Titolo originale *Neo-classicism*

© 1968 Hug Honour. All Rights reserved.
This translation is published by arrangement with Penguin Book Ltd, Harmondsworth

© 1980, 1993 e 2010 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire i diritti relativi alla traduzione della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-20575-1

Hugh Honour

Neoclassicismo

Traduzione di Renzo Federici

Piccola Biblioteca Einaudi
Arte. Architettura. Teatro. Cinema. Musica

Indice

p. VII *Premessa alla presente edizione* [1993]

Neoclassicismo

3 Introduzione
7 I. Classicismo e neoclassicismo
48 II. La visione dell'antichità
49 III. Arte e rivoluzione
70 IV. L'ideale
95 V. La sensibilità e il sublime
113 Epilogo

125 *Catalogo delle illustrazioni*
145 *Indicazioni bibliografiche*
151 *Indice analitico*

Premessa alla presente edizione [1993]

Sono trascorsi piú di venticinque anni dalla stesura di questo libro, e nel frattempo sono stati pubblicati numerosi studi sugli artisti e sui teorici che vi sono menzionati. Esistono ora nuove monografie riguardanti gli artisti piú importanti e anche studi dettagliati, ugualmente e talvolta persino piú stimolanti, relativi a singole opere e al loro contesto, in particolare libri dedicati ai quadri di Jacques-Louis David[1]. Numerosi artisti, il cui nome era conosciuto a malapena dagli specialisti, sono stati studiati in modo approfondito in libri ed articoli apparsi su periodici qualificati. In Italia esistono oggi tre riviste specializzate in tematiche riguardanti il Neoclassicismo: *Antologia di Belle Arti*, *Labyrinthos* e *Archivio del Neoclassico*. Ma, cosa ancora piú importante, il pubblico ha avuto l'opportunità di vedere capolavori artistici prima inaccessibili, in particolare tramite mostre quali *The Age of Neo-Classicism* (Londra 1972), *De David à Delacroix* (Parigi 1974), *Venezia nell'età di Canova* (Venezia 1978), *Klassizismus in Wien* (Vienna 1978), *L'età neoclassica a Faenza* (Faenza 1979), *Pä Klassik Mark* (Stoccolma 1982), *Autour du neo-classicisme en Belgigue* (Ixelles 1986), *Le beau idéal* (Parigi 1989). Inoltre, è stato allestito un numero senza precedenti di esposizioni monografiche dedicate a scultori: Thorvaldsen (Colonia 1977, Roma 1990), John Flaxman (Amburgo 1979), Johan Tobias Sergel (Stoccolma 1990) e Canova (Venezia 1992), tutte accompagnate da cataloghi di valore. La bi-

[1] [ROBERT L. HERBERT, *David, Voltaire, «Brutus» and the French Revolution* (Londra 1972); PHILIPPE BORDES, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David* (Parigi 1983); JORG TRAEGER, *Der Tod des Marat* (Monaco 1986); Marie-Pierre Foissy-Aufrère, *La Mort de Bara* (Avignone 1989)].

bliografia che conclude il presente volume, sebbene comprenda alcune aggiunte inserite in occasione della traduzione italiana nel 1980, dovrebbe essere raddoppiata per dare un'idea adeguata dello stato attuale degli studi sull'argomento. È necessario in ogni caso menzionare HERBERT BECK ET AL., *Ideal un Wirklichkeit* (Berlino 1984); THOMAS E. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (New Haven e Londra 1985); ALBERT BOIME, *A Social History of Modern Art*, voll. 1 e 2 (Chicago 1990); FRANCESCA FEDI, *L'ideologia del bello* (Milano 1990) e EDOUARD POMMIER, *L'art de la liberté* (Parigi 1991).

La ricchezza di informazioni oggi disponibili accresce la difficoltà – per non dire il rischio – di tentare qualsiasi generalizzazione a proposito del Neoclassicismo. Ma di recente si sono verificati altri significativi cambiamenti nel modo di considerare questo tema. Negli anni '60, l'interesse degli studiosi per l'arte degli ultimi anni dell'*ancien régime*, del periodo della Rivoluzione francese e della Restaurazione era in parte sollecitato dall'attualità delle questioni che essa sollevava in relazione a idee e problematiche diffuse nel tardo Novecento, in particolare concernenti la politica: non vi era alcun periodo nella storia dell'arte che potesse apparire piú immediatamente suscettibile d'interpretazione marxista. Oggi, sia pure in un clima politico assai differente, simili questioni sono ancora presenti, come hanno dimostrato, ad esempio, le reazioni suscitate dalle numerose mostre in occasione del bicentenario della Rivoluzione Francese, che, stranamente, ha coinciso con il crollo del comunismo nell'Europa orientale.

Il termine «Neoclassico» ha perso le sue connotazioni spregiative (compreso l'*epitheton ornans,* prima inevitabile, «freddo») e ora è spesso utilizzato in senso positivo, ma indiscriminato, per indicare qualsiasi ritorno delle forme classiche in epoca postrinascimentale. Ma per ciò che riguarda l'arte del tardo Settecento, a mio parere, per comprendere appieno i problemi che essa comporta, è ancora utile distinguere tra l'imitazione dell'antichità, accademica o dettata soltanto da una moda, e lo studio serio dell'antico, compiuto alla ricerca di quella che allora veniva definita la «buona strada» per raggiungere il vero stile – una concezione artistica intimamente connessa agli ideali dei filosofi dell'Illuminismo. Non operare alcuna distinzione tra il Neoclassicismo della fine del diciottesimo secolo e quello che si potrebbe chiamare il classicismo post-neoclassico del diciannovesimo significa fraintenderli entrambi. Le espressioni di quest'ultimo sono, ovviamente, altrettanto interessanti, spesso assai belle e toccanti, ma improntate ad una concezione differente. La relazione tra questi due fenomeni appare curiosamente analoga a quella che intercorre in architettura tra l'International Modern style ed il classicismo post-moderno degli ultimi anni. L'idealismo, la ricerca del valore intrinseco dei materiali, il rifiuto dell'ornamento e la connessione tra l'uso della linea retta e la rettitudine morale, che i modernisti hanno in parte ereditato dai teorici del tardo Settecento, sono stati abbandonati dai classicisti post-moderni in favore di un'architettura meno ispirata a principî elevati, che appare colorita, ricca di simbolismo, a volte brillante ma piú spesso nostalgica nell'evocazione del passato classico – e forse anche dei tempi piú recenti, in cui l'Europa e l'America hanno in gran parte dominato il resto del mondo.

Gennaio 1993.

Introduzione

Il neoclassicismo è lo stile del tardo Settecento, della fase culminante, rivoluzionaria, di quella grande esplosione di ricerca umana nota col nome di illuminismo. L'impegno morale, la profonda serietà, l'alto, a volte visionario, idealismo di liberi pensatori, *philosophes* e *Aufklärer*, tutto si rifletté in esso. Infatti il neoclassicismo, nelle sue espressioni piú vitali, condivise appieno il loro spirito di riforma che si sforzava di realizzare, sia attraverso un paziente progresso scientifico sia attraverso un ritorno catartico, alla Rousseau, alla semplicità e purezza primitive, un mondo nuovo e migliore governato dalle immutabili leggi della ragione e dell'equità, un mondo in cui *l'infâme* sarebbe stato *écrasé* per sempre.

