

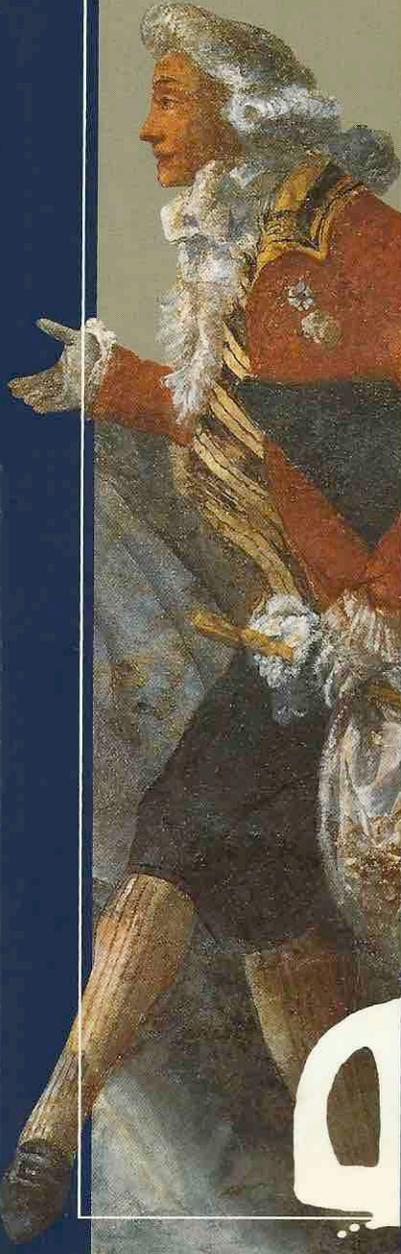
Gian Mario Anselmi Carlo Varotti

T Tempi e immagini della letteratura

coordinamento di
Ezio Raimondi

3b

Dall'Arcadia
alla sensibilità neoclassica



Edizioni
Scolastiche
Bruno
Mondadori

Dalle rivoluzioni settecentesche all'impero napoleonico

Cronologia

1776	Dichiarazione di indipendenza americana
1787	le colonie inglesi americane diventano indipendenti
1789	5 maggio convocazione degli Stati generali
	9 luglio Assemblea nazionale costituente
	14 luglio presa della Bastiglia
	14 agosto abolizione dei privilegi feudali
	26 agosto Dichiarazione dei diritti dell'uomo
1790	costituzione civile del clero
1791	fuga del re Luigi XVI
1792	proclamazione della repubblica; Convenzione nazionale
1793	il "terrore"; decapitazione di Luigi XVI; leva di massa contro la coalizione antifrancese; insurrezione in Vandea
1794	arresto ed esecuzione di Robespierre
1795	costituzione moderata: direttorio
1796	Napoleone Bonaparte guida la campagna d'Italia
1797	nascono la repubblica ligure e la repubblica cisalpina; trattato di Campoformio: Venezia è annessa all'Austria
1798	campagna di Napoleone in Egitto; creazione della repubblica romana
1799	Napoleone console; nascita della repubblica partenopea
1800	Napoleone vince a Marengo e riconquista l'Italia del nord, dopo un breve ritorno degli austriaci
1801	concordato tra Napoleone e il papa Pio VII
1802	Napoleone console a vita
1804	Napoleone imperatore dei francesi
1805	Napoleone vince gli austriaci a Ulm e ad Austerlitz, ma è sconfitto a Trafalgar dagli inglesi; la repubblica italiana diviene regno d'Italia e Napoleone ne è il sovrano
1806-07	Luigi Bonaparte re d'Olanda, Giuseppe Bonaparte re di Napoli, Gerolamo Bonaparte re di Vestfalia; vittorie francesi a Jena, Eylau, Friedland
1808	Giuseppe Bonaparte re di Spagna; Gioacchino Murat sul trono di Napoli
1809	occupazione di Roma e arresto di Pio VII; vittoria francese sugli austriaci e firma della pace di Schönbrunn
1812-13	disastrosa campagna napoleonica in Russia; sconfitta di Napoleone a Lipsia
1814	Napoleone abdica e viene esiliato all'isola d'Elba; inizia il congresso di Vienna
1815	Napoleone ritorna a Parigi e regna per cento giorni; viene sconfitto a Waterloo e deportato nell'isola di Sant'Elena, dove morirà nel 1821; le decisioni del congresso di Vienna segnano la Restaurazione in Europa

1

Le rivoluzioni illuministiche

INDUSTRIALIZZAZIONE E SISTEMA PARLAMENTARE IN INGHILTERRA L'Inghilterra della prima metà del Settecento, con largo anticipo sul continente, conosce i due fenomeni di maggiore importanza, sul piano economico e politico, dell'Europa moderna: la rivoluzione industriale e il sistema parlamentare.

All'origine della rivoluzione industriale sono identificabili molteplici fattori: una decisa crescita demografica; i progressi scientifici e tecnici applicati alla realtà delle fabbriche, a

cominciare dal settore tessile (macchina a vapore, telaio meccanico); un incremento della produzione agricola, che favorisce l'accumulo di capitali e "libera" forza-lavoro per le attività manifatturiere; lo sviluppo del sistema bancario e delle attività commerciali.

Il sistema parlamentare inglese, sperimentato a partire dal secolo precedente, nel Settecento si consolida. In questo sistema si fronteggiano due partiti: i *Tories*, schierati a sostegno della monarchia, e i *Whigs*, espressione soprattutto della *gentry*, la piccola nobiltà di provincia, interessata a mantenere le proprie tradizionali autonomie e libertà.

L'INDIPENDENZA AMERICANA E UN NUOVO MODELLO SOCIOPOLITICO

Si vengono intanto sviluppando le colonie inglesi del Nordamerica, sulla cui crescita economica pesa però un opprimente sfruttamento da parte della madrepatria: il parlamento britannico (per il quale gli americani non sono chiamati a votare) impone ai coloni tasse gravose e limitazioni commerciali. In questo insieme di elementi vanno ricercate le radici della Rivoluzione americana, aperta dalla *Dichiarazione di indipendenza* del 1776, nella quale confluiscono principi e valori della cultura illuministica.

Al termine dell'insurrezione contro l'Inghilterra, la carta costituzionale del 1787 celebra una doppia vittoria: sul fronte esterno le colonie inglesi guadagnano l'indipendenza da Londra; su quello interno si afferma la linea federalista, favorevole a un deciso accentramento del potere, contro quella dei repubblicani, schierati a sostegno di maggiori autonomie sul piano politico ed economico per i diversi stati.

UN PUNTO DI NON RITORNO: LA RIVOLUZIONE FRANCESE

Ma la fine del secolo è segnata soprattutto dall'altra grande rivoluzione: la Rivoluzione francese. I primi eventi rivoluzionari sono causati anche in Francia da ragioni economiche, e cioè dal tentativo del re Luigi XVI, nella seconda metà degli anni ottanta, di intervenire sul sistema fiscale per correggere il dissesto finanziario del regno, tentativo a cui si oppongono clero e nobiltà, trincerati in difesa dei propri privilegi. Gli ecclesiastici e i nobili chiedono la convocazione degli Stati generali, un organismo rappresentativo dei tre ordini sociali (clero, nobiltà e "terzo stato", la classe borghese emergente, ormai la vera spina dorsale dell'economia del paese). Gli Stati generali non erano convocati da moltissimo tempo e il problema delle procedure di voto si propone ora in modo aspramente conflittuale, visti i radicali mutamenti sopravvenuti nelle condizioni sociali e politiche della Francia. La richiesta del terzo stato di ottenere un voto a testa al posto del sistema in vigore, che prevedeva un voto per ordine, viene respinta: la reazione dei delegati del terzo stato è quella di autoproclamarsi essi soli legittimi rappresentanti di tutta quanta la nazione col nome di "Assemblea nazionale".

In un simile contesto, la decisione da parte del re di dare vita a un governo di tipo tradizionalista-autoritario e di far confluire su Parigi il grosso dell'esercito suscita nel luglio del 1789 una rivolta popolare. Ne segue la presa di un luogo simbolo del potere repressivo, la prigione della Bastiglia (14 luglio 1789), e l'istituzione di nuovi poteri provvisori sotto la guida del terzo stato (riunito in ■ Assemblea costituente).

LA DICHIARAZIONE DEI DIRITTI DELL'UOMO E LA COSTITUZIONE DEL 1791

Tra i primi provvedimenti dell'Assemblea nazionale costituente vi è l'abolizione dei privilegi feudali e il varo della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, chiara espressione dei principi illuministici di libertà e di uguaglianza davanti alle leggi. Riguardo poi al problema del risanamento delle finanze pubbliche, l'Assemblea vota a maggioranza una soluzione molto dura, confiscando i beni ecclesiastici.

La costituzione del 1791 recepisce le istanze di innovazione; le inserisce però in un quadro monarchico e liberale, un quadro perciò piuttosto cauto se confrontato con certe istanze popolari della rivoluzione del 1789. La rivoluzione dà quindi luogo a una prima fase moderata, quella della monarchia costituzionale.

LA REPUBBLICA GIACOBINA: IL TERRORE

Ma presto, soprattutto in coincidenza con le tensioni e le difficoltà causate dalla guerra contro Prussia e Austria, prevale una dimensione radicale: il ■ giacobinismo.

Già nell'estate del 1792 i popolani parigini, i cosiddetti "sanculotti", assaltano il palazzo reale e sospendono la costituzione; il potere passa alla ■ Comune di Parigi e si dà vita a

Assemblea costituente

Assemblea straordinaria eletta dal popolo con il compito di elaborare o riformare le norme fondamentali dell'ordinamento dello stato.

Giacobini

Membri di un club politico di ispirazione radicale, democratica e repubblicana fondato nel 1789. Devono il loro nome all'abituale luogo d'incontro, l'ex convento parigino dei domenicani, detti anche *jacobins*.

Comune di Parigi

Governo rivoluzionario formatosi a Parigi a seguito della destituzione di Luigi XVI e della proclamazione della repubblica (1792). Da non confondersi con la Comune di Parigi di quasi un secolo dopo, nel 1871.

una nuova assemblea costituente, la cosiddetta "Convenzione nazionale". A questo punto i giacobini, che della Convenzione sono la componente principale, fanno compiere alla Francia un salto sul piano politico-istituzionale, trasformandola in repubblica.

Il governo giacobino, guidato da Maximilien Robespierre, si orienta verso posizioni estremiste e totalitarie ed è ricordato come "terrore": in base a leggi sommarie, si procede a numerosissime condanne a morte (tra cui quelle del re, della regina Maria Antonietta e del loro figlio), sono arrestati i rivoluzionari più moderati (i ■ girondini) ed è negata ogni possibile soluzione federalista nel nome di una politica centralista e della difesa della rivoluzione; parallelamente si varano provvedimenti quali il calmiere dei prezzi o la leva militare popolare; nello stesso periodo si assiste alla repressione dei monarchici in Bretagna e alla guerra contro la Vandea, regione francese a larga maggioranza cattolica e filomonarchica.

LA RIVOLUZIONE E LA RELIGIONE La politica religiosa della rivoluzione è indicativa della stessa parabola rivoluzionaria. Come ha documentato Daniele Menozzi (*Storia del cristianesimo*, vol. 4, Laterza, Bari 1997, p. 132 e sgg.), i primi provvedimenti dell'Assemblea nazionale costituente danno l'impressione non tanto di voler contrapporsi alla Chiesa, quanto di favorire la laicità dello stato e di «promuovere una razionalizzazione di quegli intrecci fra istituzione ecclesiastica e vita civile» tipici dell'antico regime ma ormai «obsoleti per la nuova coscienza indotta dalla cultura illuministica». In questa ottica si inquadrano provvedimenti quali l'affermazione della libertà religiosa, il riconoscimento dei diritti politici e civili a ebrei e protestanti, l'abrogazione del valore legale dei voti religiosi. Altre misure mirano invece a incidere sulla struttura interna della Chiesa secondo un'impostazione giurisdizionalistico-riformista (vedi p. 365): si impone per esempio l'adattamento dei confini delle diocesi alla suddivisione amministrativa del territorio statale (ordinato per dipartimenti), il divieto di accogliere nuove vocazioni per gli ordini religiosi e una nuova organizzazione del sostentamento economico del clero, con la soppressione delle decime, la confisca delle proprietà ecclesiastiche e il passaggio a carico dello stato delle spese per il culto e il fabbisogno del clero. Si tratta dunque di interventi volti prevalentemente alla razionalizzazione e al buon funzionamento amministrativo.

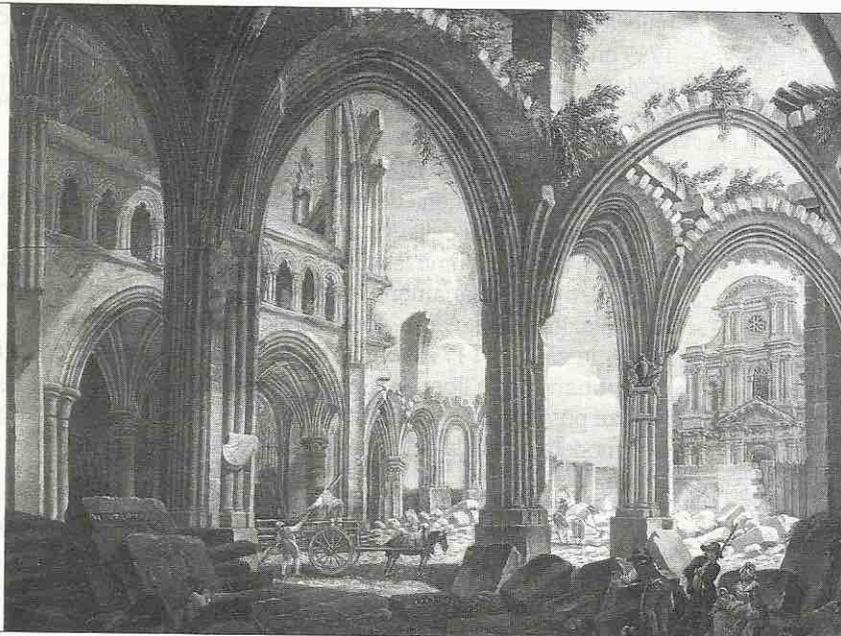
Ma la situazione muta già dal 1790, quando si introduce la costituzione civile del clero: questa prevede infatti l'elezione popolare degli ecclesiastici, equiparati a veri e propri funzionari pubblici e con una retribuzione in rapporto al numero degli abitanti del territorio in cui sono chiamati a operare; esige dal clero un giuramento di fedeltà (gli ecclesiastici si dividono così in "costituzionali", che accettano il giuramento, e "refrattari"); trasferisce dal papa ai metropolitani della Chiesa gallicana il potere di procedere all'elezione dei vescovi.

