CAPITOLO

12

Il Neoclassicismo

«Nobile semplicità e quieta grandezza.» — Johann Joachim Winckelmann, Pensieri sull'imitazione delle opere greche (1755)

OBIETTIVI

1. Collocare il Neoclassicismo nel suo contesto: l'Illuminismo, gli scavi di Ercolano e Pompei, il Grand Tour, la nascita dei musei pubblici e della tutela.
2. Spiegare le idee di Winckelmann e il senso della formula «nobile semplicità e quieta grandezza».
3. Riconoscere i caratteri dell'architettura neoclassica in Francia, in Europa e in Italia, da Sainte-Geneviève alle utopie di Boullée e Ledoux, dalla Scala a piazza del Popolo.
4. Leggere le opere di Canova e descriverne il metodo di lavoro, dal bozzetto al marmo.
5. Analizzare la composizione dei dipinti di David e il disegno di Ingres.
6. Disegnare piante schematiche di edifici neoclassici e del tipo del teatro all'italiana.

INDICE DEL CAPITOLO

12.1 Il ritorno all'antico 2
12.2 L'architettura in Francia: dalla ragione all'utopia 5
12.3 L'Italia neoclassica: teatri, piazze, città 11
12.4 Antonio Canova 16
12.5 La pittura: David e Ingres 19

Disegno e Storia dell'arte 4 · Parte V · Neoclassicismo e Romanticismo · versione 1.0
Capitolo 12: Il Neoclassicismo · pagine 337–364 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1785 un pittore francese di trentasei anni espone a Roma, nel suo studio, una grande tela con tre fratelli che giurano davanti al padre. Chi la vede resta colpito da ciò che *manca*: niente nuvole, niente angeli in volo, niente colonne tortili né luci teatrali. Tre archi, un pavimento, figure ferme come statue, un gesto. In quegli stessi anni a Parigi si costruisce una chiesa sorretta da colonne libere come un tempio greco, un architetto disegna una sfera vuota per onorare Newton, uno scultore veneto lavora a Roma un marmo levigato come la pelle. È il **Neoclassicismo**: il ritorno all'antico che, nella seconda metà del Settecento, si oppone alla meraviglia barocca (capp. 8–9) e alla grazia del Rococò (cap. 11), e che fino ai primi decenni dell'Ottocento dà forma a teatri, piazze, musei e intere parti di città.

In questo capitolo seguiamo, come sempre, il filo dell'architettura: le idee che la guidano, gli edifici francesi ed europei, le opere italiane, da Milano a Napoli. Accanto agli edifici incontriamo i due artisti che più di tutti hanno definito il gusto dell'epoca, Antonio Canova per la scultura e Jacques-Louis David per la pittura. Vedrai che il Neoclassicismo non fu una copia fredda dell'antico, ma un modo nuovo, e spesso radicale, di pensare l'arte e il suo compito nella società.

12.1 Il ritorno all'antico

12.1.1 La ragione contro il capriccio

Il Neoclassicismo nasce nel clima dell'**Illuminismo**, il movimento di idee che chiede di sottoporre ogni cosa al giudizio della ragione. Dal 1751 Denis Diderot e Jean-Baptiste d'Alembert pubblicano a Parigi l'*Encyclopédie*, un dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri, con tavole che spiegano anche le tecniche delle botteghe e delle manifatture. Per gli illuministi l'arte deve essere chiara, utile e morale: deve educare il cittadino, non soltanto stupirlo o divertirlo. Da questo punto di vista le curve, gli stucchi dorati e gli effetti teatrali del Barocco e del Rococò sembrano un lusso senza ragione, il gusto di una corte e di un'aristocrazia che molti ormai criticano.

Nel 1753 il gesuita francese Marc-Antoine Laugier pubblica l'*Essai sur l'architecture* (Saggio sull'architettura), uno dei testi più letti dagli architetti del secondo Settecento. Laugier immagina l'origine dell'architettura nella **capanna primitiva**: quattro tronchi piantati a terra, quattro travi appoggiate sopra, due falde di rami inclinate. Ne ricava che gli elementi essenziali di un edificio sono la colonna, la trabeazione e il frontone, cioè gli elementi di una struttura che porta davvero. Tutto il resto, come i pilastri addossati al muro, i frontoni spezzati e le colonne usate come decorazione, è per lui superfluo o sbagliato. È un'idea di architettura come costruzione sincera, che ritroverai nell'analisi strutturale del cap. 4: la colonna torna a essere un sostegno, non un ornamento applicato alla parete.

12.1.2 Ercolano, Pompei, Paestum

Il secondo motore del Neoclassicismo è l'archeologia. Nel 1738, per volere di Carlo di Borbone, il re che pochi anni dopo farà costruire la Reggia di Caserta (cap. 10), cominciano gli scavi di **Ercolano**, la città sepolta dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.; nel 1748 cominciano quelli di **Pompei**. A Ercolano si scava dapprima in cunicoli sotterranei, perché la città è coperta da molti metri di materiale vulcanico indurito; a Pompei, sepolta sotto ceneri e lapilli, si possono scoprire a cielo aperto strade, case e botteghe. I reperti (pitture murali, bronzi, mobili, oggetti di uso quotidiano) sono raccolti nella reggia di Portici, e dal 1757 l'opera illustrata *Le antichità di Ercolano esposte* ne diffonde le immagini in tutta Europa. Per la prima volta si vede non solo il tempio o l'arco trionfale, ma la vita domestica degli antichi: le decorazioni pompeiane entrano nei salotti, nei mobili, nelle porcellane, nella moda.

