Mediterránea
09/10

MEDITERRÁNEA
Rassegna di Studi Interculturali
a cura di Gianni Ferracuti

Dipartimento di filosofia, lingue e letterature
Università di Trieste
Tutti i diritti riservati

ISSN: 2036-8313 (per l'edizione digitale)

MEDITERRĀNEA
09/'10

Indice

Gianni Ferracuti: Autonomia dell'arte
e nuova idea del realismo nell'estetica modernista,.....9

Giovanna Iob: Pepe Carvalho tra delitti e fornelli: Montalbán e il cibo,.....36

Jasmin Džindo: Formazione delle parole:
grammatica generativa di Sergio Scalise.....79

Caterina Cigui: Borderlands/La frontera, The new mestiza 100

Sandro Botticelli: La strage degli innocenti di Korah, 1481-82

AUTONOMIA DELL'ARTE E NUOVA IDEA DEL REALISMO NELL'ESTETICA MODERNISTA

Gianni Ferracuti

Nel corso della sua storia l'arte ha svolto varie funzioni: sociale, etica, propagandistica, didattica, oltre a procurare piacere: *ut docet, ut monet, ut delectet*, si diceva anticamente, per insegnare, per ammonire, per divertire - sublime o catartica, all'arte è sempre stato assegnato un *ut*. D'altra parte, gli artisti di qualità hanno sempre praticato una sostanziale indipendenza, erodendo i limiti imposti loro dalle contingenze storiche e cercando di sottrarsi al condizionamento. Da questo punto di vista il trionfo di una concezione estetica basata sulla totale autonomia dell'arte non rappresenta una novità in assoluto, ma il punto di arrivo di un cammino antico: immagini di "poesia pura" si possono trovare in Omero o in Dante, ma "poesia pura" è un concetto contemporaneo che, nella teoria estetica, ha scarsi precedenti.

Goya: Saturno divora uno dei suoi figli (1819-1823)

Una vera e propria rivoluzione estetica in direzione dell'autonomia avviene con il barocco, anche se poi il ritorno in auge di una sensibilità razionalista e neoclassicista costringe a un arretramento di posizioni. Per chiarire come si giunge alla concezione modernista prenderò dunque in esame alcuni aspetti del dibattito estetico nella fase iniziale del romanticismo (in polemica con le tendenze neoclassiche) e nella sua fase finale, quando il dibattito suscitato dai romantici circa la nozione di realismo sfocia nell'arte nuova o contemporanea. Preciso subito che non tratterò questioni di stile e poetiche individuali, ma mi concentro su un problema teorico, in particolare sull'ambiguità della nozione di realismo; non è certo mia intenzione confondere stili e scuole molto diverse tra loro: nel rispet-

to di queste differenze, che do per sottintese, mi interessa presentare esempi di atteggiamenti di fronte al problema della rappresentazione della realtà. Per sintesi e comodità faccio riferimento ad esempi tratti dalla pittura, che presentano un'immediata evidenza e riducono la minimo la necessità di commenti, ma avverto che il discorso, in generale, vale per qualunque arte, compresa l'arte della parola, cioè la letteratura.

Francisco de Goya è uno dei padri nobili dell'arte contemporanea e la sua opera è generalmente ammirata da scrittori e artisti figurativi che, dalla metà del XIX secolo, lavorano a rivoluzionari cambiamenti nell'arte e nel suo ruolo sociale. Ciò che più suscita ammirazione in Goya è il suo modo di trattare il tema del mostruoso e dell'abnorme, considerandolo un tema d'arte come qualunque altro, suscettibile di dar vita a immagini belle. Al riguardo Rafael Argullol ha scritto con molta chiarezza:

