

IL ROMANTICISMO

- STORIA DEL TERMINE
 - ORIGINI
 - CARATTERI GENERALI
 - INGHILTERRA
 - GERMANIA
 - FRANCIA
 - ITALIA
 - L'ARTE ROMANTICA
-



Riccardo Merlante (con la collaborazione di **Antonella Rizzi**)



STORIA DEL TERMINE

Alla metà del Seicento, il termine inglese *romantic* venne usato in accezione negativa, in riferimento alla materia avventurosa o sentimentale, ritenuta falsa e irrealistica, degli antichi *romances*. Durante il Settecento passò tuttavia a designare, in senso non dispregiativo, alcuni aspetti della nuova sensibilità che si andava diffondendo: il fascino degli aspetti selvaggi e malinconici della natura, del mistero, del fantastico e del soprannaturale, di mondi lontani nello spazio e nel tempo, della dimensione sentimentale. In Francia il termine *romantic* venne tradotto dapprima con gli aggettivi *pittoresque* ('pittresco', 'suggestivo', 'attraente', in relazione ai paesaggi naturali) e *romanesque* ('romanzesco', con richiamo al mondo medievale romanzo e al suo immaginario), e infine con *romantique* (ted. *romantisch*; ital. *romantico*, attestato solo dal 1814), indicante la partecipazione emotiva del soggetto agli spettacoli naturali, dettata dalla presenza di segreti rapporti tra uomo e natura.

Il termine **Romanticismo** (fr. *Romantisme*; ingl. *Romanticism*) traduce invece il tedesco *Romantik*, con cui i fratelli August e Friedrich Schlegel definirono nel suo complesso l'inquietudine e problematica sensibilità moderna, incentrata sulla sfera emotiva, sul senso dell'indefinito e dell'infinito, in opposizione a quella stabile, armonica e razionale del *classicismo*. In questo senso, l'antitesi *classico/romantico* (al pari di altre dicotomie come *classico/barocco* o, secondo la formulazione di Nietzsche, *apollineo/dionisiaco*) caratterizzerebbe l'intera storia dello spirito umano. [Novalis](#) (1772-1801) usa il termine per definire tutto un intero atteggiamento spirituale ed estetico.



C.D.Friedrich (1774-1840),
Abbazia nel querceto (1809)



In quanto conferisco al volgare un alto significato, al comune un aspetto enigmatico, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io lo rendo romantico.

Tutto in lontananza diventa poesia: monti lontani, uomini lontani, eventi lontani. Tutto diventa romantico.



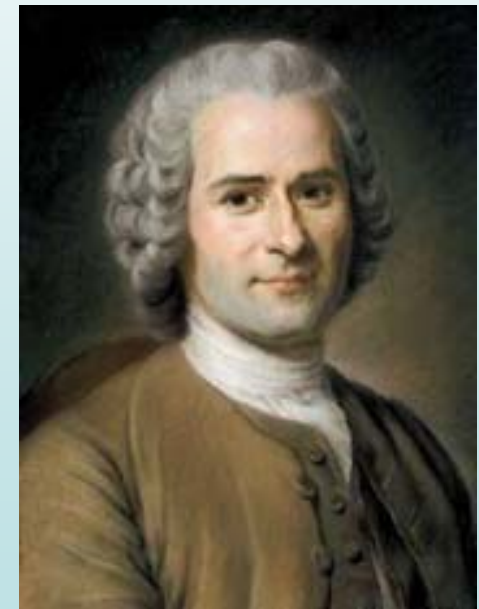
Novalis, pseudonimo di Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801)



ORIGINI

Nella seconda metà del Settecento si va affievolendo il culto sovrano della ragione e la fiducia nelle sue possibilità di guidare gli uomini verso un sicuro destino di felicità e di benessere. Della ragione si cominciano a cogliere i limiti e le contraddizioni e subentra un senso di inquietudine e di malessere (atteggiamento che in seguito verrà chiamato «male del secolo») che conduce ad un ripiegamento nelle dimensioni del sentimento, della irrazionalità e dell'immaginazione, presenti anche nella cultura illuminista ma ora maggiormente valorizzate e poste al centro dell'attenzione. La nuova sensibilità emerge quindi dal seno stesso del pensiero illuminista, che anche in questo versante dirige ora la propria esplorazione conoscitiva; solo più tardi, quando si imporrà in tutta Europa, essa apparirà nettamente in contrasto col razionalismo, tanto che si parlerà del Settecento illuminista e dell'Ottocento romantico come di due secoli «l'un contro l'altro armato» (Manzoni).

Grande influenza sulla formazione di questa nuova sensibilità ebbe il pensiero di **J.J.Rousseau**, che aveva esaltato il valore dello stato originario di natura in opposizione alla corruzione apportata dalla civiltà, che nel romanzo epistolare [Giulia o la Nuova Eloisa](#) (1761) aveva celebrato la forza sconvolgente e nobilitante dell'amore, che nelle *Confessioni* (pubblicate nel 1782 e nel 1789) aveva indagato implacabilmente la propria interiorità, mettendone a nudo tanto gli aspetti positivi quanto le debolezze e le contraddizioni, evidenziando le caratteristiche uniche e irripetibili della personalità (anche per questo il filosofo tedesco Kant definirà Rousseau «il Newton del mondo interiore»).



J. J. Rousseau (1712-1778)

◀

L'unicità dell'io si collegava poi alla unicità e singolarità di ogni popolo, così che nacque l'interesse per le origini nazionali e popolari di ciascuna cultura, storicamente rintracciabili nel Medioevo, periodo che, diversamente dall'opinione negativa che ne ebbe l'Illuminismo, tornò ad essere oggetto di grande interesse. All'intento didattico e all'impegno politico e sociale si preferisce ora il sentimento individuale; all'idea di una natura ordinata e armonica, ma astratta, si sostituisce quella di una natura colta nei suoi aspetti violenti e drammatici, in corrispondenza con le lacerazioni che agitano l'interiorità dell'individuo; all'ideale unità, di impronta classica, di uomo e mondo, fa riscontro la radicale inadeguatezza dell'uomo verso il mondo.

L'arte e la letteratura perdono progressivamente la propria funzione didattica, rinunciano alla pretesa di guidare l'uomo verso la felicità e si pongono piuttosto come momenti di riflessione sulla caducità delle vicende umane. All'imitazione dei modelli classici si contrappone il gusto per l'originalità creativa, l'autenticità e la spontaneità della poesia primitiva, popolare, per la fantasia, per le forti tinte delle leggende nordiche. Comincia a mutare l'idea stessa di bellezza, cercata non in modelli immutabili e assoluti, ma nei moti interiori dell'animo individuale (un importante contributo in questo senso viene dato da **Edmund Burke** con il saggio sul sublime).

In ambito strettamente letterario, già alla metà del Settecento nascono nuovi generi, come la poesia sepolcrale, la poesia ossianica e il romanzo gotico, la cui fortuna rimarrà intatta per tutto il secolo XIX e oltre.



C.D.Friedrich, *Paesaggio serale* (1830-1835)



IL SUBLIME

Nella distinzione antica degli stili, quello sublime (o grave) era considerato lo stile più alto e nobile, corrispondente non solo ad una visione elevata della condizione umana, ma anche alla ricerca di una dimensione oltre i limiti dell'umano. Questo concetto risale al trattato del I sec. d.C. *Del sublime*, opera anonima ma a lungo attribuito al retore greco Cassio Longino (e col nome di Pseudo-Longino vi si fa ancora oggi riferimento). «Al sublime», scrive G. Ferroni, «si giunge spesso attraverso un eccesso, un di più, nello stesso uso delle forme di espressione classica più misurata e regolata; il suo ambito essenziale è quello dell'esaltazione degli eroi, di vicende e di azioni dal valore smisurato... Ma più in generale il sublime può comprendere ogni atteggiamento rivolto alla ricerca di verità e realtà ideali, superiori a quelle della normale esperienza».

Nel 1756 il concetto venne ripreso nell' *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* da Edmund Burke, che pone l'idea del 'sublime' un gradino al di sopra di quella del 'bello'.

Mentre il bello è determinato da misura e da rigore formale, il sublime è basato sull'entusiasmo creativo, sulla capacità dell'opera d'arte di elevare l'animo a una forma superiore, irrazionale ed emotiva, di conoscenza. Secondo lo scrittore inglese sublime è «tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore». Il sublime è «l'orrendo che affascina» (come ad esempio i fenomeni naturali più violenti), che suscita nell'animo le più forti reazioni emotive, generate non dalla contemplazione estetica del fatto in sé quanto dalla consapevolezza della distanza incolmabile tra questo e l'osservatore, il quale, pur se impotente di fronte allo spaventoso (la cosiddetta bellezza medusea), all'incontrollabile, all'assoluto, ne rimane allo stesso tempo affascinato e ne ricava una sensazione indistinta di piacere.



H.Füssli, *Il silenzio* (1800)



Le caratteristiche della nuova sensibilità, che affiorano in Europa grazie a personalità di eccezione ma ancora isolate, trovano invece una più ampia e matura consapevolezza in Germania, dove, tra il 1765 e il 1785, si sviluppa un movimento culturale chiamato **Sturm un Drang**, il cui nome, variamente tradotto (Tempesta e Assalto, Bufera e Impeto), è ricavato dall'omonimo dramma di **Max Klinger**, pubblicato nel 1777, in cui si esaltavano la forza delle passioni e lo slancio ribelle dell'individuo.

Il movimento, che ebbe in **G.Hamann** e **J.G.Herder** i principali teorici, al dominio della ragione opponeva il sentimento, il genio individuale, l'ingenuità e la semplicità della natura, la diversità, l'originalità al di fuori di schemi e modelli precostituiti. La presenza di tali caratteristiche venne riconosciuta in **Omero, Ossian, Shakespeare**, ai quali pertanto ci si rifaceva non per imitarli sul piano formale, ma per recuperarne la freschezza e l'originalità dell'ispirazione. In questo senso essi divennero i punti di riferimento per la nuova poesia: non «poesia d'arte», basata sull'imitazione, ma, secondo la distinzione di Herder, «poesia di natura», che scaturisce da un' ispirazione spontanea.

Tra le opere più significative dello Sturm und Drang vi sono le ballate *Eleonora* (1774) e *Il cacciatore feroce* (1778) di **G.A.Bürger**, tradotte in Italia da **G.Berchet**, i drammi giovanili di **F.Schiller** (1759-1805) come *I masnadieri* (1781) e *Fiesco* (1783), e soprattutto il romanzo epistolare di **J.W.Goethe** *I dolori del giovane Werther* (1774).

Da queste premesse, il Romanticismo si impose prima in Germania e in Inghilterra e, dopo la caduta di Napoleone, si diffuse in tutta Europa, caratterizzando, nella varietà e complessità delle sue implicazioni, l'intero secolo XIX.



M. Klinger (1752-1831)



W. Goethe (1749-1832)



GIULIA O LA NUOVA ELOISA

DI J.J.ROUSSEAU

Nato da un'occasione biografica (l'amore di Rousseau per Sophie d'Houdetot, cugina di M.me d'Épinay, presso cui l'autore era ospite a Montmorency, sul lago di Ginevra), il romanzo narra, in forma epistolare, la tormentata vicenda amorosa tra la giovane Giulia, figlia del barone d'Étange, e il suo precettore Saint-Preux. La comune passione non è tuttavia sufficiente a vincere l'ostacolo della diversa estrazione sociale. Dopo un bacio furtivo nel bosco, Giulia ritiene sia meglio mantenere la purezza del loro amore e separarsi; presto però i due si rivedono e riallacciano per qualche tempo la relazione. Pur giurando a Saint-Preux eterno amore, Giulia non intende sposarlo senza il consenso del padre e, dopo una iniziale resistenza, accetta di unirsi in matrimonio con un uomo che non ama, il maturo barone di Wolmar. Durante la cerimonia nuziale Giulia ha l'improvvisa rivelazione della santità del matrimonio e prega l'amante di mantenere nei suoi confronti solo una pura amicizia. Sconvolto, Saint-Preux si imbarca come ingegnere su un vascello diretto verso i mari del sud. Negli anni che seguono Giulia ha due figli da Wolmar, che si rivela uomo buono e comprensivo; quando gli confessa la sua relazione con Saint-Preux, che intanto ha fatto ritorno, il marito invita il precettore a vivere presso di loro, al fine di cercare di smorzare, nell'esperienza della coabitazione quotidiana, l'antica passione. Durante un periodo di assenza di Wolmar, i due sentono rinascere l'amore, ma riescono a resistere, superando così la difficile prova. Da questo momento la vita comincia a scorrere serenamente in armonia, amicizia e laboriosità, scandita dai ritmi della natura. Wolmar propone quindi a Saint-Preux di curarsi dell'educazione dei figli, mentre Giulia invita Saint-Preux a sposare la cugina Claire, rimasta vedova, che si è innamorata di lui. La proposta però cade. Infine Giulia, dopo aver salvato il figlio caduto nel lago, muore tra le braccia di Claire. In una lettera lasciata a Saint-Preux, Giulia confessa di essere sempre stata innamorata di lui e gli raccomanda, come ultima volontà, l'educazione dei figli. Nella lettera conclusiva del romanzo, diretta a Saint-Preux, Claire esprime un commosso ricordo di Giulia.

Il romanzo esercitò un profondo influsso sulla nascente sensibilità romantica, sia per i temi trattati (che ritroveremo nei vari Sorel, Werther, Ortis, Adolphe, René), sia per la forma epistolare, che verrà ripresa da Goethe nel *Werther* e da Foscolo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.



Parte I, lettera XIV

Che hai mai fatto! Che hai mai fatto, o mia Giulia? volevi ricompensarmi e m'hai rovinato. Sono ebbro, o meglio insensato. I miei sensi sono alterati, tutte le mie facoltà sconvolte da quel bacio mortale. Volevi alleviare i miei mali? Crudele, li inasprisci. Sulle tue labbra ho colto veleno; ora fermenta, mi infiamma il sangue; mi uccide, e la tua pietà mi fa morire.

O immortale ricordo di quell'istante di illusione, di delirio e di estasi, mai mai non sarai cancellato dall'anima mia, e finché ci saranno impresse le bellezze di Giulia, finché questo cuore agitato mi darà sentimenti e sospiri, sarai il supplizio e la felicità della mia vita!

[...]

Cosa divenni quando sentii... la mano mi trema... un dolce fremito... la tua bocca di rosa... la bocca di Giulia... posarsi, premere la mia, e il mio corpo stretto tra le tue braccia? No, il fuoco del cielo non è più ardente né più veloce di quello che immediatamente mi arse. Tutte le mie potenze si radunarono sotto quel delizioso contatto. Il fuoco s'esalava con i nostri sospiri dalle nostre labbra ardenti, il mio cuore smoriva sotto il peso della voluttà...