Tuttavia l'arte di un'epoca che ha visto rivoluzioni politiche e sociali piú grandi di ogni altra dalla caduta dell'impero romano in poi, rivoluzioni che hanno travolto istituzioni da lunghissimo tempo affermate e dalle quali sarebbero uscite l'Europa moderna e l'America, un'arte del genere non poteva essere «classica» in una qualsiasi accezione semplicistica del termine. Essa fu profondamente segnata dalle interne e nascoste contraddizioni: e la sua sempre piú intransigente impostazione fu la conseguenza del premere di queste intime tensioni. Ma per quanto importanti siano state queste componenti sotterranee contraddittorie, soprattutto nella prospettiva di ciò che sarebbe venuto dopo, in questo libro tratteremo essenzialmente degli aspetti piú positivi e consci di questo complesso stile. È in essi infatti che piú facilmente si può cogliere la sua vera natura, come piú chiaramente si possono individuare i suoi legami con le aspirazioni ge-

nerali dell'epoca. La rivoluzione francese si propose, secondo le parole di Isaiah Berlin, «la creazione o la restaurazione di una società stabile e armoniosa, fondata su principî immutabili: un sogno di perfezione classica, o almeno quanto di piú vicino a esso si potesse realizzare sulla terra. Essa predicava un universalismo pacifico e un umanitarismo razionale». Se alla parola «società» sostituiamo quella di «arte», queste affermazioni possono servire altrettanto bene a definire l'essenza della rivoluzione neoclassica.

È difficile per noi vedere ora il neoclassicismo come un movimento giovane, impetuoso, ribelle. Lo stesso nome vi si oppone. Si tratta di un nome inventato sulla metà dell'Ottocento come un termine peggiorativo per indicare quello che allora si considerava uno stile inerte, freddo e impersonale, fondato sulla ripresa dell'antico, che si esprimeva in artificiose imitazioni della scultura greco-romana: connotazioni che in fondo tuttora rimangono. (Tuttora capita sentir parlare dei marmi di Canova come di cose levigate e gelide, di un «frigidaire erotico»). Inoltre il termine neoclassicismo ci invita a concepire questo stile in contrapposizione al romanticismo: una concezione del tutto estranea al Settecento e del tutto fuorviante se ci induce a proiettare nel neoclassicismo quella *querelle* tra classici e romantici che è stata un fenomeno esclusivamente ottocentesco.

Né il termine neoclassicismo né il termine classicismo erano usati nel Settecento per indicare lo stile di cui ci occuperemo in questo libro. I critici, i teorici, gli artisti stessi lo chiamavano semplicemente il «vero stile» e ne parlavano come di un «risorgimento» delle arti, considerandolo come un nuovo Rinascimento, una riaffermazione di verità senza tempo: assolutamente non lo intendevano come una semplice maniera o moda. La compiaciuta mania di novità lungo il corso delle mode era uno degli aspetti del rococò piú aborriti dai protagonisti del «vero stile».

Ma non è solo il nome a ostacolare la comprensione del neoclassicismo. Per un curioso rovesciamento di valori, l'essenziale ha finito per essere confuso con l'accidentale, il tronco maggiore con i rami secondari e i polloni. Neoclassicismo ha finito per significare uno stile decorativo: interni di Robert Adam e James Wyatt, mobili di Riesener e Weisweiler, argenti di Auguste e Paul Storr, porcellane dell'ultimo periodo di Sèvres e vasellame della prima produzione Wedgwood. Flaxman è ora conosciuto per i suoi eleganti disegni di vasi, mentre le sue incisioni a puro contorno austeramente primitive, che un tempo entusiasmarono i giovani artisti del continente, sono ora dimenticate. E i grandi capolavori del neoclassicismo, i quadri di David, le sculture di Canova, l'architettura di Ledoux, Soane e Latrobe, rientrano ancora meno bene di Flaxman in questa camicia di forza decorativa. Per cui si è cercato di assorbirli nel romanticismo o protoromanticismo, o in un ibrido classicismo romantico, uno stile escogitato dagli storici dell'arte solo per poterli in qualche modo inquadrare.

Il neoclassicismo maturò molto rapidamente, la sua fioritura fu breve e fu seguita da un periodo di decadenza e di deprezzamento non meno rapidi negli anni dell'impero, che spesso (e la cosa non manca di ironia) sono considerati il momento del suo apogeo. Come è naturale, molti elementi passarono nell'arte degli anni dell'impero e finirono per trasformarsi nell'arte romantica; altri fornirono motivi e formule alle accademie e alle scuole d'arte (uno stile razionale come il neoclassico si era sempre molto prestato a essere insegnato) e infine divennero il fondo dell'*art officiel* e dell'*art pompier* della metà del secolo. Ma il peggio doveva venir poi. Fascisti e nazisti diffusero un'architettura cosiddetta neoclassica, chiudendo cosí il cerchio della storia di questo stile e facendone l'incarnazione dei programmi politici piú reazionari. Questa lunga serie di sviluppi degeneri appare, nella prospettiva della storia, assai vasta, finendo per oscurare il vero e proprio movimento neoclassico e le sue effettive aspirazioni. Ma come altri stili che hanno avuto una simile discendenza, il neoclassicismo dovrebbe essere visto per ciò che è stato anziché per ciò che è divenuto. Noi non permettiamo ai club di Pall Mall di influenzare il nostro atteggiamento verso l'architettura del Rinascimento, o ai figurini in porcellana ottocentesca impedirci di godere la scultura rococò.

Nel cercare la via per cui addentrarmi nella giungla semantica che minaccia di soffocare il neoclassicismo (con la varietà dei termini e la miriade di sfumature nell'interpretazione, per non dire dell'intrigante varietà di espressioni visive a essi connesse) ho cercato in tutti i modi di attenermi solo a ciò che gli stessi scrittori e artisti hanno da dirci. Quando cerchiamo di comprendere l'arte del tardo Settecento non è molto importante decidere quali aspetti sembrino i piú attraenti ora o quali appaiano veri o falsi in base ai criteri attuali. Ciò che importa è se la nostra concezione dell'intero fenomeno, e quindi la definizione del nostro termine, corrisponde o meno a come gli artisti si vedevano e si credevano. Mi sembra perciò che la definizione piú valida e utile del neoclassicismo debba essere quella che piú si avvicina a ciò che questi uomini intendevano per il «vero stile» e il nuovo Rinascimento delle arti.

Risalire alle fonti originarie dell'epoca stessa e rifarsi agli inizi è un procedimento che gli artisti neoclassici avrebbero approvato fino in fondo; e fortunatamente non mancano certo le prove di prima mano. L'epoca che ha visto il primo apparire del critico d'arte (in quanto opposto al teorico dell'arte) e ha inventato il termine «estetica» è senza dubbio un'epoca chiara. E su un punto, il deciso rifiuto del barocco e del rococò, gli artisti e gli scrittori d'avanguardia furono tutti ben presto concordi. Nei loro attacchi a questi stili troviamo le prime chiare indicazioni dei nuovi principî artistici che essi cercavano di affermare.

Capitolo primo

Classicismo e neoclassicismo

1. *Un mutamento di sensibilità.*

«Un notevolissimo mutamento nelle nostre idee sta avvenendo, – scriveva d'Alembert nel 1759, – un mutamento di tale rapidità che sembra promettere un mutamento ancora maggiore in seguito. Sarà il futuro a decidere il fine, la natura e i limiti di questa rivoluzione, il costo e le perdite, che la posterità sarà in grado di giudicare meglio di quanto non possiamo fare noi». Egli si riferiva, ovviamente, alla filosofia, ma le sue parole potrebbero agevolmente applicarsi alle arti. Infatti in questo momento un vento di trasformazione cominciava a soffiare nei salons parigini, rinfrescandone l'atmosfera chiusa e profumata, eliminando curve e codini rococò, soffiando via gli ornamenti delicatamente fragili: boccioli di rosa e conchiglie e cupidi incipriati con i sederini delicatamente imbellettati come le guance, tutte le figure della commedia dell'arte in posa e le altre squisite frivolezze e perversità che avevano fatto la delizia di una società di gusti difficili, ultrasofisticata.