> *La crudeltà, il mostruoso, l'universo dell'incubo sono presenti, con maggiore o minore compiacimento, in tutti i periodi dell'arte occidentale dopo il medioevo. Di ciò si possono trovare le prove anche nel Quattrocento, considerato come il più "luminoso" dei periodi posteriori al medioevo. Il sereno Botticelli è capace di creare scene tremendamente violente ne* La strage degli innocenti di Korah *o ne* La Pietà*, e altrettanto succede con certe figure di Donatello, di Niccolò dell'Arca o di Antonio del Pollaiuolo. E tra il Quattrocento e il secolo XVIII l'esibizione dei mostri in seno alla pittura europea non cessa di crescere. Ciò che in Goya turba è il fatto che egli dà un aspetto totalmente nuovo agli abitanti di questa galleria. Il terribile, secondo il significato classico, è un'eccezione nell'ordine del mondo. Tuttavia, una volta liberato da questo significato, il terribile si presenta come la normalità. Descrive la natura del mondo. È il mondo stesso. Non esiste niente di più inquietante di questa constatazione. E sicuramente è questa constatazione che Goya si è impegnato a trasmettere.*
>
> *L'innovazione principale del percorso artistico di Goya, che si cristallizza nelle* Pinturas negras*, è il sovvertimento della cornice visiva che dominava la tradizione europea fin dal Rinascimento. La sua pittura non solo si addentra "nell'altra faccia dell'esistenza", ma anche, ed è un elemento decisivo, lo fa con "un altro sguardo", attraverso il quale il terribile, lungi dall'essere accidentale, si converte in essenza. Questo cambiamento è rivoluzionario, perché, in Goya, il disordine del mondo implica il disordine della visione e, assieme a esso, implica la rottura della prospettiva, l'anarchia delle coordinate e, in generale, la distruzione dello spazio rappresentativo tradizionale (Rafael Argullon,* Romanticismo: Il nuovo sentimento della natura*, Electa, Milano 1993).*

Ci si riferisce al rinascimento in particolare: nel medioevo il tema dell'abnorme ha pieno diritto di cittadinanza nell'arte, e la rappresentazione del mostruoso come gioco virtuosistico non manca nel barocco spagnolo. Tuttavia, rispetto all'atteggiamento classicista del rinascimento, al rapporto tra arte e morale nel barocco più direttamente influenzato dalla controriforma, e al classicismo benpensante del Settecento, bisogna convenire che l'estetica dell'abnorme di Goya rappresenta una vera e propria rivoluzione.

Jacques-Louis David, Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard (1800)

All'interno di una concezione classicista, l'orrido, il mostruoso, l'abnorme, nel senso letterale di ciò che fuoriesce da ogni norma, hanno una presenza giustificata quando sono *illustrazioni* di una storia o una realtà crudele: la crudeltà, infatti, esiste nel mondo perché esiste il male, ma la sua essenza è appunto quella di essere male e malvagità: non un elemento dell'ordine morale dell'universo, bensì la sua sovversione. Rappresentarla è dunque legittimo *esteticamente* solo se serve a mostrare l'illecito, il maleficio, a fini educativi.

Nella mentalità comune (non necessariamente in quella dell'artista) il mostruoso rappresenta realisticamente figure o fatti condannabili sul piano morale, ed è proprio questa condanna morale a renderne lecita la rappresentazione artistica. Osservando con attenzione, si vede dunque che, nel caso dell'abnorme, una certa tradizione classicista occidentale subordina l'arte alla morale - e se tale subordinazione esiste (e si rivela) nel caso dell'abnorme, è probabile che essa esista in ogni caso, vale a dire che la tradizione classica e classicheggiante attribuiscono all'arte un compito, uno scopo, una oggettiva subordinazione a qualcosa che non è arte. L'abnorme non ha valore estetico in sé, ma

serve per far vedere, per insegnare qualcosa. Invece Goya, erede del gotico spagnolo e del barocco, rappresenta l'abnorme per mettere in primo piano il suo aspetto estetico. L'inquietudine che tali immagini possono provocare segnala che esse vengono proposte per il loro valore artistico, totalmente sganciate da ogni considerazione morale riguardante i fatti. Un assassinio è un fatto, è moralmente condannabile, e il suo autore va incarcerato; il dipinto che raffigura un assassinio è *un altro fatto*, che non riguarda la persone ma la disposizione dei colori sulla tela, e come tale non può essere oggetto di giudizio morale, bensì solo di valutazione estetica. Il *Saturno* di Goya o è bello o non è bello: gli è impossibile essere cattivo.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoléon Ier sur le trône impérial, 180

Dietro il mostruoso goyesco c'è dunque il recupero di un'aspirazione presente forse da sempre nell'arte, sia pure in contrapposizione polemica con altre concezioni, vale a dire la tendenza a rendersi autonoma da ogni valutazione, considerazione, scopo o utilità che non siano la valutazione e gli scopi strettamente estetici. L'arte ha a che vedere con la bellezza e non è primariamente un fatto di ordine religioso, morale, politico, educativo, celebrativo... (tutte queste cose possono trovarsi in essa assoggettate a un fine estetico: un bel ritratto di Napoleone è un'opera d'arte se è "un bel ritratto", e non perché è "di Napoleone"; dato il bel ritratto, nella prospettiva estetica non sappiamo più che farcene del Napoleone storico).