Girondini

Furono così chiamati perché aderirono al gruppo numerosi deputati del dipartimento francese della Gironda.

Il dipinto di P.-A. de Machy, del 1797, mostra la demolizione della chiesa parigina di Saint-Jean-en-Grève durante la campagna di scristianizzazione. La Rivoluzione francese tenta di cancellare ogni segno del cristianesimo: i preti sono eliminati

dalla vita della Francia; nelle chiese che non vengono distrutte alle immagini dei santi si sostituiscono i busti di Voltaire, Rousseau e Marat; la nuova divinità è la dea Ragione, impersonata nelle cerimonie ufficiali da ragazze vestite di bianco.



Lo scoppio della guerra franco-austriaca nel 1792 spinge i giacobini a vedere nei "refrattari" dei collaborazionisti con le monarchie assolute: ne derivano, assieme a un ulteriore passo verso la laicizzazione dello stato (per esempio con il trasferimento all'autorità pubblica del registro civile sino a quel momento tenuto dalle parrocchie, oppure con l'introduzione del divorzio nella legislazione matrimoniale), misure improntate a principi di scristianizzazione e una violenta lotta contro i cattolici fedeli a Roma, accusati di essere filoborbonici: si arriva così alle deportazioni e ai massacri del settembre del 1792 contro il clero refrattario, alla sanguinosa repressione in Vandea (1793-96), all'introduzione del calendario repubblicano, alla distruzione o alla requisizione di chiese per scopi civili, all'imposizione del matrimonio per i preti.

Comitato di salute pubblica

Nato nel 1793 come strumento di sorveglianza, divenne il principale organo di governo della Francia rivoluzionaria. Fu a lungo dominato dalla figura di Robespierre, fino alla reazione dei moderati e al colpo di stato del 1794, che ne sancì di fatto l'esautorazione.

IL "RITORNO ALL'ORDINE" E IL DIRETTORIO Ma il radicalismo oltranzista rappresentato da Robespierre e dal ■ Comitato di salute pubblica trova opposizione all'interno dello stesso partito giacobino: una cospirazione ordita ai danni di Robespierre, Saint-Just e altri componenti del comitato dirigente porta nel luglio del 1794 al loro arresto e alla loro immediata esecuzione. Ha così fine il "terrore".

Nel settembre del 1795 è promulgata una costituzione moderata e inizia l'esperienza del direttorio, un organo composto da cinque membri incaricato del potere esecutivo, a cui fanno da contraltare due camere parlamentari (il Consiglio degli anziani e il Consiglio dei cinquecento) con poteri legislativi. Il direttorio offre una garanzia di mediazione: da un lato crea un nuovo ordine autoritario su base borghese appoggiato sulla forza dell'esercito, ma nello stesso tempo difende la repubblica dagli opposti radicalismi di monarchici (nell'ottobre del 1795 è repressa un'insurrezione filomonarchica) e di sanculotti (nel 1797 fallisce la "congiura degli eguali" di Babeuf).

2

Verso il bonapartismo

LE AMBIGUITÀ DELLA RIVOLUZIONE L'evoluzione delle ultime vicende rivoluzionarie dimostra che ormai l'elemento determinante nella presa del potere è l'esercito. Si tratta, a partire dalle riforme giacobine, di un esercito reclutato sulla base della leva obbligatoria di massa, senza più alcun legame fra carriera e provenienza aristocratica. Questo esercito è chiamato a difendere all'interno la rivoluzione (in Vandea) e costituisce l'arma migliore per estendere la rivoluzione "esportando" le istituzioni repubblicane. Così, dopo che era già nata la prima coalizione antifrancesa tra Austria, Prussia, Inghilterra, Olanda, Spagna, regno di Napoli e regno di Sardegna, le truppe francesi occupano Belgio e Olanda (1794-95). Quanto fosse labile il confine tra espansione rivoluzionaria e ambizioni egemoniche è evidente. Nei territori conquistati i francesi costituiscono le "repubbliche sorelle", stati la cui sovranità è limitata dal superiore controllo francese. Nonostante ciò, le nuove repubbliche vengono proclamate nel nome della libertà dei popoli; pertanto le campagne militari francesi contribuiscono a suscitare le varie rivendicazioni nazionali che alimenteranno il patriottismo ottocentesco e che saranno alla base delle successive vicende risorgimentali; ma è altrettanto vero – ha osservato Paolo Viola (*Storia moderna e contemporanea*, Einaudi, Torino 2000, vol. 2, p. 397 e sgg.) – che dietro la volontà di "civilizzare" e spingere alla libertà gli altri popoli si muove un atteggiamento di conquista.

LA CAMPAGNA D'ITALIA E LE ILLUSIONI DEL "TRIENNIO GIACOBINO"

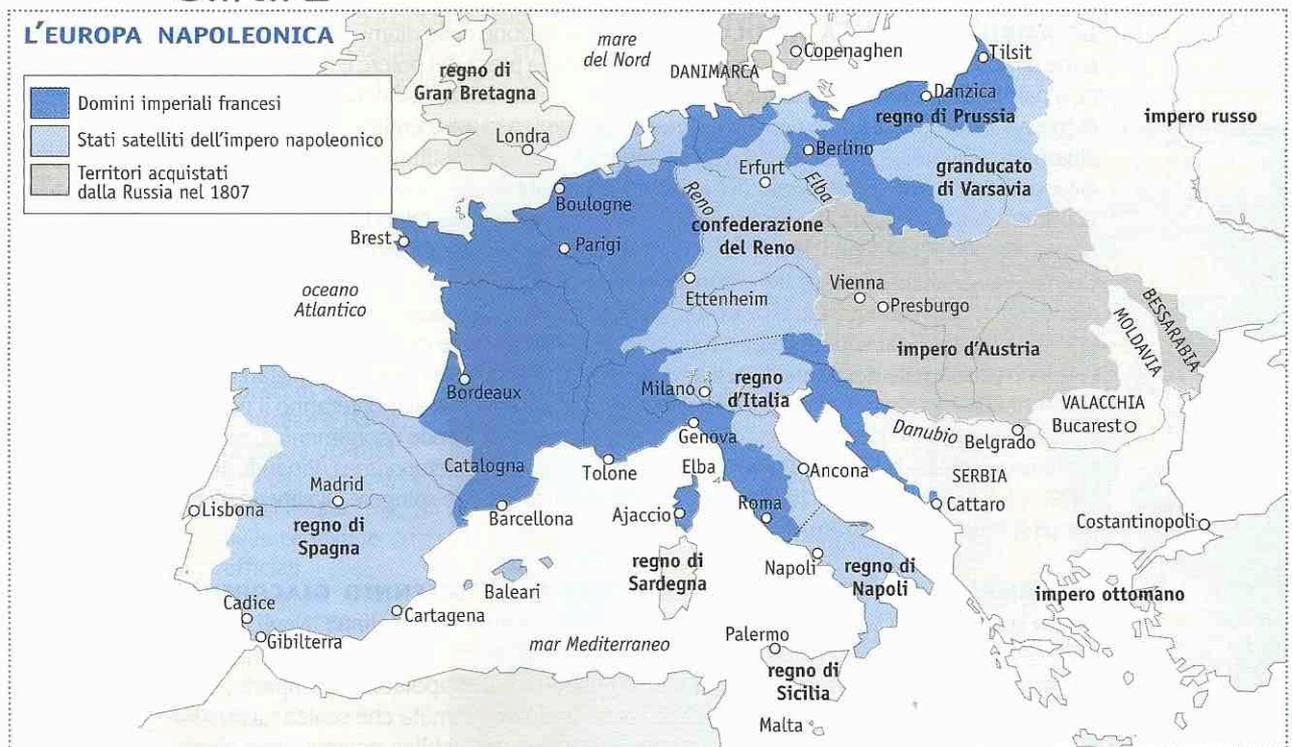
Si cita spesso come un esempio proprio il caso delle repubbliche italiane. Negli anni del direttorio, fra il 1796 e il 1797, la penisola si trova infatti al centro della prima grande iniziativa napoleonica. A un generale di soli ventisette anni, Napoleone Bonaparte, dopo una rapidissima carriera militare è affidato il comando dell'armata che scalza gli austriaci dall'Italia settentrionale, proclamando la nascita della repubblica cisalpina (nel giugno

del 1797, come fusione delle repubbliche cispadana d'Emilia e transpadana di Lombardia), in seguito diventata repubblica italiana (1802) e successivamente regno d'Italia (1805); Napoleone se ne proclama re, pur insediandovi il figliastro Eugenio Beauharnais come viceré. Ma Napoleone è anche colui che nell'ottobre del 1797 cede Venezia all'Austria in cambio del Belgio (trattato di Campoformio), mettendo così fine alla repubblica veneziana, uno dei più antichi stati indipendenti d'Europa. Nel 1798 nasce la repubblica romana e l'anno dopo quella partenopea, ma entrambe sono esperienze effimere: nello stesso 1799, un'insurrezione borbonica abbatte la repubblica partenopea e quindi cade anche la repubblica romana, mentre le truppe francesi si ritirano dall'Italia.

La durezza del sistema di governo napoleonico sulla Cisalpina, unita al "tradimento" di Campoformio e alla tragica fine delle esperienze repubblicane romana e partenopea, mette fine alle illusioni dei filorivoluzionari italiani (è noto il caso di Vittorio Alfieri e di Ugo Foscolo).

IL BONAPARTISMO: AUTORITARISMO E RIFORME Dopo aver sconfitto l'Austria nella campagna d'Italia, Napoleone attacca l'Inghilterra attraverso le sue colonie. Per questo intraprende la campagna d'Egitto (1798-99), base per minacciare l'India e minare le iniziative commerciali inglesi in Oriente. Intanto, mentre dall'esterno una seconda coalizione internazionale si appresta a reagire all'espansione francese, Napoleone con un colpo di stato nel novembre del 1799 rovescia il direttorio e lo sostituisce con un consolato composto da tre membri, assumendo egli stesso la carica di primo console; in seguito si fa proclamare console a vita (1802) e poi imperatore dei francesi (1804). Diventa ben presto chiaro che sono tramontate ormai sia la fase liberale sia quella giacobina della rivoluzione e che si sta preparando un potere assoluto di nuovo tipo. Con ciò, nota ancora Viola, non si può dire che Napoleone abbia tagliato completamente i ponti con la rivoluzione: lo testimonia per esempio la promulgazione del codice civile del 1804, vera e propria codificazione di molte idee introdotte dalla frattura rivoluzionaria (anzitutto il principio della laicità dello stato, con tutte le sue conseguenze in termini di legislazione e riordino della funzione pubblica e amministrativa, come le leggi relative al matrimonio civile e al divorzio o quelle sull'educazione superiore o sull'assistenza affidate allo stato).

Carta 1



Apogeo e crisi del potere napoleonico

LE BASI MILITARI DEL POTERE Diventato imperatore, Napoleone procede alla creazione del proprio potere personale, un potere basato, rileva Viola, non sui principi monarchico-assolutistici tradizionali, bensì su valori nuovi: l'efficacia dell'azione politico-amministrativa, ma soprattutto il carisma individuale e il consenso personale nell'ambito della nuova idea di nazione nata dalla rivoluzione. Ma la realizzazione di un potere di questo genere poggia in prevalenza sull'esercito e sui successi militari. Inizialmente Napoleone ottiene vittorie straordinarie: sconfigge più volte le potenze coalizzate (Austria, Prussia, Russia) giungendo a occupare Vienna (per due volte, nel 1805 e nel 1809) e Berlino (1806) e costringendo lo zar a firmare un trattato di pace (1807).

L'ITALIA NAPOLEONICA Di lì a pochi anni quasi tutta l'Italia finisce sotto l'influenza francese (e vi viene esteso il codice civile napoleonico): il regno di Napoli, dopo essere stato riconquistato nel 1806 e retto dal fratello di Napoleone, Giuseppe Bonaparte, nel 1808 passa al cognato, il generale Gioacchino Murat; la Toscana, trasformata dapprima in regno d'Etruria e affidata agli alleati Borbone di Parma, nel 1807 è annessa all'impero francese; lo stato pontificio nel 1809 subisce una diretta annessione all'impero francese. Pertanto, dopo la pace di Schönbrunn dell'ottobre del 1809, gli storici disegnano una carta geopolitica dell'Italia di questo tipo: da un lato figurano i territori annessi alla Francia, e cioè il Piemonte, la Liguria, la Toscana, il Lazio e l'Umbria (a Roma il papa Pio VII è fatto prigioniero e trasferito con la forza prima a Savona e poi in Francia); quindi abbiamo sotto influenza francese il regno d'Italia, comprendente la Lombardia, il Veneto, il Trentino, l'Emilia, le Romagne e le Marche; poi vi è il regno di Napoli, assegnato – come si è detto – al governo di Murat. Solo la Sardegna e la Sicilia restano escluse dal controllo francese, la prima sotto i Savoia, la seconda con a capo i Borbone.