Negli stessi decenni viaggiatori e disegnatori riscoprono i tre templi dorici di **Paestum**, a sud di Salerno, costruiti dai coloni greci tra il VI e il V secolo a.C. Il loro dorico è massiccio, con colonne senza base e capitelli molto sporgenti: molto diverso dal dorico snello e «romano» delle regole di Vitruvio e di Vignola (vol. 1, cap. 12). A Paestum, come in Sicilia e poi in Grecia, l'Europa scopre che l'architettura greca è più antica, più severa e più forte di quanto si credesse. Giovanni Battista Piranesi (cap. 11), negli ultimi anni di vita, dedica ai templi di Paestum una serie di incisioni, pubblicata nel 1778.

Le rovine diventano tappa obbligata del **Grand Tour**, il lungo viaggio di formazione dei giovani aristocratici europei che hai incontrato con i vedutisti (cap. 11). A Roma, a Napoli, a Paestum si incontrano collezionisti, artisti, antiquari e mercanti: è in questo ambiente internazionale, più che in una sola città, che il Neoclassicismo prende forma.

12.1.3 Winckelmann e la «nobile semplicità»

Il teorico del nuovo gusto è un tedesco, **Johann Joachim Winckelmann** (1717–1768). Figlio di un calzolaio, bibliotecario a Dresda, nel 1755 pubblica i *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*; lo stesso anno si trasferisce a Roma, dove diventa bibliotecario del cardinale Alessandro Albani, grande collezionista di sculture antiche, e poi commissario delle antichità di Roma. Nel 1764 pubblica la *Storia dell'arte nell'antichità*: per la prima volta l'arte antica non è raccontata attraverso le vite degli artisti, come nelle *Vite* di Vasari, ma come una storia di stili, che nascono, raggiungono la perfezione e decadono, in rapporto con il clima, la società e la libertà politica dei popoli.

La tesi dei *Pensieri* è netta: l'unica strada per diventare grandi, e se possibile inimitabili, è imitare gli antichi, e in particolare i Greci. Imitare non vuol dire copiare: vuol dire capire la bellezza ideale che gli artisti greci avevano raggiunto scegliendo e unendo le parti più belle della natura. Il segno distintivo dei capolavori greci, scrive Winckelmann, è una «**nobile semplicità e quieta grandezza**»: la calma dell'espressione anche nel dolore. Il suo esempio è il *Laocoonte* dei Musei Vaticani: il sacerdote stretto dai serpenti soffre, ma non grida; come il fondo del mare,

che resta calmo anche quando la superficie è in tempesta, la sua anima resta grande anche nella sofferenza.

APPROFONDIMENTO

Tre parole di Winckelmann. Nell'originale tedesco dei *Pensieri* (1755) la formula suona «edle Einfalt und stille Größe». *Edel* è «nobile», *Einfalt* «semplicità», *still* «quieto, silenzioso», *Größe* «grandezza»: la traduzione italiana più comune, «nobile semplicità e quieta grandezza», è quasi parola per parola. Winckelmann la riferisce sia alla posizione sia all'espressione delle figure, e la oppone a ciò che i Greci chiamavano *parenthyrsos*, l'eccesso di passione fuori luogo.

Due avvertenze. Winckelmann conosceva la scultura greca soprattutto attraverso le copie romane in marmo delle collezioni di Roma: non vide mai la Grecia, e gli originali del Partenone arrivarono a Londra solo all'inizio dell'Ottocento. Inoltre il suo ideale di marmo bianco ignora un fatto che oggi è certo: molte statue e molti templi antichi erano dipinti a colori vivaci, come mostrano le tracce di pigmento studiate dagli archeologi. Il «bianco» neoclassico è dunque un'idea moderna dell'antico, non l'antico com'era.

Amico di Winckelmann è il pittore boemo **Anton Raphael Mengs** (1728–1779), che nel 1761 dipinge il *Parnaso* sulla volta di una sala di Villa Albani a Roma: un affresco senza sfondamenti illusionistici, composto come un rilievo, che i contemporanei considerarono il manifesto della nuova pittura. Non tutti però mettevano i Greci al primo posto. Piranesi, nel trattato *Della magnificenza ed architettura de' Romani* (1761), difese il primato di Roma, delle sue opere di ingegneria e della sua fantasia decorativa (cap. 11). Greci o Romani? La disputa accompagna tutto il periodo, e spiega perché il Neoclassicismo abbia due anime: una severa e greca (il dorico di Paestum, il pronao, la statua isolata), l'altra romana e monumentale (l'arco trionfale, la cupola, la grande piazza).

12.1.4 Accademie, musei e tutela

Il Settecento inventa il **museo pubblico**, una raccolta aperta a tutti e ordinata per lo studio, non più un tesoro privato del principe. A Roma i Musei Capitolini aprono al pubblico nel 1734; in Vaticano Clemente XIV e Pio VI creano negli anni Settanta il **Museo Pio-Clementino**, con sale progettate apposta per le statue antiche, tra cui il *Laocoonte* e l'*Apollo del Belvedere*. Nel 1793, in piena Rivoluzione, le collezioni dei re di Francia diventano il museo del **Louvre**, aperto ai cittadini. Le **accademie** di belle arti insegnano il disegno dall'antico e dal modello vivo, con i calchi in gesso delle statue più celebri: chi studia a Milano, a Venezia, a Parigi o a Copenaghen copia gli stessi modelli.