Jean-Baptiste Mallet, Bagno gotico, 1810

Francesco Hayez, Odalisca, 1867

In secondo luogo, a seguito di questa autonomia della prospettiva estetica scompare ogni differenziazione tra cose che sono degne di essere rappresentate artisticamente e cose che degne non sono: tutte le realtà, senza eccezione, hanno diritto di cittadinanza nell'arte in quanto sono suscettibili di essere osservate esteticamente e possono essere rappresentate creando immagini di bellezza. Questa concezione dell'arte, ogni volta che appare nel dibattito sociale, produce un conflitto con la concezione comune che vuole estendere anche alla rappresentazione artistica i concetti di bene e male, lecito e illecito, brandendo accuse di oscenità e oltraggio alla pubblica morale, che in genere segnano infallibilmente il capolavoro destinato ad essere ricordato *per omnia saecula saeculorum*. Spiace per i custodi del pubblico pudore: ciò che è moralmente illecito, pur restando tale, può essere esteticamente bello (ad esempio nella rappresentazione di una perversione in un contesto romanzesco).

Eugène Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834

In terzo luogo, questa concezione dell'arte implica l'elaborazione di stili adeguati al tema che si vuole trattare: è difficile, e sarebbe poco credibile, descrivere il mostruoso con lo stile abituale nei romanzi arcadici e pastorali. Detto in altri termini, una rivoluzione nella scelta dei temi implica una rivoluzione formale. Tirando le somme, tutto questo insieme costituisce un *cambiamento della concezione del realismo*.

L'avvento della nuova idea dell'arte e del realismo, che aveva caratterizzato le più innovative correnti del barocco, subisce una brusca battuta d'arresto con la rivoluzione francese, che fa pressione sugli artisti perché si adeguino alle esigenze della propaganda e dell'educazione del popolo: si produce una corrente molto impregnata di retorica e celebrazione che si prolunga all'interno del romanticismo, come si può vedere nel ritratto di Napoleone di Jacques-Louis David o in alcune tele di Ingres.

In queste opere celebrative e propagandistiche esiste una forte componente di realismo (si racconta che David si sia fatto portare il vestito effettivamente indossato da Napoleone nel passaggio

delle Alpi per poter realizzare il quadro: non importa se l'aneddoto è vero; comunque sia, sta a significare una dichiarazione di fedeltà al vero); però l'esigenza di immortalare il personaggio induce a inserire questo realismo in un'atmosfera ideale, che in parte lo depotenzia o lo rende convenzionale. Come tale, esso non risulta in grado di costituire un argine sufficientemente resistente contro l'ondata della nuova sensibilità romantica che invade la cultura europea.

Per quanto riguarda il tema del realismo, l'avvento del romanticismo mette in primo piano l'immaginazione come strumento che crea l'opera d'arte e, al tempo stesso, come facoltà che può *conoscere* quella parte del reale che si sottrae alla ragione e alla sensibilità ordinaria. In una prospettiva romantica la realtà non è semplicemente ciò che l'occhio umano vede in modo meccanico e passivo quando si trova davanti a un oggetto: questa conoscenza è banale e superficiale (nel senso letterale che non va oltre la superficie mostrata dalla realtà), oppure è un'osservazione condotta con metodi scientifici, del tutto inadeguati alla conoscenza di quanto di più profondo c'è nella persona o nella dimensione ultima del reale. Accanto al conoscere passivo il romanticismo rivendica la necessità di un'operazione con cui il soggetto si proietta sull'oggetto. In altre parole, ogni realtà è *interpretabile*, e l'interpretazione è un atto compiuto dall'io. Non esiste solo ciò che la realtà *mostra da sé*, ma anche ciò che si rivela quando viene cercato. In ogni caso, ciò che si mostra o si rivela è un'apparenza che ha un significato per l'io che la interpreta.