NAPOLEONE E LA CHIESA: CONCORDATO E CONFLITTO Anche sul piano interno, con abili operazioni e concessioni, Napoleone sa guadagnarsi il sostanziale consenso dei legitimisti filoborbonici e dei cattolici. Nel 1801 arriva a stipulare un ■ concordato con la Chiesa, in virtù del quale pone fine, almeno temporaneamente, allo scontro apertosi negli anni della rivoluzione, affermandosi come punto di riferimento dei primi cosiddetti "cattolici democratici" o "democratici cristiani". Il papa firmatario del concordato è Pio VII, lo stesso che, in qualità di vescovo di Imola, al momento dell'invasione francese in Italia (1796-97) aveva dimostrato una certa disponibilità verso i principi democratici ed egualitari della rivoluzione. Il concordato poggia naturalmente su uno scambio reciproco: il papa vede riconosciuto il ripristino di un culto pubblico favorito dallo stato e l'istituzione canonica dei vescovi; Napoleone, oltre al guadagno in termini di legittimazione, ottiene un diritto di intervento sulle nomine episcopali e un giuramento di fedeltà al governo da parte del clero.

Ma – sottolinea Menozzi – il concordato era un compromesso destinato a durare poco. Napoleone, infatti, nell'applicazione del concordato mira a limitare le libertà della Chiesa e, a questo fine, riesce a inserire nel testo concordatario i cosiddetti "articoli organici del clero", orientati nel senso di un laicismo giurisdizionalistico e regalista. Il conflitto col papa esploderà quando Pio VII rifiuterà di sostenere il blocco continentale contro la Gran Bretagna; ne seguiranno una nuova annessione dello stato pontificio da parte francese (1809) e l'esilio del papa (1809-14).

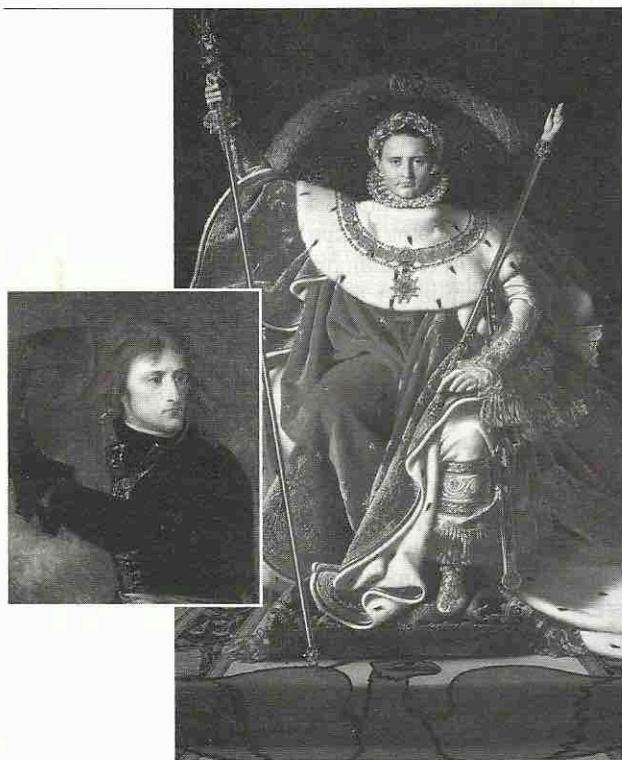
IL DECLINO Nel 1810 Napoleone sposa in seconde nozze Maria Luigia, la figlia dell'imperatore d'Austria, e raggiunge l'apice del proprio potere: attraverso un controllo diretto o per mezzo di propri parenti insediati sui vari troni d'Europa (come in Italia, Spa-

.....
Concordato
 Accordo bilaterale
 tra la Santa sede
 e uno stato
 per regolare
 le attività
 dei religiosi
 e dei credenti,
 nonché
 per dirimere
 le possibili
 controversie
 fra potere
 spirituale e potere
 temporale.

gna e Olanda), sembra dominare ormai gli assetti dell'intero continente. Le maggiori minacce al sistema napoleonico vengono dall'indomita resistenza interna spagnola e soprattutto dall'Inghilterra. In particolare quest'ultima, uscita rafforzata dopo la vittoria a Trafalgar (1805), impone un blocco navale contro la Francia, al quale Napoleone risponde decretando il cosiddetto "blocco continentale", con l'intenzione di colpire al cuore l'economia britannica (1806). Proprio in seguito alla violazione del blocco anti-inglese da parte dello zar Alessandro I, Napoleone nel 1812 avvia l'attacco diretto alla Russia; ma la campagna militare si conclude con una ritirata disastrosa che segna l'inizio della rotta napoleonica. L'anno seguente una nuova coalizione di Russia, Austria e Prussia batte le truppe francesi a Lipsia (ottobre del 1813); nel 1814 gli alleati entrano vittoriosi a Parigi e ripristinano sul trono Luigi XVIII.

Napoleone, esiliato all'isola d'Elba, tenterà quella che è stata definita l'"avventura dei cento giorni", ma sarà definitivamente sconfitto a Waterloo (giugno del 1815). Deportato nell'isola di Sant'Elena, in mezzo all'Atlantico, vi rimane prigioniero fino alla morte, il 5 maggio 1821.

Nel 1815 il congresso di Vienna sancisce il ritorno dell'Europa a un assetto territoriale prenapoleonico.



Tre ritratti di Napoleone che riflettono tre fasi della sua vita: nel primo, di Antoine Gros (1799), il giovane Bonaparte è rappresentato bello ed eroico condottiero

alla testa delle truppe durante la campagna d'Italia; nel secondo, di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1806), Napoleone è raffigurato con le vesti imperiali

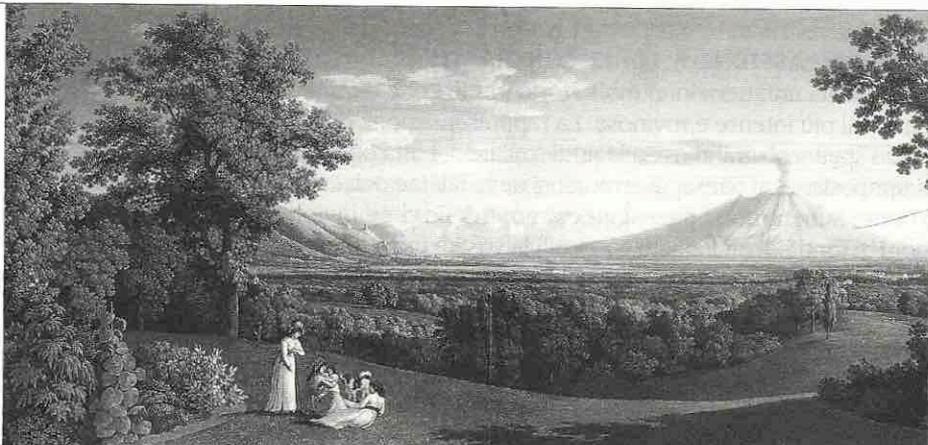
e i simboli del potere monarchico francese, a suggerire l'idea di un'autorità sovrumana ed eterna; il terzo, di Jacques-Louis David (1812),

fornisce un'immagine più moderna del potere: il sovrano, quarantenne, è ritratto come un burocrate nel suo studio alle Tuileries, nella semplice uniforme

di colonnello della guardia, pronto a mettersi al lavoro allo scrittoio (vedi anche *Dal Romanticismo delle patrie al secolo delle nazioni*, p. 337).

Verso una nuova sensibilità

Jakob Philipp Hachert,
Il giardino della reggia di Caserta
 (1792).
 La "riscoperta" della natura è uno dei tratti caratteristici del Preromanticismo.



Bourbons dinastia francese (1759-88)
 Carlo III Re di Napoli (fino al 1800 - con la casata)

Vesuvio
 Declínio dos (dinastia dos) Bourbon
 1789 - Tomada da Bastilha

Império Napoleônico
 1789 - queda da Bastilha - assalto dos privilégios feudais

Regno d'Italia
 Periodo Napoleônico
 1796 - Napoleão ganha a campanha de Itália
 1814 - Napoleão abdica e é exilado em Elba

1

Tra Preromanticismo e Neoclassicismo

UN'INQUIETA TRANSIZIONE Da un punto di vista culturale e letterario il periodo che va dagli ultimi decenni del Settecento al primo quindicennio dell'Ottocento si contraddistingue per l'eterogenea complessità delle esperienze che convivono e si intersecano, spesso all'interno della figura e dell'opera di uno stesso autore. Scegliendo una formula che in qualche modo definisca il periodo potremmo parlare di "inquietudine", di disordinata o incerta ricerca del nuovo. È come se alcune certezze della razionalità illuministica siano entrate in crisi e aree della realtà meno esplorate dall'Illuminismo si aprano con forza all'attenzione di filosofi e letterati: il mondo sentimentale dell'uomo, le zone buie della psiche, la forza dirompente delle fedi e delle credenze (non più facilmente liquidabili in nome di una ragione capace di spazzare via le ombre del pregiudizio e della superstizione). Cercheremo di mostrare nelle pagine seguenti come sia però illegittimo pensare a una frattura netta tra l'Illuminismo e l'area "inquietata" della cultura tardosettecentesca, essendo ben presenti significativi aspetti di continuità.

In ogni caso i decenni che chiudono il XVIII secolo rimangono in assoluto uno dei periodi storici che sia sul piano degli eventi sia su quello delle idee ha più radicalmente segnato un mutamento nella visione del mondo. È come se la bimillennaria tradizione occidentale si sia definitivamente spezzata, dando avvio a un processo che condurrà a un capitolo radicalmente nuovo della cultura europea: la rivoluzione romantica.

LE NUOVE COORDINATE DELL'ESTETICA Numerosi autori e fenomeni letterari degli ultimi decenni del Settecento (opere poetiche e teatrali, ma anche scritti di critica e di riflessione estetica) mostrano un significativo mutamento del gusto e della sensibilità. La letteratura si va popolando di nuovi tipi umani, di nuovi temi e luoghi comuni. L'estetica, che proprio a metà del XVIII secolo nasce come disciplina filosofica autonoma, concentrata sullo studio della percezione e delle sensazioni, si interessa a modalità di rappresentazione della realtà riconducibili a concetti nuovi o rinnovati: termini come **sublime**,

Arte celebrativa
 (celebrazioni a petizione del Impero Napoleónico)
 parte classica come modello ideal
 -> angustia (Cicerone, Platone)
 Revoluções
 -> Revoluções Industrial
 -> Si forma Parlamento na Inglaterra
 -> Independência Estados Unidos (1776)
 -> Revoluções Francesa
 CONCEITOS
 sublime (sem superior e medo)
 entusiasmo
 "pitoresco"
 "maravilhoso"

1815-1861
 Romantismo

Sublime
 Il termine deriva dal latino *sublimis*, "eccelso, elevato"; nel mondo antico designava uno stile retorico particolarmente alto, capace di produrre nell'ascoltatore uno stato di esaltazione.

Entusiasmo

Il termine deriva dal greco *enthusiazein*, "essere ispirato dal dio", e indica, nel suo primo significato, lo stato d'animo commosso ed esaltato che spinge ad agire con particolare intensità ed energia, come appunto se si fosse mossi da uno spirito soprannaturale.

Pittoresco

Categoria estetica che trova la sua formulazione alla fine del Settecento e che si identifica nell'esaltazione dell'irregolarità e del disordine spontaneo della natura.

■ *entusiasmo*, ■ *pittoresco*, *sensibilità* o *romantico* (per cui vedi p. 742) diventano frequenti negli scritti di filosofia o di teoria letteraria; se ne definisce con sempre più esattezza il significato in relazione alla realtà naturale (il paesaggio "sublime" o "pittoresco") o alle arti, chiamate a produrre nello spettatore quel particolare tipo di piacere che deriva dalla contemplazione di ciò che, appunto, è sublime o pittoresco, o colpisce la sensibilità.

La Irregolarità e desolazione della Natura

GRANDI PASSIONI E FORTI CONTRASTI: IL PREROMANTICISMO In generale si fa strada un'attenzione molto forte per le zone d'ombra della psiche umana, per le passioni più intense e rovinose. La rappresentazione della natura si orienta sempre più verso spettacoli grandiosi: alle notti stellate di tanta poesia arcadica si sostituiscono notti tempestose; ai paesaggi armoniosi delle colline dolcemente lavorate dalla mano dell'uomo subentrano i paesaggi "estremi" delle cime inviolate o dei ghiacci del grande nord; a tanti ridenti laghetti e ruscelli la vastità inquietante dell'oceano. A tutto ciò si aggiunga una forte spinta antiregolistica: l'idea cioè che arte e letteratura debbano esprimere in maniera più diretta e immediata l'ispirazione, rinunciando al rispetto delle rigide regole formali imposte dalla tradizione classica. Il fenomeno deve essere considerato in un'ottica europea: vedremo anzi come è proprio in un serrato dialogo con autori stranieri (e attraverso un significativo fervore di traduzioni) che esso prende corpo in Italia. Ci troviamo di fronte a un complesso di scritti che una consolidata tradizione critica ha catalogato come Preromanticismo: vale a dire un orientamento della sensibilità che presenta punti di contatto notevoli con quella vera e propria rivoluzione culturale, artistica e filosofica che - dai primi anni dell'Ottocento, anche se in tempi molto diversi nei vari paesi europei - darà vita al Romanticismo.

neoclassico + pre-romantico

Modello letterario assoluto di questa nuova estetica del contrasto è Shakespeare, il grande commediografo inglese che ha saputo rappresentare la complessa molteplicità del mondo, accogliendo nei suoi scritti anche l'abnorme e l'inusitato, l'osceno e il terribile, allargando così la sfera del poetabile. Alla capacità shakespeariana di rappresentare il mondo delle passioni nella sua interezza Goethe contrappone l'«Elisio del così detto buon gusto» (vedi Documento 1), cioè le estetiche classicistiche, che limitano la libertà creativa del poeta in nome di una concezione aprioristica di bellezza e di decoro.