N.A.Monsiau, Il primo bacio
(illustrazione per *La nouvelle Héloïse*)



I DOLORI DEL GIOVANE WERTHER

DI J. W. GOETHE

Romanzo epistolare pubblicato nel 1774, in parte derivato da una esperienza personale dell'autore. In una serie di lettere, Werther racconta all'amico Guglielmo di essersi innamorato di Carlotta, che però era già stata promessa in sposa ad Alberto, uomo tranquillo e di buoni sentimenti e di cui per altro egli diventa amico. Anche Carlotta sente di amare Werther e, in occasione della lettura dei versi di Ossian, i due si scambiano l'unico bacio. Consapevole di non poter avere la fanciulla e incapace di resistere alla passione, il protagonista finge di partire per un viaggio e si uccide con le pistole che la stessa amata gli ha consegnato.

Il romanzo evidenzia alcuni di quelli che diverranno tratti tipici del romanticismo: la forza sconvolgente dell'amore, che può dare grandi gioie come grandi dolori, la delusione di un'anima nobile per la miseria del tempo attuale, la presenza della natura, nella quale si rispecchiano gli stati d'animo dell'individuo.





Lettera del 20 dicembre

Tutta la violenza di queste parole rovinò sull'infelice. Si buttò in ginocchio davanti a Carlotta disperatamente, le afferrò le mani, se le premé sugli occhi, contro la fronte, e fu come se nell'anima di lei passasse fugacemente un'intuizione del suo spaventoso proposito. Essa si confuse nella mente, gli strinse le mani, se le strinse al petto, e con un moto patetico si chinò su di lui, sicché le loro guance roventi si toccarono.

L'universo svanì ai loro occhi. Egli le gettò le braccia al collo, la serrò al suo petto, le coprì di baci furiosi la bocca balbettante, tremante.

«Werther!» gridò con voce soffocata, torcendo il viso «Werther!» e con debole mano respingeva quel petto dal suo.

«Werther!» disse ancora, col tono risoluto del sentimento più puro.

Egli non resistette; la sciolse dalle sue braccia e forsennato si abbatté davanti a lei. Essa balzò su, e in angoscioso tumulto, palpitando fra l'amore e lo sdegno, gli disse:

«Questa è l'ultima volta, Werther. Lei non mi vedrà più». E, con uno sguardo d'infinito amore per l'infelice, corse nella stanza accanto, e vi si chiuse.



Lettera del 18 agosto

È dunque destino che dove un uomo trova la sua beatitudine lì pure deve trovare la sorgente della sua infelicità?

Quella mia piena e ardente simpatia per la viva natura, quel sentimento che m'inondava di delizia e intorno a me faceva del mondo un paradiso, ora mi diviene un'insopportabile croce, uno spirito di tribolazione che m'insegue per tutte le strade

[...]

Oh come allora accoglievo tutto ciò nel mio caldo cuore, e in quella esuberante pienezza mi sentivo divino, e le splendide forme dell'infinito universo si movevano, animatrici di tutto, entro l'anima mia!

[...]

Oh quante volte in quel tempo sospirai d'approdare, con l'ala della gru che sopra a me trasvolava, alla riva dell'Oceano smisurato per bere al calice spumeggiante dell'Infinito quell'esaltante estasi vitale, per sentire, e fosse pure un attimo solo, entro la forza angusta del petto mio una stilla della Beatitudine di Colui che tutto ha in Sé e tutto da Sé produce!

Fratello, solo il ricordo di quelle ore mi giova. Lo stesso sforzo di rievocare quegli'ineffabili sentimenti, e di ridirli, innalza la mia anima sopra se stessa, anche se poi mi fa sentire doppiamente l'affanno che adesso mi opprime.

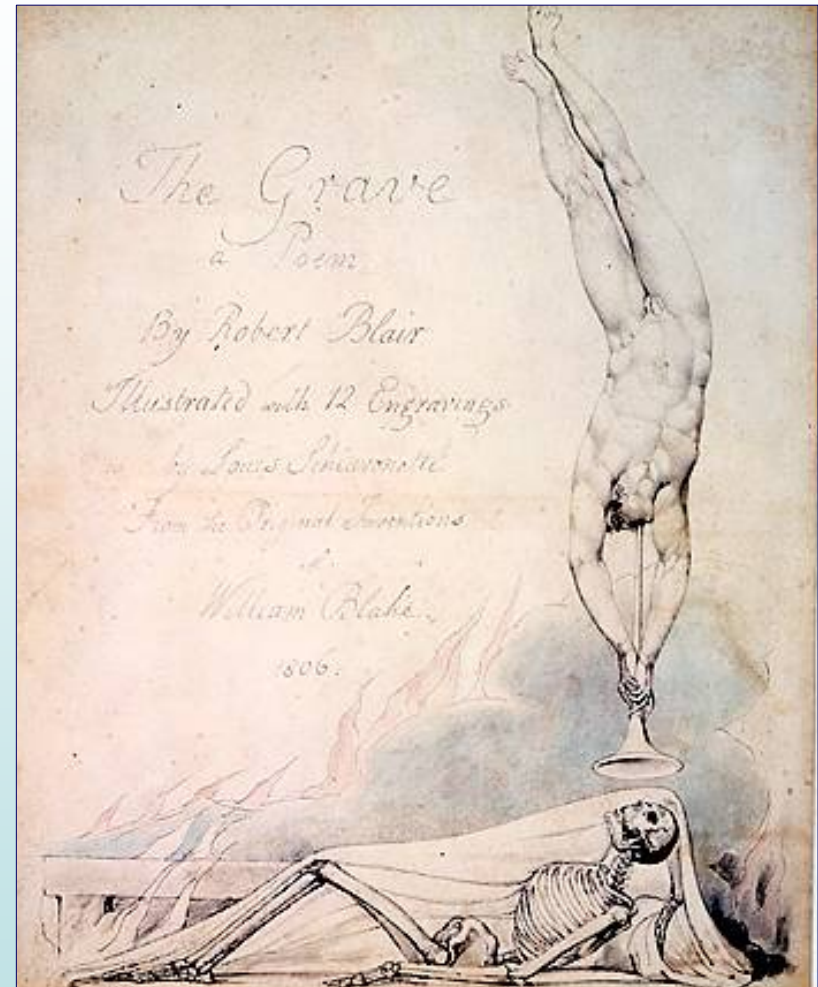
S'è alzato come un sipario davanti alla mia anima, e la scena della Vita Infinita si muta davanti alla mia anima nell'Abisso del Sepolcro eternamente spalancato.



LA POESIA SEPOLCRALE

Genere poetico di tono elegiaco, malinconico, caratterizzato da ambientazione notturna in cimiteri e luoghi solitari, desolati, in rovina, adatti a favorire la meditazione sulla caducità della vita e sul destino umano. Il primo esempio di questo genere risale all'inizio del Settecento con la *Composizione notturna sulla morte* (1712) del poeta irlandese **Thomas Parnell** (1679-1718), e venne poi sviluppato intorno alla metà del secolo dagli inglesi **Edward Young** (1683-1765) con *Il lamento*, ovvero *Pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità* (1742-1745), da **Robert Blair** (1699-1746) col poema *La tomba* (1743), da **Thomas Gray** (1716-1771) con *l'Elegia scritta in un cimitero campestre* (1751).

La poesia sepolcrale ebbe seguaci anche in Italia: **Aurelio Bertola** (1753-1798), che in occasione della morte di papa Clemente XIV compose le *Notti clementine* (1775); **Alessandro Verri**, con il romanzo-saggio *Notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792 e 1804); **Ugo Foscolo** (1778-1827), autore del carme *Dei Sepolcri* (1807), dedicato a **Ippolito Pindemonte** (1753-1828), anch'egli impegnato nella composizione di un poemetto sui cimiteri, che verrà pubblicato, con lo stesso titolo, l'anno successivo a quello dell'opera foscoliana.



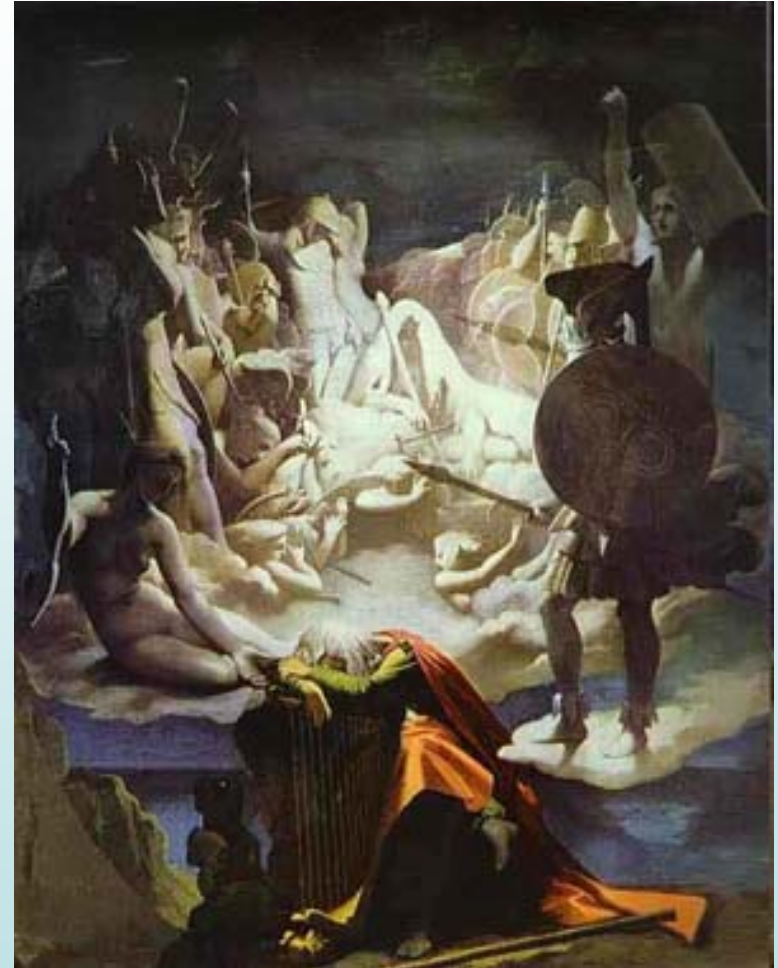
William Blake, illustrazione per *The Grave* (La tomba) di Robert Blair.



LA POESIA OSSIANICA

Nel 1761 il poeta scozzese **James Macpherson** pubblicò una libera traduzione di alcune antiche poesie epiche in lingua gaelica attribuite ad **Ossian** (un leggendario bardo vissuto nel III sec. d.C. e considerato l'Omero del Nord), tramandate in manoscritti risalenti all'XII secolo. L'opera ebbe un immediato successo tra un pubblico desideroso di novità, che già si stava orientando verso il gusto romantico, incline alla meditazione sulla morte e sul destino di infelicità dell'uomo, all'ambientazione in paesaggi tetri, solitari e selvaggi, alle atmosfere malinconiche, fantastiche e misteriose, alla drammaticità delle situazioni alle virtù epiche degli antichi cavalieri medievali (per cui Ossian venne). I *Canti* (che negli anni successivi Macpherson continuò a raccogliere ed elaborare fino all'edizione completa del 1765) divennero così un fenomeno di moda, che favorì in tutta Europa la ricerca e la pubblicazione di testi folcloristici legati alla tradizione orale.

In Italia l'opera venne tradotta, fra il 1763 e il 1772, da **Melchiorre Cesarotti** (già traduttore di Omero), che migliorò notevolmente la versione originale. Ispirazione ossianica ha pure il poemetto epico-lirico **Il bardo della Selva nera** (1806) di **Vincenzo Monti**.



J.D.Ingres, *Il sogno di Ossian* (1815)



IL ROMANZO GOTICO

Genere letterario nato in Inghilterra intorno alla metà del XVIII secolo, caratterizzato dal gusto per l'orrido e il tenebroso, per le atmosfere misteriose e inquietanti, dal fascino che in questo periodo (come reazione al clima di tensione esercitato dalla rivoluzione industriale e dai suoi effetti in campo economico e sociale) comincia ad esercitare l'età medievale, identificata appunto col suo stile più significativo, il *gotico*. All'ordine razionale di stampo illuminista si oppone ora un desiderio di evasione, di fuga in mondi fantastici caratterizzati da misteri, orrori, magie: tutti elementi che forse servono ad esorcizzare paure reali.

Le storie, dagli intrecci piuttosto complicati, sono collocate in un Medioevo quasi sempre italiano, in castelli, abbazie e luoghi in rovina, lugubri e tenebrosi, in un susseguirsi di colpi di scena che tengono sempre desta l'attenzione del lettore.

Capostipite del genere è considerato il romanzo *Il castello di Otranto* (1764) di **H.Walpole**, la cui vicenda si sviluppa intorno a soprannaturali apparizioni. Uno dei capolavori è *Il monaco* (1796) di **M.G.Lewis**. Notevole successo ebbero anche i romanzi di **W.Beckford** (*Vathek*, 1786) e di **A.Radcliff** (*I misteri di Udolfo*, 1794; *L'Italiano*, 1797).

Nell'Ottocento si ha una definitiva affermazione del genere, come dimostrano anche le reazioni in senso satirico e parodistico che ne diedero **Th.L.Peacock** (*L'abbazia degli incubi*, 1818) e **J.Austen** (*L'abbazia di Northanger*, 1818). Nel 1817 uscì *Frankenstein* di **Mary Shelley**, che costituisce uno dei vertici del genere, e nel 1820 *Melmoth l'errante* di **R.Maturin**. Da ricordare inoltre il tedesco **E.Th.A.Hoffmann** (1776-1822), la cui opera anticipa per alcuni versi quella di **E.A.Poe**.

Influssi del gotico si avvertono anche nelle torbide vicende della monaca di Monza e dell'Innominato delineate da **A.Manzoni** nel *Fermo e Lucia* (1821-1823).



C.D.Friedrich, *Cimitero di un convento nella neve*
(1817-1819)



Edizione del *Lamento* di Young illustrata da W.Blake

E. YOUNG

Notte I: le miserie dell'umanità

Dolce dei mali oblio, calma e riposo della stanca natura... il sonno, oh Dio, m'abbandona. Simile al guasto mondo fugge dagli infelici. Esatto egli ritorna ove ride fortuna. A volo trapassa dove gemere ascolta, e sopra gli occhi non bagnati di pianto si riposa; dopo un momento di agitato sonno - tranquillo a me da gran tempo è ignoto - mi risveglio. Felice è pur chi sempre dorme: se pure i vari orridi sogni non spaventano gli estinti nella tomba [...]

