

Gusto neoclassico.

Il neoclassicismo, come ogni altra corrente del gusto, ha origini molto più complesse di quanto non apparirebbe dai quattro o cinque nomi che si fanno in proposito. Si parla di Johann Joackim Winckelmann e di Anton Raphael Mengs, di Joseph-Marie Vien e di Jacques-Louis David e con altrettanta ragione si potrebbe risalire al Poussin e ai critici francesi di cui Pope dette il succo nel *Saggio sulla critica*, e magari ai *Discorsi del poema eroico* del Tasso e al Paradiso riconquistato del Milton e al Trissino e al Palladio e ai manieristi. Ché certa esacerbata eleganza di sapore ellenistico, certa preoccupazione di bellezza ideale, platonica, esasperata fino al cristallizzarsi in una smagata statuità, lo spirito stesso col quale erano guardate ed esemplate statue antiche come il Laocoonte, l'Apollo, i colossi di Montecavallo, ecc. da parte dei manieristi, spirito ben diverso dalla religiosa passione del Rinascimento, e assai affine a una moda archeologica, tutti questi aspetti fan sì che il manierismo del nostro Cinquecento, soprattutto in pittori come il Bronzino e il Primaticcio, possa già dirsi un neoclassicismo. In alcuni artisti e gruppi sporadici quella moda archeologica provocò un ritorno a un più rigido classicismo, poiché, una volta abbandonato lo studio diretto della natura per un'interpretazione attraverso schemi dettati da un giudizio colto, eclettico, poteva prevalere tino degli elementi di codesto giudizio, l'imitazione del tipo ideale creato dagli antichi, e questa farsi più rigorosa, esclusiva. Questo classicismo più stretto, in una certa misura archeologico, trovò favore presso gli artisti nordici che, non possedendo di natura quei canoni d'armonia e d'ordine che i mediterranei recan come nel sangue, sono stati in ogni tempo acutamente consci e deliberati nei loro tentativi di classicismo. Se le unità aristoteliche furono una creazione di critici italiani, toccò ai tragici francesi aderire strettamente a esse. I più ligi discepoli del Palladio furono inglesi; di fatto il palladianismo inglese fu come un ponte di passaggio tra l'estremo classicismo del Cinquecento e il neoclassicismo della reazione antibarocca nell'Europa del Settecento. Parimenti i precetti che il Tasso di solito metteva da parte allorché lo visitava l'ispirazione (mentre egli predicava uno stretto classicismo, di fatto veniva poi a trasformarlo colle tenere e morbide modulazioni della sua Musa), furono seguiti da Milton metodicamente. Nel Tasso si può tutt'al più trovare che la lunghezza dei periodi e il ritmo degli endecasillabi in quel tardo poema che sono le *Sette giornate del mondo creato* gli conferiscono qua e là una cadenza neoclassica che par precorrere il Foscolo; ma quanto più vicino alla concezione tassese della « magnificenza » e della « musica » è il verso epico del Milton! Quei medesimi principi che il Milton poté trovare in Tasso, il Poussin ebbe modo di assimilarseli a contatto dell'ambiente erudito romano, soprattutto di quell'appassionato collezionista d'antichità che fu Cassiano del Pozzo. Tanto il pittore francese che il poeta inglese portarono al suo estremo sviluppo la lezione neoclassica appresa in Italia, dopo un primo periodo di più libero eclettismo. Nella loro imitazione dell'epopea classica i poeti italiani erano stati, al solito, eclettici; la loro norma era una mescolanza di Omero e di Virgilio; solo un pedante come il Trissino si assunse il compito di essere omerico da un capo all'altro del suo poema. Ma uno straniero poteva essere omerico senza compromessi, pur non cessando di essere poeta; uno straniero poteva aderire strettamente all'idea aristotelica della tragedia, ed evitare la piatta aridità di Giraldo Cinzio e degli altri letterati italiani che avevano solo teorie e non un'oncia d'intuizione poetica; uno straniero, ancora, poteva trovare nell'archeologia la sua fonte principale d'ispirazione, ed essere al tempo stesso un gran pittore. Milton, Corneille, Poussin sono, può dirsi, i fondatori di quel neoclassicismo che, nato sul suolo italiano, trovò un clima propizio solo oltralpe. E ciò poteva avvenire perché la norma classica essendo qualcosa di acquisito, di « scoperto », e quindi inizialmente di remoto, per quegli artisti, essi potevano circonferarla d'una magia e d'un prestigio che non aveva per gl'Italiani, a cui essa era, come s'è detto, stata sempre familiare. Ed è appunto per questo suo carattere « esotico » che il