Orbene, cogliere il significato è un'opera dell'immaginazione. Il romanticismo teorizza una *fantasia creatrice*, intesa come potere, più o meno misterioso, posseduto dall'artista e ignoto agli altri: chi non è artista può comprendere l'immagine fornita nell'opera d'arte, ma non avrebbe potuto concepirla. Attraverso la fantasia creatrice, che comunque opera sempre a contatto con la realtà, cambia il rapporto tra il conoscere e il reale. Anche se volessimo limitare questo cambiamento all'estetica (limite che il romanticismo non pone), dovremmo dire che la visione estetica romantica non si limita a raffigurare le cose, ma ne mette in questione i significati, proponendone di nuovi, e dunque si prolunga in una concezione filosofica e metafisica del reale. Come ha scritto Giuliano Briganti:

> *Si costituisce così tutta una rete di rapporti che concerne il mutamento profondo di intendere la conoscenza e la realtà stessa, un sistema di "nuove sensibilità" che apre prospettive sino ad allora sconosciute e nel quale è coinvolto anche il processo di visualizzazione che per il rovesciamento dell'ottica diventa appunto da "visivo" a "visionario"- Si determina in altre parole uno spostarsi dell'attenzione dall'oggettivo al soggettivo che, per portare un esempio concreto, nelle arti figurative, porta a sostituire all'antica mitologia classicheggiante (...) un nuovo senso del mito che affiora dal profondo sino alle soglie della coscienza e che è identificabile con la genesi stessa delle immagini, cioè col determinarsi di una realtà linguistica e simbolica. Del resto quell'atteggiamento sostanzialmente irrazionalistico che favorisce il manifestarsi di immagini mitiche e rende possibile la loro visualizzazione, ben si accorda a quella prospettiva intellettuale nella quale l'immaginazione è intesa come contenuto primario sia dell'attività psichica che della vita della mente, come elemento autonomo primigenio da porsi in relazione non solo col mito ma anche col sogno" (Giuliano Briganti,* I pittori dell'immaginario; Arte e rivoluzione psicologica, *Electa, Milano 1977).*

Eugène Fromentin, Strada di el-Aghouat, 1859

L'immaginazione creatrice assume un ruolo centrale nel romanticismo, non solo per la creazione di immagini inedite, ma anche per il recupero delle epoche precedenti, come il medioevo, in parte perché esse vengono reinterpretate in chiave fantastica e letteraria, in parte perché si sente una spontanea affinità con ogni epoca in cui l'arte non era assoggettata a criteri di razionalità e armonia classicista. Da qui la rivalutazione del gotico, la diffusione del neogotico, l'ammirazione per il barocco [cfr. Mallet, *Bagno gotico*].

Anselm Feuerbach, Ifigenia II, 1871

Questa esaltazione romantica del soggettivismo e dell'irrazionalità creatrice torna, riveduta e corretta, nell'arte contemporanea, in particolare a seguito delle osservazioni di Baudelaire; soffermandosi però, ancora per un momento, sul periodo romantico, essa sembrerebbe produrre un conflitto insanabile con l'atteggiamento realista. Di fatto, però, questo conflitto, che pure esiste, non va esasperato. Anzitutto l'immaginazione è un elemento della realtà tanto quanto lo è un albero o una pietra; in secondo luogo, questo conflitto è salutare, perché rivela l'ingenuità di ogni forma di realismo che non tenga conto del carattere interpretativo della conoscenza e del ruolo dell'inconscio nella

percezione del mondo esteriore. Infine, il superamento del realismo ingenuo contiene, a volte in modo molto esplicito, l'esigenza di un realismo più completo e adeguato alla complessità del reale.

Ingres: Il sogno di Ossian

D'altro canto, il realismo è una componente presente anche nelle opere più legate alla fantasia: se si vuole rendere plausibile una storia di fantasmi occorre che il cimitero sia descritto in termini realistici. Un altro esempio si può trovare nel modo in cui vengono trattati i temi esotici: l'*Odalisca* di Hayez o Eugène Fromentin, *Strada di el-Aghouat*. In questo caso si evidenzia anche un aspetto inte-

ressante nel processo di ampliamento della nozione di realismo: l'attenzione alla culture non europee e al loro modo di elaborare la rappresentazione della realtà. L'influenza di questo elemento risulterà con ogni evidenza nella seconda metà dell'Ottocento, quando si diffonde l'ammirazione per le stampe giapponesi e si introducono nella pittura europea certe loro caratteristiche di stile. Un capolavoro come *Donne di Algeri*, dipinto da Delacroix nel 1813, anticipa molti elementi della pittura posteriore. Infine, il realismo è un elemento inevitabile nella pittura di paesaggi, genere molto amato dal romanticismo: è forse qui il punto in cui si realizza il migliore equilibrio tra il soggettivismo della fantasia creatrice e l'oggettività delle forme naturali del paesaggio.