Il museo pubblico ha però un rovescio. Dopo le campagne d'Italia di Napoleone, il trattato di Tolentino (1797) obbliga lo Stato pontificio a cedere alla Francia opere d'arte e manoscritti; molte opere partono anche da Venezia, da Milano e da altre città, per arricchire il museo di Parigi. Sono le **spoliazioni napoleoniche**. Da questa ferita nasce in Italia una coscienza nuova del

patrimonio come bene comune legato al suo luogo: nel 1802 Pio VII nomina Canova ispettore generale delle antichità e belle arti dello Stato pontificio, e nel 1820 l'**editto Pacca** stabilisce norme per la **tutela** delle opere d'arte e degli scavi, una delle prime leggi organiche di questo tipo in Europa.

COLLEGAMENTI

Educazione civica: dalla tutela alla Costituzione. L'idea che il patrimonio artistico appartenga alla comunità, e non solo al proprietario, ha una lunga storia: passa per gli editti pontifici, per le leggi dell'Italia unita e arriva all'articolo 9 della Costituzione, che affida alla Repubblica la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della Nazione. Quando visiti un museo civico o statale, o una chiesa con le opere ancora al loro posto, stai usando un diritto nato anche dalle discussioni dell'età neoclassica.

ERRORE FREQUENTE

Il Neoclassicismo non è una «copia fredda» dell'antico. È un giudizio che nasce nell'Ottocento romantico e che ancora si legge: statue levigate e quadri immobili, senza vita. In realtà nessuna opera neoclassica copia un modello antico. La chiesa di Soufflot unisce colonne greche e cupole moderne; la sfera di Boullée non ha precedenti; Canova inventa composizioni che nessuno scultore antico aveva fatto; il quadro di David racconta una scena che le fonti antiche non descrivono. Il ritorno all'antico è un programma per il presente: una morale civile, una politica, un modo di costruire le città.

12.2 L'architettura in Francia: dalla ragione all'utopia

12.2.1 I caratteri dell'architettura neoclassica

Che cosa rende «neoclassico» un edificio? Le risposte cambiano da un paese all'altro, ma alcuni caratteri ricorrono quasi sempre, e li puoi leggere con gli strumenti dei capp. 4 e 5.

DA RICORDARE

I caratteri dell'architettura neoclassica.

- **Pianta e volumi semplici**: piante regolari e simmetriche; volumi geometrici elementari (cubo, parallelepipedo, cilindro, sfera, piramide) chiaramente distinti.
- **Ordini usati come struttura**: colonne libere che portano davvero la trabeazione, più che lesene e semicolonne addossate al muro; il dorico greco, senza base, accanto agli ordini romani.
- Il **pronao** con il **frontone** triangolare davanti all'ingresso, come la fronte di un tempio (cap. 5).
- **Superfici lisce** e decorazione sobria, concentrata in fregi e rilievi; contorni netti; niente facciate curve.
- **Nuovi tipi di edifici pubblici**: musei, teatri, biblioteche, borse, dogane, ospedali, cimiteri, barriere daziarie. L'edificio deve dichiarare la sua funzione.

12.2.2 Soufflot e la chiesa di Sainte-Geneviève

Il cantiere più importante del secolo in Francia è la chiesa di **Sainte-Geneviève** a Parigi, voluta da Luigi XV in onore della patrona della città dopo una grave malattia e progettata da **Jacques-Germain Soufflot** (1713–1780) dal 1757; il re ne pose la prima pietra nel 1764. Soufflot aveva visto Roma e studiato i templi di Paestum; il suo obiettivo dichiarato era unire la leggerezza delle chiese gotiche, sostenute da elementi sottili, con la purezza dell'architettura greca. La pianta è a **croce greca**, con quattro bracci uguali attorno a una crociera coperta da una grande cupola (Figura 12.1). In ciascun braccio file di colonne corinzie libere, non pilastri, separano la navata dalle navate laterali e sostengono una trabeazione continua; sopra, i bracci sono coperti da cupole ribassate. In facciata, un profondo pronao corinzio con il frontone annuncia il tempio.