Il mutamento cui d'Alembert si riferiva era il trionfo dei *philosophes*, le cui idee rigorosamente razionali su tutto, dall'astronomia alla zoologia, sono racchiuse nella grande *Encyclopédie* di cui egli e Diderot erano i direttori. Ma questo momento fu caratterizzato anche da un mutamento di rotta dell'illuminismo stesso. Ora esso aveva cominciato ad assumere un tono piú serio, moralmente impegnato, concentrandosi meno nella lotta alla superstizione e al dogma e piú invece nella costruzione di un mondo nuovo. Voltaire, l'autore spiritoso, irridente, elegantemente aggressivo della *Pucelle* cominciava a trasformarsi nell'indignato e appassionatamente impegnato difensore del protestante fran-

cese Jean Calas, i cui persecutori attaccò con sdegno feroce. Anche Rousseau era entrato in scena, mettendo in discussione i valori correnti della società civile, avanzando la tesi che le arti e le scienze avevano corrotto l'umanità e affermando il diritto alla libertà per tutti gli uomini. L'idea che l'infedeltà, come i capelli incipriati, fosse un privilegio dell'aristocrazia veniva diffondendo un'esigenza piú diffusa di tolleranza. In questo nuovo mondo non avrebbero piú dovuto esserci doppi valori, né compromessi con la verità, se la verità si poteva accertare.

La reazione intellettuale contro la frivolezza, il cinismo e tutte le iniquità compendiate nell'*infâme* aveva il suo parallelo, nel campo delle arti, in un rifiuto del rococò. Non si trattava del superficiale mutamento da una moda all'altra, dal *genre pittoresque* al *goût grec*. Si trattava invece di un rifiuto radicale come quello dei filosofi e diverso, dalla maggior parte dei mutamenti di stile avvenuti precedentemente nella storia dell'arte, per la sua consapevolezza. Né il fenomeno fu limitato ai circoli artistici e intellettuali di Parigi: un'analoga reazione si ebbe contemporaneamente in tutta Europa, sia pure in forme diverse, e per lo piú meno positive, fuori di Francia. In Germania paradossalmente venne a combinarsi con il sentimento antigallico, poiché il rococò era stato strettamente legato al gusto francese. Però intorno al 1770 questo atteggiamento era divenuto cosí generale che artisti, architetti e teorici in Francia, Italia, Germania e Inghilterra si rallegravano in termini quasi identici per il suo successo. Il rococò naturalmente non era stato annientato in modo cosí completo come vorrebbero farci credere: in certe aree resistette quasi fino alla fine del secolo, ma continuò come una semplice sopravvivenza del gusto e degli atteggiamenti ancien régime.

Questa reazione contro il rococò e tutti i valori che si pensava esprimesse, o comunque implicasse e coonestasse, arrivò in certi casi a un'istintiva repulsione; ma in genere il nuovo fervore moralistico che cominciò a permeare le arti intorno alla metà del secolo fu di tono razionale e stoico e può trovare un parallelo nella letteratura degli stessi anni, ad esempio nei romanzi di Richardson e nelle commedie di Diderot. Mettere in rapporto questo

movimento con lo svilupparsi del mecenatismo borghese (identificando il rococò con il gusto aristocratico e il neoclassicismo con quello di ceti borghesi in ascesa) è una grossa tentazione. Ma, come vedremo piú avanti, si tratterebbe di una ipersemplificazione, assai grossolana, di una situazione quanto mai complessa. Infatti, anche se le critiche contro il rococò spesso si sono appuntate contro i ricchi e l'azione di corruzione e involgarimento che esercitava il loro gusto per il lusso, non è affatto chiaro fino a che punto queste polemiche rispecchino la reale e diretta conoscenza ed esperienza che coloro che le sostenevano avevano del mecenatismo del loro tempo. È certo che gli artisti neoclassici trovarono altrettanto, se non maggiore, appoggio e incoraggiamento tra gli aristocratici e i ricchi che tra i borghesi. (In effetti si potrebbero trovare argomenti, anche se non molto plausibili, per sostenere l'interpretazione del neoclassicismo come stile aristocratico e del rococò come stile borghese).

In ogni caso lo zelo missionario dei critici si appuntò ora non solo contro i soggetti rococò con la loro insistenza sugli aspetti edonistici e licenziosi, le sue *fêtes galantes* e le scene di giochi casuali che richiamavano il boudoir e la voluttuosità femminile, ma anche contro tutti quegli elementi sensuali su cui l'arte rococò si fondava: *esprit*, *charme*, grazia e il libero gioco della fantasia dell'artista, elementi cioè che fanno appello non alla mente ma alle percezioni piú grossolane dei sensi e sono per definizione amorali. Un elevato, puritano disprezzo di ciò che è mondano ed elegante, una sfiducia verso il virtuosismo, verso le seduzioni della pura destrezza e abilità di tocco, erano probabilmente alla base di questo. Una profonda diffidenza per tutti gli accorgimenti pittorici, illusionistici usati dagli artisti barocchi e rococò, per i loro effetti di atmosfera e di materia, si univa a un disgusto per la «bella qualità», per la mera bellezza della esecuzione e tutti gli altri squisiti effetti di superficie che sembravano caratterizzare un'arte al servizio del lusso privato e compiaciuto. È l'atteggiamento spirituale che ha spinto Flaxman a condannare scultori raffinati come Rysbrack e Scheemakers come «semplici artigiani» e che ha indotto Winckelmann a esortare i pittori a «intin-

gere il loro pennello nell'intelletto». E tale atteggiamento ha significato una nuova e piú elevata considerazione dell'artista e della sua funzione nella società. Egli doveva sollevarsi al di sopra della condizione dell'artigiano compiacente, che pazientemente asseconda i capricci del suo committente, ne solletica lo svogliato appetito, perpetuamente cercando di divertirlo con novità. Egli doveva indossare il manto del sommo sacerdote delle verità eterne, del pubblico educatore. Ed era al largo pubblico, non al privato committente che doveva rivolgere il suo messaggio. Come osservava il teorico dell'arte tedesco Sulzer nel 1771, l'impiego delle arti «per la pompa e il lusso» rivela un mancato intendimento della «loro divina potenza... e del loro alto valore». Perché se l'arte segue i «dettami della moda o i capricci del committente, – scriveva Fuseli, – allora la sua dissoluzione è vicina».

In luogo dell'Olimpo rococò abitato da dei e dee in amore e di quella perpetua *fête champêtre* in cui la *jeunesse dorée* amoreggiava in un interminabile, languido pomeriggio, troviamo temi e argomenti di un genere molto diverso: lezioni moraleggianti sulle piú modeste virtú, esempi stoici di integra e incorrotta semplicità, di astinenza e continenza, di nobile sacrificio di sé e di eroico patriottismo. Il duro letto di morte e la vedova virtuosa sostituiscono la *chaise longue* e la prosperosa cocotte (come nella letteratura il *Task* di Cowper sostituisce *Sopha* di Crébillon). E uno stile altrettanto severo e castigato era richiesto per esprimere questi temi nobili ed edificanti: uno stile onesto, decisamente antillusionistico, capace di esprimere affermazioni nette e intransigenti, uno stile di sobria chiarezza e arcaica purità.