Charles Gleyre, Sera (Illusioni perdute), 1843

Tuttavia l'arte nuova, l'estetica del modernismo o decadentismo in senso lato, affonda le sue radici non là dove il romanticismo sembra trovare un punto di equilibrio tra le sue contrastanti istanze, bensì là dove lo squilibrio appare maggiore: sarà certo necessario un confronto serrato con forme di realismo molto sofisticate, come il naturalismo di Zola, ma certamente l'arte nuova che esce da tale confronto ha un legame innegabile col sogno romantico, coi suoi esoterismi, con le atmosfere horror, l'uso delle droghe o il tema della nostalgia[1]. Di grande importanza anche la gamma di ele-

[1] Nel 1814 viene pubblicata la *Simbolica del sogno* di Gotthlilf Heinrich Schubert; al 1765 risale convenzionalmente la nascita del romanzo horror, con *Il castello di Otranto*, di Horace Walpole; il genere annovera poi romanzi famosissimi, come *Frankenstein* di Mary Shelley (1818) e *Il vampiro*, di John Po-

menti che può essere integrata nel generale tema della nostalgia. La nostalgia ha attinenza con l'insofferenza e l'insoddisfazione per il presente e con la fuga - sia attraverso le droghe, sia nella costruzione di un passato immaginario: James Mac Pherson, *The poems of Ossian, 1760*, sia nel recupero del mito in chiave anticlassicista e psicologica: Delacroix, *Medea furiosa*, 1838.

Gustave Courbet: Lo studio del pittore, 1855

Non sarà necessario spingere molto in questa direzione per arrivare al simbolismo di Moreau, Puvis de Chavanne, Redon. Il mito appare qui come linguaggio non razionale che indaga gli aspetti dell'esistenza umana non comprensibili alla luce della razionalità. A loro modo *L'interpretazione dei sogni*, che Freud pubblica nel 1900, e gli sviluppi della psicanalisi, soprattutto con Jung, daranno un fondamento scientifico a questa linea di ricerca.

Il ricorso al mito è spesso affiancato alla nozione di "visione", con allusione a una esperienza non di rado favorita dall'uso di sostanze allucinogene: Charles Gleyre, *Sera (Illusioni perdute)*, 1843.

lidori (1819). Sull'uso delle droghe basti pensare a Thomas de Quincey, *Confessioni di un mangiatore di oppio*, 1821. Cfr. anche Théophile Gautier, *Il club dei mangiatori di hashish,* trad. Sandro Gennari, Serra Riva, Milano 1979 (Biblioteca del Minotauro, trad. di: *Le club des hashishin. La cafetière. Conte fantastique. Le hashish. Deux acteur pour un role. Le pipe d'opium. La mort amoreuse*).

Gustave Courbet: L'origine del mondo, 1866

Il quadro di Gleyre è la trasposizione pittorica di un'esperienza avvenuta otto anni prima nel Nilo, e così descritta dallo stesso autore:

> *Era un bel tramonto sul Nilo, all'altezza di Abido. Il cielo era così limpido, l'acqua così calma, che dopo la sovreccitazione del cervello, che mi aveva coinvolto tutta la giornata, mi fu difficile dire se remassi su un fiume o negli spazi infiniti dell'aria. Girandomi dalla parte del tramonto credetti di vedere, vidi certamente, una barca dalla forma molto gradevole, nella quale si trovava un gruppo di angeli vestiti in modo così elegante, in posizioni così calme e nobili che ne fui incantato. Molto lentamente si avvicinarono a me e presto riuscii a distinguerne le voci. Cantavano in coro una musica divina. La barca sembrò fermarsi al di sotto di un gruppo di palme sulla riva. Lo specchio luminoso sul fiume rifletteva esattamente tutte quelle cose deliziose. Non lo dimenticherò mai nella mia vita. La tripla armonia delle forme, dei colori e dei suoni era completa.*

James Tissot, Al ballo, 1876

Nel cuore di questo fermento romantico, in cui il realismo sembra essere soggiogato da istanze metarazionali e simboliche, sembra di colpo irrompere la reazione, ovvero l'esigenza di una raffigurazione verista e persino cruda della realtà visibile: Courbet. Ma se osserviamo con attenzione i suoi quadri dovremo concludere che Courbet è ben lungi dal cadere in un realismo ingenuo; anzi, reagendo contro una pittura troppo accademica e tendenzialmente convenzionale, si inserisce nella revisione critica del realismo, non disdegnando di abbinare la raffigurazione del vero con i valori metaforici. Sfumando il confine tra reale e irreale, l'artista si muove in un mondo ambiguo, dove ogni cosa può essere se stessa o strumento per esprimere una cosa diversa. Ma ciò non toglie che, dentro questa ambiguità, esistano zone in cui la mozione di realtà risulta stabile e sicura. Fare di queste zone il centro dell'attenzione estetica non equivale necessariamente ad adottare una posizione antiro-

mantica: il realismo di Courbet non è certo il ritorno a una concezione "ingenua" e non esclude affatto di poter esprimere contenuti metaforici attraverso lo studio accurato del vero.

