenza di morte, o quando dà l'estremo commiato alla dolorosa famiglia, nelle quali espresse non solo i diversi affetti che commoveano i desolati congiunti e amici, la tristizia de' nemici, la dignità del generoso capitano, ma fino il carattere dubbio e fiero de' veneziani aristocratici. Tale pure apparvero la Congiura di Fiesco e i Vespri Siciliani: se nell'Eremita Piero offre gli uomini coll'entusiasmo di un secolo in cui erano governati dalla fantasia, in quelli vi ispirava la fierezza degli animi genovesi, e lo sdegno generoso che avvampò ne' Siciliani conculcati contro l'impudente audacia de' stranieri, e la sacra vendetta che ne lavò le onte. Tale pure poté appalesarsi in un episodio del Tasso, e nella morte di Maria Stuarda esposti altra volta alla pubblica lode; allorché ei ferma in pensiero un soggetto pe' suoi studi, se ne dipinge in animo l'indole del tempo, ne forma un archetipo suo proprio, e quindi colla libertà del franco suo pennello, ne imprime la verità sulle tele.

Defendente Sacchi, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayez*, in *Storia dell'arte moderna*, P. Barocchi, Einaudi, Torino, 1998

VISITA ALLO STUDIO DI HAYEZ

Defendente Sacchi

Milano fu uno dei centri più vivaci del Romanticismo italiano. Le polemiche letterarie e la grande partecipazione di pubblico e di critica alle esposizioni di Brera favorirono il successo della pittura di Francesco Hayez, nella quale i contemporanei salutarono con gioia la scomparsa delle «pazze e laide avventure della mitologia», il superamento del bello convenzionale, l'avvento di una pittura civile «espressione della sociale convivenza». Defendente Sacchi (1796-1840), scrittore e critico d'arte, fu un testimone di quella stagione, ne frequentò gli ambienti, conobbe gli artisti di cui descrisse gli studi e le opere. La visita allo studio di Hayez fu pubblicata nel 1828 in "La Farfalla": dopo aver descritto con toni narrativi le convulse mondanità dell'Esposizione di Brera, Sacchi passa alla visita dello studio del pittore nel quale, significativamente, non vi si trovano oggetti d'antiquariato ma libri e costumi cioè un'attrezzatura storica diversa.

Quello Studio è invero assai semplice: una stanza non troppo grande, ingombra di vari leggi sui quali posavano i quadri che stava lavorando, ignude le pareti senza la solita impannata di disegni, di carte, di abozzi, senza che v'abbia attelata la consueta schiera di automi, di gessi, con cui sogliono i pittori a Roma popolare la casa. Hayez dopo qualche schizzo, senza moltiplicare gli studi, le prove, pingeva alla prima i suoi quadri, indi gli inviava a chi glieli alloggiò, senza tenerne o disegni, o ricordanze: è il genio che crea, né mai si volge addietro.

Ne occorre per primo un ritratto muliebre grande al vero che attendeva allora a pingere: non avea tenuto al certo che due sedute, non erano forse che due dì che vi era intorno, eppure la testa potea già dirsi finita, di tanto il pennello segue la celerità con cui la sua mente concepisce. Questo pittore già fece di molti ritratti, e in tutti è soprammodo ad encomiare la verità impressa nelle carni, un insieme di mossa e di vita che ti dice: questo dipinto deve somigliare, e non t'inganni; inoltre vi trovi un rilievo, una verità che se ti venisse vederli isolati t'indurrebbero a credere ivi essere una persona viva. Questo merito ne' ritratti vuoi si in ispecie alla scuola veneziana: uno di Raffaello sarà così ben condotto, così finito che ti farà esclamare: divina pittura; uno di Tiziano, di Paolo ti farà dire: questo è un uomo. Così fu spesso ripetuto dell'Hayez, quando produsse ritratti a Brera, e nelle logge dell'ospedale di Milano per coloro che legarono parte de' loro averi a questo stabilimento. [...]

Finalmente le Veneri, gli Adoni, gli Amori, le Minerve, le Psiche, e i Ganimedi, le barbe venerande o spaventose di Giove e di Plutone, in fine tutte le pazze e laide avventure della mitologia, sono sbandite dalla savia pittura del secolo XIX, e più non vengono a infestare le sale delle belle arti, a contaminare d'incresciose ricordanze, di sconce avventure, i sensi e i cuori di coloro che amano consolarsi coi cari ricreamenti del bello. Finalmente scomparve questa vieta mitologia caro pascolo degli occhi cisposi de' nostri bisavoli, né lasciò che qualche vezzo a simboleggiare idee gentili: vi succedé invece co' gravi suoi ammaestramenti la storia, a pingere le azioni generose de' padri nostri, ad innalzare col loro esempio gli animi alla virtù. Sia di tanto lode all'incremento della civile filosofia, sia lode al severo linguaggio della critica che sfolgorando questi pittori di mitologiche fole, finalmente gli sterminò dal palagio delle arti; sia lode ad Hayez che fra' primi sempre ne' suoi dipinti presentò avvenimenti di storia e varii pure quest'anno ne condusse che vidi all'esposizione e nel suo studio, e piacemi qui ricordare.

Defendente Sacchi, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayez*, in *Storia dell'arte moderna*, P. Barocchi, Einaudi, Torino, 1998