Documento 1

1564 - 1616

Johann Wolfgang Goethe *Shakespeare, la voce della natura*

Zum Shakespeare-Tag

Nel Discorso per l'anniversario di William Shakespeare (1771) il giovane Goethe esalta il genio poetico del tragediografo inglese e la potenza espressiva dei suoi personaggi. Siamo nel clima baldanzoso e d'avanguardia dello Sturm

und Drang, il movimento che in Germania, negli anni settanta e ottanta del Settecento, si fa promotore di una creatività letteraria fatta di passionalità, istinto e forte radicamento nelle tradizioni germaniche (vedi p. 762).

Ed io grido: Natura! Natura! Nulla è così natura come i personaggi dello Shakespeare. Allora tutti mi danno addosso.

Lasciatemi aria, che possa parlare!

Egli gareggiò con Prometeo,¹ imitò tratto tratto tutte le sue creature, solo in grandezza colossale; per questa ragione noi misconosciamo i nostri fratelli; e poi le animò tutte col soffio del suo spirito; egli stesso parla in tutte, e si riconosce la loro parentela.

E come oserà giudicare della natura il nostro secolo? Donde la dovremmo conoscere, noi che fin dalla giovinezza sentiamo e vediamo tutto costretto artefatto in noi stessi e negli altri? Spesso io mi vergogno davanti allo Shakespeare, perché talvolta, a prima vista, mi avviene di pensare: questo, io l'avrei fatto diversamente! ma poi riconosco che io sono un povero peccato-

1. **Prometeo:** mitico eroe greco figlio del titano Giapeto e della ninfa Climene, rubò il fuoco agli dei e lo donò agli uomini; per

questo Zeus lo condannò ad avere il fegato divorato in eterno da un'aquila. Secondo una versione del mito, creò il primo uomo

plasmandolo con la creta e infondendogli la vita:

angela

re, che dalla bocca profetica dello Shakespeare parla la natura, e che i miei personaggi sono bolle di sapone, gonfiate da grilli romanzeschi.²

Ed ora concludiamo, sebbene non abbia ancora cominciato.

Quello che molti nobili filosofi hanno detto del mondo, vale anche per lo Shakespeare: ciò che noi chiamiamo cattivo non è che l'altro lato del buono, altrettanto necessario alla sua esistenza e parte essenziale del Tutto, così come la zona torrida deve ardere e la Lapponia deve gelare, affinché si abbia una zona temperata. Egli ci conduce attraverso tutto il mondo, ma noi, uomini inesperti e viziati, a ogni cavalletta esotica che ci viene incontro, gridiamo: Signore, vuol divorarci.

20 Su, signori miei! svegliatemi a suon di tromba tutte le nobili anime dall'Elisio³ del così detto buon gusto, dove, sonnolente, in un tedioso crepuscolo, sono e non sono, con passioni in cuore e senza midollo nelle ossa; dove, non abbastanza stanche per riposare e tuttavia troppo pigre per essere attive, passano la loro vita d'ombre bighellonando e sbadigliando fra mirti e cespugli d'alloro.⁴

J.W. Goethe, *Orazione per l'anniversario di William Shakespeare*, trad. C. Baseggio, in M. Puppo, *Il Romanticismo*, Editrice Studium, Roma 1967, pp. 138-139

2. sono... romanzeschi: sono cioè immagini che indicano, secondo il parere di Goethe, la precarietà dei suoi personaggi al cospetto delle poderose figure inventate da Shakespeare; le *bolle di sapone* durano un

attimo e dietro a esse ci sono solo piccoli e numerosi insetti che narrano le loro fantasticherie (*grilli romanzeschi*).

3. Elisio: zona dell'oltretomba dove, secondo la mitologia greca, dimorano per

l'eternità eroi, poeti e saggi; qui indica ironicamente un luogo elitario.

4. mirti... d'alloro: sono i simboli della classicità letteraria, mediata dai *topoi* della poesia dell'antichità.

IL MITO DI PROMETEO Il giovane Goethe chiude in modo beffardo la sua accorata orazione con la parodia dei classicisti che «sono e non sono, con passioni in cuore e senza midollo nelle ossa». Al clima culturale degli *Stürmer* rinvia l'identificazione di Shakespeare con Prometeo, cioè con il personaggio simbolo della titanica ribellione agli dei e al destino: così come la natura stessa è diretta ispiratrice dell'arte, l'arte poetica di Shakespeare, espressione positiva dell'immediatezza, della sincerità, della libera manifestazione del sentimento, crea un'umanità contrassegnata dalla "grandezza", da personalità potenti e capaci di esercitare, nel bene o nel male, un grande fascino.

Prometeo = simbolo della titanica ribellione contro os deuses e il destino

ARMONIA DELLE FORME E DELLO SPIRITO: IL NEOCLASSICISMO La nuova sensibilità e il sentimentalismo preromantici sono tuttavia ben lontani dall'esaurire un quadro così complesso ed eterogeneo come quello dell'ultimo Settecento e dei primi anni dell'Ottocento. Pensiamo in primo luogo al Neoclassicismo, un orientamento del gusto diffusissimo in tutta Europa. Per tanti versi esso sembrerebbe porsi agli antipodi della sensibilità preromantica, proponendo, come tutti i classicismi, un recupero della cultura antica, greca e latina; è inoltre innegabile nel Neoclassicismo un forte senso di continuità rispetto alla letteratura arcadica: imitazione dei classici; ricerca di una poesia nitida e razionale; ideale di un'armonia non solo formale, ma realizzata anche nel sereno dominio delle passioni. È una scelta di modelli che appaiono lontanissimi dallo spirito "antiregolistico" e liberamente creativo che connota gli autori preromantici, qualcosa di ben lontano, dunque, da quel gusto per l'estremo, per l'eccezionalità del "genio", per il brivido che deriva dal guardare nel nero abisso dell'animo umano che caratterizza la sensibilità preromantica. Ma la situazione è in realtà più complessa: molti autori riconducibili al gusto neoclassico accolgono tematiche e inquietudini tipiche della sensibilità preromantica, con un'apertura verso la sperimentazione di nuovi temi che - per quanto cauta nelle forme - non può essere sottovalutata. Esempio è il caso di Vincenzo Monti, poeta legato a un Neoclassicismo levigato e celebrativo, che è però precoce divulgatore in Italia dei *Dolori del giovane Werther* di Goethe, una delle opere simbolo della letteratura preromantica.

operto

LA NOSTALGIA PER LA PERFEZIONE PERDUTA Il fatto è che all'interno stesso dell'orientamento neoclassico sono presenti forme di inquietudine e sensibilità nuove. Diversamente dai precedenti classicismi, il Neoclassicismo è consapevole della distanza irrimediabile fra presente e mondo antico. In molti casi la celebrazione dell'antichità (greca o romana) acquista il senso di un polemico rifiuto del presente, della ricerca no-

neoclassicismo
romantico

stalgica ma consapevolmente impossibile di una perfezione irripetibile. Molti critici hanno del resto adottato per alcuni scrittori del periodo la nozione di "Neoclassicismo romantico", espressione che indica chiaramente l'impossibilità di stabilire linee rigide di demarcazione. Bastino per tutti gli esempi del francese André Chénier (1762-94) e dell'italiano Ugo Foscolo (1778-1827), che all'interno di forme di classico nitore producono una poesia dall'impronta fortemente originale, non catalogabile in formule definite. Ma soprattutto il Neoclassicismo non sente più i greci e i latini come l'espressione perfetta di un ordine razionale insito nelle cose stesse della natura, bensì come un momento altissimo della civiltà umana, ma storicamente circoscritto e ormai definitivamente concluso. La loro imitazione assume così i colori della nostalgia o del desiderio, che si sa irrealizzabile, per una concezione armonica dell'uomo irrimediabilmente perduta.

WINCKELMANN E LA TEORIZZAZIONE DEL NEOCLASSICISMO Ma la forma più canonica di Neoclassicismo, almeno nella sua espressione teorica, viene offerta dagli studi del tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-68), archeologo e storico dell'arte antica. I suoi scritti esercitano un'enorme influenza sulla cultura europea del secondo Settecento. Egli in realtà non si limita allo studio erudito dell'arte antica, ma si propone di individuare attraverso di essa l'essenza stessa dell'arte, un ideale di bellezza che avrebbe dovuto costituire il modello di ispirazione per gli artisti di ogni tempo. Nell'interpretazione di Winckelmann, la rappresentazione della natura da parte dei greci non operava secondo procedimenti imitativi, ma consisteva nell'estrarre dalla realtà una sorta di essenza spirituale, un'idea stilizzata e rarefatta di bellezza (vedi Documento 2). La bellezza perfetta, secondo il critico tedesco, non si trova cioè in natura, ma nella mente dell'artista, che combina i dati della realtà in maniera tale da creare un'immagine più perfetta di quanto la natura potrebbe produrre.

Documento 2

Johann Joachim Winckelmann *L'Apollo del Belvedere*

Geschichte der Kunst des Altertums XI, 3

Il brano, tratto da *Storia dell'arte dell'antichità* (1764), tocca gli aspetti più complessi della riflessione winckelmanniana. L'occasione è offerta dallo studio del cosiddetto Apollo del Belvedere (vedi pagina a fianco), una statua ritrovata a Roma nel Quattrocento ed esposta dal 1511 nei Palazzi Vaticani, nel Cortile del Belvedere, dove tuttora si trova.

Winckelmann attribuiva l'opera alla piena classicità greca, ma in realtà si tratta di una copia d'età adrianea di un bronzo di Leocare, del IV secolo a.C.

Si noti il costante riferimento al motivo della "bellezza ideale" o all'"idea della bellezza", secondo una concezione che interpreta l'arte greca in senso non naturalistico.

La statua di Apollo rappresenta il più alto ideale artistico fra tutte le opere dell'antichità sfuggite alla distruzione. L'artista ha creato questa opera assolutamente secondo l'ideale, servendosi della materia solo per quel tanto che gli era necessario a realizzare e rendere visibile il suo proposito. [...] Il suo corpo si eleva al di sopra di quello umano e la sua posa rivela la grandezza che lo pervade. Una primavera perenne, come nel beato Elisio,¹ riveste di amabile giovinezza la sua matura affascinante virilità e aleggia con grazia delicata sulla superba struttura delle sue membra. Penetra con il tuo spirito nel regno delle bellezze incorporee e cerca di farti creatore di una natura celeste, perché il tuo spirito possa inebriarsi di bellezze superiori alla natura umana: là, o lettore, nulla vi è che sia mortale o schiavo dei bisogni umani. Non una vena, non un nervo, eccitano ed agitano questo corpo, ma uno spirito celestiale che vi si riversa come un fiume tranquillo quasi ricolma tutta la superficie di questa figura. Egli ha inseguito Pitone² contro il quale per primo ha teso l'arco ed ora con il suo passo potente l'ha raggiunto e ucciso. Dall'alto del suo spirito soddisfatto il suo sguardo va al di là e al di sopra della sua vittoria, verso l'infinito: disprezzo c'è nelle sue labbra e l'ira ch'egli trattiene tende le sue narici e sale fino alla fronte altera. Ma qui, la pace che vi aleggia beata e quieta non ne viene turbata e il suo sguardo è colmo

1. beato Elisio: vedi p. 733, nota 3.

2. Pitone: il serpente che Apollo uccise a

Delfi, che divenne poi sede di uno dei più famosi santuari dedicati al culto del dio.

di dolcezza, come tra le Muse che si protendono per avvolgerlo nel loro abbraccio.³ In tutte le altre immagini del padre degli dèi⁴ che ci rimangono e che l'arte onora, egli non si accosta a quella grandezza con la quale si svelò alla mente del divino poeta⁵ e che riappare qui nel volto del figlio,⁶ mentre i singoli attributi di bellezza degli altri dèi si fondono qui in armonia come in Pandora.⁷ Egli ha di Giove la fronte, che accoglie la dea della scienza⁸ e le sopracciglia che rivelano con un cenno la sua volontà: gli occhi sono quelli della regina delle dee dall'arco maestoso,⁹ e la bocca è fatta ad immagine di quella che infuse il sommo diletto nell'amato Branco.¹⁰ La sua morbida chioma, mossa da uno zeffiro¹¹ delicato, come i tralci dell'uva nobile si attorcigliano delicati e flessibili, gioca attorno a questa testa divina e sembra cosparsa del balsamo degli dèi¹² e legata sul capo dalle Grazie¹³ con amabile eleganza. Al cospetto di questa meravigliosa opera d'arte dimentico ogni altra cosa e mi elevo al di sopra di me stesso per contemplarla come le si conviene. Il mio petto sembra tendersi e sollevarsi di venerazione come quello che vedo tendersi ricolmo dello spirito di vaticinio,¹⁴ e mi sento come trasportato a Delo¹⁵ e nei sacri boschetti della Licia,¹⁶ in quei luoghi che Apollo rendeva sacri con la sua presenza: ché questa mia immagine sembra ricevere vita e movimento come la bellezza di Pigmalione;¹⁷ come è mai possibile ritrarla e descriverla? L'arte stessa dovrebbe darmi consiglio e guidarmi la mano per portarla a compimento, di qui in poi, i primi tratti che ora ho abbozzato. L'idea che ho dato di questa immagine io la depongo ora ai suoi piedi, come le corone di coloro che non potevano raggiungere le teste degli dèi che volevano incoronare.

J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, Boringhieri, Torino 1961, pp. 387-389



Leocare, *Apollo del Belvedere*, copia romana di età adrianea.