E cosí le vibranti lumeggiature e l'impulsivo, nervoso modellato, che tanto contribuiscono ad assicurare alla pittura rococò la sua sottigliezza e la sua vivacità, il delicato brillare delle sue superfici simili alla seta cangiante, furono sacrificati a contorni fermi e inequivocabili, a superfici di colore decisamente piatte. Nella composizione, la veduta in diagonale cedette a quella rigorosamente frontale, le complessità oblique e sinuose dello spazio rococò cedettero alla chiarezza elementare di una semplice scatola prospettica. I friabili toni pastello furono sostituiti da colori chiari anche se spesso sordi, che tendevano ai toni primari e, in certi casi, nella ricerca della verità e dell'onestà, all'abolizione completa del colore a favore delle piú elementari tecniche lineari. Non ci poteva essere inganno visivo con il puro contorno senza ombre.

Nell'architettura si può notare un processo altrettanto implacabile di purificazione e semplificazione, che a volte porta a risultati anche piú spinti e astratti: in questo caso, a un'architettura simbolica di geometria pura e di platoniche essenze. Rifiutando la concezione che il rococò aveva avuto dell'architettura, sentita essenzialmente come problema di ambienti intimi e cordiali concepiti alla scala modesta e senza pretese richiesta dalla buona educazione e dai modi raffinati (boudoirs e *Spiegelzimmer*, in cui lo spazio è racchiuso e definito, o meglio lasciato volutamente indefinito, da una trama luccicante di decorazioni intricate e vivacemente colorate, che coinvolge l'occhio in una danza senza posa su una mobile superficie di asimmetrie che continuamente si fondono e intrecciano) l'architetto neoclassico ricercò effetti di solidità e stabilità, di solennità e rigidità, di una quiete e un silenzio capaci di evocare quel mondo arcaico di verità senza tempo da cui derivavano i suoi principî architettonici. In luogo di una arte composita (è stato infatti nello stile rococò che la complicata fusione di pittura, scultura e architettura ha toccato il suo acme), egli cercò un'architettura di primitiva purezza, spogliata di ogni policromia, di ogni gioco di modanature e di ornamenti scultorei, per cui potesse ridursi al suo stato primo e rigorosamente autonomo. Ideali cosí radicali non avevano molte probabilità di essere condivisi da molti committenti privati, ma questo non inquietava troppo l'architetto neoclassico le cui ambizioni vennero sempre piú volgendosi alle commissioni pubbliche e, in mancanza di queste, alla posterità, che poté meglio comprendere il carattere esaltato di queste concezioni utopistiche e poté disporre di mezzi adeguati per realizzare opere alla scala grandiosa e spesso megalomane che egli richiedeva.

Cosa significativa, è stato nella musica, la piú astratta delle

arti, che questi ideali artistici hanno trovato una delle piú decise espressioni. Nell'epistola dedicatoria della sua opera *Alceste* (1769), Gluck propugnava una «nobile semplicità», condannava gli «ornamenti superflui» affermava di aver evitato di «far mostra delle difficoltà a scapito della chiarezza». «Quando ho preso a scrivere la musica dell'*Alceste*, – egli dice, – ho deciso di spogliarla totalmente di tutti quegli eccessi, introdotti o dall'errata vanità dei cantanti o dall'eccessivo compiacimento dei compositori, che cosí a lungo hanno sfigurato l'opera italiana e trasformato il piú splendido e bello degli spettacoli nel piú ridicolo e noioso». Le sue intenzioni, egli continuava, «furono mirabilmente assecondate dal libretto», in cui Calzabigi aveva espresso «forti passioni» in «linguaggio profondamente sentito» e aveva del tutto eliminato le «fiorite descrizioni, gli innaturali paragoni e il sentenzioso, freddo moralismo» dei libretti rococò.

Nella copiosa, si direbbe sterminata, letteratura contro il rococò, è all'antichità classica che gli scrittori di regola si richiamano per affermare i principî del «vero stile». L'unico modo per divenire grandi, scriveva Winckelmann, «è di imitare l'antichità». Con imitare egli non intendeva, naturalmente, copiare. L'imitazione implicava un rigoroso processo di estrazione e distillazione. Era per «raggiungere la reale semplicità della Natura» che Reynolds raccomandava lo studio dell'antichità; e sia Diderot che Winckelmann dicevano la stessa cosa in termini quasi identici. Questo è d'importanza capitale per comprendere l'atteggiamento neoclassico verso l'antico.

Naturalmente non tutti gli artisti e i teorici consideravano l'antichità in questo modo, cioè come una fonte, rigenerante e tonica, di nuove verità e ideali artistici. Infatti i precedenti classici molto spesso erano citati solo pro forma, allo stesso modo che i poeti potevano parafrasare un detto di Giovenale per castigare la società della Parigi della Reggenza o della Londra della prima epoca georgiana. Né le condanne classicistiche della fastosa complessità e irrazionalità nelle arti (o anche dei gusti frivoli dei facoltosi committenti) implicavano necessariamente un desiderio di norme classiche: molte di esse non sono che *topoi* cioè

formule retoriche o luoghi comuni. Ad esempio, in un attacco all'architettura parigina dell'epoca, pubblicato nel 1738, A.-F. Frézier riprendeva pari pari, cosí come l'aveva tradotto lui stesso, un passo di Vitruvio in cui si denunciavano certi architetti dell'epoca di Augusto. E si possono trovare esempi anche piú espliciti dell'uso gratuito dell'autorità dei classici, esempi che talvolta vanno oltre le semplici frasi fatte per entrare nel campo del piú elevato linguaggio incomprensibile. Pöppelmann, il piú sbrigliato e fantasioso degli architetti rococò arrivò a pubblicare sul suo capolavoro cosí fantasticamente esuberante, lo Zwinger di Dresda, un pamphlet leggendo il quale un lettore ingenuo potrebbe benissimo immaginare che egli si sia fedelmente tenuto ai precetti di Vitruvio.

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, l'antichità né era di proposito usata malamente, né era una scoperta recente. Infatti da tempo ormai era un elemento essenziale della educazione della persona colta. In Francia la sua autorità era stata imposta abbastanza presto nel Seicento da Poussin e successivamente era stata inclusa nel programma ufficiale dell'Académie royale (la vastissima produzione e la larga circolazione di stampe riproducenti opere di Poussin attesta come la sua autorità si sia mantenuta per tutto il Settecento). Mentre in Italia una tradizione classicheggiante aveva sempre resistito con piú o meno vitalità dal Rinascimento in poi. Questa «sopravvivenza» classica solleva difficili problemi nei primi decenni del Settecento e oltre, quando si cominciano ad avvertire le prime avvisaglie del movimento neoclassico. Ma pittori di qualità e delicatamente classicheggianti come Houasse a Parigi o Benefial e Trevisani a Roma si comprendono meglio come gli estremi superstiti della tradizione classica seicentesca che come artisti neoclassici avanti lettera. La posizione di alcune altre figure, simili anche se un po' piú tarde, è piú difficile da definire, ma penso si possano vedere meglio nel contesto di quel revival Luigi XIV che dominò in Francia la scena artistica ufficiale intorno alla metà del secolo. Analogamente in Inghilterra gli architetti neopalladiani dei primi decenni del Settecento furono ispirati da o fecero parte di un

revival Inigo Jones anziché di un precoce movimento neoclassico.

Per una trentina d'anni dopo la morte di Luigi XIV le arti in Francia erano state impiegate dalla Corona quasi esclusivamente per la decorazione di interni intimi e squisiti. Ma nel 1745 lo zio di Madame de Pompadour, Lenormant de Tournehem, fu nominato Directeur Général des Bâtiments du Roi e subito cominciò a far entrare aria nuova nei polverosi uffici del mecenatismo ufficiale. Egli ritenne suo primo dovere ristabilire la classica, accademica gerarchia dei soggetti che il rococò, con la sua meno rigida scala di valori, aveva spezzato, attribuendo nuova importanza al ritratto e al paesaggio, alle scene di genere e alla natura morta. La pittura di storia doveva riprendere il suo primato e la scala ufficiale degli onorari fu di conseguenza ritoccata in modo che gli artisti ricevessero compensi sostanziosamente superiori per i quadri di storia che per i paesaggi. Con gli stessi intenti istituí nel 1748 una nuova Ecole royale per assicurare ai giovani studenti d'arte una piú vasta cultura generale, attribuendo particolare importanza alla storia: Livio, Tacito, l'*Histoire ancienne* di Rollin e l'*Histoire universelle* di Bossuet erano i testi fondamentali. In questo modo gli allievi non solo venivano preparati all'arte, ma assorbivano il culto morale degli antichi, che costituiva la spina dorsale di tutta l'educazione settecentesca in Francia, e di conseguenza in tutta Europa.

Ma Tournehem non fu che il precursore di suo nipote, il marchese di Vandières (piú tardi noto come Marigny, nome con cui tuttora è piú conosciuto) che fu accuratamente educato per succedergli. Nel 1749 il giovane marchese fu inviato in viaggio per studiare le meraviglie antiche e moderne d'Italia accompagnato dall'architetto Soufflot e dall'incisore C.-N. Cochin jr, che piú tardi avrebbe scritto uno degli attacchi piú spiritosi, e di maggior risonanza, al rococò (in seguito divenne segretario dell'Accademia e il maggior consigliere di Marigny per le questioni artistiche). Marigny rientrò in patria nel 1751 per assumere la carica che avrebbe mantenuto fino al 1773. Quasi subito cominciò a commissionare quadri, sculture e diversi notevoli edifici a Parigi, tra cui l'Ecole militaire, la Place Louis XV (ora Place de la Concorde) e la chiesa di Sainte-Geneviève (chiamata piú tardi il Panthéon).

Questo programma di mecenatismo fu ispirato da un consapevole desiderio di rinnovare i fasti del *grand siècle*. Non molti anni dopo la morte di Luigi XIV il suo regno era stato aggiunto alla serie canonica dei grandi periodi storici: i regni di Alessandro, Giulio Cesare, Augusto, papa Giulio II e papa Leone X. Ma il corollario di una simile epoca di splendore fu un'epoca di decadenza: come d'Alembert ebbe a osservare nel 1751, «il secolo di Demetrio Falereo è succeduto a quello di Demostene, il secolo di Lucano e Seneca a quello di Cicerone e Virgilio, e il nostro secolo a quello di Luigi XIV». E Voltaire nel suo *Siècle de Louis XIV*, anch'esso del 1751, riecheggiava le stesse idee nella nostalgia con cui guardava indietro alle glorie letterarie dello stesso periodo. Analogamente, era stato alla Grande Galerie di Versailles «dove l'immortale Le Brun aveva dato la misura del suo genio» che il primo critico d'arte francese, La Font de Saint-Yenne, aveva richiamato l'attenzione degli artisti nel 1747. In un pamphlet significativamente intitolato *L'ombre du grand Colbert* egli lodava la facciata orientale del Louvre di Perrault e invocava il restauro e il completamento dell'edificio. Negli stessi anni l'influente docente d'architettura J.-F. Blondel predicava un ritorno alla grandiosità ed eleganza del *grand siècle*. Ci fu perfino una ripresa d'interesse per la musica di questo periodo e l'«elegante semplicità» delle canzoni di Lulli fu contrapposta ai puerili ghiribizzi, alla confusione e all'affettazione dei suoi successori.

Questo nostalgico vagheggiare la *gloire* di Luigi XIV è piú evidente nell'architettura: nella spettacolare monumentalità dell'Ecole militaire di Gabriel (iniziata nel 1751), nei suoi due edifici di Place de la Concorde, che molto devono alla facciata del Louvre, e in certa misura anche nella scala monumentale e nella nobile semplicità della Sainte-Geneviève di Soufflot. Il capolavoro di Gabriel, il Petit Trianon, forse fu meno legato a questa tendenza revivalistica. Attento a evitare tanto la pomposità di

Versailles quanto l'insistita preziosità dei *petits appartements*, Gabriel trasse dall'una la preoccupazione classica per il decoro e la semplicità, dagli altri un senso dell'eleganza e della discrezione per creare quello che non solo è la perfetta espressione del nascente stile Luigi XVI, ma anche uno dei piú begli edifici del mondo. Abbiamo qui una chiarezza volumetrica e un'insistenza sulla massa cubica per cui l'edificio apertamente anticipa l'architettura neoclassica. Il perfetto equilibrio e la limpida uniformità sono mantenuti senza nulla perdere in vivacità, grazie a variazioni quanto mai sottili dei particolari decorativi e a delicatissimi accomodamenti nelle proporzioni tra una facciata e l'altra.

Un'analoga combinazione di correttezza senza pedanteria e di eleganza senza frivolezza caratterizza la scultura di Edmé Bou-
3 chardon. La statua che egli modellò per il centro della Place de la Concorde di Gabriel si ispira sia alla statua di Luigi XIV di Girardon che al piú famoso monumento equestre dell'antichità, il Marco Aurelio di Roma. Però il cavallo di Bouchardon è piú naturalistico di quello antico e meno animato e focoso di quello di Girardon. Il cavaliere è abbigliato interamente *à l'antique* e siede in una posizione insieme pacata e autorevole, a differenza di Luigi XIV che inalbera una fluttuante parrucca al di sopra della sua armatura romana e volge la testa in una direzione mentre ne indica un'altra, come se stesse parlando con qualche aiutante o generale. Si comprende facilmente perché Diderot avrebbe giudicato le opere di Bouchardon permeate dello spirito della «natura e dell'antichità, cioè di semplicità, forza, grazia e verità».

Non fu solo nei circoli di corte e ufficiali che il rifiuto del rococò andò unito a un ritorno al classicismo di Luigi XIV. Nella decorazione degli interni, a Parigi, uno stile ritenuto *à la grecque* cominciò a delinearsi negli anni subito dopo il 1750. Però era greco solo di nome. Nessun tentativo fu fatto di copiare la forma e la struttura delle sedie greche o anche romane e degli altri elementi dell'arredo antico già familiari dalla pittura e scultura antiche. Comunque forme rettilinee furono sostituite alle curve rococò, gli ornamenti capricciosi furono eliminati e sostituiti da

abbellimenti architettonici come la voluta vitruviana e pesanti festoni, simili a quelli usati sulla facciata orientale del Louvre che Gabriel aveva imitato in Place de la Concorde e nel Petit Trianon. Cosa abbastanza significativa, il piú notevole di questi mobili fino a poco tempo fa è stato ritenuto dell'epoca di Lui- 2
gi XIV. È infatti un perfetto esempio del revival Luigi XIV.

In pochi anni il «gusto greco» divenne una mania: tutto a Parigi era *à la grecque*, scriveva Grimm nel 1763: gli esterni e gli interni degli edifici, i mobili, le stoffe, i gioielli. «Le nostre dame hanno i capelli acconciati *à la grecque*, i nostri *petits maîtres* si vergognerebbero di avere una tabacchiera che non fosse *à la grecque*». E per quanto si facesse beffe dell'assurdità della moda, ammetteva che questa era preferibile al rococò. «Si l'abus ne peut s'éviter, il vaut mieux qu'on abuse d'une bonne chose que d'une mauvaise»[1]. Questa osservazione dovrebbe consigliarci di non attribuire eccessiva importanza al cosiddetto stile greco nello sviluppo del neoclassicismo. Esso ha trovato forse la sua miglior espressione nei costumi per mascherate che sono le- 6
gati altrettanto superficialmente alla loro fonte classica quanto lo sono i *brûle-parfums* in stile cinese alle arti della dinastia Sung. Il *goût grec*, come lo *style étrusque* che succedette ad esso, non è che un ramo secondario, sia pure con foglie graziosamente variegate, uscito dal tronco maggiore del movimento neoclassico.

Il revival Luigi XIV fu naturalmente esclusivo della Francia. In Germania e in Svizzera, e in certa misura anche in Inghilterra e in Italia, il rifiuto del rococò fu in parte una reazione contro il gusto francese. (Sia Winckelmann che Lessing nutrivano un odio quasi patologico per i francesi). Ma vi contribuirono anche altri motivi. Uno dei piú rumorosi fautori in Italia della lotta al barocco (il rococò ebbe ben poca importanza fuori di Venezia e del Piemonte) fu monsignor Bottari, un eminente giansenista che associava lo stile barocco ai gesuiti. In Inghilterra invece lo

[1] [Se l'abuso non si può evitare, è meglio che si abusi di una cosa buona che di una cattiva].

stile neoclassico fu legato a un patriottico desiderio di potenziare le arti e creare una scuola nazionale che potesse stare alla pari con quelle d'Italia e di Francia. Fu un'espressione dello stato di animo in cui Robert Adam ebbe a dedicare le sue *Ruins of Spalatro* (1764) a Giorgio III: «In questo felice periodo, in cui la Gran Bretagna gode in pace la reputazione e la potenza che si è assicurata con le armi, la singolare attenzione che Vostra Maestà porta alle arti dell'eleganza, promette un'età di perfezione che compirà le glorie del vostro Regno, e rimarrà come un'era non meno illustre di quella di Pericle, di Augusto o dei Medici».

Ma anche se le circostanze del rigetto del rococò furono profondamente diverse da paese a paese, il nuovo stile assunse rapidamente un carattere internazionale straordinariamente omogeneo. L'universalità era, naturalmente, una delle sue maggiori aspirazioni. L'artista neoclassico voleva rivolgersi non al singolo del suo tempo ma a tutti gli uomini in tutti i tempi. Come Reynolds scrisse: «È falso quel motto di spirito che può esistere in una sola lingua; e quell'immagine che piace solo a un'epoca o a una nazione deve la sua accettazione a qualche associazione di idee locale o accidentale». Tuttavia la rapidità con cui fu raggiunta l'unità stilistica non è per questo meno rilevante.

Un vorace appetito di opere di teoria artistica assicurò a queste una rapida diffusione in tutta Europa. L'*Essai sur l'architecture* di Laugier, pubblicato in Francia nel 1753, era accessibile in inglese già nel 1755. I *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* di Winckelmann (1755) furono tradotti in inglese (da Fuseli) nel 1765, e la sua piú vasta *Geschichte der Kunst des Altertums*, del 1764, era già tradotta in francese intorno al 1766. L'*Inquiry into the Beauties of Painting* di Daniel Webb, che utilizzava alcune idee che Webb aveva raccolto conversando con Mengs, apparve in Inghilterra nel 1760 e fu ben presto tradotto in francese (1765), tedesco (1766) e italiano (1791). Gli stessi *Gedanken über die Schönheit* di Mengs, pubblicati la prima volta nel 1762, uscirono successivamente in italiano e spagnolo nel 1780, in francese nel 1781 e in inglese nel 1792.

Un altro fattore che contribuí al rapido sviluppo del nuovo stile fu l'affermarsi di Roma come una sorta di porto franco per lo scambio delle idee artistiche. Quasi tutti gli artisti di una certa importanza vi passarono qualche anno studiando le antichità e i dipinti del Cinquecento classico. Roma fu anche la Mecca dei «dilettanti» di tutti i paesi. L'educazione di un gentiluomo inglese o di un giovane principe tedesco non si considerava compiuta fino a che egli non aveva visitato la città eterna sotto la guida di un cicerone, che gli inculcava un gusto per gli edifici, le statue e i dipinti piú famosi. Molti di questi turisti si facevano fare un ritratto ricordo da Pompeo Batoni, che aveva raggiunto una particolare abilità nel fissare il loro portamento *nonchalant*, i loro visi rosa e i loro languidi corpi accanto a qualcuno degli oggetti che avevano appreso ad ammirare.

Le opere d'arte eseguite a Roma erano presentate a un pubblico internazionale. Di qui l'importanza ad esempio, dei grandi, solenni, statici dipinti di soggetti omerici di Gavin Hamilton, che li aveva dipinti a Roma negli anni sessanta. Una preferenza per i temi seri e un'indifferenza quasi sprezzante per le sottigliezze di tocco e di colore caratterizzano questi manifesti antirococò a grande scala. Piú famoso ancora a quell'epoca fu il *Parnaso*, un quadro piú abile, che Anton Raphael Mengs eseguí nel 1761, per il salone della villa in cui il cardinal Albani conservava la sua collezione di sculture antiche. È quasi certo che Winckelmann, che era il bibliotecario del cardinale ed era amico di Mengs (da lui considerato «il maggior artista del suo tempo e forse anche dei tempi a venire») ha contribuito alla concezione di quest'opera, in cui si ritrovano tante idee dei teorici e artisti del primo neoclassicismo. Perseguendo la «nobile semplicità e la calma grandezza» esaltate da Winckelmann, Mengs evitò gli effetti coloristici, le soluzioni compositive strettamente intrecciate, le profonde fughe in profondità e gli accorgimenti illusionistici dei pittori di soffitti barocchi: e per farlo capire ben chiaramente mise a fianco del *Parnaso* due tondi dipinti a colori piú caldi, con chiaroscuro piú deciso e una prospettiva a *trompe*

l'œil. E in innumerevoli particolari esibí la sua notevole erudizione. Se in astratto fosse possibile realizzare un capolavoro, questo ne sarebbe uno. È facile capire perché colpisse coloro che ammiravano i marmi greco-romani esposti sotto di esso, però è piuttosto difficile ammirarlo oggi. Come è naturale per un'opera della fase iniziale, negativa, antirococò, del neoclassicismo, il quadro non cerca che di ricreare un sogno di perfezione classica attraverso una sintesi di scultura antica e dipinti di Raffaello. Per gli aspetti costruttivi, e destinati ad avere un seguito, dello stile dobbiamo rivolgerci a opere piú tarde, anch'esse eseguite a Roma, di David e Canova.

2. *Il risorgimento delle arti.*

Le varie, a volte complesse, tendenze che avevano cominciato a delinearsi intorno alla metà del secolo (tendenze verso temi nobili e istruttivi di una moralità austera e stoica, di tono laico anche se di argomento apertamente cristiano, e corrispondenti tendenze nello stile verso una radicale purificazione e una spartana semplicità) tutte coagularono nel nono decennio per produrre
8 un improvviso gruppo di capolavori: *Il giuramento degli Orazi*
11 di David, il Monumento a Clemente XIV di Canova e le *bar-*
12 *rières* parigine di Ledoux. Tutte queste opere potenti e rivoluzionarie furono create simultaneamente tra il 1783 e il 1789. Il fatto che abbiamo rappresentato la distillazione e il culmine di tre processi personali di maturazione artistica, e in effetti siano state realizzate in modo del tutto indipendente, serve solo a rendere anche piú sorprendenti le loro affinità stilistiche.

Il carattere subitaneo, esplosivo di questo fenomeno artistico fu pienamente riconosciuto dai contemporanei (fu detto un risorgimento delle arti) e fu chiaramente ispirato da un nuovo, quasi militante, fervore e da una matura pienezza di propositi. Pure, benché queste opere siano state realizzate alla vigilia della rivoluzione francese, esse avevano in sé ben poche implicazioni

specificamente politiche, come ben poche ne aveva la stessa parola risorgimento: in effetti alcune delle opere piú rivoluzionarie in senso artistico furono, come vedremo, realizzate da e per reazionari in senso politico. Il pubblico plauso che immediatamente salutò *Il giuramento degli Orazi* sia a Roma che a Parigi, nonché le analogie tra i consensi che furono tributati a esso e quelli tributati al monumento papale di Canova, dovrebbero metterci in guardia dal vedervi un esplicito significato politico.

David iniziò la sua carriera all'ombra rococò del suo lontano parente Boucher, che gli consigliò di entrare nello studio di Vien, un sofisticato fornitore di quadri erotici alla moda, che era rimasto pienamente rococò come sentimento pur pagando qualche superficiale tributo ai nuovi indirizzi classicheggianti allora in voga. Sotto la sua guida David ottenne un posto tra gli *élèves* 14
protégés della scuola dell'Accademia (dove continuò la sua formazione sia nelle discipline classiche che nello studio dell'arte) e nel 1775 fu inviato all'Accademia francese di Roma. Egli venne in Italia convinto di aver poco da imparare dall'antico. Ma un incontro a Napoli con il teorico Quatremère de Quincy, che si considerava discepolo di Winckelmann, ebbe l'effetto, come egli disse piú tardi, di un'operazione di cataratta che gli permise per la prima volta di vedere e intendere l'antichità.

Il risultato ne fu il *Belisario che riceve l'elemosina*. Un soldato 7
to che aveva militato agli ordini di Belisario riconosce il suo antico generale, ora vecchio, cieco e abbandonato da tutti, con un bambino che protende il suo elmo per prendere una moneta che una passante gli offre. Questo soggetto era già stato dipinto precedentemente, ma mai con questa austera concentrazione sulle cose essenziali. David ha sollevato un aneddoto storico a tema di significato universale, facendone una intensa lamentazione sulla caducità della gloria umana, la desolazione della vecchiaia, unita a una meditazione sull'eroismo morale nell'avversità. La dignità del messaggio si riflette nella sobrietà dell'interpretazione: i gesti sono contenuti, i colori bassi. La verità del quadro è accentuata dalla cura con cui sono resi i particolari storici. Ciò richiama uno dei consigli di Diderot: «peindre comme on parlait à

Sparte»[1]. Difatti era esattamente il genere di pittura, eroica nel soggetto e grande nella maniera, che Diderot era venuto chiedendo già dagli anni cinquanta; ed egli salutò il giovane David con le commosse parole: «il a de l'âme». Tuttavia quest'opera ancora si rifà al revival Luigi XIV nella sua ampiezza e *mesure*: appartiene cioè al neopoussinismo anziché al neoclassicismo.

8 Col *Giuramento degli Orazi* David raggiunse di colpo la piena maturità. Interamente emancipato e pienamente padrone di uno stile nuovo e rigorosamente depurato, egli raggiunse ora una perfetta fusione di forma e contenuto in un'immagine di straordinaria lucidità ed efficacia visiva. Non si trattava piú di una lamentazione consolatoria, come era stato il caso del *Belisario*, con accenti caldi e rassicuranti alla Poussin, ma di un sonante appello alla virtú civica e al sentimento patriottico.

La scelta del soggetto è quanto mai rivelatrice delle aspirazioni e delle intenzioni di David. Forse stimolato da una rappresentazione dell'*Horace* di Corneille, egli sembra si sia rivolto a Tito Livio per avere un racconto «vero», dal punto di vista storico come da quello morale, di come i tre fratelli Orazi decisero di risolvere una guerra tra Roma e Alba con un duello personale con i tre fratelli Curiazi e di come l'unico superstite, ritornando a Roma in trionfo, trovò la sorella in lacrime per la morte di uno dei Curiazi a cui era fidanzata. Il superstite per questo uccise la sorella, fu condannato a morte e graziato solo dopo che il padre ebbe chiesto pubblicamente clemenza. Tuttavia anche questa versione della vicenda, per quanto rappresentasse un miglioramento rispetto a quella di Corneille, nella quale era implicita la supremazia del patriottismo su tutti gli altri imperativi morali, non esemplificava per David la virtú romana in una forma sufficientemente pura ed esemplare. Come Livio stesso ammetteva, l'Orazio superstite fu graziato piú per ammirazione del suo valore che per la giustezza della sua causa. Egli aveva mostrato un ammirevole spirito patriottico, ma una deplorevole mancanza della maggiore virtú stoica, cioè l'autocontrollo. Perciò David

[1] [Dipingere come si parlava a Sparta].

abbandonò la versione di Livio dopo aver eseguito un disegno preliminare fondato su di essa e scelse come suo soggetto un momento che non è ricordato da nessuno degli storici (per quanto suggerito da Dionigi di Alicarnasso, che non c'è nessuna ragione di supporre fosse noto a David): il momento in cui le maggiori virtú romane cristallizzano nella forma piú bella e piú pura. È il momento del giuramento, quando i tre giovani con piena abnegazione decidono di sacrificare la loro vita per la patria.

Scegliendo questa scena David poté estrarre e isolare l'essenza della vicenda e rivelarne l'intimo significato, la nobiltà dello stoicismo romano con una immediatezza ed economia di mezzi figurativi altrettanto stoiche. Inoltre la solennità del giuramento venne ad accentuare l'effetto aggiungendo un'ulteriore dimensione a quella morale, per cui questa venne a esserne universalizzata e il suo significato umano generalizzato. Cosí, mentre il messaggio è trasmesso in termini personali, che furono immediatamente compresi dai contemporanei di David, esso fu chiaramente inteso come una lezione che poteva applicarsi a tutti gli uomini e a ogni epoca.

David esalta un mondo eroico di passioni semplici, senza complicazioni, e di verità rigorose, senza compromessi. Il coraggio e la risolutezza virili sono messi a contrasto con la tenerezza e la rassegnazione femminile: i muscoli tesi dei tre fratelli, vibranti di una energia quasi elettrica, trovano un contrappeso, al di là della figura eretta in atteggiamento nobile e proteso del padre, nei panneggi a pieghe morbide e nei gesti teneramente compassionevoli delle donne (ad accentuare il pathos egli ha aggiunto alle sorelle le figure di una vedova e di due bimbi, benché non siano ricordate in nessuna delle fonti). Questa vigorosa lucidità compositiva viene rafforzata dalla limpida chiarezza, quasi di primo mattino, della luce e dalla elementare purezza del colore, nonché dalla rudimentale semplicità dell'ambiente con le sue nude colonne doriche e gli archi a tutto sesto. Cosa significativa, un critico notava nel 1785 che «la semplicità e l'energia dell'Ordine è degna dei tempi semplici ed eroici di cui abbiamo qui un vero ritratto».

Benché l'accuratezza archeologica fosse considerata una condizione *sine qua non* per ogni «vera» rappresentazione di questi soggetti dei primi tempi romani, probabilmente David deve meno all'arte antica di quanto a prima vista sembrerebbe verosimile. Il comporsi scultoreo delle figure e la loro disposizione rigidamente rettilinea entro all'elementare scatola spaziale, in esatto parallelo con il piano del quadro, inevitabilmente fa pensare a una diretta derivazione dai bassorilievi romani. E difatti questo era già diventato un luogo comune critico negli anni ottanta. Ma si trattava di un luogo comune che suscitava il riso fra gli amici di David. Certamente il processo creativo di rado, o forse mai, è stato una cosa semplice come in questo caso.

Però qualche indicazione delle molteplici fonti da cui David ha distillato il suo capolavoro si può trarre considerando le origini del principio compositivo di dissociazione o isolamento delle parti da cui in tanta parte deriva la forza del dipinto. Fu questo l'unico elemento del quadro che fu giudicato severamente quando l'opera fu esposta per la prima volta nel 1785. Si pensò infatti, non senza ragione, che fosse la causa dei suoi elementi piú nuovi e sconcertanti: la sua tagliente chiarezza, i suoi passaggi bruschi, le sue larghe e vistose zone vuote. Tuttavia l'origine di questo «brutalismo» davidiano sta nella teoria accademica insegnata all'Ecole per venti anni, e accettata dall'artista, teoria su cui aveva insistito il maestro di David, Dandré-Bardon, nel suo *Traité de peinture* (1765), secondo la quale i gruppi di figure dovevano essere contrapposti formalmente l'uno all'altro, e le contrapposizioni dovevano essere accentuate dalle espressioni. Ma nessuno prima di David aveva spinto questa dottrina accademica alle sue estreme conseguenze. In questo processo egli si aiutò con la scultura antica, con descrizioni di dipinti di Polignoto e con le composizioni su un solo piano del Perugino e di «certi dei suoi predecessori», che, secondo il suo discepolo Delécluze, egli piú tardi esaltava. Può darsi che abbia guardato addirittura a Giotto, i cui raggruppamenti monumentali, la cui chiarezza compositiva e la calma serenità dei toni riflettono un'analoga profondità e vigore di convinzioni. Infatti era a quest'epoca, negli anni ottanta, che Giotto e i primitivi italiani venivano suscitando l'interesse non solo dei collezionisti-storici come Seroux d'Agincourt (il «Winckelmann dei pittori barbari»), che David conobbe a Roma, ma anche di artisti come Canova e Flaxman.

I primi anni della carriera di Canova procedettero in modo abbastanza simile a quelli di David, che era di nove anni piú vecchio di lui. Educato nella Venezia rococò, ben presto raggiunse un grado di virtuosismo tecnico, di eleganza e raffinatezza naturalistiche che incantarono i suoi compatrioti sulla laguna. Ma egli non mostrò tendenze ribelli se non dopo il 1780, quando si recò a Roma ed entrò in una cerchia internazionale di artisti e teorici (in particolare Gavin Hamilton); rinunciò allora agli allori che già aveva conquistato, per dedicarsi alla creazione di un nuovo stile, rivoluzionario nella sua severità e intransigente nella sua idealistica purezza. Il suo *Teseo e il Minotauro morto* ne 9
fu il risultato. In un primo momento egli aveva pensato di rappresentare le due figure in combattimento ma, dietro suggerimento di Hamilton, decise di rappresentare il momento di calma dopo la vittoria. Si è tentati di vedere nel gruppo un simbolo della sua stessa conversione stilistica: la spoglia del suo consunto naturalismo veneziano rappresentata mediante la pelle, accuratamente resa, e le viscere del mostro, e il campione dell'idealismo nel giovane eroe solidamente robusto e un poco assente. Eseguita in un momento in cui la maggior parte degli scultori a Roma stava ancora lavorando nello stile tardobarocco o addirittura attendeva a servili imitazioni dei marmi antichi (una pratica che Canova condannava), l'opera gli meritò il titolo non solo di «restauratore» ma anche di «continuatore» della tradizione antica. E fu subito chiamato a eseguire due monumenti papali, cioè le commissioni piú importanti che potessero toccare a uno scultore a Roma.

Nel suo Monumento a Clemente XIV, per quanto tenuto a ri- 11
spettare alcune delle convenzioni invalse per i monumenti papali in San Pietro (in particolare i grandi capolavori barocchi di Bernini) Canova ne rifiutò i panneggi tumultuosi, i marmi policromi

e la ricca ornamentazione, gli accorgimenti illusionistici e le composizioni intricatamente simmetriche. Fu come se consapevolmente si fosse proposto di purificare e correggere il monumento papale barocco richiamandosi alle severe critiche di Winckelmann alle espressioni «forzate», ai tipi «ignobili» e alla passionalità eccessiva di Bernini. In luogo di creare le consuete figure allegoriche barocche Canova trasformò le personificazioni dell'Umiltà e della Temperanza in ploranti che compiangono la morte del papa nel silenzio di un profondo dolore. E permeò l'intera opera di una «nobile semplicità e calma grandiosità». Non sorprende che abbia incontrato il consenso di tutti gli artisti e critici piú avanzati come Milizia, che, quando il monumento fu scoperto nel 1787, dichiarò: «le tre statue appaiono come scolpite nel periodo migliore dell'arte greca per composizione, espressione e panneggi; e gli accessori, i simboli e l'architettura hanno la stessa regolarità».

Può darsi che David avesse visto modelli per il monumento a Clemente XIV in una fase avanzata mentre egli stava lavorando al *Giuramento degli Orazi*. Tuttavia le somiglianze tra la figura
11, 10 seduta dell'Umiltà di Canova e le sorelle degli Orazi di David è probabilmente casuale. Affinità piú significative sembrano derivare dall'identità di propositi anziché da una qualsiasi influenza diretta di un'opera sull'altra. Non si tratta semplicemente del fatto che entrambe rifiutano gli ornamenti superflui e aspirano alla semplicità, alla chiarezza e alla gravità; il fatto è che queste caratteristiche sono raggiunte con mezzi analoghi. In entrambe le opere si insiste sull'orizzontalità. Le figure sono collocate o di profilo o perfettamente frontali. Il tipo di composizione in cui gli elementi si integrano pienamente, tipo elaborato nel Rinascimento classico o sviluppato ulteriormente nel barocco, è stato qui rifiutato in favore di un tipo di composizione in cui i vari elementi sono deliberatamente separati l'uno dall'altro e giustapposti. Milizia sottolineò le «poche e grandi divisioni» nella concezione del monumento.

Un analogo processo di distinzione e giustapposizione delle parti si vede nel progetto di Ledoux per la Barrière de la Villette a Parigi, un'opera che va insieme al *Giuramento degli Orazi* per il suo vocabolario architettonico austeramente semplificato e al Monumento a Clemente XIV per l'uso di forme geometricamente pure. Nato nel 1736, C.-N. Ledoux era piú vecchio di David e di Canova di quasi una generazione. Ma la facciata risolta in un possente bugnato rustico del suo capolavoro giovanile, l'Hôtel d'Hallwyl, che tuttora domina la Rue Michel le Comte a Parigi, è già di una notevole austerità. Le sue derivazioni dalla semplice Orangerie di Versailles e dalla compatta architettura militare di Vauban, la legano al revival Luigi XIV della metà del secolo. Cosa significativa, Ledoux semplificò ulteriormente l'edificio quando, una quarantina d'anni dopo, preparò i disegni per la pubblicazione. La Barrière de la Villette del 1785- 13, 1
1789 è molto piú originale. La sua funzione pratica era quella di assicurare un ambiente per la riscossione della detestata tassa dell'*octroi*; ma serviva anche, insieme con quarantacinque altre *barrières*, a segnare il perimetro di Parigi e a impressionare il viaggiatore che s'avvicinava alla città. Formata da una croce greca sormontata da un cilindro, deve il suo effetto imponente al vigoroso contrasto tra queste due forme elementari, tra i pieni e i vuoti, tra le finestre quadrate dell'attico e gli archi semicircolari al di sotto di esse. Le colonne e i pilastri tuscanici senza base, e coronati solo da capitelli della forma piú elementare, sono volutamente, quasi ostentatamente, severi: al punto che si è portati a dimenticare che essi, e in definitiva lo stesso corpo cilindrico, non hanno alcuna funzione pratica. Non strettamente utilitario né puramente ornamentale, non antico ma nemmeno revivalistico, questo strano edificio è un esercizio di pura forma architettonica di un tipo caratteristico del neoclassicismo.