

Come quegli eroici esploratori ottocenteschi che partivano alla ricerca delle misteriose sorgenti del Nilo, non pochi storici dell'arte si sono avventurati alla ricerca delle origini dell'arte moderna. E quasi tutti, con rara concordia, sono approdati, pur venendo da direzioni diverse, ad un punto imprecisato della seconda metà del Settecento che, decennio più decennio meno, può individuarsi intorno al 1770. In un tempo quindi non lontano dalle decisive rivoluzioni che hanno radicalmente mutato le condizioni del nostro vivere : la rivoluzione industriale, la rivoluzione francese e quella profonda rivoluzione del pensiero psicologico che ha aperto nuove frontiere alla coscienza. Per rivoluzione psicologica intendo quell'insieme di idee, di espressioni poetiche, letterarie e filosofiche che gravitano intorno alla scoperta dell'inconscio e che sono caratterizzate dalla piena consapevolezza del suo deciso intervenire nel campo dell'immaginazione artistica. Che cosa accadde in quegli anni nel campo dell'arte da indurci a riconoscere in quello scorcio di secolo le scaturigini dell'arte moderna, cioè di un ciclo che ai nostri giorni può dirsi non ancora concluso ? Indubbiamente una profonda trasformazione stilistica che sconvolse tutto il vecchio sistema espressivo dell'arte europea.

Il neoclassicismo che, come teoria, si può affermare nasca nel 1755 con i pensieri di Winckelmann "sull'imitazione delle opere greche", e il romanticismo, la cui origine si deve riconoscere in quella vicenda tardo settecentesca che comprende la rinascita del gotico in Inghilterra, la poetica del sublime e lo "Sturm und Drang", sono due facce in apparenza opposte di quello stesso processo. All'interno del neoclassicismo stesso, del resto, la possibilità di esprimere in immagini moti affettivi e sentimenti di origine storica e di tensione morale diversa come, per fare un esempio, quelli di David e di Canova, non è che lo specchio delle molte valenze e delle apparenti contraddizioni di quel movimento. Nel passaggio fra due secoli, durante il corso di avvenimenti che sconvolsero il mondo, l'arte europea trovò una sua unità linguistica generale nella teorica certezza dell'assoluta, storica e universale validità del modello classico. Ma nell'ambito di quel diffuso codice formale circolavano e si influenzavano reciprocamente ideologie e movimenti sentimentali di origine diversa che rendono talvolta molto difficile stabilire il preciso confine che divide il movimento neoclassico dal movimento romantico. Si può affermare anzi che il neoclassicismo non può essere visto correttamente se non nell'ambito del complesso universo romantico, cioè di un vasto processo rivoluzionario che coinvolge idee e sentimenti e che è all'origine di quella profonda trasformazione dello stile degli ultimi decenni del secolo di cui ho detto.

Se vediamo in quel sovvertimento l'origine dell'arte moderna e quindi di strutture ancora portanti è perchè i due sistemi di intendere e di vedere che sono alla base dei concetti di "classico" e di "romantico", quali furono teorizzati in quegli anni, alla giuntura di due secoli, sono il cardine di ogni sistema di visione non solo per tutto l'Ottocento ma anche sino



alle avanguardie storiche e oltre. E non paia strano che lo statuariao formalismo neoclassico possa trovarsi, in alcune sue manifestazioni, all'inizio di un'attitudine dell'arte strettamente legata all'analisi della realtà. E' il grande merito di David che proiettò le tensioni e la drammatica realtà del proprio tempo sui ludi ideali della Grecia e di Roma, con la volontà di incidere sul presente e di avviare una restaurazione estetica, stilistica e morale, saldando all'antico la realtà. David aveva la consapevolezza di parlare in una lingua nuova ad un pubblico nuovo. Un pubblico che non era più l'élite degli "uomini di gusto", dei "conoscitori" e degli "amatori" che frequentavano i Salons dell'Ancien Regime, ma un pubblico più partecipe intellettualmente dapprima, e poi sempre più attivo e vasto, un pubblico che si sentiva protagonista della storia. In altre parole gente che partecipava direttamente e drammaticamente alla vita pubblica e che richiedeva "Exempla Virtutis" perchè il bene e la virtù prevalessero, ma che pretendeva altresì che quegli esempi si identificassero con un sentimento attuale della realtà. Dal tenebroso classicismo di Fussli, invece, nato dai nordici nemi dello Sturm und Drang, dalla cosmologia visionaria di Blake (che pur non era, in senso formale, del tutto indipendente dalla poetica neoclassica), dal poetico simbolismo di Caspar David Friedrich e dalla sua inquietante introversione, prende avvio quella pittura fantastica e visionaria, come si chiama per convenzione ormai accettata ma che si potrebbe definire più genericamente, ma anche più storicamente pittura romantica. Una pittura che si alimentò per tutto il corso dell'Ottocento di sogni, di remote mitologie e di inedite suggestioni letterarie, ma anche di generose incursioni nella storia così come nelle passioni e nei drammi vissuti del mondo, che tradusse l'antico sentimento tardo-classico della malinconia in quello più moderno di Sehnsucht, cioè di nostalgia e di desiderio struggente, e che si rivolse non solo verso un immaginario passato ma anche verso le vagheggiate lontananze di paesi diversi, sconosciuti. Una pittura che si affidava soprattutto alle risorse dell'emozione e dell'immaginazione e non ai dati dell'esperienza sensoria e le cui conseguenze estreme si consumeranno nel Surrealismo. Ma se né Fussli né Blake, e in un certo limitatissimo senso nemmeno Friedrich, erano del tutto liberi dai vincoli del codice figurativo del neoclassicismo, sta di fatto, per soffermarsi su un solo elemento di carattere formale, che il loro rapporto tra la figura e lo spazio era di natura molto diversa per la presenza di un aggiuntivo psichico che testimoniava di una realtà emozionale profondamente vissuta. La grande idea romantica, ma prima ancora goethiana, della fecondità delle tenebre, la scoperta di una mente inconscia e delle potenzialità espressive ad essa connesse, l'importanza concessa all'effusione dei sentimenti e dei moti dell'animo, sono i dati che dominano gran parte della sensibilità artistica degli ultimi due decenni del Settecento. E sono all'origine di quella "fraternità musicale con la notte e con la morte" che, come scrisse Thomas Mann, dal suo punto di vista sostanzialmente romantico, "forse un giorno ci apparirà come nota preponderante sopra le altre nel secolo



decimonono".

Mi rendo perfettamente conto come le divisioni per grandi linee che presuppongono definizioni di carattere generale e raggruppamenti di artisti di supposta omogeneità comportino rischi assai gravi. Ritengo tuttavia che si possa affermare, senza incorrere in astrazioni schematiche, che i due opposti sistemi di visione che sottendono la profonda trasformazione stilistica del tardo Settecento e che si possono genericamente ricondurre alle ideologie neoclassica e preromantica, danno origine a due sistemi di visione profondamente divergenti, sia nei modi di concepire la realtà che i fini stessi dell'arte, i quali si svilupperanno precisando i propri obbiettivi nel secolo successivo e anche oltre. Infatti, seguendo verticalmente le varie vicende di quella dicotomia nell'Ottocento, attraverso zone orizzontali di colorazione culturale palesemente diversa, è possibile constatare non tanto preseunte costanti espressive o ipotetiche trasmissioni di codici formali e analogie stilistiche, quanto il ripetersi di due diverse impostazioni nel modo di concepire il rapporto fra arte e realtà e fra arte e vita.

Se nei primi decenni del nuovo secolo, da una parte lo spazio prospetticamente indefinibile di Turner, quello "spazio romantico" che rifletteva sempre uno stato d'animo e in cui l'artista proiettava la sua intuizione dell'immensità drammatica e coinvolgente dell'universo, e dall'altra l'appassionata concretezza di Delacroix e la sua visione della storia come dramma eterno, rappresentano le due polarità dell'anima romantica, dopo l'esaurirsi dell'ondata emozionale del romanticismo storico, del romanticismo delle generazioni del 1820-30, prevale il senso del reale dove la realtà si identifica non con il dramma tempestoso della vita ma con la vita stessa e con la natura nella sua tangibile presenza. Si entra così nella via maestra del realismo europeo che ha in Courbet il suo eroe e che si rafforza e trova moventi negli anni in cui prevale una nuova coscienza sociale. L'immersione appassionata di Courbet nella natura, tuttavia, era un atteggiamento in effetti estraneo e indipendente dalle sue idee sulla libertà e sul socialismo, dalla sua adesione al pensiero di Proudhon, dalle sue utopie umanitarie. Può servire piuttosto d'aiuto, per aderire al suo modo di dipingere, constatare come la natura per lui fosse soprattutto materia, presenza vicina, tangibile, comunicante per via di identificazione. E la pittura quindi fosse identificazione con la materia. Solida, liquida o gassosa, morta o vivente che fosse.

Courbet insomma, è pittore di sensazione, perchè in lui, nell'ordine prioritario, la sensazione si colloca al primo posto a grande distanza dalle altre funzioni, dell'intuizione, del pensiero e del sentimento, le quali due ultime, sia detto per inciso, sono le più necessarie ad una vocazione prevalentemente sociale.

Quella via maestra verso il reale aperta da Courbet, porta dopo di lui, a quella totale identificazione dell'arte con la vita che è propria degli anni dal 1860 al 1870 e che apre la via all'impressionismo. Ma si trattava ora di un realismo che aveva



obbiettivi diversi. Un realismo che non intendeva, come intese Courbet, porsi "davanti" alla realtà con l'aggressività di un autore possessivo e violento, o affrontarla come si affronta un animale stupendo e selvaggio di cui si conosce la forza vitale, la densità, la fragranza. Il nuovo realismo intendeva piuttosto vivere "insieme" alla realtà, aderire al suo ritmo vitale, coglierla come entità in movimento afferrandone le infinite variazioni che, nel rapido trascorrere del tempo la rendono sempre diversa. Ciò che si rivelò agli impressionisti fin dagli anni Sessanta fu la facoltà di fissare un momento del tempo della vita, con la consapevolezza che esso è solo un frammento di un continuo variare, ma che è anche la sola realtà che ci appartiene perchè è quella alla quale, in quell'attimo di percezione, "siamo dentro". Del nuovo modo di aderire all'analisi della realtà, che era il tema fondamentale dell'impressionismo e in generale dell'arte moderna, si diparte la ricerca di Cézanne. Una ricerca ostinata che lo spingeva, attraverso l'esperienza dei sensi, a "costruire" le cose con chiarezza essenziale, assoluta, affidando alla mente un compito che lo portava a misurarsi con la storia eterna della rappresentazione delle forme nello spazio. Un cammino che partendo dalla percezione della vitale variabilità della natura lo portava a fissarne i sempre diversi aspetti assoggettandola a una regola formale, e che lo condusse puntualmente a misurarsi con i classici, a invocare il famoso paragone con Poussin, il più storico degli artisti, che tante volte citò. Chiarezza mentale e consapevole bisogno di un chiaro ordine intellettuale sono alla base del suo desiderio di concretezza e sono altresì all'origine dell'analisi e della scomposizione dei dati del reale che sarà propria del cubismo.

È così che l'origine classica di questa via del realismo porta a formulare ipotesi formali che conferiscono a quella concreta realtà che è l'arte la virtù di teorizzare la morfologia di quell'altra realtà che è la realtà di natura. Ed è così che attraverso quella via si entra nelle varie poetiche delle avanguardie del primo decennio del Novecento.

Ma anche l'altra tendenza che concepiva l'immaginazione indipendente dalla ragione e scindeva i modi con cui rappresentare i contenuti suggeriti dalla mente da ogni tipo di analisi della realtà esterna, continua a vivere per tutto l'Ottocento e giunge alle avanguardie del nuovo secolo entrando ora in rapporto dialettico con il realismo o dichiarandosi come sua decisa alternativa. È una strada le cui ultime tappe vanno da Boecklin a De Chirico.

Picasso, che fu certamente il più grande artista di questo secolo, riassume in sé (ora dialetticamente ora con decise alternative) le due fondamentali strutture portanti dell'arte moderna. Si può dire che il ciclo che inizia con "Il giuramento degli Orazi" di David e con la sua speranza nell'avvento di un mondo eroico e retto da virtù civiche, si conclude con "Guernica" e con la sua appassionata denuncia della bestiale violenza di una guerra ingiusta.