neoclassicismo poté fiorire contemporaneamente al gusto romantico, a cui si pretese opposto, mentre, a ben guardare, non ne è che un aspetto. Invero in quanto si sforza di rivivere modi e concezioni appartenenti al passato, in quanto si tende nostalgicamente verso un fantastico mondo pagano, in quanto lo idoleggia come un ideale immutabile, eterno, il neoclassicismo rivela un atteggiamento proprio della sensibilità romantica. Nulla parrebbe, a tutta prima, più antitetico del romanticismo quanto il teatro di Corneille. Eppure il mondo romano, quale egli lo vedeva sulle orme di Plutarco, scuola di volontà, di energia, di dovere eroico, mondo esemplare a cui il poeta aspira, e il mondo eroico del grande pittore neoclassico David sono affini, caratterizzati come sono entrambi da una proiezione in un clima ideale e idoleggiato: la classicità è divenuta materia di sogno, non è abito naturale e spontaneo. E questo è il criterio che servirà a distinguere un'opera classica da una classicistica e neoclassicistica.

Vi è stato tuttavia un momento nella storia in cui l'ideale plutarcoiano parve incarnarsi nell'attuale, e il suo spirito rivivere negli uomini pensanti e agenti: e fu il momento della Rivoluzione francese, dominato, se epoca mai lo fu, dalla concezione « moralizzata » del mondo antico quale la si trovava in Plutarco: quello stesso Plutarco che non aveva mai cessato d'ispirare i Francesi da secoli, lui che il Rinascimento aveva rappresentato come istitutore di principi, e che il Settecento aveva immaginato odiatore dei tiranni, che, comunque lo si considerasse, era stato una fonte di diletto e un modello di condotta per parecchie generazioni. Grazie a lui Montaigne aveva temperato lo stoicismo appreso alla scuola di Seneca; Racine leggeva le famose *Vite* a Luigi XIV infermo; Enrico IV, il cardinale di Retz, Madame de Sévigné se n'erano nutriti, Montesquieu e Rousseau vi avevano attinto sensi liberi e repubblicani...

Vedevano l'antichità con gli occhi di Plutarco, e Plutarco è uno storico biografo, un poeta del carattere umano; la storia assume con lui l'aspetto d'una galleria di ritratti, e i suoi ritratti presentano gli eroi come uomini, in qualche modo li democratizzano. Il Plutarco del Settecento non era lo storico dei trionfi di Cesare, d'Alessandro, di Paolo Emilio, l'autore che aveva suggerito a Lorenzo il Magnifico un'entrata trionfale e a Mantegna i celebri cartoni; ma piuttosto il ritrattista che aveva reso immortali le figure di Bruto, di Catone, di Demostene, di Focione; il ritrattista d'uomini liberi ed esemplari, eppure così vicini a noi, che se ne potevano emulare le virtù... E nello spirito di Plutarco gli uomini della Rivoluzione interpretarono la storia, l'arte, il carattere degli antichi... In Plutarco, nel «corismo» trovarono una lezione di virilità, di fermezza di carattere, di spirito eroico. Allorché David dipingeva il suo Marat assassinato, che altro faceva se non tradurre in pittura lo spirito di Plutarco? Ed è a Plutarco, all'attualità di Plutarco, che si deve se l'accento maggiore dell'arte neoclassica batte sul ritratto; se nel ritratto l'ispirazione erudita e la vita contemporanea trovarono il punto d'incontro più fecondo dei capolavori. In questo campo la classicità non era più materia di sogno, bensì informava di sé una materia viva. Ed ecco perché nell'arte del ritratto il neoclassicismo attinge le più alte vette. Ma torniamo agli aspetti più generali del neoclassicismo.

Negli artisti neoclassici l'aspirazione all'armonia musicale e più ancora statuaria si denunzia di continuo. È platonica armonia di contorni in Poussin, di solenni frasi abilmente conteste nella sintassi latineggiante del Milton: entrambi, trattando pittura o parola, pensano al marmo e all'euritmia delle statue. Il loro ideale diventa una nudità di linee pure e austere. Poussin smorza i colori, s'attiene a una grande sobrietà, quasi a una penuria d'ornamenti, per non conservare che la linea musicale dei gesti e dei gruppi; i suoi quadri maturi ci colpiscono per la loro elevata eloquenza, un'eloquenza che il David doveva ereditare. Milton, attraverso alla fase omerica del Paradiso perduto, giunge alla severa sobrietà d'oratorio del Paradiso riconquistato solenni spirali di suono d'organo in una cattedrale deserta.