3. come... abbraccio: "come se egli non fosse appena uscito dalla terribile battaglia contro Pitone, ma si trovasse quietamente circondato dalle Muse". Divinità della saggezza e delle arti, le Muse erano associate al culto di Apollo, tra i cui epiteti figura quello di "maestro delle Muse".
4. padre degli dèi: Zeus (o, latinamente, Giove).
5. divino poeta: Omero.
6. figlio: Apollo è figlio di Zeus e Latona.
7. Pandora: secondo il poeta Esiodo (VIII secolo a.C.) fu la prima donna, e ricevette in dono dagli dèi (Pandora significa in greco "tutti i doni") tutte le buone qualità femminili (bellezza, senno, grazia ecc.).
8. dea della scienza: Atena. Secondo il mito Atena nacque dalla testa di Giove.
9. regina... maestoso: Artemide, sorella di Apollo, armata di arco in quanto dea della caccia.

10. Branco: giovane bellissimo, amato da Apollo, ebbe in dono dal dio la capacità di divinare il futuro e fondò così un oracolo a Didimo, in Asia Minore.
11. zeffiro: "venticello".
12. balsamo degli dèi: l'ambrosia, il cibo degli dèi.
13. Grazie: o, greicamente, Càriti, dee della bellezza e della gioia, anch'esse fanno parte del corteggio di Apollo.
14. spirito di vaticinio: il dono della preveggenza proprio degli oracoli, che parlavano invasati dal dio.
15. Delo: isoletta dell'Egeo sede di un importante santuario di Apollo.
16. Licia: regione posta sulla costa meridionale dell'attuale Turchia.
17. Pigmalione: leggendario re di Cipro che si innamorò di una statua raffigurante una donna: Venere, impietosita, trasformò la statua in una donna vera.

L'IDEA PLATONICA DELLA BELLEZZA L'osservazione della natura, secondo le teorie di Platone sulla contemplazione della bellezza, diventa un progressivo mezzo di avvicinamento al sacro, inscindibile da un'idea superiore e assoluta di bellezza. Un motivo che nel brano proposto ritorna attraverso il richiamo all'area semantica del divino («natura celeste» e «spirito celestiale», «bellezze incorporee», il motivo dell'«infinito»). Winckelmann si sofferma anche sugli effetti che la contemplazione dell'arte causa in chi ne apprezzi la bellezza. Il trasporto e il puro godimento estetico si colorano, anche qui, di sfumature platoniche; Winckelmann infatti dice: «mi elevo al di sopra di me stesso per contemplarla», l'esperienza estetica diventa cioè per lui il primo passo per un superamento dei propri limiti umani, l'intuizione estatica di una forma superiore ideale.

esperienza estetica = superamento dei limiti umani

2

I segni della continuità

ROUSSEAU E LA FILOSOFIA DEL CUORE Volendo stabilire dei limiti cronologici al periodo che stiamo considerando, si può prendere come punto di partenza gli anni settanta del Settecento, pur denunciando l'arbitrarietà della scelta. Nel 1774 viene pubblicato *I dolori del giovane Werther* di Goethe; nel 1775 Alfieri comincia a scrivere le sue tragedie; nel 1778 muoiono Voltaire e Rousseau, nel 1784 Diderot, figure simbolo della cultura illuministica, ma anche significativi indicatori della complessità di quella cultura, i cui fermenti continuano a lungo a interagire e stimolare nuovi orientamenti del gusto e della sensibilità.

L'impronta più significativa sulla cultura dell'ultimo Settecento è quella di Jean-Jacques Rousseau (vedi *Il secolo dei Lumi*, Modulo 4), con la sua critica al progresso tecnico, civile e culturale visto come liberazione dai mali morali e materiali dell'umanità, grande mito dell'Illuminismo, e la sua celebrazione del cuore e del sentimento, nel recupero di una primitiva radice umana corrotta proprio dai presunti processi di civilizzazione. Nelle sue opere narrative Rousseau propone per altro un tipo umano che avrà non poche corrispondenze con l'eroe "romantico" che, di lì a pochi anni, animerà la letteratura europea: individuo in conflitto con la società e i suoi riti, il suo personaggio persegue un ideale di vita più libera, vuole vedere riconosciuto il proprio diritto a vivere senza ipocrisie e compromessi il proprio mondo di affetti e passioni. In *Giulia o la nuova Eloisa* (1761) – romanzo che appassionò i lettori di tutta Europa – il sentimento è fatto oggetto di un vero e proprio culto: fiore prezioso e delicato da coltivare come la cifra più autentica dell'individuo. La natura, forza buona contrapposta alla corrotta civiltà, è contemplata nella sua capacità di destare sentimenti e impressioni sublimi e attraenti.

IL SOGGETTIVISMO DELL'ESTETICA SENSISTICA Un altro aspetto della continuità che, nonostante le nette differenziazioni, si può riscontrare tra Illuminismo e Romanticismo risiede negli esiti dell'estetica sensistica, riflessione filosofica tipica del periodo dei Lumi.

L'estetica sensistica aveva concentrato l'attenzione sugli effetti che l'arte (o uno spettacolo naturale) produce nel fruitore (il "piacere" che a lui deriva). Dunque essa tendeva non già a domandarsi in che cosa consista il bello ideale, ma ad analizzare e definire le reazio-

Joseph Wright of Derby, *Sir Brooke Boothby legge Rousseau* (1781). In questo famoso dipinto il gentiluomo inglese «è piuttosto implausibilmente ben vestito per la sua ambientazione rurale, e questo porta a supporre che [...] l'immagine

richiede una lettura simbolica [...]; si tratta ovvero di una efficace trasposizione in termini visivi dell'ideale rousseauviano di seguire la natura» (P. Burke, *Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002, p. 117).



ni del lettore e dello spettatore di fronte all'oggetto. Tale impostazione sradicava uno dei capisaldi dell'estetica classica: la fede nell'esistenza di una norma oggettiva del bello, inteso come qualcosa di assoluto, posto al di fuori della sensibilità dell'autore o del fruitore. Ebbene, definire sulla base della sensibilità il senso, la finalità e la misura del fare artistico significa allargare il campo di ciò che può legittimamente rientrare nel buon gusto; detto in altri termini, una volta stabilito che si fa letteratura per produrre diletto nel lettore, constatiamo che il diletto può derivare dalla quiete e dall'armonia, ma può anche scaturire dal loro contrario, ovvero dalla paura, dall'orrore, dalla contemplazione di quanto causa nell'animo inquietudine o tensione. Già Diderot, con il suo precetto, certamente anticlassicistico, di cercare in poesia il fascino degli estremi, dello straordinariamente grande, del barbaro, del selvaggio, aveva aderito a questa nuova idea di estetica. C'è insomma iscritta nelle idee dominanti nel Settecento sul fare poetico una forte vocazione soggettiva, secondo la quale è chi produce e fruisce l'arte – con il proprio mondo di affetti, sentimenti e sensazioni – che fornisce la misura di ciò che è artisticamente attraente. Ma è appunto questa la via che conduce ad alcuni aspetti fondamentali della sensibilità romantica: il rifiuto delle regole in nome della libertà espressiva; l'esaltazione della sincerità dell'ispirazione; l'allargamento della sfera del poetabile, per accogliervi anche l'irregolare, il grandioso, il disarmonico.

IL SORGERE DELLE SCUOLE ROMANTICHE Meno arbitrari, anche se più mobili da nazione a nazione, sono i limiti cronologici che chiudono il periodo, perché coincidono di fatto con la nascita delle diverse "scuole" romantiche nazionali: quando cioè vari gruppi di intellettuali, filosofi e letterati daranno vita a movimenti letterari identificati dagli stessi protagonisti come "romantici".

Caratterizzate per lo più da un progetto culturale consapevole e criticamente avvertito, le scuole romantiche si connoteranno in genere per la loro forza polemica, nell'affermazione di progetti di innovazione culturale spesso agguerriti, anche in ragione dei forti intrecci che li legano alla realtà politica contemporanea.

In Germania il movimento romantico si affermerà già negli ultimi anni del Settecento, contrassegnato da una forte impronta filosofica (il pensiero di Fichte e di Schelling) e in parte orientato in senso nazionalistico (acuito dopo il 1807, quando la Germania viene occupata dalle armate napoleoniche).

In Italia possiamo parlare di nascita ufficiale del Romanticismo soltanto dopo il 1816, anche in questo caso riscontrando forti legami tra programmi letterari (ricerca di nuove forme espressive, di una nuova letteratura) e progetti politici (il nascente movimento risorgimentale, che connoterà fortemente la cultura italiana nella prima metà dell'Ottocento).

3

Un nuovo immaginario e una nuova visione del mondo

CAMBIAMENTI E RIVOLUZIONI Epoca di profondi cambiamenti, gli ultimi decenni del Settecento e i primi anni dell'Ottocento sono contrassegnati da eventi che i contemporanei sentono come epocali. La Rivoluzione francese, in particolare, ha un effetto dirompente sull'immaginario europeo, perché rovescia un ordine sociale e politico non solo plurisecolare, ma da molti ritenuto come qualcosa di "naturale", iscritto nella logica stessa delle cose. Non deve perciò stupire il fatto che la rivoluzione non solo sconvolga valori e parametri dei sostenitori del vecchio ordine, ponendoli di fronte alla sensazione della fine non già di un mondo, bensì del mondo, ma anche disorienti in maniera traumatica molti degli intellettuali che a essa avevano inizialmente guardato con entusias-

diletto

caratteristiche
di sensibilità
romantica

smo. Esempio il caso di Alfieri, la cui celebrazione della prima fase della rivoluzione (culminata con l'ode *Parigi sbastigliato*) si trasforma in un torvo risentimento nei confronti della sua fase radicale e democratica (vedi Modulo 3).

I rivolgimenti politico-sociali che esplodono alla fine del Settecento rappresentano solo il momento iniziale di una serie di processi di radicale mutamento della società europea, che vanno letti in una prospettiva temporale più lunga, giungendo per lo meno fino alla metà dell'Ottocento, con l'esplosione delle rivoluzioni democratiche del 1848 (storici come F. Furet e R. Kosellek hanno significativamente parlato, per il periodo compreso tra il 1780 e il 1848, di «età della Rivoluzione europea»).

LA RIVOLUZIONE IN ITALIA Come si è detto (vedi p. 727), l'Italia è coinvolta direttamente nella rivoluzione. Le armate francesi guidate da Napoleone (1796-97) introducono nella penisola gli ideali di libertà ed eguaglianza e spingono i giacobini italiani a rovesciare i legittimi governi e a proclamare la nascita di repubbliche fondate su principi democratici. Sono esperienze per lo più effimere e scarsamente incisive dal punto di vista politico, che hanno però il merito di favorire un eccezionale dibattito, come è dimostrato dal fiorire di numerosissimi giornali.

Entrata stabilmente nell'orbita napoleonica dopo il 1801, l'Italia diventa di fatto un paese satellite della Francia. La politica napoleonica, sempre più caratterizzata da tratti imperialistici, è vissuta dai democratici italiani come un tradimento degli originari ideali rivoluzionari. Noto è il caso di Foscolo, che dall'iniziale celebrazione di Napoleone (l'ode *A Bonaparte liberatore* è del 1797) passa alla freddezza nei confronti del regime negli anni successivi al 1801.

Tuttavia la dominazione francese della penisola, a prescindere dai tratti predatori che certamente la caratterizzano, ha il grande merito storico di importare in buona parte del paese strutture amministrative più moderne ed efficienti. La rete di funzionari pubblici che viene creata – unitamente all'exportazione dalla Francia di un sistema scolastico liceale e universitario statale, destinato a fornire dirigenti e quadri all'amministrazione – favorisce la formazione in Italia di un ceto medio professionale (ufficiali, funzionari, insegnanti) che avrà un ruolo determinante durante il Risorgimento (1815-61).

CUOCO E LA RIVOLUZIONE NAPOLETANA Significativa testimonianza di questo momento storico è la voce di Vincenzo Cuoco (1770-1823). Attivo partecipante alla stagione della repubblica partenopea, dopo la restaurazione borbonica è esule a Milano, dove nel 1801 pubblica il *Saggio storico sulla Rivoluzione napoletana del 1799*. Cuoco vi analizza la breve vicenda democratica partenopea (gennaio-giugno 1799) con spirito disincantato e critico, senza nascondere gli errori dei protagonisti di quella tragica esperienza: intellettuali educati alla grande scuola filosofico-economica dell'Illuminismo napoletano, i rivoluzionari erano stati incapaci di far comprendere alle masse popolari il senso del loro progetto; si erano appellati ai grandi ideali della Rivoluzione francese (libertà ed eguaglianza) senza comprendere che per le plebi contadine, schiave dei bisogni più elementari e dell'analfabetismo, essi erano destinati a rimanere lettera morta. Cuoco parla così di «rivoluzione passiva» (vedi *Documento 3*), vera tesi centrale del *Saggio*, per designare un processo rivoluzionario non nato dalle esigenze profonde del popolo, ma artificialmente importato dall'esterno, appunto dalla Francia rivoluzionaria.

Il *Saggio* di Cuoco alterna la ricostruzione storica con la riflessione politica: il resoconto degli avvenimenti si mescola così sia a massime di carattere generale sui fini e i mezzi della politica, sia alla disamina accurata della concreta situazione sociale o culturale in cui i protagonisti si erano trovati a operare. Alla luce delle critiche mosse da Cuoco alle scelte operate dai rivoluzionari napoletani, nelle pagine del *Saggio* il racconto storico diventa spesso un resoconto di occasioni mancate, per l'incapacità dei rivoluzionari di valutare la reale dinamica delle forze in gioco.