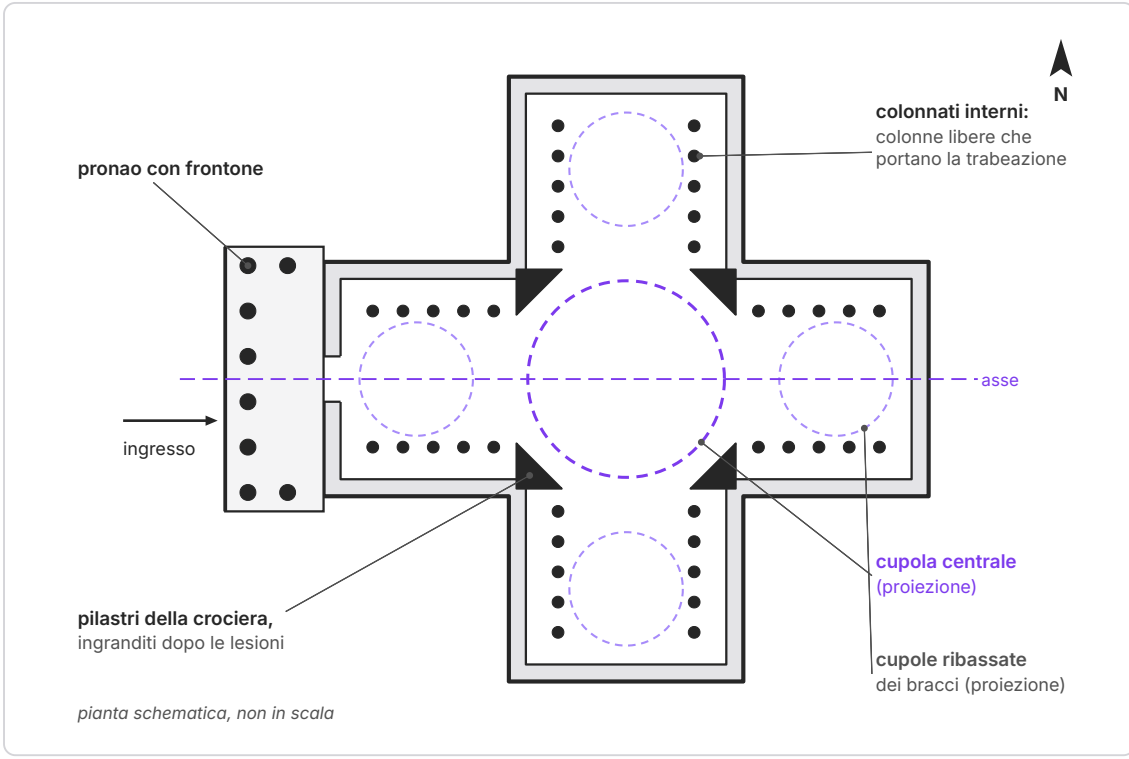

Figura 12.1 Sainte-Geneviève (oggi Panthéon), Parigi, 1757–1790: pianta schematica. La croce greca con quattro bracci uguali, i colonnati interni che portano la trabeazione, la grande cupola sulla crociera e il pronao a ovest; i quattro pilastri della crociera furono ingranditi dopo la comparsa di lesioni.

Per tenere insieme colonne così sottili e architravi così lunghi, Soufflot e i suoi collaboratori ricorrono a un sistema nascosto: barre e staffe di ferro annegate nella muratura del pronao e delle trabeazioni, una sorta di **pietra armata** che anticipa le ricerche del secolo successivo (cap. 14). La cupola, alta sopra un tamburo circondato da un colonnato, è formata da tre calotte sovrapposte, come quella di Saint Paul a Londra. Soufflot muore nel 1780 e i lavori si concludono nel 1790 con Jean-Baptiste Rondelet. Negli anni successivi comparvero lesioni nei sostegni della crociera, che furono trasformati in pilastri pieni, molto più massicci di quelli previsti: l'ideale di un edificio tutto sorretto da colonne si era scontrato con i limiti dei materiali.

Nel 1791 l'Assemblea rivoluzionaria trasforma la chiesa in **Panthéon**, sepolcro dei grandi uomini della nazione. Antoine Quatremère de Quincy, il teorico del «tipo» che hai incontrato nel cap. 4, dirige la trasformazione e fa murare gran parte delle finestre: l'interno diventa più buio e solenne, adatto a un mausoleo. Lo stesso edificio, con una pianta nata per una funzione religiosa, assume una funzione civile: un buon esempio di come forma, struttura e funzione possano separarsi nella storia di un monumento.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere una pianta neoclassica: Sainte-Geneviève. Usiamo le quattro domande del cap. 4 sulla Figura 12.1.

- **Tipo**: chiesa a pianta centrale a croce greca, con un pronao che allunga l'asse ovest–est e indica l'ingresso. È la pianta che Bramante e Michelangelo avevano pensato per San Pietro (vol. 3, capp. 11–12), qui rivestita di colonne greche.
- **Struttura**: i carichi delle cupole dei bracci scendono sulle trabeazioni e sulle colonne libere, quelli della grande cupola sui quattro pilastri della crociera; ferri nascosti aiutano trabeazioni e architravi a lavorare anche a trazione.
- **Funzione**: chiesa votiva, poi, dal 1791, mausoleo civile; la funzione cambia, la pianta resta.
- **Distribuzione**: un percorso assiale dall'ingresso alla crociera; le navate laterali, dietro i colonnati, permettono di girare intorno allo spazio centrale.

Risultato: lo schema grafico che ne ricavi (asse, croce, cerchio della cupola, file di colonne) è la «carta d'identità» dell'edificio e si può confrontare con quello di San Pietro o della Salute di Longhena (cap. 9).

12.2.3 Boullée e Ledoux: l'architettura delle forme pure

Negli stessi anni due architetti spingono l'idea delle forme semplici fino all'utopia. **Étienne-Louis Boullée** (1728–1799) costruì poco, ma insegnò a lungo e disegnò grandi progetti ideali, raccolti in un saggio sull'architettura rimasto inedito fino al Novecento. Per Boullée l'architettura deve suscitare sentimenti attraverso le masse, la luce e l'ombra; i corpi regolari, e soprattutto la sfera, sono i più perfetti perché in ogni punto la superficie è alla stessa distanza dal centro. Il suo progetto più celebre è il **cenotafio** di Newton (1784), un monumento funebre senza la salma: una gigantesca sfera cava, appoggiata su un basamento circolare a gradoni piantato di cipressi (Figura 12.2). Di giorno piccoli fori nella volta lasciano filtrare la luce come stelle, così che all'interno appare un cielo notturno; di notte una grande lampada sospesa al centro diventa un sole. In fondo alla sfera, unico oggetto nello spazio, c'è il sarcofago dello scienziato che aveva spiegato il moto dei pianeti.