Nei poeti che più propriamente si definiscono neoclassici (tra la fine del Settecento e le prime

decadi dell'Ottocento) s'accentua in maggiore o minor misura l'idoleggiamento nostalgico d'un mondo abolito. Quel delicato umanista che fu André Chénier cercò d'unire ai soavi accenti di Racine la maestà e la naturalezza di Omero e la poetica semplicità di Teocrito; fu un alessandrino arricchito dall'esperienza d'un secolo voluttuoso e raffinato come il Settecento; il suo motto fu: «Su dei pensieri nuovi facciamo dei versi antichi»; le sue poesie più celebri (*La jeune Tarentine*, *La jeune captive*) spirano, pur nelle forme classiche, una sensibilità romantica inebriata di voluttuosa melanconia. Ma in Chénier, figlio di madre greca, nato a Costantinopoli, e più ancora in Ugo Foscolo, anch'egli figlio di madre greca, nato a Zante, l'aspirazione alla serenità greca assume il senso d'un processo intimo e personalissimo di osmosi. Non è, come in altri poeti neoclassici o pseudoclassici dell'epoca, un Friedrich Hölderlin, un John Keats, il tendersi a un mondo alieno e remoto e disperatamente elusivo. In Hölderlin paesaggi di Grecia balenano come miraggi allucinati. Sì, « tutte vivono ancora le isole madri d'eroi»; al poeta par di vederle, e brancola incontro ai suoi propri fantasmi: ché la Terra è abbandonata dagli dei. Senso di disperata privazione del divino, quale si coglie in una strofa dell' *Ode a un usignolo* del Keats, che alla serena gioia della « Driade alata delle fronde », come il poeta chiama l'usignolo con un epiteto che riassume tutta la felicità di un mondo pagano abolito, contrasta il languore, la febbre e l'ansia di quaggiù «dove gli uomini odono l'un l'altro gemere». «Nel buio ascolto», dice il Keats; egli è l'adorante nel buio, proteso verso una Bellezza e una Durata che non sono di questo mondo. Altrettanto piena di struggimento è l'aspirazione classica di Hölderlin: «Tardi, amico, giungiamo. Di certo vivon gli dei. Ma là sul nostro capo, in un altro mondo». Anche Hölderlin è un poeta che parla da un abisso di privazioni: sacerdote di Dionisio vagante di paese in paese nell'incolmabile lacuna tra un passato olimpico tramontato per sempre e un futuro utopistico perduto idoleggiato. La sua poesia invocativa ed esclamativa si leva in solenni pilastri e colonne, ma son colonne d'ombra. O si pensi all' *Ode su un'urna greca* del Keats: il poeta sente la Bellezza che immortale, impassibile, assiste al travaglioso vanire delle vicende umane intorno: generazioni e generazioni d'uomini s'inebriano per un istante dell'armonioso lineamento dell'Urna eterna, e salutano morituri la perenne Imperatrice: «Dismaghi, il pensier nostro, o forma muta / come l'eternità: Ecloga gelida !... » esclama il poeta nel suo disperato idoleggiamento. Ora, appunto in grazia del «nativo aer sacro», il Foscolo - come del resto in minor misura lo Chénier - trovava in se stesso quel clima apollineo che un Hölderlin, un Keats si studiavano di richiamare sulla Terra. Dolore e conforto, travagliosa vita e olimpica serenità, erano in lui cose contigue: onde dalle attorte radici dell' *Ortis* naturalmente sbocciava il fiore delle *Grazie*. Non in lui violento contrasto di due mondi - il terreno e l'olimpico - come in quei poeti del Nord; ma un lento dilatarsi, sublimarsi e affinarsi d'impulsi. Il Foscolo non proclamerà come il Keats che le più dolci melodie son quelle non udite: la melodia soprasensibile, la voluttà rapita fuor dei sensi, il suo orecchio e il suo essere le possono percepire. La greicità del Foscolo è, in una parola, immanente, non trascendente: temperate, addolcite, le umane passioni si atteggiavano in gesti e simboli rituali, e in questo rito ogni figura è in sé soddisfatta e conclusa, come una danza ove ognuno dei figuranti debba offrire un atteggiamento memorabile. In tale suo squisito manierismo di classiche allegorie e simboli, il Foscolo, che ebbe sua culla nel mare di Grecia, non riprendeva anzi continuava la tradizione ellenistica: come Callimaco, come Catullo, immaginava greicamente con toscani modi seguaci: non solo i versi - come voleva Chénier -, anche i pensieri nuovi si atteggiavano greicamente. Già negli alessandrini era avvenuto il distacco dal mito:

quel che essi sentivano era il culto piuttosto che il nume, il simbolo piuttosto che il mito, onde, come il rito era tutto, l'arte si studiava di renderne la solennità col magistero dello stile, stile atteggiato, sequela di gesti soavi e precisi, in una parola, manierismo. Da quanto siamo venuti dicendo sui poeti neoclassici apparirà come il contrasto tra classicisti e romantici che fu l'argomento di moda al principio dell'Ottocento avesse riguardo solo a certe circostanze esteriori

dell'ispirazione: in realtà intrisa di romanticismo era la sensibilità dei poeti dell'un campo e dell'altro. Tuttavia di ciò non si resero conto coloro che allora teorizzarono di letteratura, i quali credettero di poter fare nette distinzioni, di opporre due mondi completamente diversi. Così [Madame de Staël](#) nella sua famosa opera *Della Germania* (1810), così il Monti nel *Sermone sulla mitologia* (1825), che contro i terribili e strani fantasmi dei romantici invocava il ritorno delle consolanti favole mitologiche, quasiché queste di per se stesse valessero a ricondurre olimpica serenità. Quell'alessandrinismo che in Foscolo era sentito come viva attualità, in Monti non era che aulica decorazione; nulla in lui dello struggimento nordico pel mondo pagano, e se le battaglie d'Achille e d'Enea gli eran vicine, mentre tutte le altre dei suoi tempi gli cagionavano sdegno e malinconia, non è da vedersi in questo suo atteggiamento una romantica nostalgia, ma solo l'irritazione di chi non vuol essere scomodato da un abito tradizionale: egli, come tanti altri neoclassici minori, non faceva che vivere delle briciole del banchetto d'Omero, o, piuttosto, di Callimaco. Onde l'effetto di fredda inattualità che ci causano i più di quei versi: splendida e lontana e morta ci sembra la loro mitologia. Il Monti era, del resto, come tanti altri artisti dell'epoca, un eclettico, che poteva plausibilmente imitare i vari stili; e come gli architetti d'allora offrivano, accanto a progetti d'edilizi classici, progetti d'edifizi gotici, così egli (per esempio nell'*Ode per l'onomastico della sua donna*) mescolava l'omerico con lo stilnovistico, accennando quel ritorno, attraverso l'antichità classica, al primitivo e all'arcaico che caratterizzò in Francia i seguaci di David detti « barbus » e anche certe composizioni di Ingres...

Altra cosa fu l'Ellenismo, o meglio il sogno ellenico che dominò l'Europa verso la metà dell'Ottocento, allorché nessuna mascherata di stile antico era possibile nel mondo reso grigio e prosaico dall'avvento della civiltà industriale; da questo mondo le anime dei poeti e degli artisti cercaron rifugio e oblio in un ideale mondo di sogno. Ora questo sogno ellenico che potremmo dire del Secondo Impero, anziché riattaccarsi alla perenne tradizione alessandrina, si riattaccava alla tradizione dei grandi romantici tedeschi, Goethe, Schiller, pei quali il Mediterraneo era un sogno, il Sud un miraggio, la mitologia un esotismo: sogno, miraggio, esotismo conditi dalla *Sehnsucht*, dalla brama di vedere nutrita da persone intorno a cui son le tenebre; quel neoclassicismo di cui Hölderlin, come s'è visto, era il più tipico esponente, e di cui gli dei della Grecia di Schiller erano il più divulgato manifesto, coi suoi sospiri e « Ach! » di struggimento. E si ebbe la Grecia, anzi l'Ellade romantica dei Parnassiani, visione che prima di stemperarsi nelle oleografiche pitture d'un Leighton e d'un Alma Tadema, sarà fissata, con immutabili caratteri d'azzurra e solare serenità, promontori coronati da bianche acropoli, e altre convenzioni del genere, nelle prose e nei versi del Gautier, di Louis Ménard, di Lecomte de Lisle. Da questo neoclassicismo Secondo Impero subì l'influsso anche Giosuè Carducci, soprattutto nelle *Primavere elleniche*; egli allora divenne un vero e proprio romantico, quando apprese la lezione di cesellatori « classici », i levigati Gautier e August von Platen; nel cesellare i metri « barbari » egli poteva immaginarsi d'imitare il suo antico nume Orazio, ma il volto si torceva dalla realtà, la sirena parnassiana sussurrava: « L'ora presente è in vano, non fa che percuotere e fugge; / sol nel passato è il bello, sol nella morte il vero »: accenti romantici tipici del neoclassicismo nordico di Keats, di Hölderlin, di Platen.

Mario Praz. (da *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano 1947, I, pp. 169-78).