A prescindere dalle qualità di interprete storico-politico dimostrate da Cuoco, a lui va anche ascritto il merito di avere per primo posto un problema centrale per i futuri teorici del Risorgimento italiano: la necessità di una diffusa coscienza civile, non limitata alle élite intellettuali ed economiche, come premessa indispensabile per un rinnovamento politico in senso liberale e nazionale del paese.

30 due pretendenti, avrebbe seguito quello che maggiori vantaggi le avesse offerto.¹⁹ Un tal popolo s'illude difficilmente, ma facilmente si governa. [...]

La popolazione della capitale era più istupidita²⁰ che attiva. Essa guardava ancora con ammirazione²¹ un cangiamento, che quasi avea creduto impossibile. In generale, dir si poteva che il popolo della capitale era più lontano dalla rivoluzione di quello delle province, perché meno
35 oppresso dai tributi e più vezzeggiato da una corte che lo temeva.²² Il dispotismo si fonda per lo più sulla feccia del popolo,²³ che, senza cura veruna né di bene né di male, si vende a colui che meglio soddisfa il suo ventre. Rade volte un governo cade che non sia pianto dai pessimi: ma deve esser cura del nuovo di far sì che non sia desiderato²⁴ anche dai buoni. Ma forse il soverchio timore che si concepì di quella popolazione²⁵ fece sì che si prendesse troppo cura di lei, e si
40 trascurassero le province, delle quali solamente si doveva temere, e dalle quali si ebbe la controrivoluzione.²⁶

V. Cuoco, *Saggio storico sulla Rivoluzione napoletana*, a cura di A. Bravo, Utet, Torino 1975, p. 157 e sgg.

19. essa... offerto: la maggioranza della popolazione napoletana non pendeva pregiudizialmente a favore né dei repubblicani né dei filoborbonici, ma si sarebbe schierata con il partito (il *pretendente*) che avrebbe sentito più vicino (per programmi e intenzioni) ai propri interessi.

20. istupidita: "attonita".

21. ammirazione: "stupore" (latinismo).

22. più vezzeggiato... temeva: la corte borbonica cercava di ottenere il consenso

del proletariato della capitale temendo da parte sua ribellioni e rivolte.

23. feccia del popolo: qui l'espressione designa propriamente il sottoproletariato urbano, distinguendolo sia dalla borghesia sia dai ceti contadini.

24. deve... desiderato: "il nuovo (governo) deve aver cura che (il governo caduto) non sia rimpianto (*desiderato*, latinismo)".

25. quella popolazione: quella della capitale, Napoli.

26. si ebbe la controrivoluzione: nel giugno del 1799 (dunque appena sei mesi dopo la proclamazione della repubblica) i sostenitori del re guidati dal cardinale Ruffo (chiamati "sanfedisti", perché riuniti sotto l'insegna della "santa fede" contro i "miscredenti" giacobini) occuparono la capitale. Le forze del cardinale Ruffo erano state reclutate in massa fra i contadini delle province, che un'accesa predicazione aveva aizzato contro il governo repubblicano.

L'ACCELERAZIONE DELLA STORIA Un'idea che prende corpo con evidenza nell'immaginario dei contemporanei è che la storia abbia subito un'improvvisa accelerazione, come se i processi un tempo lenti e gradualmente diventati improvvisi e incontenibili. La letteratura e il pensiero coevi sono chiamati a interpretare un mondo in cui tutto sembra cambiare con una velocità fino a ora sconosciuta, in cui nulla appare più solido e immutabile: un'epoca in cui il disorientamento e l'incertezza possono realmente apparire come la cifra dominante della realtà politica e sociale.

Il pensiero illuministico ha abituato la coscienza europea a concepire e a guidare il cambiamento alla luce di un libero esame, fondato sull'analisi razionale della realtà e non sul peso immutabile della tradizione. Gli avvenimenti convulsi che si consumano nel giro di pochi mesi a Parigi e dintorni, e soprattutto la loro deriva "terroristica", sembrano tuttavia indicare l'illusorietà della pretesa illuministica di guidare in virtù della ragione i processi storici: come se l'esplosione delle forze oscure dell'irrazionale possa in ogni momento scombinare qualsiasi calcolo e progetto costruttivo.

L'IRROMPERE DELLA TRAGEDIA NEL PRIVATO Un dato che colpisce i contemporanei (che ne prenderanno gradualmente coscienza) è come gli avvenimenti della rivoluzione e delle guerre napoleoniche abbiano creato un contatto ravvicinato tra masse e storia quale l'umanità non aveva mai conosciuto. La partecipazione delle masse agli avvenimenti rivoluzionari e l'arruolamento di intere generazioni nelle armate napoleoniche fanno sì che quel diretto coinvolgimento con la corrente della storia, che era stato tradizionalmente prerogativa degli uomini di potere (o inseriti negli apparati statali, civili o militari), riguardi ora anche l'uomo comune. La letteratura si farà interprete di questa nuova condizione riconoscendo alla vita quotidiana piena serietà e una reale dimensione tragica.

Si vedrà in seguito come nel corso dell'Ottocento si imporrà un romanzo realista fondato proprio sull'idea che la vita privata (il mondo degli affetti familiari, la dimensione economica, i successi o i fallimenti sociali degli individui) sia soggetto degno di attenzione letteraria: non a caso i lettori si appassioneranno per i piccoli protagonisti (non più principi e grandi statisti) di Balzac, di Flaubert o di Manzoni.

IL TEMPO NUOVO L'idea che nella storia si stia consumando una svolta epocale si riflette nell'immagine di un "tempo nuovo" della storia, un'era che vedrà la nascita dell'uomo nuovo. La Rivoluzione americana aveva abituato l'immaginario europeo all'idea che esista una terra vergine sulla quale rifondare una società di eguali, superando zavorre e legami con il passato. Alcuni aspetti della Rivoluzione francese radicalizzano quest'idea. È l'uomo nuovo (un sogno non estraneo a tratti deliranti) immaginato da Saint-Just, uno dei protagonisti del terrore giacobino: un'umanità ricreata, lavata dal sangue e partorita dalla violenza di una rivoluzione capace di tagliare ogni legame con la tradizione. È un'idea che si lega all'"anno zero" della rivoluzione, all'adozione di un nuovo calendario che numera gli anni a partire dal 1792 (fondazione della repubblica) e rinomina i mesi (brumaio, fiorile, vendemmiaio ecc.), come a segnare l'inizio di un tempo diverso. Tutte queste sono le espressioni estreme di una sensazione che nel bene (l'attesa di una nuova giustizia) o nel male (la sensazione che l'irreparabile si stia consumando) si imprime nell'immaginario dei contemporanei, accentuando il disorientamento, tra ebbrezza del nuovo e caduta delle certezze.

IL GIOVANE All'idea della frattura violenta con il passato e della svolta subita dalla storia fa riscontro una nuova sensibilità verso il giovane. In un'epoca soggetta al mutamento improvviso e imprevedibile risulta sempre meno spendibile la saggezza accumulata dalle generazioni; sembrano invece acquistare valore le qualità della giovinezza: coraggio, impeto, persino una certa sconsideratezza. Fra Settecento e Ottocento assistiamo così a un'enfasi sul giovane prima sconosciuta. Non semplice fase di passaggio verso la completezza della maturità, la giovinezza diventa quasi una categoria dello spirito: età della rottura e del rifiuto, dell'audacia innovatrice e del coraggio. La letteratura si popola di personaggi giovani in conflitto con il proprio tempo, con un ordine politico-sociale che appare soffocante e arido.

Non va dimenticato come dietro questo mito letterario ci sia l'effettivo ruolo di una generazione di "figli della rivoluzione" che incarnano concretamente il senso di un'epoca radicalmente nuova. Napoleone, che a ventisette anni trionfa nelle campagne militari d'Italia, è il più abile e fortunato di uno stuolo di generali francesi ventenni, protagonisti di una delle avventure politico-militari più tragiche e grandiose della storia europea moderna: le guerre della Francia rivoluzionaria e le campagne napoleoniche.

Francisco Goya, *Il sonno della ragione genera mostri* (da *I capricci*, 1799) e *Non c'è rimedio* (da *I disastri della guerra*, 1810). Se la prima acquaforte del pittore spagnolo trasmette un messaggio tipicamente illuministico,

la seconda, che appartiene a una serie che illustra le atrocità del dominio napoleonico contro la resistenza spagnola antifrancesa, è un rassegnato riconoscimento che gli ideali della ragione e della libertà sono irrealizzabili nella storia.



4

Romanticismo: una prima definizione

UNA CATEGORIA COMPLESSA Abbiamo parlato, per il periodo che stiamo considerando, di Preromanticismo. È indubbiamente una categoria di comodo, e come tale discutibile, che definisce una temperie e una stagione culturale sulla base di quanto avverrà dopo. Di qui la necessità di una precisazione sul termine "Romanticismo", uno dei più complessi e inafferrabili della storia letteraria europea. Occorre innanzitutto distinguere fra una concezione più ampia e una più ristretta di "Romanticismo".

LO SPIRITO ROMANTICO COME CATEGORIA METASTORICA Nel primo caso ci riferiamo a un insieme di concezioni e di forme della sensibilità che caratterizzarono un'importante stagione della cultura europea: l'esaltazione del sentimento e della sensibilità individuali; l'aspirazione a forme d'arte più libere e spontanee; una certa attenzione per la storia e per le manifestazioni peculiari delle epoche del passato; il fascino esercitato dal mistero, dal morboso, dalle zone buie della psiche. Questi elementi sono caratteristici della cultura europea a partire dal secondo Settecento e si estendono cronologicamente ben al di là del fiorire, nei diversi paesi europei, dei movimenti e dei gruppi di letterati, critici e filosofi che si autodefinirono "romantici". In questo senso più lato, potremmo parlare di una grande stagione romantica che segna in profondità la cultura e la sensibilità europee, accomunando autori dell'ultimo Settecento a scrittori che giungono alle soglie del Novecento: in questa direzione si è mosso il critico Mario Praz (1896-1982) in un libro magistrale, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), nel quale coglie la continuità di temi "romantici" da Denis Diderot (1713-84) o William Blake (1757-1827) fino a Oscar Wilde (1854-1900) o Gabriele D'Annunzio (1863-1938).

IL ROMANTICISMO STORICO In senso più ristretto "Romanticismo" designa un insieme di vere e proprie "scuole" o movimenti, gruppi di intellettuali che si autoproclamano "romantici", ispirandosi a precise poetiche e programmi. Tali scuole, che fioriscono negli anni compresi tra il 1800 e il 1820 nei diversi paesi europei, hanno forti fisionomie nazionali (il Romanticismo italiano è per esempio ben diverso dal Romanticismo tedesco) e sono tutte caratterizzate da un consapevole impianto teorico e da una spiccata tendenza alla riflessione critica.

Di fronte a una definizione così storicamente circoscritta di "Romanticismo" acquista allora senso la denominazione di "Preromanticismo": infatti se molte manifestazioni del gusto e della sensibilità tardosettecenteschi sono comuni agli scrittori romantici, è però anche vero che di una vera e propria poetica romantica, cioè di un modo teoricamente consapevole e complesso di fare arte, unitamente a una più chiara coscienza delle implicazioni filosofiche e conoscitive connesse alla nuova cultura, si può parlare solo con i giovani romantici tedeschi che nel 1798 fondano la rivista "Athenäum", dando vita alla prima scuola romantica, alla quale poi si ispirano - in forma diretta o indiretta - i movimenti romantici dei diversi paesi europei (vedi *Dal Romanticismo delle patrie al secolo delle nazioni*, p. 72).

LA STORIA DI UNA PAROLA Come aggettivo, la parola *romantic* era già impiegata nell'Inghilterra del Seicento per designare le situazioni improbabili e fantastiche dei vecchi romanzi cavallereschi: in questo senso *romantic* era Ariosto, con i suoi viaggi sulla Luna e le storie di magia dagli esiti imprevedibili. Nel corso del Settecento il termine entra in uso anche in Francia, ma contemporaneamente muta di senso, essendo generalmente applicato a paesaggi selvaggi e solitari, a particolari manifestazioni della potenza della natura (le alte cime o gli abissi profondi): visioni tali da generare particolari reazioni emotive nello spettatore, stimolarne la fantasia e pensieri sublimi. È significativo che un grande anticipatore della sensibilità tardosettecentesca, Rousseau, definisca "romanti-

che" le sponde selvagge del lago di Bienna in Svizzera, dove, come racconta nelle *Fantasticherie di un camminatore solitario* (*Les rêveries du promeneur solitaire*), la sua ultima opera, amava cercare la solitudine e il contatto immediato con la natura.

Negli ultimi decenni del Settecento la diffusione in Inghilterra del romanzo gotico (storie del mistero e del terrore, popolate di fantasmi, eroine sventurate e malvagi persecutori; vedi *Dal Romanticismo delle patrie al secolo delle nazioni*, Tema *Il fantastico*) associa romantico anche alle particolari atmosfere di quel genere letterario: antichi castelli isolati e cadenti, paesaggi nebbiosi e terrificanti, arcane presenze. Accanto alla natura selvaggia e intatta, anche il paesaggio di rovine o l'inquietante rudere medievale, insieme a tutto quello che invita la mente dell'uomo ad abbandonarsi alla meditazione solitaria o a misurarsi con il mistero del tempo e con l'incessante vitalità dei cicli naturali, vale a dire con il sentimento del "sublime", diventeranno veri e propri luoghi comuni dell'immaginario romantico europeo.

Se dunque l'aggettivo "romantico" ha una storia che parte da lontano, il sostantivo "Romanticismo" viene usato per la prima volta dai letterati e filosofi del cosiddetto "gruppo di Jena" (i fratelli Friedrich e August Wilhelm Schlegel; i poeti e scrittori Ludwig Tieck e Novalis, il filosofo Friedrich Wilhelm Schelling), che nel 1798 fondano la rivista "Athenäum" per designare un coerente e criticamente consapevole movimento letterario.