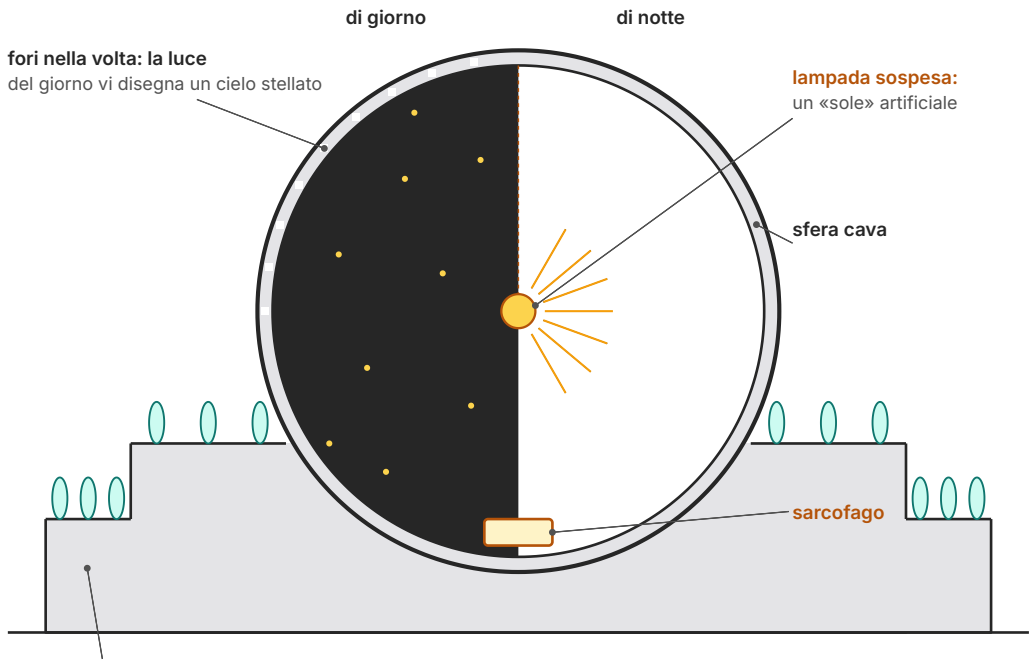

Figura 12.2 Étienne-Louis Boullée, progetto del cenotafio di Newton (1784): sezione schematica, senza misure. A sinistra l'effetto diurno (i fori nella volta come stelle), a destra quello notturno (la lampada al centro come un sole); in basso il sarcofago.

COLLEGAMENTI

Fisica e architettura. Newton era morto nel 1727; i suoi *Principia* (1687) avevano mostrato che la stessa legge di gravitazione governa la caduta di un sasso e il moto dei pianeti. Per gli illuministi Newton è il simbolo della ragione che spiega l'universo, e Boullée gli dedica la figura che rappresenta l'universo stesso: la sfera, che con un unico centro e un unico raggio contiene il cielo. Con la fisica di quest'anno puoi chiederti anche come si comporterebbe davvero una cupola sferica di quelle dimensioni: il progetto, come molti di Boullée, non era pensato per essere costruito, ma per mostrare che cosa l'architettura potrebbe esprimere.

Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806), invece, costruì molto, soprattutto per l'amministrazione delle imposte del re. Tra il 1775 e il 1779 realizza la **Saline reale di Arc-et-Senans**, in Franca Contea: una fabbrica per ricavare il sale dall'acqua salata, portata da Salins attraverso una conduttura in legno lunga circa 21 km, in un luogo scelto per la vicinanza della foresta di Chaux, che forniva il legname per far bollire l'acqua. La pianta è un **semicerchio** (Figura 12.3): al centro del diametro sta la casa del direttore, con un pronao di colonne doriche fatte di rocchi alter-

nativamente quadrati e cilindrici; ai suoi lati, sullo stesso diametro, i due grandi edifici dove si faceva evaporare l'acqua salata; lungo l'arco, le abitazioni degli operai e i laboratori, con il padiglione d'ingresso in asse con la casa del direttore. Da quella casa lo sguardo raggiunge ogni edificio: la pianta è stata spesso letta come un'immagine dell'ordine e del controllo sul lavoro. Su alcuni muri sono scolpite urne da cui esce acqua pietrificata, il segno della funzione dell'edificio.

