

Alfredo De Paz è uno storico dell'arte italiano. È stato professore di Metodologia della critica d'arte e di Sociologia dell'arte presso l'Università di Bologna, dove attualmente insegna Storia dell'Arte contemporanea. Esperto fra i più autorevoli in Italia di arte e cultura del Romanticismo, ha scritto anche numerosi saggi sull'arte dell'Ottocento e del Novecento e condotto ricerche teoriche e storiche sull'arte contemporanea.

Il libro da cui è tratto il brano che proponiamo evidenzia il carattere innovativo della pittura romantica, che si fa espressione, secondo quanto scrive l'autore, «di una sensibilità che si rivolta e si libera dalle regole in precedenza stabilite allo scopo di ricercare nuove fonti di ispirazione, attinte, di volta in volta, specialmente dalla natura, dalla Storia e dal mito in una prospettiva di sensibile soggettivismo».

La pittura del romanticismo può essere considerata, innanzitutto, come l'espressione di una sensibilità che si rivolta e si libera dalle regole in precedenza stabilite allo scopo di ricercare nuove fonti d'ispirazione, attinte, di volta in volta, specialmente dalla Natura, dalla Storia e dal Mito in una prospettiva di sensibile soggettivismo. Essa può essere caratterizzata, altresì, come l'immagine di un individualismo trionfante. Più che a lodare il potere e i valori morali o politici che incarnava, quest'individualismo portava a tradurre innanzitutto stati d'animo, sensazioni interiori: passione, forza, terrore, gusto del mistero e soprattutto del tragico, e amore sempre rinnovato verso una natura vivente, multiforme, generante meraviglia, timore, vertigine.

I ceppi stilistici dell'autorità storica tendevano ad essere infranti e la forma originaria veniva preferita a quella derivata. La teoria estetica cedeva di fronte al contatto diretto e spregiudicato con la realtà. L'artista, che non riconosceva più la sua norma creativa nel Bello classico, accertava i rischi del caso e dell'arbitrio. L'opera d'arte doveva nascere non fuori, ma nel centro dell'immediatezza sensibile. Non doveva fissarsi in una definizione piatta e fredda, ma rimanere vicino alla vita, mobile, animata e mutevole. Tuttavia, neppure questo anelito verso la dimensione primigenia era del tutto spontaneo e doveva sempre ricorrere alla riflessione per sospendere l'atto creativo prima che esso si inaridisse nel finito. Sentimento e istinto dovevano dare all'atto creativo una base più ampia e una scaturigine più profonda: dall'inconscio e dall'irrazionale, con tutta la vitalità dell'immediatezza e della sensazione. L'artista voleva affrontare il mondo

senza «scienza» e senza «memoria»: per questo avvertiva spesso nel bambino qualcosa di affine, una analoga libertà e sicurezza. Senza più l'appoggio della tradizione storica e delle sue, spesso vuote, forme stilistiche [...], l'artista cercava rifugio nella natura. I modelli fissi del passato davano risposte sempre più insufficienti alle sue domande sull'origine della forma, sull'espressione vitale e autentica. Spettava soprattutto alla natura dargli le risposte essenziali, e lo sviluppo inesauribile e vivo delle sue forze gli poneva dinanzi agli occhi l'esempio della vera spontaneità, di una spregiudicata, istintiva creatività. Ecco la ragione per cui, spesso, i temi naturali sembravano accentuare in sé le forze figurative più vive, cosicché la pratica pittorica trovava sovente in questo ambito uno dei propri sentieri privilegiati. Il pittore stesso voleva diventare nuovamente natura, rinunciare a tutto ciò che era speculazione e deduzione, respingere ogni dogma estetico e morale, per sottomettersi alla vitalità in tutta la sua sorprendente ricchezza.

Questo ritorno alla natura non andava inteso solo come uno studio di quella realtà empirica a cui il classicista negava ogni valore intrinseco; esso aveva una portata assai più vasta: mirava all'ebbrezza della libertà...; si spingeva verso la fluente forma organica, ma anche verso la dissonanza, quando risultava vitale; aveva la capacità di affrontare l'orrido ed anche le passioni del caos originario; si impadroniva del sogno come delle forze distruttive dell'esistenza. La dimensione vivente aveva talvolta tratti barbarici, traeva spesso alimento dai popoli esotici e distruggeva le convenzioni della civiltà, se le erano d'ostacolo. La natura era intesa come

fonte inesauribile di tutto l'essere, e perciò assai di più che un'impressione momentanea; in questo molteplice quadro il naturale e l'elementare dominavano l'uomo e l'impulso creativo, sfuggendo alla *ratio*¹, si radicava negli istinti e nella sfera germinale della natura. L'artista scendeva fino al caos del primo momento della creazione, ma si lasciava anche trascinare dal vortice dell'anarchia cosmica. Egli voleva di nuovo fondare il suo atto creativo sul sogno, sull'ebbrezza, sulla spontaneità dell'istinto.

Il romanticismo si presenta come una forma di emancipazione. Emancipazione dal classicismo (neoclassicismo), dalle regole, dalle superstizioni dell'antichità, dalla bellezza ideale convenzionale, dall'arida ragione. Il romanticismo fu libertà in quanto da un lato emancipò gli individui dalle convenzioni scolasticamente (accademicamente) istituite divenute regole, norme e, dall'altro, stimolò, ciascuno a suo modo, a rigettare la tradizione.

Il romanticismo proclamò la superiorità del sentimento sulla ragione e, in quanto tale, si presentò come una forma di misticismo, la cui spiritualità poteva anche prescindere dal ritualismo praticato dalle religioni ufficiali. In tale direzione, l'oggetto della letteratura e dell'arte mutò. Per i neoclassici nutriti di antichità, educati all'ammirazione della statuaria greco-romana, quest'oggetto poteva essere solo la bellezza, una bellezza esistente in sé, indipendente dagli individui, dalle razze, dalle epoche, e che è al contempo universale ed eterna e quindi oggettiva. Per i romantici, la letteratura e l'arte dovevano far affiorare i sentimenti dell'artista, esprimere le sue passioni per quanto personali e singolari ne fossero le manifestazioni nella loro multiforme fenomenologia. La poesia, il dramma e la pittura divennero, od auspicavano sensibilmente di divenire, lirismo e confessione. Le stesse singolarità (o mostruosità) della sensibilità potevano essere ostentate in quanto costituivano i caratteri di determinati individui; in tale direzione non si temette di esibire le proprie sofferenze, il proprio male del secolo, i propri pensieri intimi, anche se confinanti con la criminalità e col vizio; e non si temette di turbare la gente,

1. *ratio* Ragione.

di sorprendere i propri simili, di far colpo su di loro. La letteratura e l'arte non cercarono più di raggiungere una bellezza universale, ma di dipingere un'anima universale, in una prospettiva in cui la soggettività era risolutamente intenzionata ad affermare i propri sacrosanti diritti, ma non certo in modo trionfalistico quanto piuttosto per mettere sempre più a nudo la struggente e drammatica realtà della condizione umana.

Dal punto di vista strettamente artistico il confronto [...] col neoclassicismo si rivela, pertanto, emblematico. Non è superfluo rilevare, a tal proposito, seguendo, innanzitutto, le argomentazioni di uno studioso di queste problematiche, David Irwin, che prima del pieno avvento del romanticismo, nel secolo XVIII, il principio informatore della creazione artistica «fu la ragione. L'arte era controllata da regole entro limiti ben definibili. Fu contro l'eccessivo controllo della ragione che combatterono gli artisti romantici. Le note a margine apposte da Blake² alla sua copia dei *Discourses* di Reynolds³ sono uno dei documenti più rivelatori del modo con cui il romanticismo affrontava la tradizione accademica classica» [...]. E lo stesso studioso rileva ancora, opportunamente, che «l'eredità della ragione del secolo precedente continuò ulteriormente con il materialismo settecentesco. Kant⁴, in quanto uomo dell'Età della Ragione, poteva dichiarare che gli astrologi ormai sapevano tutto ciò che c'era da sapere sulle stelle. La filosofia, secondo la quale conoscenza e creato non avevano segreti per lo scibile umano, non lasciava spazio per ciò che era inspiegato, mistico o intuitivo. In termini di arte, questo mondo ordinato e codificato non trovava posto nelle sue accademie per l'irrazionale, per l'elemento intuitivo della mente umana e quindi per la formazione del genio, elemento che sarebbe diventato così importante nel romanticismo. Gli ar-

2. **Blake** William Blake (1757-1827), poeta, incisore e pittore inglese, è stato uno dei più autorevoli esponenti del Romanticismo.

3. **Reynolds** Joshua Reynolds (1723-1792) è stato uno dei principali pittori inglesi del XVIII secolo. Fondatore della Royal Academy of Arts, fu anche un acuto teorico e autore di importanti pubblicazioni, tra cui *Discourses on Art* scritto fra il 1769 e il 1790.

4. **Kant** Immanuel Kant (1724-1804), filosofo tedesco, è stato uno dei più importanti esponenti dell'Illuminismo.

tisti romantici infransero le regole; l'artista guidato dalla ragione le accettava». Il confronto fra le due grandi tendenze, neoclassica e romantica, è tematizzato in maniera ancor più esplicita da Jean Leymarie⁵ quando scrive che «il neoclassicismo cerca, contraddittoriamente, di stabilire leggi assolute che ormai non possono essere più sorrette da nessun principio di trascendenza, vuole servire in astratto una collettività la cui coesione è ormai infranta. Il romanticismo è invece l'arte dell'individuo che non trova altra giustificazione se non nella sua solitudine e nella sua libertà, nella sua impazienza e nella sua nostalgia, nella sua alienazione sociale e nel suo bisogno di comunione mistica con la natura. La poesia, la pittura e soprattutto la musica, alla cui soggettività tendono tutte le altre arti, costituiscono i suoi mezzi privilegiati di espressione. La pittura rifiuta il predominio della scultura e la fissità dei contorni, si abbandona alle suggestioni infinite del colore. L'animo si sforza di oltrepassare i limiti del corpo, si spande, affronta l'incognito» [...].

In Francia i primi pittori affascinati dal movimento romantico e dal colore erano vecchi allievi di J.L. David a cui, nel 1824, Stendhal⁶ rimproverava d'altronde di ridurre l'arte a «une science exacte, de même nature que l'arithmétique, la géométrie, la trigonométrie»⁷ [...]. E questi allievi di David erano soprattutto Guérin, Gérard, Girodet-Trioson e Gros, artisti spesso lacerati fra il loro desiderio di rispettare le regole classiche e un forte temperamento romantico *ante litteram*⁸.

Dopo la scomparsa di Gericault, avvenuta nel 1824, la bandiera romantica fu, per così dire, impugnata da Delacroix il quale era preso fra due fuochi: mentre doveva sempre tener testa

al *classicismo romanticheggiante* di Ingres si ritrovò, in un certo senso, preso alla sprovvista dal *realismo* di Courbet. L'arte romantica si poneva allora in opposizione al realismo costituito in dottrina artistica. Per Delacroix e per il Baudelaire⁹ del *Salon* del 1859, il realismo divenne sinonimo di prosaismo e di assenza di idee, il che limita l'immaginazione nel suo percorso verso l'«irrealtà».

L'opposizione fra il *romanticismo* e il *realismo* è stata ripresa, in modo suggestivo, nella contemporaneità, da un famoso linguista, Roman Jakobson, il quale vi vede una polarità fondamentale della storia della letteratura e dell'arte. A questa polarità corrispondono due tipi essenziali di figure retoriche, rispettivamente la *metafora* e la *metonimia*; metafora, o spostamento di significato grazie a un attributo comune, come quando un oggetto materiale rappresenta un concetto (la donna a petto nudo, nel quadro di Delacroix, che raffigura la «Libertà»); metonimia, o rapporto di contiguità, quando una parte o un attributo sostituisce un tutto (lo spacca-pietre che, nel quadro di Courbet, rappresenta l'intera classe dei lavoratori e quindi non si ha traslazione di significato). Osserva quindi Jakobson: «Il primato del processo metaforico nelle scuole romantiche e simboliste è stato sottolineato più volte, ma non si è ancora compreso abbastanza chiaramente che il predominio della metonimia governa e definisce effettivamente la corrente letteraria cosiddetta "realistica" che appartiene ad un periodo intermedio fra il declino del romanticismo e il sorgere del simbolismo, pur essendo opposta ad ambedue. Seguendo la via delle relazioni di contiguità, l'autore realista opera digressioni metonimiche dall'intreccio all'atmosfera e dai personaggi alla cornice spazio-temporale... La prevalenza alternante dell'uno o dell'altro di questi due procedimenti non è affatto un fenomeno esclusivo dell'arte letteraria: la stessa oscillazione appare nei sistemi di segni diversi dal linguaggio. Un esempio significativo tratto dalla storia della pittura è costituito dall'orientamento evidentemente meto-

5. **Jean Leymarie** Jean Leymarie (1919-2006) è stato un importante storico dell'arte francese.

6. **Stendhal** Henri-Marie Beyle (1783-1842), noto come Stendhal, è stato un importante scrittore francese.

7. «**une science... trigonométrie**» «Una scienza esatta, dello stesso tipo dell'aritmetica, della geometria, della trigonometria».

8. **ante litteram** Espressione latina, traducibile letteralmente in 'prima della lettera', da intendersi come 'prima della didascalia', che fa riferimento alla stampa di prova. Si usa per indicare personaggi, correnti di pensiero, movimenti culturali che hanno anticipato caratteristiche proprie di fenomeni storici e culturali successivi.

9. **Baudelaire** Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) è stato un poeta, scrittore e critico letterario francese, nonché un esponente chiave del Simbolismo. La sua opera principale sono *I fiori del male*.

nimico del cubismo¹⁰ che trasforma l'oggetto in una serie di sineddochi¹¹; i pittori surrealisti¹² hanno reagito con una concezione chiaramente metaforica» [...].

La *metafora* è, dunque, nell'arte romantica, ampiamente preminente, mentre il realismo è soprattutto l'arte della *metonimia*. Jakobson vede, appunto, in questa opposizione una polarità generale, non storica, di cui il *romanticismo* e il *realismo* del XIX secolo sono solo un esempio caratteristico. In tal senso, il *simbolismo* e il *surrealismo* possono essere considerati come trasformazioni del romanticismo. Questo tentativo di dare una definizione positiva del romanticismo permette molte osservazioni interessanti a condizione di non dimenticare che, in ogni opera d'arte, i due procedimenti risultano spesso associati. In un'opera esplicitamente realista come *Gli spaccapietre* (1849) di Courbet, la metafora della vita umana (la possente pietra portata dal ragazzino, pietra che si sbriciola col tempo, con l'età) non può passare inosservata, ma tale metafora è posta in secondo piano tramite soluzioni formali; la composizione non è gerarchizzata come in Delacroix, dove tutto si organizza in rapporto a un centro di attenzione che è generalmente anche il punto di massima intensità luminosa. La costruzione di Courbet ripartisce in modo più omogeneo l'attenzione e suggerisce l'estensione metonimica della rappresentazione al di là del quadro e non fa dello spaccapietre la figura allegorica del «Lavoro» – come accade in Delacroix dove una giovane donna greca diviene la Grecia (*La Grecia spirante sulle rovine di Missolongi*) o [...] la donna a petto nudo che impugna la bandiera tricolore e il fucile diviene la «Libertà» (*La Libertà che guida il popolo*) – ma un lavoratore fra gli altri.

La concezione di Jakobson ci riporta, natu-

ralmente, all'opposizione tradizionale fra Delacroix e Courbet. Un artista come Gericault, al contrario, ha concepito diverse opere dove i due procedimenti risultano maggiormente presenti, equilibrati. Si pensi, esemplificativamente, a un dipinto [...] come *Corazziere ferito che lascia il fuoco* (1814). Il quadro ha la forza e i caratteri di un ritratto, ma il gesto e la fisionomia, così come il titolo, indicano chiaramente che l'evento potrebbe far parte di qualche grande quadro di battaglia. L'immagine ha dunque una funzione metonimica come «frammento» di un tutto; ma il corazziere assume un significato metaforico per le sue dimensioni, molto più grandi di quelle reali e per il carattere espressivo della messa in scena che ne fanno un simbolo di sofferenza e di disfatta eroica. In seguito, i dipinti dello stesso Gericault che rappresentano alcuni «frammenti anatomici» (braccia, piedi, teste...) che recano il titolo, appunto, di *Frammenti anatomici* portarono al parossismo¹³ la nozione di *frammento* con una forza di suggestione che le arti visive occidentali mai più riusciranno a trovare in seguito.

La «lezione» di Gericault non passò invano per il suo ideale successore romantico in Francia, Eugène Delacroix, il quale si era ben reso conto di ciò che il suo predecessore rappresentava. Ad esempio, in un passaggio dell'articolo «Sujet» (Soggetto) del 1857 scritto per il *Dizionario delle belle arti* Delacroix si riferisce ai *Frammenti anatomici* di Gericault rilevando che «non sempre la pittura ha bisogno di un soggetto. Pittura di braccia e di gambe di Gericault» [...]. Dunque Delacroix comprese ciò che Gericault apportava di radicale: l'abolizione del soggetto tradizionale per una «simbolica» nuova, immediata, che non fosse fondata sul «sistema della cultura».

[Da A. De Paz, *La pittura dei romantici. Un'introduzione tematica*, Clueb, Bologna 1995, pp. 18-23]

10. metonimico del cubismo La metonimia è una figura retorica che consiste nel sostituire un termine con un altro che abbia col primo una connessione diretta o indiretta. Il Cubismo è stato un movimento artistico di avanguardia, fondato da Picasso nel 1907.

11. sineddochi Figura retorica che conferisce a una parola un significato più ampio, per esempio nominando una parte per indicare il tutto.

12. pittori surrealisti Pittori che hanno aderito al movimento artistico del Surrealismo, affermatosi in Europa negli anni Venti e Trenta del XX secolo.

13. parossismo Momento culminante.

DOPO LA LETTURA

1. Quale concetto di bello sviluppò il Romanticismo? **2.** Perché il Romanticismo fu arte della libertà? **3.** Quali problematiche emergono dal confronto con il Neoclassicismo?