DEFINIZIONE PER CONTRASTO: ROMANTICISMO CONTRO CLASSICISMO

"Romanticismo" è termine normalmente usato in contrapposizione a "classicismo": del resto le polemiche dei romantici sono in genere appuntate contro i classicisti, i sostenitori della superiorità dei modelli antichi e della necessità di imitarli per cogliere l'essenza del bello che essi hanno saputo trasferire nelle loro opere. In questo senso "romantico" viene inteso dai primi teorici tedeschi come sinonimo di "moderno", o anche di "medievale". Il termine "romantico" viene fatto risalire da August Wilhelm Schlegel alle lingue romanze (come l'italiano, il francese o lo spagnolo), nate dall'evoluzione del latino parlato a contatto con la lingua e la cultura dei popoli germanici. Fu quella mescolanza che diede vita alla cultura di una nuova Europa, così diversa dalla cultura degli antichi.

Per Schlegel sono "romantici" tutti i grandi scrittori e artisti europei che non hanno imitato gli antichi, ma che hanno tratto ispirazione dal profondo della propria anima e dalla cultura del proprio popolo: Dante, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Michelangelo, Raffaello. Tra cultura degli antichi e cultura dei moderni (romantici) si è consumata da secoli una frattura insanabile: mentre la cultura degli antichi era basata sui sensi ed era tutta materiale, la cultura dei moderni, fondata sul cristianesimo, è trascendente, dominata dal sen-

ROMANZO
GOTICO

Romanticismo
fin al 1780

romanza gotica -
misterio / timor.
fantasmi

castelli isolati
& cadenti

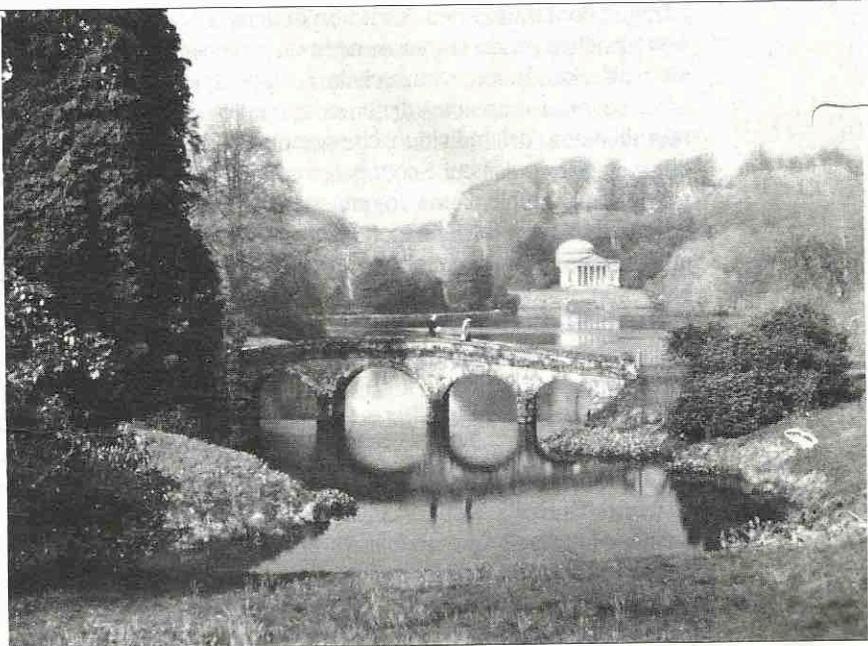
paesaggi selvaggi
& terrificanti

Natura selvaggia
paesaggi di rovine

Medievalismo = romantico in
+
antico = classicismo

Lancelot Brown, Parco di Stourhead (1735-83), nel Wiltshire (Gran Bretagna). Nei giardini "all'inglese", che cominciano a diffondersi nei primi decenni del Settecento, la natura non viene costretta nelle rigide geometrie del giardino all'italiana, ma, attraverso un'apparente "disordine",

si persegue il mito del paesaggio "naturale", cioè non modificato dalla mano dell'uomo, e quindi "pittoresco". I nuovi parchi sono arricchiti da edifici in stile palladiano o neomedievale e da finte rovine classiche o gotiche, al fine di creare "paesaggi" ispirati alle pitture del genere rovinistico.



so dell'infinito e dell'eterno, dalla spiritualità; mentre gli antichi sentivano l'uomo come armonia e proporzione, l'uomo medievale e poi moderno è dominato dal senso della disunione e della frattura tra anima e corpo, tra io e natura.

Come si può cogliere da queste poche osservazioni (delle teorie romantiche parleremo diffusamente nel Modulo 1), il movimento romantico propone dunque una concezione organica e complessa di arte e letteratura, fino a definire un proprio canone di autori "romantici", che hanno saputo con le loro opere interpretare in profondità le concezioni e la visione del mondo, in una parola lo "spirito" del loro tempo.

5

Il pensiero filosofico: da Kant a Herder

AL PRINCIPIO ERA KANT La cultura filosofica dell'ultimo Settecento è profondamente segnata da Immanuel Kant (1724-1804), uno dei maggiori filosofi del pensiero occidentale. La sua formazione è compiutamente inserita nella matrice dell'Illuminismo, di cui rappresenta, in un certo senso, la sintesi più alta e coerente. Il pensiero di Kant è un punto di riferimento obbligato per i filosofi dell'ultimo Settecento, tanto che è proprio partendo da un confronto, e in certi casi da una vera e propria reazione, al kantismo che prendono le mosse le filosofie che segneranno la cultura romantica ottocentesca.

Nel breve scritto del 1784 *Risposta alla domanda: Che cosa è l'Illuminismo? (Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?)*, Kant definisce l'Illuminismo come l'«uscita dell'uomo dallo stato di minorità»: l'individuo si rende cioè autonomo da ogni autorità, come accade al giovane quando diviene maggiorenne, diventando libero di scegliere e pienamente responsabile delle proprie azioni (vedi p. 369). Con la cultura illuministica l'uomo per la prima volta afferma l'idea che i suoi giudizi devono essere guidati unicamente dalla ragione, non da un'autorità esterna, sia essa la religione o lo stato.

Questa posizione si riflette nel pensiero morale elaborato dal filosofo nella *Critica della ragion pratica (Kritik der praktischen Vernunft, 1788)*, che influenza moltissimo la cultura europea contemporanea. Kant non fa derivare la legge morale dall'esterno dell'uomo; non identifica perciò la morale né in un ordine superiore (Dio), né nel conseguimento di fini particolari (la convivenza civile, l'educazione, il benessere sociale), che possono produrre soltanto «massime» di comportamento soggettive. Kant pone invece la legge morale all'interno dell'individuo, che compie un'azione morale quando, dominando le leggi naturali (gli impulsi) cui è sottoposto come essere finito, fa in modo che le sue azioni rispondano all'ideale di una volontà razionale pura. Non definita da oggetti o da scopi determinati, la morale viene identificata così in un puro atto di libertà, in cui la volontà si autoimpone come legge morale il rispetto stesso della legge morale.

FENOMENI E FORMA Ma è soprattutto nell'ambito del pensiero teoretico che Kant realizza la più coerente espressione del razionalismo illuministico (espressa nella *Critica della ragion pura, Kritik der reinen Vernunft, 1781*). Il suo sistema di pensiero, riallacciandosi all'empirismo inglese di Locke e Hume, la cui influenza è enorme su tutta la filosofia settecentesca, ha definito in maniera rigorosa il ruolo e i limiti della ragione. Secondo Hume la conoscenza dell'uomo, basandosi unicamente sull'esperienza (presupposto dell'empirismo che Kant accetta pienamente), non può pervenire a verità scientificamente valide, ma solo probabili. Kant, che si propone di superare lo scetticismo di Hume, afferma la validità della conoscenza umana proprio partendo dal riconoscimento dei suoi limiti. La ragione non può conoscere la "cosa in sé", ma solo i *fenomeni* (ciò che appare all'uomo: necessariamente qualcosa di "soggettivo", perché nato dall'interazione

tra la "cosa in sé" e il soggetto che la percepisce). La validità della conoscenza non deriva però dai fenomeni, ma dalla *forma* attraverso la quale la conoscenza umana si appropria dei *fenomeni*. Per *forma* Kant intende le leggi universali "trascendentali" (cioè non contenute negli oggetti) che regolano la nostra conoscenza (spazio e tempo; categorie del pensiero): è la *forma* che garantisce al pensiero il valore dell'universalità e della certezza scientifica.

Come si diceva, la validità della conoscenza umana affermata da Kant parte dal riconoscimento dei limiti della ragione, dalla rigorosa demarcazione dei suoi confini. Kant dimostra così l'impossibilità di trattare i concetti della metafisica tradizionale (come "anima" e "dio"), in quanto essi esulano dall'esperienza, non rientrando dunque tra i *fenomeni*, che sono il solo possibile oggetto della conoscenza umana.

LA REAZIONE AL KANTISMO La rigorosa demarcazione dei limiti e del ruolo della ragione umana proposta da Kant liquidava con troppa facilità componenti fondamentali dell'esperienza umana: la religiosità, l'intuizione, il sentimento, la fantasia. In particolare veniva rigettata ogni forma di conoscenza mistica o svincolata dall'esperienza sensibile ed era fortemente ridimensionato il valore della tradizione. Proprio su queste esclusioni si appuntano le principali critiche al pensiero kantiano. Esse trovano espressione soprattutto in Germania, incubando alcuni principi e concetti che caratterizzeranno la cultura filosofica del Romanticismo (Fichte, Schelling, Hegel).

MISTICISMO, "SPIRITO DEL TEMPO", INQUIETUDINE FAUSTIANA Johann Georg Hamann (1730-88), recuperando aspetti del pensiero mistico di Giordano Bruno (1548-1600), ma soprattutto richiamandosi alla tradizione mistica del pietismo tedesco, sostiene l'impossibilità di distinguere tra ciò che è umano e ciò che è divino, tra Dio e natura. L'uomo non può pervenire razionalmente a comprendere l'unità che governa il mondo, fondata sulla compresenza di principi opposti tra loro, può solo venire a contatto grazie alla fede, attraverso la quale Dio e la natura gli si rivelano.

Sulla stessa linea si muove il pensiero di Johann Gottfried Herder (1744-1803), che avrà un'influenza diretta sui romantici tedeschi. Ispirandosi a Baruch Spinoza (1632-77), uno dei filosofi più amati dai pensatori romantici, anch'egli parte da una concezione panteistica del mondo: ritiene cioè che la natura sia un tutto vivente, inscindibile dallo spirito divino che è in lei. Come la natura risponde a un piano divino di organizzazione, anche la storia è creazione e manifestazione di Dio, e spetta all'uomo (attraverso una filosofia della storia) scoprire le leggi che regolano tale piano di sviluppo. È questo l'aspetto più interessante del pensiero di Herder, per gli esiti che avrà nella concezione della storia del Romanticismo. L'Illuminismo aveva concepito la storia come "progresso" dell'umanità, cioè progressiva emancipazione della ragione dalle tenebre della superstizione: di qui l'idea che le varie epoche potessero essere giudicate sulla base di criteri razionali e perennemente validi. Se la storia è invece, come vuole Herder, manifestazione del divino, allora ogni epoca è portatrice di un proprio ordine profondo; è una realtà unica e irripetibile, che non può essere giudicata con criteri e parametri che appartengono a un'altra epoca. Le manifestazioni religiose, le tradizioni popolari, le espressioni artistiche di un'epoca acquistano così una loro autonomia: vanno studiate e comprese per quello che sono, come incarnazioni di una particolare visione del mondo, dello *spirito* del loro tempo.

Espressione di un'insoddisfazione profonda per le forme della razionalità illuministica è pure il pensiero di un grande letterato che fu anche filosofo e naturalista, Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Da una concezione panteistica, che identifica Dio e natura, derivano i suoi studi naturalistici. In *Metamorfosi delle piante* (*Die Metamorphose der Pflanzen*, 1790) e *Teoria dei colori* (*Farbenlehre*, 1810) egli assegna alla scienza il compito di analizzare i fenomeni per risalire alla legge o regola "segreta" in cui si manifesta la forza divina che regge la natura. È tuttavia in un'opera di alta poesia come il *Faust* (la cui prima parte è pubblicata nel 1808) che Goethe indica l'insoddisfazione per il razionalismo illuministico. Faust rappresenta l'intellettuale illuminista che ha percorso le vie della scienza pura, ma che ne avverte i limiti, l'incapacità di spiegare il significato della vita. L'inquieto Faust intraprenderà così il suo viaggio alla ricerca dell'assoluto, che gli si rivelerà solo quando si misurerà con l'azione, cioè con l'agire dell'uomo nel tempo e nella storia.

- architettura settecentesca
- scalinata Trinità dei Monti (Roma)
- Fontana di Trevi
- Reggia di Caserta
- architetti Luigi Vanvitelli

Il panorama artistico: armonie neoclassiche e chiaroscuri preromantici

FORME LEVIGATE, AUSTERE COMPOSTEZZE: LA SCULTURA... La seconda metà del Settecento è dominata nelle arti visive e nell'architettura da un gusto di ispirazione classica, che va a sostituirsi alle forme esuberanti e all'abbondanza dell'ornato dello stile rococò. Severo e austero, il Neoclassicismo sembra rispondere a quei principi di razionalità e chiarezza propugnati dall'Illuminismo.