Lawrence Alma Tadema, Il poeta favorito, 1888

Ne *Lo studio del pittore* è singolare il contrasto tra la variegata, e realistica, umanità che circonda l'artista, compresa una modella nuda e un bambino dall'evidente valore metaforico, e il fatto che il pittore ritratto nel quadro ignori il mondo circostante, dedicandosi a dipingere un paesaggio che non esiste, dato che la scena si svolge in una stanza chiusa. D'altro canto, quale maggior prova di dimensione simbolica in Courbet, se il suo quadro più violentemente realista s'intitola - con ovvio richiamo simbolico e metafisico - *l'Origine del mondo?*

A mio modo di vedere, questa istanza realista non mette in discussione il ruolo dell'immaginazione creatrice (anche se, doverosamente, cerca di precisare quest'idea romantica che, come molte altre idee romantiche, appariva geniale ma confusa) e nemmeno chiede all'artista di appiattirsi sulla mera riproduzione della natura o di tornare al convenzionalismo dell'arte accademica. Ciò che in essa si afferma è piuttosto la necessità di sentirsi contemporanei: sapersi immersi in un mondo moderno che, per quanto si possa considerare brutto e decadente, è il mondo in cui si vive e del quale oc-

corre trovare la dimensione estetica. La dimensione estetica del mondo antico o di quello medievale la conosciamo già: basta copiare le forme di una cattedrale gotica. Ciò che manca è la dimensione estetica dell'epoca contemporanea, per trovare la quale bisogna trovare il modo di dipingere una locomotiva, una strada urbana, la ciminiera di una fabbrica o gli abiti alla moda indossati in una riunione borghese.

Tutto ciò trova una teorizzazione eccellente nello sforzo con cui Baudelaire spinge alla convivenza la dimensione simbolica e quella verista, la nostalgia del passato e il fascino della contemporaneità. Scrive infatti

James Tissot, Ritratto di Mlle L.L., 1864

Tutto l'universo visibile non è altro che un magazzino d'immagini e segni a cui l'immaginazione darà un posto e un valore relativo; è una specie di cibo che l'immagi-

> nazione deve digerire e trasformare. Tutte le facoltà dell'anima umana debbono essere subordinate all'immaginazione[2].

L'immaginazione è la facoltà che coglie l'aspetto estetico del reale: occorre applicarla allo studio del presente, ad esempio rinunciando al gusto retorico di ritrarre personaggi contemporanei abbigliati con i costumi antichi:

> La modernità è il transitorio, il fugace, il contingente, la metà dell'arte, la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile. C'è stata una modernità per ogni pittore antico; la maggior parte dei bei ritratti che ci restano dai tempi passati sono vestiti coi costumi della loro epoca. Sono perfettamente armoniosi perché il costume, la pettinatura e il gesto, lo sguardo e il sorriso (ogni epoca ha il suo portamento, il suo sguardo e il suo sorriso) formano un insieme di una completa vitalità. Questo elemento transitorio, fugace, le cui metamorfosi sono così frequenti, voi non avete il diritto di disprezzarlo o trascurarlo. Sopprimendolo, cadete necessariamente nel vuoto di una bellezza astratta e indefinibile, come quella dell'unica donna prima del primo peccato. Se al costume dell'epoca, che si impone necessariamente, ne sostituite un altro, fate un controsenso che non può avere altra scusante che nel caso di una mascherata voluta dalla moda[3].

E ancora:

---

[2] "Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir": Charles Baudelaire, *Le gouvernement de l'imagination*, edizione digitale *www.ilbolerodiravel.org/biblioteca/bb/baudelaire.zip* (nello stesso archivio compresso sono contenute le principali opere di Baudelaire). In edizione italiana l'opera di Baudelaire è stata pubblicata in un volume dei Meridiani di Mondadori: *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano 1996.

[3] "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode": *ibidem.*

L'espressione "letteratura decadente" implica l'esistenza di una gradazione di letterature, dalla neonata alla puerile all'adolescente, ecc.; presuppone, voglio dire, un processo fatale e provvidenziale, quasi una legge ineluttabile. In tal caso, che senso ha rimproverarci di adempiere una legge misteriosa? Il poco che è possibile ricavare da quella espressione accademica è che dovremmo vergognarci di obbedire con piacere a quella legge, e che siamo colpevoli di godere del nostro destino. Questo sole che poche ore fa schiacciava tutte le cose sotto la sua luce dritta e bianca, si accinge a inondare l'orizzonte occidentale dei più vari colori. Nei giochi di luce di questo sole agonizzante certi spiriti poetici troveranno delizie nuove, scopriranno abbaglianti colonnati, cascate di metallo fuso, paradisi di fuoco, uno splendore triste, la voluttà del rimpianto, tutte le magie del sogno, tutti i ricordi dell'oppio. E il tramonto gli apparirà, in effetti, come la meravigliosa allegoria di un'anima colma di vita, che cala dietro l'orizzonte con una magnifica provvista di pensieri e di sogni. Ma v'è una cosa alla quale i cattedratici non hanno pensato, e cioè che nel movimento della vita possono presentarsi una complicazione e una combinazione del tutto inattese per la loro saggezza scolastica. Subito la loro lingua insufficiente risulta impotente, come nel caso - che forse si moltiplica con delle varianti - di una nazione che inizia con la decadenza e comincia là dove le altre cessano. Lasciate che nelle immense colonie del secolo presente si formino nuove letterature, ed ecco che vedrete infallibilmente prodursi accidenti spirituali d'una natura tale da sconvolgere lo spirito di scuola[4].

[4] "Le mot littérature de décadence implique qu'il y a une échelle de littératures, une agissante, une puérile, une adolescente, etc. Ce terme, veux-je dire, suppose quelque chose de fatal et de providentiel, comme un décret inéluctable; et il est tout à fait injuste de nous reprocher d'accomplir la loi mystérieuse. Tout ce que je puis comprendre dans la parole académique, c'est qu'il est honteux d'obéir à cette loi avec plaisir, et que nous sommes coupables de nous réjouir dans notre destinée. - Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles; ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves. Mais ce à quoi les professeurs jurés n'ont pas pensé, c'est que, dans le mouvement de la vie, telle complication, telle combinaison peut se présenter, tout à fait inattendue pour leur sagesse d'écoliers. Et alors leur langue insuffisante se trouve en défaut, comme dans le cas, - phénomène qui se multipliera peut-être avec des variantes, - où une nation commence par la décadence, et débute par où les autres finissent. Que parmi les immenses colonies du siècle présent des littératures nouvelles se fassent, il s'y produira très-certainement des accidents spirituels d'une nature déroutante pour l'esprit de l'école": Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe, www.feedbooks.com/book/558.pdf.*

Édouard Manet, Ritratto di Berthe Morisot, 1872

La novità vera che emerge dal dibattito sul realismo nelle correnti che avviano il superamento del romanticismo è un realismo che rinuncia al convenzionalismo, accetta di ritrarre il presente e di cercare di renderne la peculiare bellezza, anziché tentare di nobilitarlo con un classicismo che Baudelaire definisce "carnevalata"; con ciò non si esclude che il reale visibile possa far da ponte al reale invisibile, alla dimensione psicologica, metafisica, simbolica, in base a una rete di corrispondenze, teorizzata da Baudelaire. Per verificare quanto questa forma di realismo sia affine alla precedente, in cui il realismo indossava l'abito di gala del mito, metto a confronto due quadri. Il primo è *Al ballo*, di James Tissot, 1876; il secondo è Alma Tadema, *Il poeta favorito*.

James Abbot Whistler, Sinfonia in bianco n. 1, 1862

Se misuriamo il grado di realismo nella resa delle figure, bisogna dire che è elevato in entrambe le opere. Però nel caso di Tissot si tratta di un realismo contemporaneo, perfettamente coerente con l'indicazione di Baudelaire: *realismo della contemporaneità*, ovvero rappresentazione realista di una scena di vita contemporanea; invece in Alma Tadema abbiamo una *contemporaneità di realismo* applicata a una scena che vuole illustrare un passato remoto.

Christian Krohg, Gerhard Munthe (1849)

Si tratta sempre di un realismo contemporaneo (nessun pittore classico ha dipinto in questo modo), ma applicato a un soggetto antico. Non vi è classicismo, perché l'atteggiamento è antiaccademico e il pittore non rinuncia alla sua contemporaneità, ma certamente non viene ritratta una scena di vita borghese del XIX secolo. Questa poetica diventa il programma della scuola preraffaellita, dove il realismo contemporaneo è usato per creare un'immagine della classicità e del mito assolutamente nuova.

In ordine al tema del realismo si possono dunque immaginare due linee evolutive, che si influenzano a vicenda e sono infine destinate a ricongiungersi. La linea del *realismo della contemporaneità* attraversa l'impressionismo per giungere a una nozione completa di realismo che ammette anche di modificare le apparenze per esprimere le dimensioni più profonde della realtà. Alcuni esempi indi-

cativi possono essere: Alfred Stevens, *Il Bagno*, 1867, James Tissot, *Ritratto di Mlle L.L.*, 1864, Édouard Manet, *Ritratto di Berthe Morisot*, 1872, James Abbot Whistler, *Sinfonia in bianco n. 1*, 1862, Christian Krohg, *Gerhard Munthe*, 1849...

Félicien Rops, La tentation de Saint-Antoine, 1878

Dante Gabriel Rossetti The Day Dream, 1880

La linea della contemporaneità di realismo attraversa il simbolismo: Rops, Rossetti..., influenzando le correnti artistiche post impressioniste. Le esperienze di entrambe queste linee confluiranno nell'elaborazione del realismo delle avanguardie.

Negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo gli artisti sono ormai padroni di una libertà espressiva totale: il trattamento artistico di qualunque tema, quindi anche del reale, non è più subordinato a regole, ma è un'operazione con cui l'artista produce un oggetto estetico che ha il suo valore in se stesso e non nel confronto col vero o con valori ideali extra artistici.

Dante Gabriel Rossetti, Lady Lillith, 1866-68

Riassumendo, non si può accettare l'idea di un conflitto insanabile tra romanticismo e realismo; piuttosto occorre parlare di un conflitto tra due concezioni del realismo, una più ristretta, che Baudelaire chiamava positivista, e una più ampia, che include dimensioni di realtà descrivibili solo in termini simbolici o metaforici. Tuttavia non si può negare che l'ampliamento romantico contenga dei problemi. Se parliamo di realtà, è facile convenire che vi siano elementi che non sono tridimensionali e non hanno forma (ad esempio un sentimento); però dove finisce la realtà e dove comincia il fantastico? Il sogno è un elemento di realtà e ha un suo linguaggio misterioso, ma un fantasma è reale? Supponiamo di no: non lo abbiamo mai visto e perciò lo consideriamo un tema di immaginazione. Però, come idea, come immagine, ha la sua realtà e nulla gli impedisce di essere, come simbolo, rappresentativo di un'altra realtà non altrimenti rappresentabile. Con questa impostazione i limiti del realismo sfumano fino a perdersi del tutto (per esempio, *El estudiante de Salamanca* di Espronceda, realistico nell'ambientazione e fantastico nella vicenda complessiva). Sfumando i limiti tra reale e

fantastico il romanticismo ottiene risultati estetici più che pregevoli, e se da un lato non cessa mai di mettere in questione una concezione ristretta della realtà, dall'altro offre il massimo spazio possibile all'immaginazione nella creazione di storie, di situazioni o di immagini. Si apre un vastissimo territorio inesplorato. In relazione al tema del realismo, la certezza che viene conquistata è la seguente: la rappresentazione della realtà (termine che ora include tutto ciò che è reale, il visibile e l'invisibile) ha un ingrediente di vero e un ingrediente di simbolo, di alterazione del vero. Tali ingredienti sono presenti contemporaneamente, in proporzione variabile, e hanno come risultato la liberazione dell'opera d'arte dal compito di "sembrare vera". Sia che l'immagine raffigurata nel quadro sembri vera, sia che non abbia alcun riferimento al reale visibile, di fatto il quadro si giustifica per ciò che esso è, come puro oggetto estetico, che l'artista concepisce con la sua immaginazione e produce con la sua libertà. Che raffiguri una situazione reale o un'immagine astratta, il quadro è un oggetto estetico e, come tale è reale in sé. L'arte è l'immagine. Possiamo distinguere stili e scuole dal modo di creare e modellare l'immagine, ma alla base c'è questo fondo, o principio estetico comune a tutta l'arte contemporanea, in base al quale l'opera d'arte è solo un'opera d'arte e vale solo in quanto opera d'arte, senza alcun riferimento a una realtà o a qualunque altra cosa diversa dall'arte.