Silenzio! Oscurità! Coppia solenne, augusti figli dell'antica Notte, voi che guidate ogni pensiero che nasce alla saggezza, che rendete all'anima coraggio e valore, che l'uomo afflitto sollevate per vostra ignota forza, e della sua ragione lo fate signore; assistetemi voi...



VINCENZO MONTI

Il bardo della Selva nera (I, 8-23)

... il Bardo Ullino;
Ullin germe di forti, ed animoso
cantor de' forti, e dello spirito erede
dell'indovina vergine Velleda,
cui l'antica paura incensi offrì
nelle selve Brutere, ove implorata
l'aspra donzella con responsi orrendi
del temuto avvenire aprì l'arcano.
Sopra una vetta che d'Albecco e d'Ulma
signoreggia la valle, e i cristallini
bei meandri dell'Istro in lontananza,
salì tutto raccolto in suo pensiero
l'irto poeta, e dietro gli recava
l'arpa Cherusca la gentil Malvina;
alle cui rosee dita il dolce tocco
insegnò della lira Ullino istesso...



V.MONTI (1754-1828)



MELCHIORRE CESAROTTI

Fingal (III, 518-533)

Più d'una voce e più d'un'arpa sciolse
armoniose note. Essi cantaro
le gesta di Fingallo e dell'eccelsa
stirpe di Selma; e nell'amabil canto
tratto tratto s'udìa sonar con lode
dell'or così diverso Ossian il nome.
Ossian dolente! Io già pugnai, già vinsi
spesso in battaglia: or lacrimoso e cieco,
squallido, inconsolabile passeggio
coi piccioli mortali. Ove, Fingallo,
o padre, ove sei tu? Più non ti veggo
con l'eccelsa tua stirpe; erran pascendo
cernetti e damme in su la verde tomba
del regnator di Selma. O benedetta
l'anima tua, re delle spade, altero
esempio degli eroi, luce di Cona!





CARATTERI GENERALI

Sorto in un periodo storico di rapidi e profondi cambiamenti - dalla rivoluzione francese alla vicenda napoleonica alla restaurazione alla industrializzazione -, il Romanticismo, con la ricchezza delle sue suggestioni ma anche delle sue contraddizioni e ambivalenze (da un lato il senso della realtà, l'interesse per i concreti problemi politici e sociali, dall'altro l'attrazione per il mistero, per l'irrazionale, per la fantasia e il sogno), fu un movimento estremamente complesso, che introdusse un'intuizione nuova della realtà investendone ogni ambito: ideologico, spirituale, politico-economico, artistico. Diversamente recepito nei paesi europei in relazione alle particolari situazioni storiche e sociali, il movimento presenta tuttavia sostanziali tratti comuni, schematizzabili per comodità in contrasto con l'Illuminismo e con il classicismo (che tra Settecento e Ottocento aveva assunto nuovi slanci e suggestioni e verrà in seguito riconosciuto sotto l'etichetta di **Neoclassicismo**), con cui però, come si è già detto, ci furono anche punti di contatto.

ILLUMINISMO E ROMANTICISMO

- Mentre l'Illuminismo ripone assoluta fiducia nel dominio della ragione, considerata l'unica chiave per comprendere il mondo e per intervenire su di esso, il Romanticismo valorizza il **sentimento**, i cui impulsi sono quelli che per primi e in maniera decisiva determinano l'azione degli uomini.
- Alla visione cosmopolitica ed egualitaria degli uomini, accomunati dal possesso della ragione, subentra l'**individualismo**, il culto della personalità (il genio), della particolare sensibilità che rende originale e unico ciascun individuo.
- All'ottimismo, alla fiducia nella scienza e nel progresso fa riscontro il **pessimismo**, la consapevolezza dello scarto tra ideale e reale (confermato anche dal fallimento degli ideali che avevano animato la Rivoluzione francese e l'età napoleonica), tra l'aspirazione all'assoluto (**sehnsucht**), che l'uomo sente dentro di sé e nella natura e che lo spinge a non accontentarsi mai, a cercare continuamente di raggiungere nuove mete e i limiti entro cui l'uomo si trova ad agire, tra la tendenza artistica all'infinito e la consapevolezza di poterlo esprimere soltanto attraverso finzioni, forme approssimative e illusorie (**ironia**).



La consapevolezza che le proprie aspirazioni sono destinate alla sconfitta (**vittimismo**) genera nell'individuo uno stato di inquietudine e di sofferenza, di solitudine, di incomprendimento da parte della società, e si risolve in **titanismo**, ossia in un atteggiamento combattivo contro forze schiaccianti che ha come soluzione estrema il suicidio (da intendersi non come atto di rinuncia alla vita, bensì come eroica sfida nei suoi confronti – Werther, Jacopo Ortis), oppure in desiderio di fuga in mondi lontani (**esotismo**).

- Al culto della dea ragione, che esclude la rivelazione in nome di una religione naturale e razionale in grado di spiegare il mondo e l'uomo (deismo), giungendo a posizioni estreme di ateismo e materialismo, subentra lo **spiritualismo**, ossia la tensione verso i più alti valori spirituali, tra cui quello per la patria, e la rivalutazione dei principi religiosi tradizionali.
- Alla critica e alla condanna del passato (antistoricismo) si oppone l'idea della necessità della **storia** (il cui valore fondamentale per la conoscenza era già stato riconosciuto da **G.B.Vico**), nel cui perenne divenire si riconosce la realizzazione della volontà divina. Per questo, contro la condanna illuminista dei secoli bui, si ha ora una piena rivalutazione del Medioevo, periodo dominato dalla spiritualità cristiana e in cui si sono formate le moderne nazioni.
- L'individualismo si estende ai caratteri originali e peculiari di un popolo, la cui identità si riconosce per sangue, lingua, cultura, religione e tradizioni comuni (il genio della nazione); nasce, in opposizione al cosmopolitismo illuminista, il **sentimento nazionale**, il culto della patria, del popolo e delle sue radici (tradizioni, dialetti, folklore, fiabe, al cui recupero si dedicarono in particolare i fratelli **Grimm**). Su questa base, in età romantica i popoli oppressi trovano giustificazione per rivendicare la propria libertà e indipendenza dallo straniero (in Italia il Romanticismo risulta strettamente intrecciato col Risorgimento).
- L'**arte** non ha più soltanto funzione pedagogica e utilitaristica, ma costituisce la massima espressione dello spirito umano, della sua libera creatività. Il modello di riferimento non è più la scienza, che tutto comprende con la ragione, ma la **poesia**.



CLASSICISMO E ROMANTICISMO

- Mentre l'arte classica esercita il controllo dei sentimenti, mirando ad una rappresentazione perfetta, serena ed equilibrata dell'ideale, quella romantica si basa sull'**immediatezza dell'ispirazione**, anche nei suoi effetti più appassionati e violenti.
- L'arte classica imita i modelli e i generi del passato, ritenuti insuperabili, quella romantica si affida a una totale **libertà espressiva**.
- L'arte classica utilizza la mitologia classica, mentre quella romantica la rifiuta in nome del vero, oppure recupera gli elementi della mitologia nordica. Il vero comporta poi due diversi esiti artistici: uno di carattere lirico, come autentica espressione del sentimento individuale, e uno di carattere realistico, di impegno civile, come analisi della società e dei suoi problemi, che troverà piena realizzazione nel Naturalismo e nel Verismo.
- L'arte classica contempla oggettivamente una natura immutabile, quella romantica sente la natura misteriosamente partecipe dei sentimenti individuali: essa può essere consolatrice ma anche causa di dolore. «Mentre il problema dell'arte classica era quello di far penetrare lo spirito nella materia, il problema della nuova arte è di rappresentare il ritorno dello spirito sopra di sé e la coscienza riflessa di Dio nell'individuo. Il carattere soggettivo e personale dell'arte romantica fa sì che in essa la storia del cuore umano sia infinitamente più ricca che nella poesia e nell'arte antica. Tutte le forme dell'umanità diventano materia della rappresentazione artistica; il *bello* non è più l'essenziale, il *brutto* vi occupa un posto anche maggiore. Gli oggetti non hanno valore che in quanto riflessi dei sentimenti dell'anima» (M. Puppo); di qui deriva, come afferma il filosofo idealista tedesco Hegel nelle *Lezioni di estetica*, che nell'arte romantica il tratto fondamentale è l'elemento *musicale*, e nella poesia l'accento *lirico*, ossia un tono che si ritrova anche nell'epopea e nel dramma e investe come universale soffio dell'anima le stesse opere dell'arte figurativa, poiché qui spirito e animo, con ogni loro produzione, vogliono parlare a spirito e animo .



Natura! Noi siamo da essa circondati e avvinti, senza poter da essa uscire e senza poter entrare in essa più profondamente. Non invitati e non avvertiti, essa ci prende nel giro della sua danza e ci attrae nel vortice, finché, stanchi, cadiamo nelle sue braccia. Essa crea eternamente nuove forze: ciò ch'è ora non era ancora, ciò che era non torna; tutto è nuovo, e nondimeno è sempre antico. Noi viviamo nel mezzo di essa, e le siamo estranei. Essa parla incessantemente con noi, e non ci palesa il suo segreto. Noi operiamo costantemente su di essa, e tuttavia non abbiamo su di essa nessun potere. Pare che la natura tutto abbia indirizzato verso l'individualità, eppure non sa che farsene degl'individui. Artista incomparabile, senza apparenza di sforzo passa dalle opere più grandi alle minuzie più esatte [...]

È intera, e nondimeno è sempre incompiuta. Non conosce passato e futuro; il presente è la sua eternità (J. W. Goethe)

O natura santa! Io non so cosa mi avvenga quando alzo i miei occhi dinanzi alla tua bellezza, ma tutta la gioia del cielo è nelle lacrime che piango innanzi a te, come l'amante alla presenza dell'amata. Tutto il mio essere ammutolisce e si tende, quando il soffio delicato dell'aria gioca sul mio petto. Perduto nell'azzurro sconfinato, io volgo spesso il mio sguardo in alto, verso l'etere e in basso nel sacro mare ed è come se uno spirito affine mi aprisse le braccia, come se il dolore della solitudine si dissolvesse nella vita degli dèi. Essere uno col tutto, questa è la vita degli dèi, questo è il cielo dell'uomo. Essere uno con tutto ciò che ha vita, fare ritorno, in una beata dimenticanza di sé, nel tutto della natura (F. Hölderlin)



*....una gente che libera tutta
o fia serva tra l'Alpe ed il mare;
una d'arme, di lingua, d'altare,
di memorie, di sangue e di cor.*

(A. Manzoni, Marzo 1821)



F. Hayez, Ritratto di A. Manzoni



A. MANZONI

Lettera a Cesare d'Azeglio (1823)

Mi limiterò ad esporre quello che a me sembra il principio generale a cui si possano ridurre tutti i sentimenti particolari sul positivo romantico. Il principio, di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso, mi sembra poter esser questo: che la poesia e la letteratura in genere debba proporsi **l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo**. Debba per conseguenza scegliere gli argomenti pei quali la massa dei lettori ha o avrà, a misura che diverrà più colta, una disposizione di curiosità e di affezione, nata da rapporti reali, a preferenza degli argomenti, pei quali una classe sola di lettori ha una affezione nata da abitudini scolastiche, e la moltitudine una riverenza non sentita né ragionata, ma ricevuta ciecamente. E che in ogni argomento debba cercare di scoprire e di esprimere il vero storico e il vero morale, non solo come fine, ma come più ampia e perpetua sorgente del bello: giacché e nell'uno e nell'altro ordine di cose, il falso può bensì dilettere, ma questo diletto, questo interesse è distrutto dalla cognizione del vero; è quindi temporario e accidentale. Il diletto mentale non è prodotto che dall'assentimento ad una idea; l'interesse, dalla speranza di trovare in quella idea, contemplandola, altri punti di assentimento e di riposo: ora quando un nuovo e vivo lume ci fa scoprire in quella idea il falso e quindi l'impossibilità che la mente vi riposi e vi si compiaccia, vi faccia scoperte, il diletto e l'interesse spariscono. Ma il vero storico e il vero morale generano pure un diletto, e questo diletto è tanto più vivo e tanto più stabile, quanto più la mente che lo gusta è avanzata nella cognizione del vero: questo diletto adunque debbe la poesia e la letteratura proporsi di far nascere.



INGHILTERRA

Sul fertile terreno preparato dalla poesia ossianica e sepolcrale e dalla teoria del *sublime* di E. Burke, nonché da una illustre tradizione letteraria culminata nell'opera di Shakespeare, la sensibilità romantica si impose assai presto in Inghilterra ed ebbe il proprio manifesto nelle *Lyrical Ballads* di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, pubblicate nel 1798. Nella *Prefazione* alla seconda edizione dell'opera, Wordsworth indicava nelle passioni umane e nella natura i temi fondamentali della nuova poesia, che egli definiva come uno «spontaneo fluire di potenti sensazioni, originate dall'emozione rivissuta in tranquillità».

A tale scopo egli sceglieva avvenimenti e situazioni di vita comune, presentandoli attraverso un linguaggio di uso corrente ma con un certo colore di fantasia; presentando cose quotidiane sotto un aspetto insolito si poteva renderle interessanti e scoprire in esse le leggi principali della nostra natura. Coleridge prediligeva invece la dimensione del mistero, del soprannaturale, del fantastico ([La ballata del vecchio marinaio](#)), del sogno (conseguenza anche dell'uso di oppio), e l'utilizzo di un linguaggio più scelto ed elaborato, ricco di arcaismi. Successivamente si affermarono [W.Blake](#), poeta visionario e incisore, [P.B.Shelley](#), [J.Keats](#) e [G.G.Byron](#). Quest'ultimo, fecondo autore di liriche, poemi (*Il pellegrinaggio del giovane Aroldo*; *Il Giaurro*; *Il Corsaro*) e drammi (*Manfred*), fu uno dei più rappresentativi autori del Romanticismo, anche per la sovrapposizione che egli attuò tra vita e letteratura.

Sul versante narrativo si impose Walter Scott (1771-1832), autore di poemi epico lirici e di romanzi di ambientazione medievale, come ad esempio *Waverly*, *Rob Roy* e *Ivanhoe*, con cui prendeva avvio il genere del romanzo storico, presto adottato anche da Manzoni.



W.Wordsworth
(1770-1850)



S.T.Coleridge
(1772-1834)



Caddero i venti, caddero le vele,
peggior cosa non poteva capitarci,
e aprivamo la bocca soltanto
per rompere il silenzio del mare.

In mezzo ad un torrido cielo di rame
a mezzodì il sole iniettato di sangue
sovrastava l'albero maestro,
non più grande della luna.

Passavano i giorni, passavano i giorni,
e noi immobili, senza un filo di vento,
fissi come la sagoma d'una nave
in mezzo a un oceano dipinto.

Acqua, acqua dovunque,
e già le tavole s'imbarcavano,
acqua, acqua dovunque,
ma non un goccio da bere.

Imputridivano perfino gli abissi: oh Cristo,
che anche questo dovesse accadere!
Sì, figure con zampe melmose
strisciavano sul viscido mare...

(La ballata del vecchio marinaio, vv. 103-122)

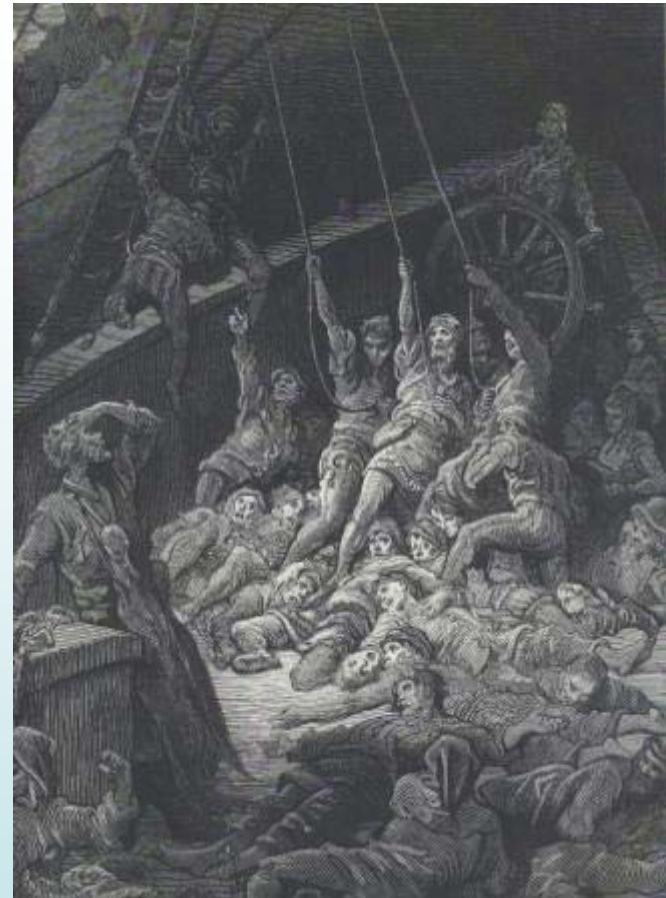


Illustrazione di G. Doré



La Rosa malata

Oh Rosa, tu sei malata.
Il verme invisibile
che vola la notte
negli urli della tempesta,
scoprì il tuo giaciglio
di gioia scarlatta.
E il suo oscuro amore segreto
distrugge la tua vita.

The Sick Rose

O Rose, thou art sick:
The invisible worm
That flies in the night
In the howling storm,
Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.



Eternità

Chi lega a sé una Gioia
distrugge la vita alata;
ma chi bacia la Gioia in volo
vive nell'alba dell'Eternità.

Eternity

He who bends to himself a joy
Does the winged life destroy;
But he who kisses the Joy as it flies
Lives in Eternity's sunrise.



La filosofia dell'amore

Le fontane si mischiano nel fiume
e i fiumi nell'Oceano,
i venti dell'Azzurro si confondono
in dolce emozione;
niente nel mondo è solo;
tutte le cose per legge divina
s'incontrano e si mischiano in uno spirito.
Perché non io nel tuo?

I monti, vedi, baciano l'Azzurro
e le onde abbracciano le onde;
nessun fiore sarebbe perdonato
se disdegnasse il suo fratello;
e il sol la terra abbraccia con la luce
e i raggi della luna baciano le acque:
tutto questo baciarsi cosa vale,
se tu non baci me?

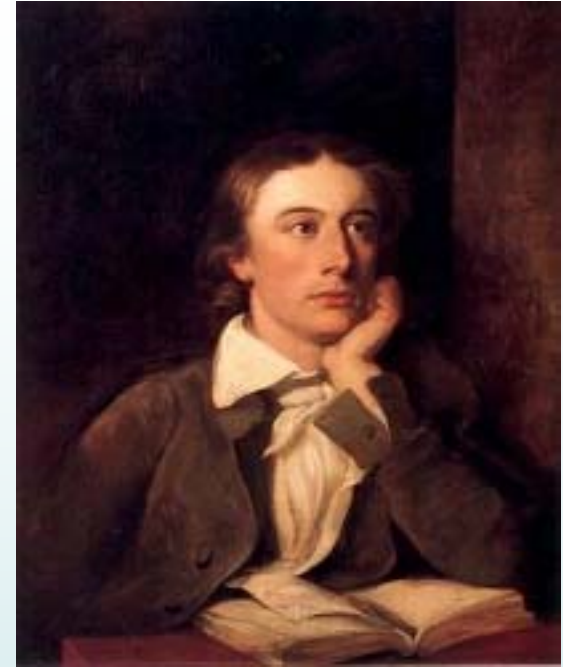


Percy Bysshe Shelley (1792-1822)



Quando la paura mi prende

Quando la paura mi prende di morire
prima che la penna tutto
il mio fertile cervello abbia spigolato,
prima che molti libri abbiano raccolto
come granai pieni ciò che è ben maturato,
quando osservo sul volto stellato della notte
i segni profondi e nuvolosi d'una grande storia
e penso che potrebbe non toccarmi mai la gloria
di tracciare le loro ombre con la mano magica della sorte,
quando sento, amica bella d'un momento,
che mai più ti guarderò né mai godrò più
dell'incantato potere dell'amore senza tormento –
allora sulla spiaggia del gran mondo solo e pensoso resterò,
finché Amore e Fama naufraghino nel nulla.



John Keats (1795-1821)



Ondeggia, Oceano

Ondeggia, Oceano, nella tua cupa
e azzurra immensità
a migliaia le navi ti percorrono invano;
l'uomo traccia sulla terra i confini,
apportatori di sventure,
ma il suo potere ha termine sulle coste,
sulla distesa marina
i naufragi sono tutti opera tua,
e l'uomo è da te vinto,
simile ad una goccia di pioggia,
s'inabissa con un gorgoglio lamentoso,
senza tomba, senza bara,
senza rintocco funebre, ignoto.

Sui tuoi lidi sorsero imperi,
contesi da tutti a te solo indifferenti.
Che cosa resta di Assiria, Grecia, Roma, Cartagine?
Bagnavi le loro terre quando erano libere e potenti.
Poi vennero parecchi tiranni stranieri,
la loro rovina ridusse i regni in deserti;
non così avvenne, per te, immortale e
mutevole solo nel gioco selvaggio delle onde;
il tempo non lascia traccia
sulla tua fronte azzurra.
Come ti ha visto l'alba della Creazione,
così continui a essere mosso dal vento.



George Gordon Byron (1788-1824)

E io ti ho amato, Oceano,
e la gioia dei miei svaghi giovanili,
era di farmi trasportare dalle onde
come la tua schiuma;
fin da ragazzo mi sbizzarrivo con i tuoi flutti,
una vera delizia per me.
E se il mare freddo faceva paura agli altri,
a me dava gioia,
perché ero come un figlio suo,
e mi fidavo delle sue onde, lontane e vicine,
e giuravo sul suo nome, come ora.



P. B. SHELLEY

**Sulla Medusa di Leonardo
nella Galleria di Firenze**

...l'orrore e la bellezza in lei sono divini.
Sulle sue palpebre e le labbra, sembra,
la grazia posa come un'ombra, da cui
livide e ardenti, sotto dibattendosi,
splendono le agonie di angoscia e morte.

Ma è più la grazia che l'orrore a volgere
lo spirito di chi la fissa in pietra

[...]

la melodiosa tinta della bellezza, sparsa
attraverso il buio e il bagliore della pena,
umanizza e armonizza il tormento

[...]

È la tempestosa grazia del terrore...



Medusa, dipinto attribuito a Leonardo, Firenze, Uffizi



GERMANIA

Dalle premesse dello *Sturm und Drang* il Romanticismo si affermò in Germania attorno alla rivista «*Athenäum*», fondata a Berlino dai fratelli **Wilhelm** (1767-1845) e **Friedrich Schlegel** (1772-1829), con la collaborazione degli scrittori **Novalis** (1772-1801) e **J.L.Tieck** (1773-1853), e dei filosofi **F.Schelling** (1777-1854) e **F. Schleiermacher** (1768-1834).

Pubblicata dal 1798 e il 1800 fissò e divulgò i principi del movimento come reazione al classicismo, alla mitologia pagana, al culto per il mondo greco-romano, cui contrappose il recupero del mondo medievale, del Cristianesimo, della mitologia nordica, delle lingue e delle letterature romanze (cui appunto si riferisce il termine 'romantico'). Tra i vari concetti elaborati in ambito estetico, spicca la teoria dell'*ironia*, che designa lo scarto tra la tendenza all'infinito dell'artista creatore, concepito come soggetto assoluto, e la finitezza dell'opera d'arte e del contesto fenomenico in cui è collocata, e in generale l'atteggiamento di chi, consapevole del carattere relativo degli aspetti finiti dell'esistenza, riesce a cogliere la superiorità dell'infinito. Con i filosofi **J.G.Fichte** (1762-1814), **Schelling** e **F.Hegel** (1770-1831) si definì inoltre l'*idealismo*, che costituì il sistema filosofico di riferimento del Romanticismo. Oltre al drammaturgo **Schiller** e a **Goethe** (autore di una vasta opera poetica, romanzi, saggi e drammi tra cui *Faust*), già ricordati nell'ambito dello *Sturm und Drang*, in campo letterario si distinsero **C.Brentano** (1778-1842), **H.Heine** (1797-1856), **A.Chamisso** (1781-1838), autore del romanzo fantastico *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* (in cui si narra la vicenda di un uomo che, in cambio della ricchezza, vende la propria ombra al diavolo), che costituisce una variante del tema di Faust e del patto col diavolo.



F. e W.A. von Schlegel



La scommessa tra Faust e Mefistofele

Faust, - tragedia o, data l'ampiezza, poema drammatico - è il capolavoro di Goethe, che vi lavorò dal 1772 (*UrFaust*) fino alla morte. La prima parte fu pubblicata nel 1808, la seconda nel 1833. Narra la vicenda del dottor Faust che, pur di raggiungere i propri scopi ed appagare la propria brama di conoscenza, non esita a stringere un patto col diavolo. Questi sono i termini della scommessa tra Faust e Mefistofele:

MEFISTOFELE: Ti darò ciò che un uomo non vide mai.

FAUST: E che cosa vuoi tu darmi, povero diavolo? Lo spirito d'un uomo nella sua sublime ricerca poté mai essere compreso da un par tuo? Hai tu cibi che mai non saziano, hai tu l'oro rosso che fugge tra le dita come l'argento vivo, hai il giuoco a cui non si vince mai, la fanciulla che, tra le braccia dell'amante, già occhieggia con l'amante nuovo; hai, suprema gioia degli Dei, la fama che come meteora passa e sparisce? Mostrami il frutto che imputridisce prima d'esser colto, l'albero che ogni giorno rinverdisce!

MEFISTOFELE: Una tal richiesta non mi sgomenta, e questi tesori li tengo a tua disposizione. Ma verrà pure il tempo, mio caro, in cui ci si vuol godere in pace i propri beni.

FAUST: Se mai verrà il momento in cui io, appagato, mi adagi sul letto del riposo, la sia tosto finita per me! E lusingandomi potrai mai così illudermi che io mi compiaccia di me stesso, se con i godimenti potrai così ingannarmi – sia quello il mio ultimo giorno! Ecco la scommessa che ti offro.

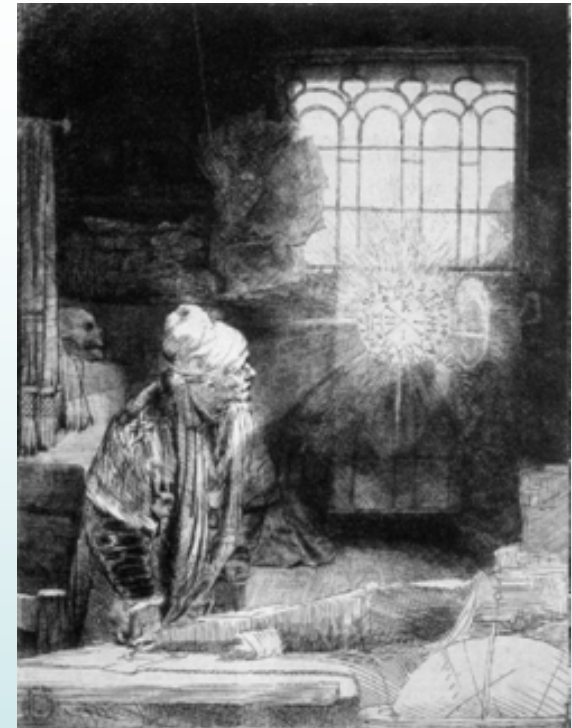
MEFISTOFELE: Accettata!

FAUST: Ecco la mano. Se mai dirò all'attimo fuggente: Arrestati! Sei bello! Tu potrai mettermi in ceppi: sarò disposto a perire; e allora la campana suoni pure a morto, sarai esentato dal tuo servizio, si fermerà il pendolo, cadrà la lancetta, il tempo sarà conchiuso per me.



IL PATTO COL DIAVOLO

A partire dal Rinascimento, il desiderio inesauribile dell'uomo di conoscere e la volontà di oltrepassare i propri limiti, unitamente alla coscienza del rischio morale insito in tale atteggiamento, trova il corrispettivo nel mito di Faust. Il personaggio (ispirato al mago Georg Faust, realmente vissuto tra 400 e 500) compare per la prima volta nella *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante* (conosciuto anche come *Volksbuch*, Libro popolare), pubblicato nel 1587 in Germania da **Johann Spies**, in cui il protagonista manifesta la volontà di «indagare tutte le cause in cielo e in terra». Ne rimase subito attratto il drammaturgo elisabettiano Christopher Marlowe, che ne ricavò la *Tragica storia della vita e della morte del dottor Faust* (1588), dove è Faust stesso a prendere l'iniziativa, senza che il diavolo lo abbia tentato. In seguito si ispirarono al personaggio **Georg Widmann** (1599) e **Nikolaus Pfitzer** (1674), il quale inserì nella vicenda l'elemento femminile e il tema dell'amore. Il mito divenne popolare in Germania e fu adottato anche dal teatro di marionette, arricchendosi di elementi comici e farseschi. Proprio in



Proprio in questa forma lo conobbe il giovane **Goethe**, che più tardi lo avrebbe ripreso ed elaborato, fornendo la versione più alta e geniale della leggenda di Faust (un'opera-mondo in cui vengono affrontati tutti i massimi problemi dell'esistenza), a cui lavorò dal 1772 alla fine della vita. Alla prima stesura, il cosiddetto *UrFaust* (1772-1775) seguì un ampio lavoro di rifacimento che portò alla pubblicazione della prima parte del dramma nel 1808, e alla seconda nel 1833.

Il mito venne rivisitato da numerosi altri scrittori: **Max Klinger** (*Vita, opere e viaggio all'inferno di Faust*, 1791); **Adalbert von Chamisso** (*La meravigliosa storia di Peter Schlemihl*, 1814); **Alexandr Puškin** (*Faust*, 1826); **Nikolas Lenau** (*Faust*, 1836); **Max Beerbhom** (*Enoch Soames*, 1919); **Michail Bulgakov** (*Il maestro e Margherita*, 19); **Thomas Mann** (*Doktor Faustus*, 1947).



Lorelei, la sirena del Reno

Non so perché sono
così malinconico;
una favola dei tempi antichi
non mi esce dalla mente.
L'aria è fresca e scura
e placido scorre il Reno:
la cima della rupe risplende
ai raggi del tramonto.
La bellissima vergine siede
lassù, meravigliosa,
i suoi gioielli d'oro brillano,
lei pettina i suoi capelli d'oro.
Li pettina con un pettine d'oro
e nel farlo intona un canto:
esso ha una meravigliosa,
potente melodia.
Rapisce con selvaggio dolore
il marinaio nella piccola nave:
egli non guarda più gli scogli,
guarda solo verso l'alto.
Credo che infine
le onde inghiottano nave e marinaio;
questo col suo canto
ha provocato Loreley.





FRANCIA

Il Romanticismo penetra in Francia soprattutto grazie a **Madame de Staël**, autrice del saggio *De l'Allemagne* (1810), considerato il primo manifesto ufficiale del movimento, in cui viene fissata la contrapposizione tra poesia classica e poesia romantica e la superiorità di quest'ultima, e viene sottolineata l'importanza decisiva del *genio* e della *ispirazione spontanea* nella creazione artistica. Il libro fu determinante per la divulgazione nei paesi latini delle tematiche romantiche che si erano sviluppate in area germanica.

Numerosi sono i grandi scrittori del periodo: **Stendhal** (pseudonimo di Henry Beyle, 1783-1842), che prese posizione a favore del Romanticismo nel saggio *Racine e Shakespeare*, e scrisse romanzi come *Il rosso e il nero* e *La certosa di Parma*, e importanti saggi sull'arte, sulla musica e sulla letteratura; **F.R. de Chateaubriand** (1768-1848), autore di saggi, romanzi, resoconti di viaggio, sostenitore della superiorità dell'immaginario cristiano rispetto a

quello pagano (*Il genio del cristianesimo*, 1802); **A. de Lamartine**, la cui produzione lirica è contrassegnata dalla forza di suggestione data dalla semplicità e musicalità del linguaggio (*Meditazioni poetiche*, 1820; *Armonie poetiche e religiose*, 1830); **A. de Vigny**, le cui opere sono caratterizzate da una forte tensione meditativa; **A. de Musset** (1810-1857), noto soprattutto per la produzione teatrale; **V. Hugo** (1802-1885), figura carismatica cui si deve una vasta opera poetica, narrativa e teatrale. *Cromwell*, del 1827, il primo dramma storico romantico, è preceduto da una importante *Prefazione* in cui vengono contestate le tre regole aristoteliche (tempo, luogo e azione) dell'azione teatrale, che verranno poi applicate nel dramma ***Hernani***, del 1830, data che segna l'inizio ufficiale del Romanticismo in Francia.



M.^{me} de Staël 1766-1817)



Il lago

[...]

O lago! rocce mute! grotte! foresta oscura!
Voi che il tempo salva o che può rinnovare,
conservate di questa notte, conservate, bella natura,
almeno la memoria!

Che sia nel tuo riposo, che sia nelle tue tempeste,
bel lago, e nell'aspetto delle tue pendenze ridenti,
e in questi abeti neri, e in queste rocce selvagge
che pendono sulle tue acque!

Che sia nello zefiro che freme e che passa,
nei rumori dei tuoi bordi e dai tuoi bordi ripetuti,
nell'astro dalla fronte d'argento che sbianca la tua superficie
dal suo chiarore morbido!

Che il vento che geme, la canna che sospira,
che i profumi leggeri della vostra aria odorosa,
che tutto ciò che si sente, si vede e si respira,
tutto dica: «Hanno amato!».



A. de Lamartine (1790-1869)



La morte del lupo

[...]

Ahimè! pensai, seppur uomini ci chiamiamo,
quanto di noi ho vergogna, deboli come siamo!
Come lasciar la vita e tutti i suoi mali
voi solo lo sapete, mirabili animali!

Nel veder quel che al mondo fummo, e quanto vi si lascia,
grande solo è il silenzio; debolezza tutto il resto.

— Ah! T'ho ben capito, mio selvaggio viaggiatore,
e l'estremo sguardo tuo m'è sceso fino al cuore!

Diceva: «Se riesci, fa' che l'animo tuo austero,
anni ed anni trascorrendo nello studio e nel pensiero,
giunga a quest'alta vetta di Stoica fierezza,
che, pur nato fra i boschi, subito toccai con destrezza.
Gemere, lacrimare, pregare è sempre vile.

— Adempi l'aspro tuo dovere, sii virile
nella via in cui la Sorte ti volle chiamare,
e alfin soffri e muori al par di me, senza parlare».



A. de Vigny (1797-1863)



La 'battaglia' di Hernani

Il dramma, scritto nel 1829, venne rappresentato per la prima volta il 25 febbraio 1830 alla Comédie Française di Parigi, il più importante teatro di Francia. A questo debutto è legato uno degli episodi più tumultuosi e suggestivi del Romanticismo francese: la cosiddetta 'battaglia di Hernani', ossia lo scontro tra i fautori della scuola romantica e quelli della scuola classica. I giovani sostenitori di Hugo (tra cui vi erano Th.Gautier, Balzac, A.Dumas) seppero organizzare ad arte una claque che, nonostante i fischi, le urla e le risate di scherno provenienti dal pubblico dei classicisti, riuscì a trasformare la rappresentazione in un trionfo.



P. A. Besnard, *La Battaglia di Hernani alla Comédie Française* (1903)



ITALIA

In Italia, paese politicamente diviso e culturalmente legato a una radicata tradizione classicista, la ricezione del Romanticismo avviene in modo del tutto particolare rispetto al resto d'Europa, tanto che alcuni hanno sostenuto la non esistenza di un romanticismo italiano. In realtà ciò che si registra nel nostro paese non è una drammatica rottura con l'Illuminismo, quanto piuttosto una conciliazione (da cui il nome della principale rivista romantica, «Il Conciliatore») tra vecchi e nuovi ideali, all'interno di una prospettiva civile, morale e patriottica che vede intrecciarsi indissolubilmente il Romanticismo col Risorgimento. Parini, Pietro Verri, Beccaria e Foscolo (che nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* si era ispirato per molti versi al *Werther* di Goethe ma complicandolo col tema patriottico) continuano ad essere considerati dei punti di riferimento; ed è vero, come scrive R. Luperini, «che i nuovi temi che i giovani romantici propongono – il gusto per il Medioevo, il ritorno alla religione cristiana, la polemica anticlassicistica, l'interesse per il popolo e per la storia – fanno parte del clima romantico europeo e sono comunque largamente estranei alla cultura illuministica», ma è anche vero che «dell'Illuminismo i romantici riprendono il carattere razionalistico, pragmatico e moralistico, che li induce a respingere l'irrazionalismo, il misticismo, le poetiche simbolistiche che si erano affermate in Germania». In Italia finisce così per prevalere, piuttosto che la componente lirica ed esistenziale, quella del 'realismo', attraverso il romanzo storico, la novella in versi, il dramma storico, la memorialistica (A. Manzoni, T. Grossi, C. Cantù, F. D. Guerrazzi, I. Nievo, S. Pellico), ma anche la poesia dialettale di C. Porta e G. G. Belli.



Ugo Foscolo (1778-1827)

Lo scontro tra classicisti e romantici cominciò in Italia nel 1816, in seguito alla pubblicazione, sul primo numero della rivista milanese «Biblioteca italiana» (fondata con l'appoggio del governo austriaco), del saggio di Madame de Staël [Sulla maniera e la utilità delle traduzioni](#), in cui l'autrice polemizzava con gli scrittori che imitavano gli antichi evitando presuntuosamente di dedicarsi allo studio del mondo e della letteratura contemporanei.

Le difese del classicismo furono assunte soprattutto da P. Giordani nell'articolo *Un italiano risponde al discorso della Staël* (dove si distingueva tra il 'bello' come oggetto delle arti e il 'vero' come oggetto delle scienze), mentre a favore della Staël e della necessità di svecchiare la letteratura italiana si schierarono L. Di Breme, il cui intervento ([Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani](#)) costituisce il primo manifesto romantico italiano, P. Borsieri ([Avventure letterarie d'un giorno](#)) e G. Berchet, che nella [Lettera semiseria di Grisostomo](#) espresse con grande chiarezza ed efficacia i principi della nuova poetica e lo stretto rapporto che avrebbe dovuto saldare il rinnovamento letterario italiano col risveglio della coscienza politica.

G. Leopardi partecipò a suo modo al dibattito, con due scritti del 1816-1818 (rimasti però inediti): la *Lettera ai Sigg. compilatori della «Biblioteca italiana»* e il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, con cui prendeva posizione a favore del classicismo. La sua opera, di impronta classicista e illuminista, rifiuta il simbolismo e l'irrazionalismo, ma risente tuttavia del clima romantico per alcuni aspetti esistenziali (la solitudine, il dolore, l'angoscia, l'infinito) e per la coscienza della negatività della scissione tra uomo e natura.



Il 3 settembre del 1818 uscì a Milano il primo numero della rivista scientifico-letteraria «Il Conciliatore» (il 'foglio azzurro', come era chiamato dal colore della carta). Nato con l'intento di 'conciliare' le idee liberali e romantiche, in opposizione alla «Biblioteca italiana» (classicista e filo-austriaca), il periodico venne pubblicato fino al 2 ottobre del 1819, quando venne soppresso dal governo austriaco perché ritenuto pericoloso. La direzione fu assunta da **Silvio Pellico** (che subito dopo la chiusura venne imprigionato nella fortezza morava dello Spielberg, dove scrisse *Le mie prigioni*) e si avvalse della collaborazione degli intellettuali milanesi: **Federico Confalonieri** (che ne era anche il finanziatore, insieme a Porro Lambertenghi), **Ermes Visconti** (autore di due importanti scritti: *Idee elementari sulla poesia romantica*, 1818, e *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, 1819), **Giandomenico Romagnosi** e gli autori dei primi manifesti romantici, ossia **Giovanni Berchet**, **Ludovico di Breme** e **Pietro Borsieri** (che stilò anche il Programma della rivista). Il «Conciliatore» riprendeva dall'esperienza illuministica del «Caffè» il fine della utilità generale («i libri e gli scritti di ogni sorta, se dalla utilità vadano scompagnati, possono meritatamente assomigliarsi a belle e frondose piante che non portano frutto»), ma andò manifestando una sempre maggiore apertura europea e un interesse verso gli scrittori romantici (come ad esempio Byron e Schiller), che fecero della rivista l'organo ufficiale del Romanticismo italiano.

L'eredità del «Conciliatore» verrà raccolta dalla «Antologia», sorta nel 1821 a Firenze per iniziativa del ginevrino **G.Viesseux** (1779-1863). L'ambiente toscano consentì una maggior libertà di manovra alla rivista, che, ormai affievolitasi la polemica tra classicisti e romantici, si pose obiettivi di impegno politico, sociale ed economico, in una più ampia prospettiva europea. Tra i collaboratori vi furono **G.Capponi** (1792-1876), **G.B.Niccolini** (1782-1861) e **N.Tommaseo** (1802-1874).





La figura che meglio recepì e originalmente interpretò le linee del movimento romantico è quella di **A. Manzoni** (1785-1873). I punti fondamentali della sua poetica sono chiariti nella lettera di risposta al critico J.-J. Chauvet, che aveva criticato la sua tragedia *Il conte di Carmagnola* (1819) perché non si atteneva alle regole aristoteliche di tempo e luogo. Nella lettera, scritta nel 1820 ma pubblicata due anni dopo, Manzoni chiarisce il rapporto tra «vero storico» e «vero poetico», tra il compito dello storico di professione, che analizza dall'esterno i fatti, sceglie quelli più importanti e li unisce in un rapporto di causa-effetto, e quello del poeta, che ricostruisce invece dall'interno i pensieri e i sentimenti dei protagonisti, che in genere vengono trascurati dagli storici:



Manzoni ritratto da F. Hayez

Ma, obietterà qualcuno, se si toglie al poeta ciò che lo distingue dallo storico, cioè il diritto di inventare fatti, cosa gli resta? Cosa gli resta? la poesia; sì, la poesia. Perché, in sostanza, cosa ci dà la storia? avvenimenti noti, per così dire, solo esteriormente; ciò che gli uomini hanno fatto; ma ciò che hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro deliberazioni e i loro progetti, i loro successi e insuccessi, i discorsi con i quali hanno fatto e cercato di far prevalere le loro passioni e le loro volontà su altre passioni e altre volontà, con i quali hanno espresso la loro collera, effuso la loro tristezza, con i quali in una parola, hanno manifestato la loro individualità, tutto ciò, tranne pochissimo, è passato sotto silenzio dalla storia, e tutto ciò forma il dominio della poesia. Eh! sarebbe ingenuo temere che manchi ad essa l'occasione di creare, nel senso più serio, forse il solo serio, di questa parola! Ogni segreto dell'anima umana si svela, tutto ciò che genera i grandi avvenimenti, tutto ciò che caratterizza i grandi destini, si rivela alle immaginazioni dotate d'una sufficiente forza di simpatia. Tutto ciò che la volontà umana ha di forte o di misterioso, e la sventura di religioso e di profondo, il poeta può indovinarlo; o, per meglio dire, scorgerlo, afferrarlo e esprimerlo [...] Manifestare ciò che gli uomini hanno sentito, voluto e sofferto, mediante ciò che hanno fatto, in questo consiste la poesia drammatica; creare fatti per adattarvi dei sentimenti, è il grande compito dei romanzi.

(Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie)



M. PUPPO

Il Romanticismo italiano esiste?

Si è spesso affermato che mancò in Italia un profondo rivolgimento degli spiriti e che la rivoluzione romantica fu soltanto una relativamente modesta riforma letteraria: e anche questa è apparsa priva di ogni originalità, dipendente da un lato dai principi della nostra estetica e critica settecentesca, dall'altro da quelli di teorici stranieri, come A. W. Schlegel e Madame de Staël. Il Borgese (1905) affermò che, se si rinnovò l'indirizzo pratico della letteratura, il gusto non subì grandi rivolgimenti. Affermazione ripresa da altri critici, o modificata nel senso che, in sede di gusto, si verificò un solo fatto notevole: la moda byroniana. Ammesso quasi generalmente, in accordo con l'interpretazione desanctisiana, che il Romanticismo sia stato soprattutto uno sviluppo e un'intensificazione di atteggiamenti già settecenteschi, la critica più recente si è orientata verso la determinazione degli aspetti nuovi significativi dell'opera dei romantici rispetto agli antecedenti del Settecento. Il Branca (1948-50) ha messo in rilievo che l'unità di attività letteraria e attività morale diventa per la prima volta il programma di tutto un gruppo letterario; il Fubini (1953) afferma che un più profondo e intimo sentimento della libertà anima la moralità dei romantici rispetto agli illuministi e che le loro pagine testimoniano un nuovo costume letterario; il Bosco (1948) fa notare il particolare rilievo che assume nel Romanticismo italiano l'esigenza realistica; il Puppo (1961) ha soprattutto cercato di illuminare la nuova concezione aperta e dinamica, concreta e organica; della vita e della cultura che ispira le affermazioni dei romantici. L'ampliamento di prospettiva storica, determinato dalla miglior conoscenza del Romanticismo europeo, ha condotto anche a una più esatta visione dei rapporti fra Romanticismo e Neoclassicismo. Scrittori come Foscolo e Leopardi, collocati in una prospettiva europea [...] sono apparsi in una nuova luce, rivelando sempre più gli aspetti romantici della loro personalità. La critica più recente ha anche mutato l'interpretazione tradizionale del rapporto Romanticismo-Risorgimento, che non appare più un rapporto di identità, in quanto orientamenti liberali e nazionalistici sono propri anche di molti scrittori di idee letterarie classicistiche (in linea di massima, il nazionalismo dei classicisti è legato al culto esclusivo della tradizione greco-latina, quello dei romantici si ispira alla volontà di un rinnovamento spirituale e culturale che cerca anche nelle culture straniere più progredite stimoli e modelli).



MADAME DE STAËL

Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni

(traduz. Di Pietro Giordani)

Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere; perché sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto [...]

Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro concittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dell'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle, non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza [...]

Havvi oggidì nella Letteratura italiana una classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro: ed un'altra di scrittori senz'altro capitale che molta fiducia nella lor lingua armoniosa, donde raccolgono suoni vòti d'ogni pensiero, esclamazioni, declamazioni, invocazioni, che stordiscono gli orecchi, e trovan sordi i cuori altrui, perché non esalarono dal cuore dello scrittore. Non sarà egli dunque possibile che una emulazione operosa, un vivo desiderio d'esser applaudito ne' teatri, conduca gl'ingegni italiani a quella meditazione che fa essere inventori, e a quella verità di concetti e di frasi nello stile, senza cui non ci è buona letteratura, e neppure alcuno elemento di essa? [...]



LUDOVICO DI BREME

Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani

Lo scritto [...] liberamente ragiona contro quella specie di volgare e pernicioso entusiasmo delle patrie lettere, che in luogo di rendersi, con luminose opere contemporanee, esemplare alle vicine nazioni, e memorabile alla futura nostra, usa sfogarsi in ciance biliose, e fa pompa di antichi fasti, e di tutto si soccorre, e perfino di calunniose imputazioni, onde sfregiare, se possibil fosse, nella nostra terra i nomi più illustri di tutta Europa. Inutile invidia! sconsigliato avvedimento! che a null'altro giovando fuorché a blandire l'Italia nell'attuale suo sonno colle vane immagini delle andate glorie, le faranno intanto perdere fin quella di ospitale e di gentile.

[...]

I calunniatori della dottrina letteraria della signora Baronessa di Staël sul conto dei nostri sommi scrittori, non si sono presi la minima cura di serbare almeno qualche verisimiglianza. A tutti, letterati o no, io ne appello, a tutte le più distinte ed autorevoli persone, alle amabilissime donne, ond'ella e il suo nobile drappello furono qui in Milano circondati, e loro domando se essere possa verisimile, che dopo percorse appena poche miglia da queste mura, le si siano ad un tratto cambiate le idee, e se colei che si deliziava fra noi nel farsi recitare i migliori squarci di Dante, di Petrarca, di Tasso, ec., abbia poi dovuto respirare nelle aure della Toscana un tal ribrezzo contro ai medesimi, quale apparirebbe dalle sentenze che il giornalista le pone in bocca? Oltre che (lo ripeterei mille volte) vi ha sempre una mancanza di rispetto, o di riguardo almeno, nel citar le parole di una persona vivente e nel profittare, quasi per derubarle al di lei labbro, della sua facile accostevolezza, io che potrei qui ricordare più di un discorso di quella Donna molto lusinghiero per la patria nostra, e specialmente per l'attuale progresso dei lumi nella Lombardia, credo che sia molto più regolare e molto più inappellabile l'autorità degli scritti suoi.



PIETRO BORSIERI

Avventure letterarie d'un giorno (1816)

Credo che nel presente periodo l'Italia non possegga quelle ch'essi chiamano letterarie ricchezze. Non si può chiamar fiorente la coltura di una nazione quando ella vanta soltanto qualche grande scrittore; ma bensì quando, oltre i rari ottimi, ella ne possiede molti buoni, mediocri moltissimi, cattivi pochi; e v'aggiunge infiniti lettori giudiziosi. Allora si forma, dirò così, un'invisibile catena d'intelligenza e di idee tra il genio che crea e la moltitudine che impara; si sente e s'indaga il bello con più profondità; i falsi giudizi sono più facilmente combattuti; ai veri grand'uomini è concessa la gloria e agli ingegni minori la fama [...]

Nessuna nazione può vantare come l'Italia un sì gran numero d'accademie scientifiche e letterarie. Ma qual è il volume, intendo almeno sovra oggetti morali o speculativi, con che una sola fra tante famiglie letterarie siasi recentemente procacciata somma autorità fra di noi, e celebrità fra gli stranieri? Quali sono i problemi di filosofia, di storia, di critica, ch'esse propongano agli scrittori per coronarne le fatiche? Si sforzano d'impedire che il sapere retroceda, ed è molto; ma non lo soccorrono a progredire e sarebbe moltissimo. Abbiamo i primi a disseppellire e porre in onore l'erudizione, ma ov'è un libro italiano che invogli ad amarla? Ov'è una storia della filosofia che giunga sino ai tempi di Kant e di Condorcet, e non sia declamatoria siccome quella del Buonafede, uomo d'altronde di chiarissimo ingegno, e per altri titoli meritatamente lodato?

Risparmiandomi d'aggiungere altre domande egualmente dolorose per noi, io concluderò che possediamo attualmente l'apparenza della coltura, ma non la sostanza; e che non ama veracemente la gloria italiana chi, dissimulando queste piaghe, non esorta caldamente gl'ingegni a rivolgere gli studi ad oggetti più utili. Cessiamo una volta dal disperdere in commenti grammaticali, in quistioncelle d'erudizione, in censure, in apologie ogni forza di pensiero e d'immaginazione.

Cessiamo dal furore di parte, che ne divide nel regno della filosofia e delle Muse; cessiamo dal far pompa di grandissime ire per tenuissimi oggetti, consumando la vita nel ferirci l'un l'altro.



GIOVANNI BERCHE

Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di G. A. Bürger: Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo

Lo scritto del Berchet polemizza sarcasticamente con i classicisti e, grazie alla traduzione in prosa delle ballate di Bürger, , introduce alcune nuove riflessioni teoriche sul Romanticismo.

Innanzitutto egli pone la questione della traduzione da una lingua straniera. La traduzione in prosa non può certo rendere il corrispettivo poetico dell'originale, ma può trasmettere e divulgare i contenuti. La prosa presuppone del resto un rapporto diretto con la realtà, dal momento che «altro è lo stare ristretto a' confini determinati di un linguaggio poetico, altro è lo spaziarsi per l'immenso mare di una lingua tanto lussuriante ne' modi, e viva e parlata».

Il linguaggio utilizzato nella *Lettera semiseria* è infatti quello d'uso, intenzionalmente contrapposto a quello purista e selettivo degli «scrutinaparolet».

Una delle questioni più importanti sollevate nella *Lettera* riguarda il concetto di «poesia popolare», diverso da quello dei romantici tedeschi, che intendevano *popolare* come 'nato dal popolo' (da cui le ricerche e il recupero delle tradizioni orali), e per *popolo* tutti coloro che possedevano lingua e tradizioni comuni. Berchet distingueva invece tra coloro in cui la tendenza poetica era inesistente o soffocata dalla condizione di bruta esistenza (gli *ottentotti*), quelli in cui era surclassata dal «troppo esercizio» e sostituita dalla filosofia (i *parigini*), e infine la vasta categoria di coloro che ancora sono capaci di sentire la poesia. Solo a questi ultimi egli dà il nome di *popolo*, che costituisce un pubblico coincidente con una classe sociale (la borghesia attiva) che era punto di riferimento non solo per il rinnovamento letterario, ma anche per quello nazionale. «Lo scrittore deve dunque coltivare una poesia che è popolare in quanto funzionale al più alto numero di potenziali lettori, non abbruttiti dalle necessità economiche e non insensibili alla poesia perché ormai attratti dalla speculazione filosofica. Ma dal momento che questi lettori coincidono con i cittadini che possono – e devono – contribuire alla rinascita dell'Italia, poesia e idea di nazione si confondono in un'unica riflessione.



IL ROMANTICISMO NELL'ARTE

Già nella seconda metà del Settecento tra gli artisti neoclassici si avvertono segni di inquietudine che, in contrasto col rigore razionale dell'Illuminismo, indicano la necessità di dare libera espressione ai sentimenti, all'istinto inconsapevole, al senso di nostalgia e di indefinito. Il Romanticismo nell'arte sorse alla fine del Settecento, nel momento in cui, già tra gli artisti neoclassici si avvertono segni di inquietudine che, in contrasto col rigore razionale dell'Illuminismo, indicano la necessità di dare libera espressione ai sentimenti, all'istinto inconsapevole, al senso di nostalgia e di indefinito.

Nei suoi connotati più visionari, la sensibilità romantica si diffuse soprattutto e precocemente nell'Europa settentrionale. A manifestare per prime questo fenomeno di attenzione per la natura – guardata attraverso le nuove categorie estetiche del sublime e del pittoresco, e a ricercare le atmosfere buie e tenebrose, le rovine, il mistero, le sensazioni forti, l'orrido e il pauroso – furono infatti l'area germanica, con artisti come lo svizzero [Heinrich Füssli](#) (1741-1825) e [Caspar David Friedrich](#) (1774-1840), e inglese, con [William Blake](#) (1757-1827), la cui opera è segnata da una spiccata vena mistico-visionaria, [Joseph William Turner](#) (1775-1851) e [John Constable](#) (1776-1837). Il Romanticismo si diffuse ben presto anche in Spagna, dove [Francisco Goya](#) (1746 -1828) utilizzò la pittura in modo espressivo e non più meramente descrittivo, e in Francia, con personalità inquiete come [Theodore Géricault](#) (1791-1824), celebre soprattutto per [La zattera della Medusa](#) (1819), e [Eugène Delacroix](#) (1798-1863), il più geniale pittore del romanticismo francese, autore della [Libertà che guida il popolo](#) (1830).

In Italia, i primi sintomi della nuova sensibilità si avvertono già alla metà del Settecento in artisti come [Giovanni Battista Piranesi](#) (1720-1778), la cui opera, sia nelle vedute classiche (*Antichità romane*, 1756) che nelle [Carceri d'invenzione](#) (1745-1750), è pervasa dall'idea del *sublime*.

Nel momento della sua affermazione, il Romanticismo coincide cronologicamente con quella fase storica che definiamo Risorgimento; pertanto parte dei suoi contenuti culturali risultano indirizzati al risveglio della identità nazionale, soprattutto tramite una corrente particolare, il cosiddetto **romanticismo storico**, il cui massimo esponente fu il milanese [Francesco Hayez](#) (1791-1882).



JOHANN HEINRICH FÜSSLI (1741-1825)

L'Artista, dopo una fase ispirata al manierismo tardorinascimentale di Michelangelo, fu attratto dai misteri dell'inconscio e dal soprannaturale, passando così a trattare soggetti fantastici e visionari, tradotti in immagini allucinate, deformate, caratterizzate da colori improbabili e da contrasti di luci e ombre teatrali e suggestivi. La "fuga dalla realtà" di Füssli è evidente nella celebre opera [L'incubo](#) (1781, in seguito riproposta anche in altre versioni), che raffigura una donna dormiente riversa sul letto sovrastata da inquietanti personaggi onirici: un demone mostruoso (*l'incubus*, appunto) e una testa spettrale di puledra. La letteratura e il teatro rappresentano i veri punti di riferimento dell'opera di Füssli, incentrata soprattutto sulle suggestioni di Omero, Dante, Milton e Shakespeare. Alle "tematiche innaturali" desunte da questi autori lo svizzero accorda uno stile pittorico altrettanto fantasioso, fatto di ardite torsioni dei corpi, deformazioni e dimensionamenti inverosimili delle varie figure, rappresentate sempre su un fondo scuro, isolate in una scenografia scarna o nel buio totale, come attori sul palco che diventano protagonisti assoluti.

Ispirati a drammi shakespeariani sono, tra gli altri, i dipinti [Le tre streghe](#) (1782-1783, da *Macbeth*), in cui le tre teste di megera, grottescamente irreali, squarciano le tenebre illuminate da una luce sinistra, sottolineando l'adesione ad uno statuto di finzione teatrale piuttosto che all'illusionismo mimetico; [Il risveglio di Titania e Bottom con la testa d'asino](#) (ca. 1793, dal *Sogno di una notte di mezza estate*), che fissa l'attimo del risveglio della regina delle fate sotto l'effetto della pozione magica che la farà innamorare del trasfigurato Bottom. La rappresentazione sfugge ad ogni ipotesi naturalistica: le figure "galleggiano" entro la scena ordinandosi secondo proporzioni variabili, in aperta contestazione della logica matematico-prospettica di scansione dei volumi e degli ingombri spaziali. Ancora una volta Füssli coniuga il tema fantastico, mondo dei sogni e degli incubi ove tutto è possibile, con l'inverosimile stilistico (libertà espressiva assoluta, priva di regole).



L'artista dipinge, accanto alla fanciulla abbandonata in un sonno profondo, la testa spettrale di una giumenta dagli occhi spiritati, il *nightmare* che l'incubo cavalca nottetempo, secondo la tradizione popolare inglese. Sul corpo riverso della giovane, con le braccia fuori dal letto, siede, in aspetto di coboldo, l'incubo: un mostriciattolo per metà uomo e per metà bestia. Il termine inglese *nightmare* (= incubo; in latino *incubus*, in greco *efialtes*) può essere scomposto in *night* (notte) e *mare* (cavalla), da cui la doppia significazione su cui gioca l'artista: *night-mare* = 'cavalla della notte' e *nightmare* = 'incubo' (lo stesso per il francese *cauchemar*).

«C'è un verso di Shakespeare», osserva J.L.Borges, «che dice: "I met the nightmare", "ho incontrato la cavalla della notte". È chiaro che concepisce l'incubo come una cavalla.

C'è un altro poema che dice ben chiaramente "the nightmare and her nine foals", "l'incubo e i suoi nove puledri", dove ancora lo vede come una cavalla. Ma secondo gli etimologi la radice è diversa. La radice sarebbe *niht mare* o *niht maere*, il demone della notte. Il dottor Johnson, nel suo famoso dizionario, dice che ciò corrisponde alla mitologia nordica, che vede l'incubo come opera di un demone; il quale corrisponderebbe, o sarebbe la traduzione, forse, dell'*efialtes* greco o dell'*incubus* latino.



H.FÜSSLI, *L'incubo* (1781)



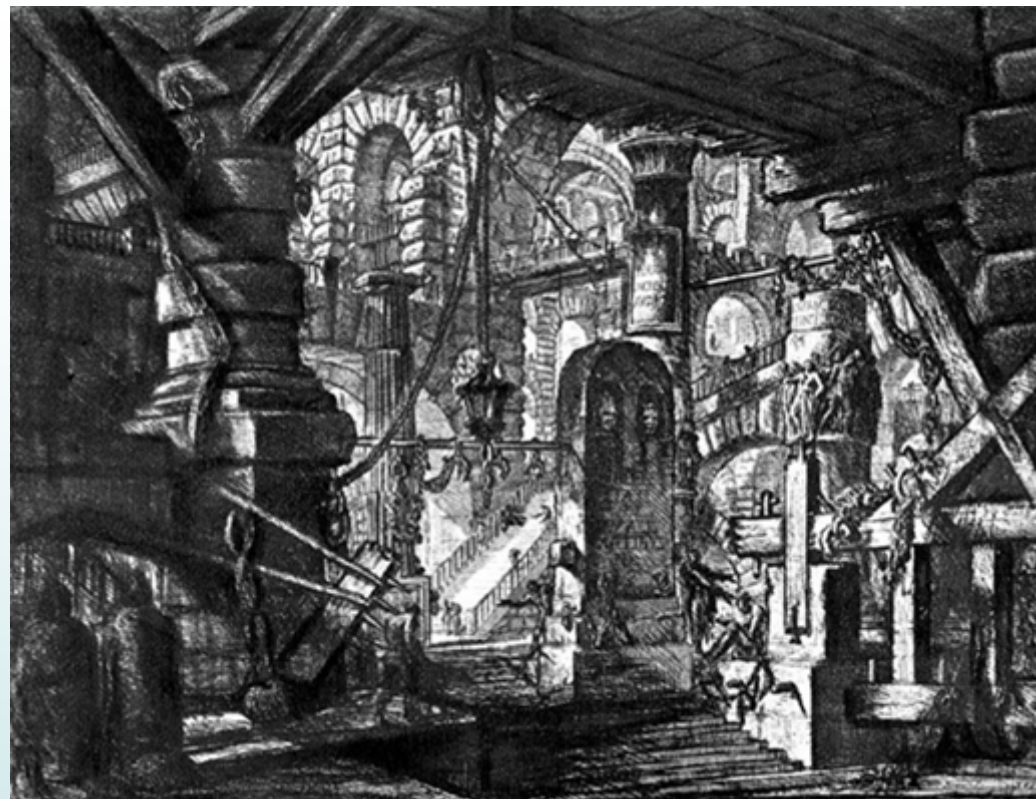
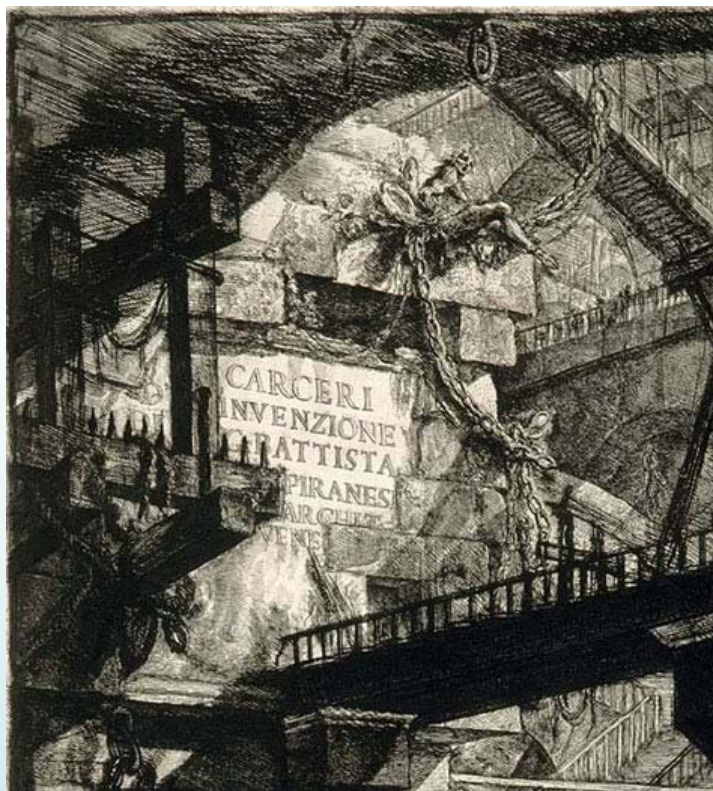
H.FÜSSLI, *Le tre streghe* (1783)

I profili sovrapposti e l'uso di una illuminazione di tipo teatrale danno vita a un ritratto grottesco e sinistro delle tre figure, che l'artista ha ripreso dalle monete e dai bassorilievi dell'antichità classica. I dettagli e i gesti di queste creature ultraterrene trovano un riscontro testuale nella descrizione che ne fa Banquo nel *Macbeth*, nel quale si rivolge alle streghe chiedendo: "Che sono quelle figure tutte grinzose, e così selvagge nel loro vestire, che non hanno l'aspetto degli abitatori della terra, e pur vi si librano sopra?".



H.FÜSSLI, *Titania e Bottom con la testa d'asino* (1793),

È uno dei dipinti più poetici dell'artista, affascinato dalle credenze popolari e dal loro potenziale immaginativo. La figura di Bottom con la testa d'asino introduce lo spettatore in una dimensione metaforica, in cui il reale è mostruosamente deformato dall'inserimento del fantastico; le suggestioni date dalla presenza, nel mondo pittorico dell'artista, di fate, elfi e folletti dispettosi risultano intensificate dall'esibizione di abbigliamenti e acconciature del tutto alla moda.



G.B. PIRANESI, *Carceri d'invenzione* (1745-1750). Tavole II (*L'uomo sulla roccia*) e XVI (*Il muro con le catene*)

Le *Carceri d'invenzione* sono una serie di incisioni ad acquaforte iniziate nel 1745 e poi pubblicate, con rifacimenti e aggiunte, tra il 1761 e il 1770.

Le forme architettoniche, abitatrici di uno spazio che pare non conoscere limiti, dominano assolutamente la scena, relegando l'uomo al ruolo di semplice comparsa. Il sipario si leva su scenari apocalittici, in cui l'artista plasma secondo la propria fantasia tutti gli elementi che corrispondono alla propria concezione dell'antico. Lo spettatore è catapultato in un universo onirico, allucinato e allucinatorio, in una complessa struttura architettonica: una città-carcere, terribile tanto per chi è costretto a soggiornarvi, quanto per coloro che hanno il privilegio di vederla attraverso il racconto della mente visionaria di Piranesi (M. Calvesi).



Caspar David Friedrich (1774- 840)

Friedrich fu uno dei più grandi pittori del Romanticismo e una figura unica nella storia della pittura paesaggistica. Egli sviluppò uno stile altamente personale, creando paesaggi naturali di una bellezza potente e selvaggia, permeati da una profonda vena mistica e da allegorie religiose. Ne sono esempio opere come [Monaco sulla spiaggia](#) e [Abbazia nel Querceto](#), entrambe del periodo 1808-1810. La profonda fede religiosa e l'amore per la campagna tedesca gli ispirarono scene di una rara bellezza e intensità che esaltavano il senso di spiritualità della natura, come [Mare di ghiaccio](#) (1824).

Friedrich svolse la maggior parte della propria attività artistica a Dresda, destinata a rimanere la sua principale dimora per il resto della vita. Ma il suo temperamento irrequieto lo portò più volte nella città natale, Greifswald, a contatto con la natura, in giro per i boschi della Pomerania o sulle montagne dello Harz, dove compose opere come [Viandante sul mare di nebbia](#) (1818), e sull'isola di Rügen, dove realizzerà le [Bianche scogliere di Rügen](#) (1818). Nonostante la malattia che lo afflisce negli ultimi anni, non interruppe mai la ricerca artistica e unì al consueto lirismo una nuova percezione del colore.

Vediamo i paesaggi diventare contemplazione della vita interiore, allegoria di un anelito comune a tutti, e significativi custodi delle misteriose rune della natura. Essi si accompagnano da vicino alla poesia. Il loro significato più profondo non è la gioia né la gaiezza, bensì la nostalgia e la serietà più profonda. È come se dicessero: una volta fiorì l'arte, e l'uomo con essa; noi passiamo in fretta, e moriamo, e lo sguardo d'addio trasfigurato dice il mistero della vita che abbiamo vissuto, e la speranza che si ricrea in noi; presto la Morte arretrerà, il labirinto è attraversato, la patria è vicina. Nei paesaggi la vista dell'infinito, per esempio, dell'aria o del mare, desta un senso di tranquilla malinconia; i limiti segnati dai monti, dagli alberi, dagli oggetti vicini, ridestano invece desideri segreti.

O.H. von Loeben



C.D.FRIEDRICH, *Monaco sulla spiaggia* (1808-1810)

Il dipinto rappresenta un paesaggio marino estremamente spoglio, dove un monaco solitario è in atteggiamento di muta contemplazione sulla riva. I differenti piani della composizione sono chiaramente distinti, in modo che il monaco sembra completamente circondato dagli elementi costituiti dalla terra, dal mare e dal cielo. La linea dell'orizzonte continua, posta al di sopra del personaggio, evoca, con forza accresciuta, l'infinità della natura, nonché i limiti e la piccolezza dell'uomo.



C.D.FRIEDRICH, *Abbazia nel Querceto* (1808-1810)

Il quadro, che è il *pendant* del precedente, mostra ciò che è rimasto di un querceto: tronchi scuri e rami spogli che s'innalzano sopra un denso strato di nebbia terrosa e si ergono in bizzarre *silhouettes* verso il cielo più luminoso. Questi tronchi avvizziti circondano i ruderi di una cattedrale gotica, dove un corteo di persone segue il funerale di un monaco. L'idea risale forse a un disegno, oggi disperso, del 1804, in cui l'artista rappresentò il proprio funerale. La figura del monaco morto dunque assume un valore autobiografico. Il passaggio della bara oltre il portale simboleggia il passaggio ad una vita spirituale.



C.D.FRIEDRICH,
Mare di ghiaccio (1824)

La tela fa parte della serie dei paesaggi cosiddetti "polari", e mostra una montagna di ghiaccio che ha inghiottito un vascello (la 'Speranza'), di cui si intravedono soltanto alcuni resti. Elementi di una natura primordiale e implacabile tengono imprigionato l'uomo: si tratta di una catastrofe in cui la natura diviene simbolo dell'ineluttabile forza del destino. Il dipinto è svolto con una impressionante esasperazione ottica delle lastre di ghiaccio, che sembrano quasi gradini di un tempio diroccato o gelide lastre tombali. Nette, aguzze, taglienti, le lastre si accavallano in una spinta dinamica e progressiva in cui la distesa gelata si perde a vista d'occhio fino a confondersi con il cielo plumbeo. Non c'è azione, ma solo una pace sepolcrale, l'angoscia di un luogo senza scampo e senza sopravvissuti.



C.D.FRIEDRICH, *Viandante sul mare di nebbia* (1818)

Nel dipinto emerge il senso di smarrimento dell'uomo davanti all'intuizione dell'infinito, ma anche l'esaltazione dell'animo per la potenza della natura che avvicina a Dio. Da sempre, infatti, e in ogni civiltà, la montagna indica una vicinanza o una presenza divina. Lo spettatore, come il viandante al centro del dipinto, visto di schiena e assorto nella contemplazione dello spettacolo sublime dei massicci montani che si stagliano in lontananza e dalle dense foschie, è colto da un senso di ammirazione e di impotenza, rilevato anche dall'offuscamento del paesaggio.



C.D.FRIEDRICH, *Bianche scogliere di Rügen* (1818)

Il dipinto raffigura Stubbenkammer, uno dei più rinomati belvedere dell'isola di Rügen. I tre personaggi raffigurati in abiti cittadini, come turisti, sono Friedrich stesso e la moglie, in viaggio di nozze, e – steso a osservare la terra – il fratello dell'artista Christian.

Friedrich adottò lo schema barocco delle quinte laterali: in questo "palcoscenico", infatti, la vista sull'orizzonte è delimitata da una quinta arborea che inquadra il paesaggio come da una finestra, e la superficie non piana è come se fosse interrotta, cosicché il quadro perde la propria staticità e pare essere senza fondo.



Protagonista indiscusso della storia culturale inglese, si esprime con grande originalità sia nella poesia che nelle arti figurative. Fin dalla giovinezza ebbe esperienze spirituali che contribuirono alla formazione del suo personalissimo mondo visionario. Nonostante l'appoggio di illustri mecenati, venne considerato un eccentrico, o addirittura un folle. Fu autore di testi innovativi, di carattere visionario e mistico, che egli stesso accompagnò con illustrazioni (ad acquerello o ad acquaforte): *Canti dell'innocenza* (1789), *Il Matrimonio del Cielo e dell'Inferno* (1790), *Canti dell'Esperienza* (1794). Illustrò inoltre la Bibbia, opere di J.Milton, le *Notti* di E.Young e la *Divina Commedia* di Dante. I soggetti della pittura di Blake sono caratterizzati da una forte carica simbolica applicata ad una «mitologia personale» estranea all'iconografia tradizionale. Le sue opere risultano singolari anche per la tecnica raffinata, fondata essenzialmente su linee nette e decise, in antitesi allo sfumato e all'indistinto dei suoi contemporanei. Le figure a volte risultano possenti e plastiche come quelle di Michelangelo (suo modello privilegiato), a volte sinuose e avvolgenti.



W. BLAKE (1757-1827)



W.BLAKE, *Urizen* (1794)



W.BLAKE, *Il Grande drago rosso e la donna vestita di sole* (1806-1809)



Ancora giovane, creò opere che vennero accolte ed esposte alla Royal Academy, di cui entrò a far parte a soli ventisette anni. Negli anni di formazione approfondì la lezione dei grandi maestri del passato, il senso classico del paesaggio di Poussin e la pittura densa e veloce di Tiziano. Turner dedicò tutta la sua pittura alla paesaggistica e questo lo spinse a viaggiare per tutta la Gran Bretagna e l'Europa. L'esperienza gli diede l'ispirazione per un'enorme varietà di scene, che vanno dalle radiose immagini di una Venezia serena e magica alle raffigurazioni violente della natura, come il dipinto Tempesta di neve (1842). Ma l'artista amava raffigurare soprattutto il mare, in tutti i suoi aspetti, dai momenti di bonaccia alle burrasche più violente, in cui navi e marinai sembrano svanire sotto un vortice di luce e colori, come ad esempio nel Naufragio di una nave (ca 1810). Lo stile innovativo di Turner costituisce una delle più originali e suggestive espressioni della reazione romantica al classicismo.



J.W. TURNER (1775-1851)

I pittori più grandi sono stati generalmente i più grandi sperimentatori, perché non è nella natura di un grande ingegno rassegnarsi a seguire una monotona routine, quando si possono aprire nuove strade all'eccellenza. Con quale diletto sempre nuovo contempliamo le nuove composizioni di Turner, la sua coraggiosa noncuranza rispetto alle norme e alle massime comuni e le sue audaci (e solo apparenti) inconsistenze del colore. Anche se rispondessero al proposito dell'arte solo per un piacevole fascino per la soddisfazione del gusto, quale maggiore successo si può desiderare di raggiungere?

(«The Library of Fine Arts», giugno 1832)



J.W.TURNER, *Tempesta di neve* (1842)

L'opera venne inizialmente derisa dalla critica dell'epoca, e qualcuno la definì un «mucchio di acqua saponata e di imbiancatura». L'intera superficie, infatti, appare come scavata dall'alternanza di grandi masse chiare e scure, tra cui la nave è indicata soltanto con un vago profilo scuro che prosegue verso il basso, come in un riflesso nell'acqua stagnante. Le pennellate, che corrono nella stessa direzione, catturano il movimento dello sguardo, guidano e distolgono, in modo tale che l'intera composizione si ribalta oscillando sull'orizzonte.

In questo caos primordiale lo slancio delle onde, i vortici di neve, di schiuma e di pioggia, che le forze della natura scatenano attorno alla nave prossima ad affondare, diventano un'unica massa informe. Come ebbe a dire lo stesso Turner, «non ho dipinto perché si capisse, ma perché volevo mostrare che effetto aveva un simile spettacolo; mi feci legare dai marinai all'albero, per osservarlo. Per quattro ore vi restai legato; credetti di non sopravvivere; ma volli imprimerlo, nel caso ne fossi uscito».



J.W.TURNER, *Il naufragio di una nave* (1810 c.)

Il dipinto rappresenta un vascello dove alcuni marinai, animati da grande coraggio, si impegnano a salvare delle vite umane in balia del mare in tempesta. Allo scopo di esprimere il tumulto provocato dall'imminente disastro, Turner ricorre ad un insieme di fattezze piene di tensione e di contrasto. La stabilità delle tradizionali marine, di tipo neoclassico, viene trasformata da una raffica di vento in uno spaventoso caos, in un configurarsi di onde poderose, in un battimento di vele, con imbarcazioni in procinto di affondare e uomini sul punto di annegare. Come fossero metallo fuso, le onde compatte e dense sembrano quasi favorire le convulsioni e i sussulti imprevedibili di quella mostruosa creatura che è il mare. Facendo emergere la forza degli elementi avversi, l'artista descrive un aspetto essenziale della condizione della natura in senso romantico: la sopraffazione dei deboli sforzi dell'individuo, un individuo che tuttavia non perde la fiducia e la speranza.



Estraneo a ogni influenza della moda, l'artista spagnolo è considerato il pittore più nuovo e rivoluzionario del suo tempo. Al decoro perfetto e alla precisione accademica delle opere degli artisti neoclassici, Goya contrappose una sorprendente libertà espressiva, fatta di accentuazioni cromatiche e da un segno quasi ad abbozzo. La serie di acqueforti denominata i Capricci, realizzata tra il 1793 e il 1796, evidenzia la profonda tensione etica dell'artista, che mette alla berlina la stupidità degli uomini e indica nell'ignoranza, nella superstizione e nell'interesse i nemici dello spirito che soggiogano la società madrilenica. Ricca di riconoscimenti e di successo, la prima parte della sua lunga carriera fu costellata da pitture religiose e ritratti di corte. Dopo una malattia gravissima, che lo rese sordo, misteriosamente il genio di Goya si manifestò in pieno attraverso le celebri 'pitture nere', caratterizzate da tonalità particolarmente scure e da soggetti da incubo. Alcune trattano temi religiosi, altre temi mitologici come Saturno divora uno dei suoi figli (1820), ma la maggior parte sembrano scaturite dall'immaginazione dell'artista. Visse gli anni della guerra spagnola contro l'invasione napoleonica, di cui raffigurò gli aspetti più devastanti in una serie di incisioni raccolte sotto il titolo *I Disastri della Guerra* e nel celebre dipinto Fucilazione del 3 Maggio (1808), ispirato alla rappresaglia di cui lo stesso artista fu testimone.



F.GOYA (1746-1828)



F.GOYA, *Il sonno della ragione genera mostri* (Capricci 43, 1797-1798)

Originariamente questa incisione avrebbe dovuto aprire il ciclo dei *Capricci*. Rappresenta l'artista addormentato e minacciato da animali fantastici (pipistrelli dal muso di gufo), personificazioni dell'incubo che domina l'animo umano. Se il vigilare della coscienza riesce a tenere lontano i mostri, questi vengono in superficie non appena la ragione si addormenta. Una visione notturna angosciata dal titolo pericoloso, soprattutto in tempi in cui la ragione equivaleva all'Illuminismo francese e i mostri all'oscurantismo dominante in Spagna.



F.GOYA, *Saturno divora uno dei suoi figli* (1820)

Il dio Saturno divorò i suoi figli perché la madre gli aveva predetto che sarebbe stato detronizzato da uno di loro. Goya ricorre al mito per dipingere un mostro dall'aspetto umano che, preda del delirio, si ciba di un cadavere. Con pochi elementi e mediante l'uso altamente suggestivo della luce, l'artista fa emergere dal fondo scuro la figura mostruosa di Saturno, creando così un'atmosfera allucinata. Sguardo fisso, orbite degli occhi bianche e pupille in basso, bocca spalancata intenta a divorare il figlio, questa creatura è trattata con toni ocra e grigiastri, sui quali spicca (nota raccapricciante) il rosso del sangue del corpo dilaniato del figlio. La scena è dipinta con brutale realismo, lasciando da parte ogni delicatezza e lavorando con un pennello grosso. La modernità nell'uso dei mezzi pittorici pone l'opera tra i principali antecedenti dell'Espressionismo.



**F.GOYA, *Fucilazione del
3 Maggio* (1808)**

La tela raffigura i patrioti madrileni, fautori dell'insurrezione contro le truppe napoleoniche, davanti al plotone d'esecuzione. Già una serie di cadaveri giace immersa nel proprio sangue, mentre un'altra si prepara a morire. All'anonimato corale dei soldati francesi, posti a schiera con i fucili spianati, fanno da contrasto i volti stravolti delle vittime che attendono di essere giustiziate. Al centro spicca il giovane in camicia bianca, con capelli ricci e lo sguardo spiritato, fulcro drammatico della scena e vittima sacrificale che apre le sue braccia in una vera e propria 'crocifissione laica'. Sullo sfondo, a sinistra, si staglia la montagnola del Principe Pio, luogo in cui realmente avvenivano le esecuzioni. Sullo sfondo si può forse riconoscere il campanile della Chiesa di San Bernardino. Il dipinto è eseguito con una pennellata estremamente libera, densa e quasi approssimativa, che sembra precorrere quella degli impressionisti.



L'opera suscitò scalpore tra i contemporanei per il crudo realismo e per i forti toni politici, in quanto allegoria della deriva politica della Francia postnapoleonica, della sventura della Francia e insieme della speranza umana. Il quadro è neoclassico nella forma (vi sono infatti echi michelangioleschi e seicenteschi), romantico nel contenuto (per la drammaticità e il senso di orrore), proto-realista (per la cura dei particolari).

Ispirato ad un terribile fatto di cronaca avvenuto tre anni prima, il dipinto rappresenta il naufragio della fregata francese Medusa. Alla deriva per tredici giorni su una zattera di fortuna, solo dieci persone su 150 si salvarono e si parlò di episodi di pazzia e di cannibalismo.

Il tragico evento viene rievocato dall'artista in

una atmosfera cupa e concitata e al tempo stesso con crudezza inaudita. Fra le onde minacciose e sotto un cielo plumbeo galleggia una porzione del relitto: un compatto spazio quadrangolare con un vertice sul bordo inferiore della tela. La composizione è organizzata attorno a due piramidi che si compenetrano. Una è definita dalle funi, dall'albero e dalla vela, l'altra (la «piramide della speranza») parte dalle figure alla base e culmina nel braccio dell'uomo scuro che sventola un panno per chiamare soccorso.

In basso a destra, un cadavere è coperto da un drappo che richiama un sudario, mentre a sinistra un giovane morto è sorretto da un vecchio coperto da un manto rosso che lo rende simile in dignità ad un eroe romantico. I corpi, modellati come statue, sono colpiti da una luce che dà loro solidità. Inermi e illividiti, essi testimoniano il dramma che si è consumato sulla piccola imbarcazione. L'episodio di cronaca acquista quindi valore simbolico: quello della vita umana in bilico tra speranza e disperazione.



TH. GÉRICAULT, *La zattera della Medusa* (1819)



È l'unica opera dell'artista ispirata alla storia francese contemporanea, e costituisce una «emozionante chiamata alle armi contro l'oppressione». Attraverso la rappresentazione di una barricata, il quadro celebra la rivoluzione del luglio 1830. Dopo la cacciata dell'oppressore, il re Carlo X decise di commemorare la Rivoluzione con questa immagine, che evoca il sacrificio e l'invincibile spirito di libertà.

L'affollata scena si racchiude in una ideale piramide, dove una figura femminile, a piedi scalzi e col petto nudo, avanza a grandi passi sopra i corpi dei caduti, con il braccio alzato che si protende idealmente al di fuori del quadro. Protagonista indiscussa di un tumultuoso momento di battaglia, la donna, figura della Libertà, impugna un fucile con la sinistra mentre con la destra tiene in alto la bandiera della Repubblica francese, i cui colori (rosso, bianco e blu) sono ripresi in tutta la composizione.

La cruda rappresentazione del primo piano smorza la retorica celebrazione della libertà personificata. Alla perfezione anatomica dei personaggi si sostituisce la massa indistinta del popolo, in cui le classi sociali sono mescolate: ci sono il popolano, il militare e il borghese con cappello a cilindro (forse un autoritratto dell'artista). La barricata diventa il luogo in cui si consacra un sentimento collettivo.

Il fumo degli incendi e la polvere sollevata dagli insorti lasciano immaginare l'esistenza di altre situazioni e di altri eroi. Le torri gemelle della cattedrale di Nôtre-Dame, sulla destra, suggeriscono la collocazione geografica dell'avvenimento in una impressionistica veduta delineata dalla pennellata vitale dell'artista.



E. DELACROIX, *La libertà che guida il popolo* (1830)



Le novità del Romanticismo in Italia hanno la loro più viva manifestazione nelle appassionante rievocazioni storiche di questo artista di origine veneta. Dopo un esordio romano, che gli consentì di conoscere l'opera di Raffaello ed Ingres e di frequentare lo studio del Canova, un passaggio a Venezia rinnovò il suo stile sugli esempi della pittura veneta del Cinquecento. Ma fu a Milano che raggiunse la sua maturazione artistica con uno stile ricco di sentimenti esibiti, di esortazioni alle virtù civili, di allusioni patriottiche, ma anche di immagini sensuali, di soggetti amorosi e patetici come nel dipinto [Il Bacio](#) (1859). Nei temi storici trattati dall'artista si può riconoscere infatti uno spirito nazionalistico appassionato e carico di suggestioni, ma anche la forza di un naturalismo nuovo. Parallelamente alla pittura di storia, Hayez coltivò sempre la passione per il ritratto, nel quale raggiunse i vertici maggiori immortalando in splendide tele i volti della sua committenza aristocratico-liberale milanese.



F.HAYEZ (1791-1882), *Autoritratto*



F.HAYEZ, *Il Bacio* (1859)

È questa una delle opere più celebri di Hayez, la cui fortuna spinse l'artista a realizzarne molteplici repliche con varianti. La scena del bacio si svolge all'interno di un castello medioevale, come suggerisce il taglio degli abiti. Essa viene attualizzata dal titolo con cui la critica del tempo ribattezzò il quadro – 'il bacio del volontario' – emblema della costruzione della giovane nazione italiana alla fine della dura stagione risorgimentale. Infatti l'impeto del giovane, con un piede poggiato sul gradino, il volto seminascondito dal cappello e il pugnale che si intravede sotto il mantello, sono tutti elementi che lo fanno sembrare in partenza, mentre dedica un ultimo momento all'abbraccio dell'amata. La posa scontata, quasi teatrale dell'immagine è confermata da una resa pittorica molto accurata, soprattutto nella serica lucentezza dell'abito della fanciulla (che Carrà nel 1919 definì «come di latta») e nella precisa scansione delle commessure delle pietre.