Nella scultura e nella pittura la severità e l'austerità delle linee che vedremo tipiche dell'architettura neoclassica hanno il loro corrispettivo in un ideale di bellezza essenziale e armonioso, depurato di ogni elemento accessorio. Gli studi di Winckelmann sulla scultura greca impongono un modello estetico fondato sulla semplicità e sulla purezza della linea, che trova nelle opere di Antonio Canova (1757-1822) le più alte realizzazioni. L'utilizzo di un marmo bianchissimo e le forme levigate sulle quali la luce si diffonde senza forti contrasti di chiaroscuro creano quella particolare "grazia" che lo scultore si propone di ottenere: una nitida purezza in cui il soggetto appaia come un'essenziale incarnazione della bellezza ideale (vedi Dal testo al mondo, p. 996). Alle concezioni artistiche di Winckelmann va collegata anche l'opera del pittore tedesco Anton Raphael Mengs (1728-79), attivo a Roma negli anni sessanta: nei suoi dipinti (celebre l'affresco di Villa Albani, *Il Parnaso*, compiuto tra il 1760 e il 1761) egli cerca di realizzare un ideale di semplicità compositiva e di grazia di dettaglio che richiama il classicismo rinascimentale.

... E LA PITTURA Il maggiore esponente europeo della pittura neoclassica è il francese Jacques-Louis David (1748-1825), destinato a imporsi come pittore ufficiale della rivoluzione e poi dell'impero napoleonico. La sua prima grande opera, il *Giuramento degli Orazi* (1784), che per evidenti ragioni cronologiche non ha alcun rapporto diretto con gli eventi della grande rivoluzione (che esploderà di lì a cinque anni), si impone alla fine del secolo come il modello del Neoclassicismo rivoluzionario, che celebra gli ideali di fedeltà e sacrificio alla repubblica, coniugando la drammaticità del soggetto con una rigorosa compostezza delle linee e delle figure. In uno spazio reso geometricamente regolare dalle linee delle colonne del porticato dorico sullo sfondo e dalle pietre squadrate del pavimento, la scena è riempita da due gruppi contrapposti (i tre fratelli Orazi e le donne della famiglia con i nipoti), distribuiti con ordine regolare nello spazio: rispettivamente a sini-

Historia da arte de Antiquariadade (1764)
Reflexões sobre a beleza ideal quã a "Apolo de Belvedere"
(Cópia romana do período de Adriano)
Lo scultore da no sic. II e imposta de de 1511 no muru Vaticano

Jacques-Louis David, *Giuramento degli Orazi* (1784). La grande tela (350x417 cm) fu dipinta a Roma e poi inviata a Parigi. Oggi è conservata al Louvre.



stra e a destra del quadro, divisi dal padre degli Orazi, posto al centro esatto della scena. Sotto Napoleone David si specializza in dipinti celebrativi (vedi p. 730), che immortalano con toni grandiosi eventi e personaggi contemporanei, senza mai tuttavia rinunciare al rigore compositivo e alla geometrica distribuzione delle figure e degli spazi, secondo un principio di ordine formale che costituisce il segno fondamentale del suo classicismo. Per l'Italia è da ricordare Andrea Appiani (1754-1817), pittore ufficiale di Napoleone a Milano, autore di ritratti e affreschi celebrativi dell'imperatore e di dipinti di soggetto mitologico.

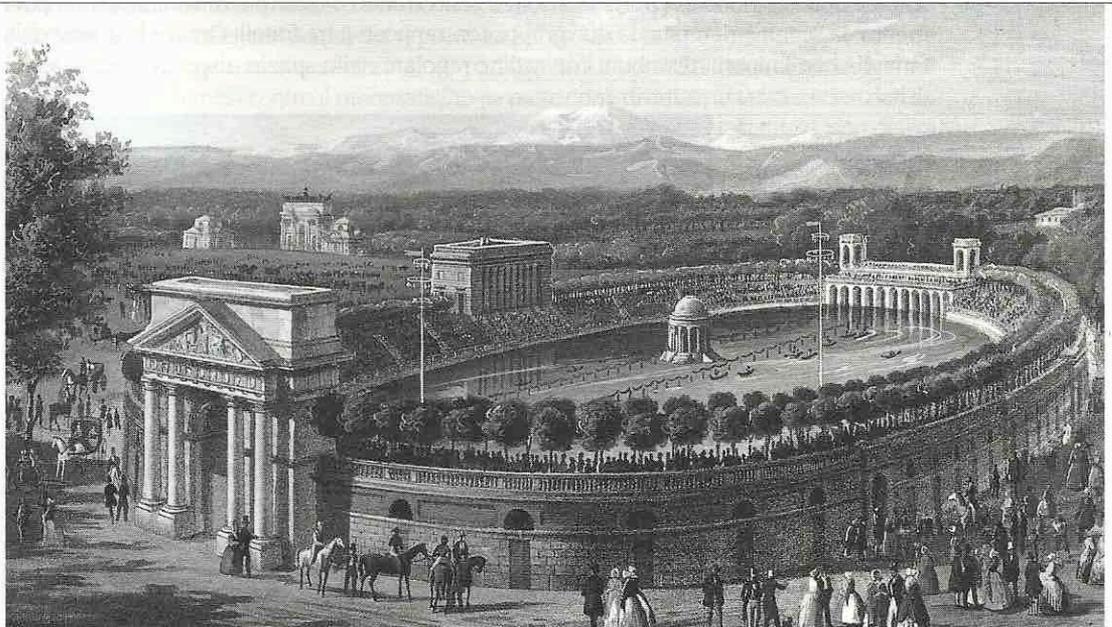
ARCHITETTURA E URBANISTICA: ETICA ED ESTETICA NEOCLASSICA La sobrietà delle linee e il moderato ricorso agli ornamenti caratterizzano l'architettura del secondo Settecento. Diffuso in tutta Europa, da Napoli a Leningrado, da Versailles a Copenaghen, il gusto neoclassico contraddistingue la forte committenza pubblica coincidente con il periodo delle riforme illuminate, quando sono commissionati dai governi numerosi edifici civili e interventi urbanistici di rilievo (piazze, parchi pubblici, larghi viali), in ottemperanza al principio che la bellezza e la magnificenza della città contribuiscano all'educazione etico-civile degli abitanti: l'esempio di Milano con le opere di Giuseppe Piermarini (1734-1808; Villa Reale di Monza, 1777-80; Teatro alla Scala, 1776-78) è il caso più tipico in Italia.

Il gusto neoclassico domina anche l'Italia napoleonica, favorendo, in ambito pubblico, la realizzazione di progetti spesso grandiosi e scenografici, come piazza del Popolo a Roma, realizzata da Giuseppe Valadier (1762-1839), o gli archi trionfali eretti a Milano lungo l'antica cerchia muraria spagnola da Luigi Cagnola (1762-1833).

IL RECUPERO DEL GOTICO Il Neoclassicismo è lo stile dominante nell'arte dell'epoca (fino a ispirare l'abbigliamento o l'arredamento, come nello stile "impero", diffuso soprattutto durante il periodo napoleonico), ma a esso non sono certo rapportabili tutte le manifestazioni artistiche di un'epoca così varia e complessa come il secondo Settecento. Lo stile "neogotico", basato sul recupero dell'arte e dell'architettura del gotico medievale, che si imporrà come gusto caratteristico del Romanticismo ottocentesco, nasce in Inghilterra nel secondo Settecento, mescolandosi con il gusto letterario per le ambientazioni medievali (un Medioevo di maniera, terrificante e misterioso) che dominano nel romanzo "gotico" o "nero". Horace Walpole (1717-97), che col romanzo *Il castello di Otranto* (1765) inaugura il genere, è anche il proprietario e l'ideatore della villa di Strawberry Hill: costruita attorno alla metà del Settecento nei dintorni di Londra, questa residenza di campagna trae ispirazione dalle forme dei castelli medievali e costituisce il primo esempio di una moda "medievale" che dilagherà nell'Europa ottocentesca.

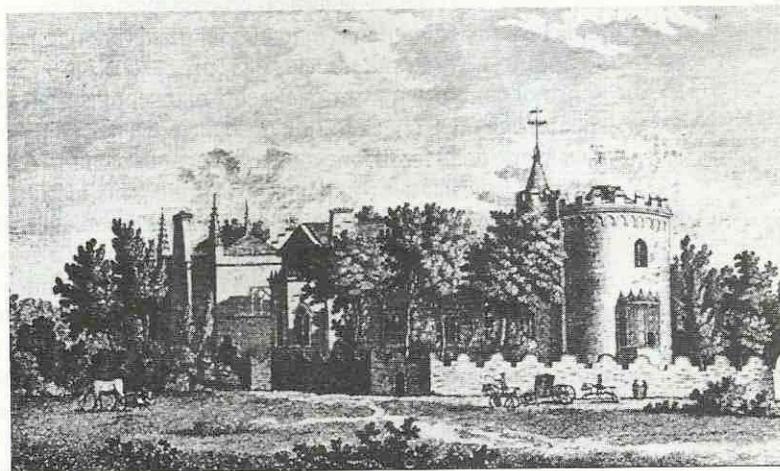
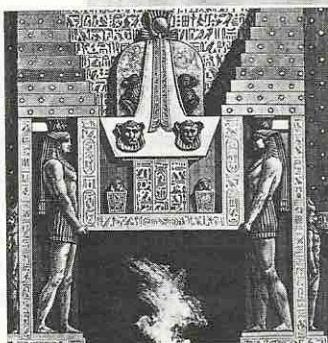
gruppo di clienti
 presento
 1750 }
 1 Neoclassico = stile bo
 impero
 2 neogotico
 6 moda medievale

Monumenti della Milano neoclassica: l'arena di Luigi Canonica (1806) in un dipinto del XIX secolo, l'Arco della pace di Luigi Cagnola (1807-37), eretto per Napoleone ma poi dedicato a Francesco I d'Austria e al congresso di Vienna, e la Villa Reale di Monza di Giuseppe Piermarini (1777-80).



L'Egitto e il Medioevo sono due fonti d'ispirazione dell'arte e della cultura materiale aristocratica e borghese del Settecento. Se già nel 1769 Piranesi nella serie di incisioni *Diverse maniere d'adornare i camini* aveva utilizzato elementi decorativi di ispirazione egizia (vedi a fianco), è con la spedizione di Napoleone in Egitto nel 1798 che scoppia in Europa una vera e propria "egittomania", che trova applicazione soprattutto nell'arredamento: i mobili stile "impero" si arricchiscono di sfingi, teste di faraoni, palmizi.

A destra, scenografia ambientata in Egitto (1812) di Jean-Baptiste Isabey, uno dei pittori favoriti di Napoleone. Sotto, Villa di Strawberry Hill, Middlesex (Gran Bretagna), in un disegno della fine del Settecento. Il letterato inglese Horace Walpole fece costruire questa villa su progetto di John Carter, con pianta asimmetrica, uso di elementi decorativi in stile gotico e soprattutto una pittoresca integrazione fra l'architettura e la natura "libera" del giardino "all'inglese".



IL SUBLIME DELLE ROVINE: PIRANESI Ma la rappresentazione dell'antico non sempre è associata al nitore luminoso, razionale e puro, del gusto neoclassico. Pensiamo soprattutto alle incisioni di Giovanni Battista Piranesi (1720-78): accanto a quelle in cui sono studiati con rigore filologico gli antichi monumenti di Roma (*Antichità romane*, 1756), egli ama rappresentare vestigia romane con mura diroccate, volte imponenti ma pericolanti, pietre invase dall'edera o pittorescamente mescolate alla vegetazione selvaggia, o ambienti immaginari, grandiose costruzioni che sembrano schiacciare lo spettatore con le loro verticalità aeree (*Carceri d'invenzione*, 1760-61). Le rovine di Piranesi sono espressione artistica di un gusto orientato verso il "sublime", l'orrido e l'inquietante; sono, per così dire, la versione "notturna" e inquieta del gusto antiquario settecentesco, della passione archeologica che anima il Neoclassicismo: siamo di fronte a un'arte che è il corrispettivo di quella poesia di rovine che tanta parte ha nel gusto letterario tra *sensibilie* tardosettecentesca e Romanticismo (vedi Tema *L'incanto delle rovine*). Con un accostamento di cui la cultura letteraria europea offre esempi numerosi, la rovina di Piranesi unisce l'ammirazione per il mondo antico con la pensosa riflessione sulla caducità delle creazioni umane, sul destino di morte che incombe sulle civiltà.

Piranesi =
sublime / orrido
inquietante

LA VISIONARIETÀ NOTTURNA: FÜSSLI Un motivo, quest'ultimo, che troviamo anche nel classicismo inquieto e romanticamente nostalgico del pittore svizzero Heinrich Füssli (1741-1825). Figura complessa, posta all'incrocio di suggestioni culturali molteplici (significativamente marcate dal trasferimento in Inghilterra nel 1764 e dal lungo soggiorno nella Roma neoclassica, tra 1770 e 1778), nella sua pittura una sensibilità densa di venature notturne (si pensi ai disegni ispirati alle opere di Dante e di Shakespeare, due poeti che verranno posti ai vertici dell'Olimpo romantico) si mescola con temi e forme della tradizione classica. Accanto al Füssli dell'arte visionaria, troviamo opere che si ispirano a forme e temi dell'antico, ma vissuto come dolorosa nostalgia della perfezione perduta, sensazione di perdita irrimediabile. È il caso di un famoso disegno che risale agli ultimi mesi di permanenza a Roma, *La disperazione dell'artista di fronte alla grandiosità delle rovine antiche* (1778-80). L'arte antica irrimediabilmente perduta (e causa della disperazione dell'artista) è per altro connotata nel senso della grandiosità: l'artista è infatti di fronte a un elemento superstite, a un frammento dell'antichità, che non gli suggerisce l'apollinea armonia dell'ideale di Winckelmann, ma quel grandioso che è componente essenziale del "sublime", di quanto cioè genera nello spettatore pensieri elevati e immensi.

que sublime



Tre opere di Heinrich Füssli:
La disperazione dell'artista di fronte alla grandiosità delle rovine antiche

(1778-80); *L'incubo* (1781), uno dei più famosi dipinti "visionari" del pittore svizzero; *Titania e Bottom*

(1793-94), illustrazione per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare.