

---

# Storia dell'arte italiana

*diretta da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano*

volume quarto

---



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, a 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 nel corso di alcuni decenni pieni di consonanze e di dissonanze, nei quali cioè si affrontarono con spirito diverso comuni modelli culturali e dove, per convenzione lungamente e largamente condivisa, la critica d'arte ha individuato la schematica contrapposizione di neoclassicismo e romanticismo.

### Neoclassicismo e romanticismo

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 indubbiamente 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 perché 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 statuaria formalismo neoclassico possa trovarsi, in alcune sue manifestazioni, all'inizio di un'attitudine dell'arte strettamente legata all'analisi della realtà. È il grande merito di David, che proiettò le tensioni e la drammatica realtà del proprio tempo sui lidi 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 a un pubblico nuovo. Un pubblico che non era più l'élite degli uomini di gusto, dei conoscitori e degli amatori che frequentavano i salotti dell'*Ancien Régime*, 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, proprio in quanto "popolo", richiedeva *exempla virtutis* perché 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 Füssli, invece, nato dai nordici nubi dello *Sturm und Drang*, dalla cosmologia visionaria di Blake – che pur non era, in senso formale, del tutto indipendente dalla pellicola 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 appoggiava, alle origini, a un sistema di pensiero imperniato sui miti dell'anima, del sogno, delle virtù rivelatrici della poesia e dell'immaginazione creatrice e che, per tutto il corso dell'Ottocento, si alimentò di *rêveries*, 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 tardoclassico 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 Füssli 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».

### Arte e realtà

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 sia nei fini stessi dell'arte, i quali si svilupperanno precisando i propri obiettivi 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 presunte 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 cioè 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, perché 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 a una vocazione prevalentemente sociale.

### L'impressionismo, un attimo di percezione dalla realtà

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 obiettivi diversi. Un realismo che non intendeva, come intese Courbet, porsi davanti alla

---

realtà con l'aggressività di un amore 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 perché è quella alla quale, in quell'attimo di percezione, "siamo dentro". Dal 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. Lucidità 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.

### Le avanguardie dell'inizio del secolo

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, dal cubismo al futurismo.

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.

Ho seguito questa trasecolante traccia lungo il corso di più di due secoli, con l'inevitabile approssimazione che è propria di ogni giudizio storico e soprattutto affrontando il rischio delle semplificazioni e delle omissioni che caratterizzano un racconto troppo sintetico, per affermare come la ricerca delle origini dell'arte moderna porti al riconoscimento di due sistemi di visione, fondamentali e sostanzialmente opposti, che si dipartono dalle trasformazioni stilistiche degli ultimi decenni del Settecento e vengono a confluire e a esaurirsi nella personalità di Picasso. È un modo di intendere nel suo insieme, e di conferire una struttura storica conseguente un lungo periodo dell'arte europea ricco di grandi eventi e di profondi contrasti: un'epoca alla quale, per accettata convenzione, si attribuisce il significato di "arte moderna".

### Tra le due guerre

Nonostante l'enorme influenza esercitata sugli artisti contemporanei, si può affermare che Picasso chiuda un'epoca e non che ne apra una nuova. Lungo e incontrastato fu il suo dominio, ma dopo la seconda guerra mondiale, in Europa e in America nuove e profonde trasformazioni sconvolgono il campo dell'arte occidentale.

Indubbiamente le avanguardie dell'inizio del secolo e soprattutto Picasso sono, molto spesso, alle origini dei nuovi rivolgimenti; indubbiamente è possibile riconoscere una radice romantica nell'informale degli anni cinquanta, in quel suo abbandonarsi all'emotività, in quel negare la possibilità di comunicare della "forma" intesa come linguaggio razionalmente espressivo e in quel suo riconoscere invece nell'atto istintivo del fare l'unica possibilità di affermarsi dell'esistere e quindi di esprimere l'esistenza. Così come, del resto, è possibile riconoscere una matrice classica nel movimento più antico di almeno trent'anni di De Stijl e in Mondrian, in quell'ottimistica fiducia di recuperare interiormente e non tanto nelle singole realtà quanto nel progetto, il senso del

---

futuro, cioè dell'eterno. Il senso cioè dell'esistenza di invariabili costanti, quali la Verità e la Bellezza, per restare al binomio goethiano. Ma è nella seconda metà del secolo che altre e diverse spinte ideologiche si propongono di rinnovare dalle fondamenta il linguaggio artistico, nell'ambito di quella lunga crisi che da tempo aveva messo in gioco non solo i mezzi espressivi e i limiti dell'azione artistica ma l'idea stessa di arte. Punto di partenza delle nuove ricerche, non certo sempre consapevolmente riconosciuto, era infatti quella sorta di "tabula rasa" cui avevano portato, per vie diverse, movimenti estremi come il suprematismo russo o il Dada: il *Quadrato nero* sulla tela bianca di Malevič (1913) e i *ready made* di Duchamp e di Man Ray, cioè la negazione del valore di tecnica e di manualità dell'arte. Era già dalla fine della prima guerra mondiale che il Dada, nel criticare il cubismo, che manteneva l'arte nell'area della "ricerca conoscitiva" e le cui opere, nonostante i propositi rivoluzionari, erano pur sempre opere da museo, contestava radicalmente il concetto di arte e di oggetto artistico per arrivare all'equazione arte uguale a non arte. Un controsenso, naturalmente, e soprattutto una negatività che trovò, negli anni fra le due guerre, nella grande personalità di Duchamp (e anche in alcuni propositi rivoluzionari del surrealismo), più profonde, alchemiche e rivoluzionarie trasformazioni. L'arte uguale a non arte è soltanto una teoria, come del resto è soltanto una teoria la tanto spesso evocata morte dell'arte. E, come diceva Goethe, «grigie sono le teorie e verde è l'albero della vita».

### **Capire e rappresentare il proprio tempo**

Mai forse l'arte è stata così viva come in questo secolo che tanto spesso ne ha contestato i modi e addirittura l'esistenza. L'oscura fascinazione dei grandi spazi che Pollock riempie del suo labirinto senza fine di segni, dove nulla può essere oggettivizzato e conosciuto ma è soltanto vissuto, può forse collegarsi ancora a una lontana radice di romantica irrazionalità e in qualche modo ripropone disperatamente la presenza della pittura. Così come anche le manifestazioni più toccanti della pop-art sembrano, pur contro ogni palese intenzione, richiamarsi al senso di comporre rappresentando, cioè a quel senso della "forma" che può rinnovarsi anche radicalmente ma che non può mai venir meno a una funzione esclusivamente estetica. Il che può valere per il minimalismo o per l'arte povera.

Mi sembra che un nuovo sentimento costruttivo, una sorta di ritorno ideologicamente consapevole ai grandi valori formali ed espressivi (cioè al concetto che in ogni opera d'arte il suo contenuto è la sua forma stessa) si debba intravedere nelle intenzioni e nelle opere di quegli artisti che con maggiore partecipazione sono stati attivi nei movimenti più all'avanguardia dell'arte europea e americana della seconda metà del secolo e in particolare a cominciare dagli anni sessanta. Un ritorno che forse è inesatto chiamare "ritorno", ma che deve intendersi piuttosto come presa di coscienza che non c'è arte senza quei valori ai quali si può giungere però solo rinnovando continuamente e radicalmente il linguaggio al fine di capire e di rappresentare il proprio tempo. Rinnovando cioè gli spazi, i luoghi, le ragioni stesse dell'arte.

L'Italia, che agli inizi del secolo aveva dato un notevole contributo alle avanguardie storiche europee con il futurismo e più tardi con la Metafisica, soprattutto con la grande personalità di De Chirico e con quanto questi aveva dipinto dal 1910 al 1920, si isolò indubbiamente fra le due guerre nell'atmosfera del cosiddetto ritorno all'ordine e negli anni del fascismo, sebbene annoverasse in quel lungo periodo artisti di grande valore che svolsero una felice operosità come Morandi, de Pisis, Carrà, Sironi, Martini e, nella generazione posteriore, Scipione, Mafai e infine il più giovane Guttuso. Ma negli anni cinquanta l'Italia è ritornata con vivissima presenza nell'ambito delle più avanzate esperienze internazionali con artisti radicalmente innovatori come Burri e Fontana, e infine negli anni sessanta con movimenti quali l'arte povera e il concettualismo e con artisti come Pascoli, Kounellis, Fabro e molti altri ancora.

**Giuliano Briganti**