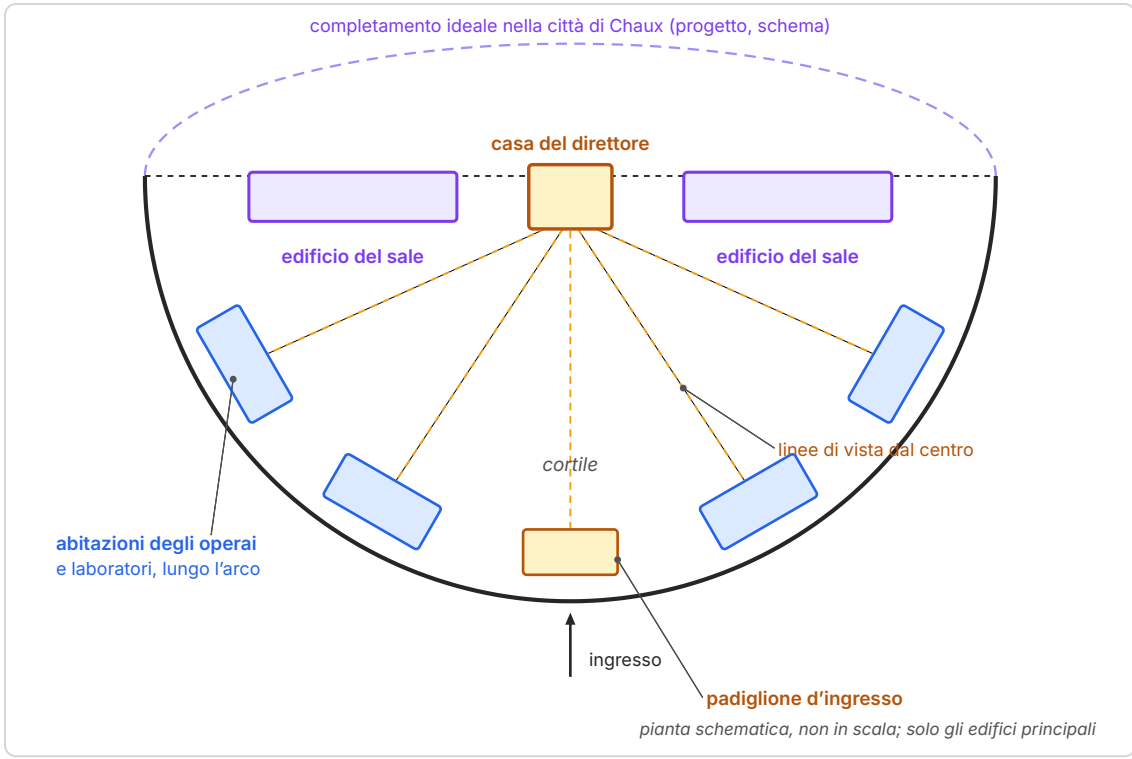

Figura 12.3 Claude-Nicolas Ledoux, Saline reale di Arc-et-Senans (1775–1779): pianta schematica dei soli edifici principali, non in scala. Sul diametro la casa del direttore tra i due edifici del sale, lungo l'arco le abitazioni e i laboratori; tratteggiato, il completamento ideale immaginato da Ledoux nel progetto della città di Chaux.

Ledoux immaginò poi la Saline come il centro di una città ideale, **Chaux**, con edifici dalle forme che dichiarano la loro funzione: la casa per i sorveglianti del fiume Loue, un cilindro attraversato dall'acqua, la casa dei bottai fatta di cerchi come una botte. Li pubblicò nel 1804 in un grande libro illustrato. Per questi progetti, nell'Ottocento, si parlò di **architettura parlante**: un'architettura che «dice» con la propria forma che cosa contiene. A Parigi Ledoux costruì anche le barriere daziarie del muro dei Fermiers généraux (1785–1788), piccoli edifici di forme geometriche dove si riscuotevano le imposte sulle merci: alcuni esistono ancora, come la rotonda della Villette. La Saline, salvata e restaurata nel Novecento, è dal 1982 nel patrimonio mondiale dell'UNESCO.

12.2.4 L'Europa e l'America

Il nuovo linguaggio si diffonde rapidamente. In Inghilterra, dove il palladianesimo (vol. 3, cap. 16) aveva già preparato il terreno, si sviluppa un **Greek revival**, una ripresa dell'architettura greca che continua nell'Ottocento: il British Museum di Robert Smirke, iniziato nel 1823, ha una facciata con un lungo colonnato ionico. A Berlino Carl Gotthard Langhans costruisce la **Porta di Brandeburgo** (1788–1791), ispirata ai Propilei dell'Acropoli di Atene, mentre Karl Friedrich Schinkel costruisce l'Altes Museum (1823–1830), con un portico di colonne ioniche e una rotonda interna che ricorda il Pantheon. Negli Stati Uniti Thomas Jefferson, che a Monticello aveva ripreso Palladio, progetta nel 1785 il Campidoglio della Virginia sul modello di un tempio romano, la Maison Carrée di Nîmes: la giovane repubblica sceglie la forma del tempio antico per la sede delle sue leggi.

12.3 L'Italia neoclassica: teatri, piazze, città

12.3.1 Milano: Piermarini e il Teatro alla Scala

Nella seconda metà del Settecento Milano è governata dagli Asburgo d'Austria e conosce una stagione di riforme. L'architetto della città è **Giuseppe Piermarini** (1734–1808), nato a Foligno e formato a Roma e a Caserta come collaboratore di Luigi Vanvitelli (cap. 10). Per l'arciduca Ferdinando ristruttura il Palazzo Reale e costruisce la **Villa Reale di Monza** (1777–1780), una residenza a corte aperta verso il parco. Il suo edificio più noto nasce da un incendio: nel 1776 brucia il teatro di corte, e in soli due anni, tra il 1776 e il 1778, Piermarini costruisce un nuovo teatro sull'area della chiesa di Santa Maria alla Scala, che dà il nome al **Teatro alla Scala**. La facciata è sobria: un piano terreno a bugnato con un portico sporgente sotto cui si fermavano le carrozze, un ordine di semicolonne e lesene ai piani superiori, un frontone al centro.

L'interno segue il tipo del **teatro all'italiana** che hai incontrato nel cap. 4 (Figura 12.4). La sala ha la pianta a ferro di cavallo: una curva che si chiude un poco verso la scena, così che quasi tutti gli spettatori vedano il palcoscenico. Al centro c'è la **platea**; intorno salgono più ordini di **palchi**, piccole stanze affacciate sulla sala, separate da tramezzi e servite da un corridoio retrostante; in alto il **loggione**, la galleria più economica. In asse con la scena il palco centrale, il più grande e decorato, riservato all'autorità. La sala comunica con il palcoscenico attraverso il **boccascena**, la grande apertura incorniciata che inquadra la scena come un quadro. Alla Scala i palchi erano di proprietà delle famiglie, che li arredavano e li usavano come salotti: il teatro era il luogo in cui la società cittadina si mostrava a sé stessa.

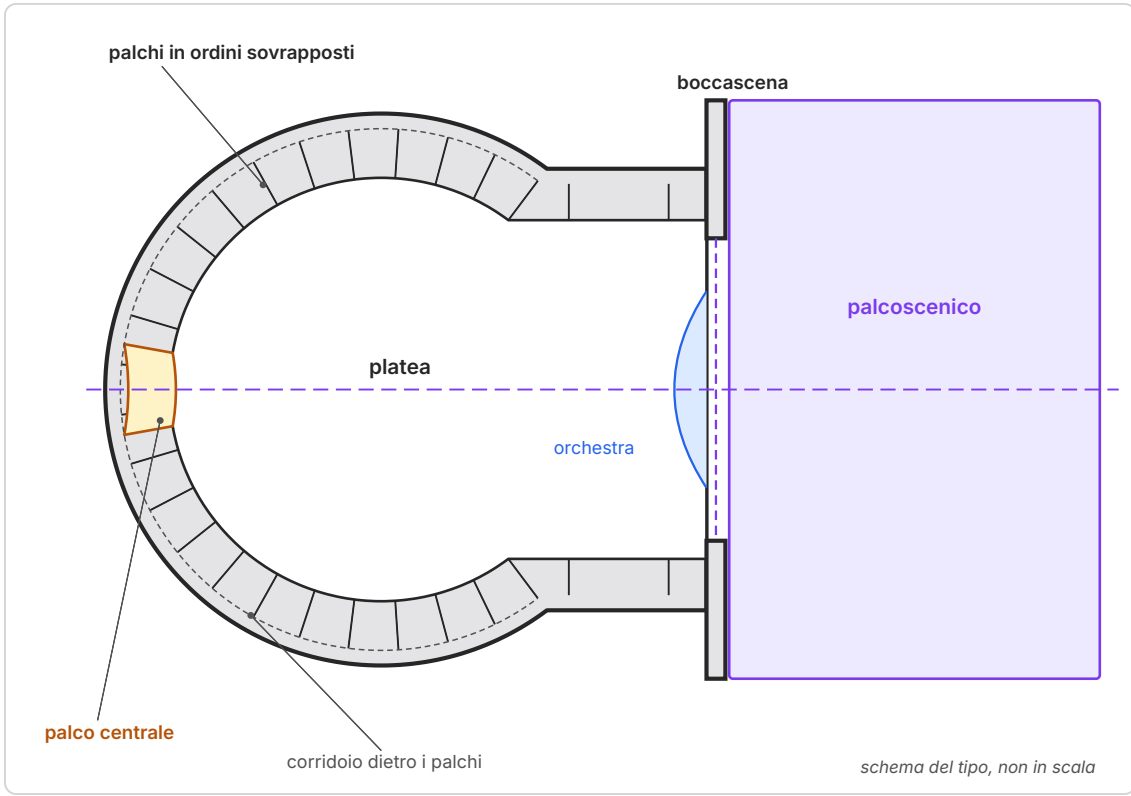

Figura 12.4 Il tipo del teatro all'italiana: pianta schematica, non in scala, di un livello di palchi. Sala a ferro di cavallo con i palchi e il corridoio retrostante, il palco centrale sull'asse, l'orchestra davanti al boccascena e il palcoscenico profondo; i palchi si ripetono uguali negli ordini superiori, fino al loggione.

ESEMPIO SVOLTO

Disegnare la pianta a ferro di cavallo. Su un foglio A4 orizzontale traccia l'asse orizzontale della sala e su di esso il centro O, 90 mm dal margine sinistro dell'area utile.

- Con centro O traccia due circonferenze, di raggio 50 mm (fronte dei palchi) e 66 mm (muro di fondo dei palchi).
- A destra di O traccia due rette parallele all'asse, a 40 mm sopra e sotto di esso: tagliano la circonferenza interna nei punti in cui la curva si «chiude» verso la scena. Per Pitagora, questi punti stanno a $\sqrt{(50^2 - 40^2)} = \sqrt{900} = 30$ mm a destra di O.
- Cancella gli archi a destra di quei punti e prolunga i fianchi della sala con le due rette fino al boccascena, a 70 mm da O.
- Dividi l'arco interno in palchi uguali con il goniometro, misurando angoli uguali da O (per esempio 20 parti), o per tentativi con il compasso e traccia i tramezzi verso O; segna più largo il palco centrale sull'asse.

Verifica: la sala è larga 100 mm nel punto più largo e 80 mm all'imboccatura del boccascena; l'arco interno supera la semicirconferenza, ed è per questo che si chiama «a ferro di cavallo». A scala 1:250 la sala misurerebbe circa 25 m di larghezza e 30 m dal fondo al boccascena: un ordine di grandezza realistico, non la misura di un teatro reale.

Il modello milanese ebbe grande fortuna. A Venezia **Giannantonio Selva** costruisce **La Fenice** (1790–1792), una sala a ferro di cavallo dietro una facciata con un piccolo pronao. Il nome del teatro, la fenice che rinasce dalle ceneri, si rivelò profetico: la sala bruciò nel 1836 e di nuovo nel 1996, e fu ogni volta ricostruita; dopo l'ultimo incendio è stata riaperta nel 2003. Anche la Scala, danneggiata dai bombardamenti del 1943 e ricostruita nel dopoguerra, è stata restaurata e ampliata tra il 2002 e il 2004 su progetto di Mario Botta.

12.3.2 Milano napoleonica

Con Napoleone Milano diventa capitale, prima della Repubblica e poi del Regno d'Italia, e il Neoclassicismo diventa il linguaggio del nuovo potere. Nel 1801 Giovanni Antonio Antolini progetta il **Foro Bonaparte**: un'enorme piazza circolare intorno al Castello Sforzesco, circondata da edifici pubblici (tra cui terme, borsa, teatro e museo) uniti da un colonnato continuo. Il progetto, troppo costoso, non fu realizzato, ma resta uno dei grandi sogni urbani dell'epoca. Furono costruiti invece l'**Arena civica** di Luigi Canonica (1806–1807), un anfiteatro ellittico per feste, giochi e spettacoli, e l'**Arco della Pace** di Luigi Cagnola, iniziato nel 1807 come arco trionfale per Napoleone sulla strada del Sempione e completato nel 1838, dopo la caduta dell'imperatore, con una nuova dedica alla pace. Pittore ufficiale di questa Milano è **Andrea Appiani** (1754–1817), autore dei ritratti e delle decorazioni celebrative di Napoleone in Italia.

12.3.3 Roma: Valadier e piazza del Popolo

A Roma il protagonista è **Giuseppe Valadier** (1762–1839), architetto, urbanista e restauratore. La sua opera maggiore è la sistemazione di **piazza del Popolo**, la porta settentrionale della città, dove arrivava chi giungeva dalla via Flaminia (Figura 12.5). La piazza aveva già una lunga storia: il **tridente** delle tre strade che da qui si aprono verso il centro (via di Ripetta, via del Corso, via del Babuino) era stato tracciato nel Cinquecento; l'obelisco era stato innalzato nel 1589 sotto Sisto V; le due chiese gemelle di Santa Maria dei Miracoli e Santa Maria in Montesanto, costruite dal 1662 su progetto di Carlo Rainaldi, con interventi di Bernini e di Carlo Fontana, incorniciavano l'imbocco del Corso come le quinte di un teatro.

Valadier, che lavorò al progetto durante il governo francese e lo realizzò soprattutto dopo il ritorno di Pio VII, completando i lavori negli anni Venti dell'Ottocento, trasformò lo slargo irregolare in un grande ovale. Ai lati est e ovest disegnò due **esedre**, cioè due grandi emicicli, ornate da fontane e statue; sul lato orientale collegò la piazza alla collina del **Pincio** con rampe e terrazze, e sistemò in cima un giardino pubblico da cui si vede tutta la città. È un intervento neoclassico nel linguaggio (forme geometriche nette, statue all'antica, fontane con figure mitologiche) ma barocco nella regia dello spazio: la piazza è ancora un teatro, ora per il passeggio dei cittadini.

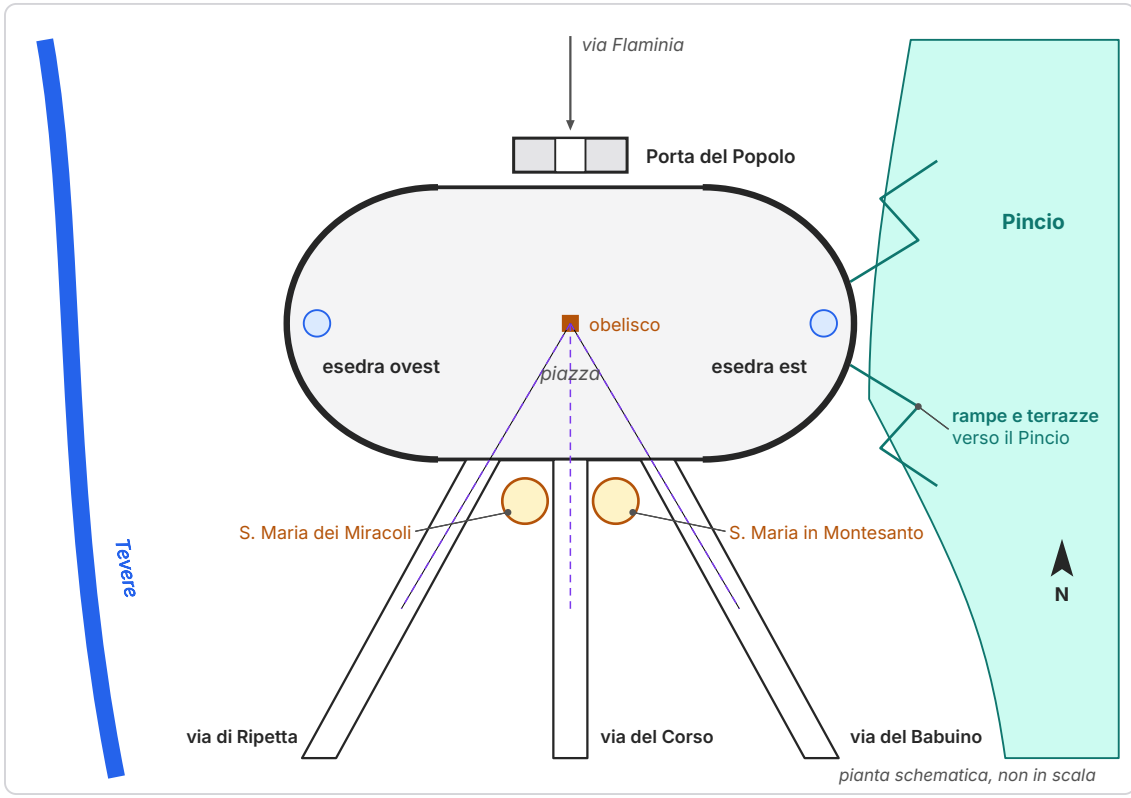

Figura 12.5 Piazza del Popolo a Roma: pianta schematica, non in scala, con il nord in alto. L'ovale di Valadier con le due esedre e le rampe verso il Pincio, l'obelisco al centro, la Porta del Popolo a nord e il tridente di strade a sud, tra le due chiese gemelle del Seicento.

12.3.4 Napoli: San Francesco di Paola

A Napoli, durante il regno di Gioacchino Murat, si comincia a costruire davanti al Palazzo Reale un grande foro con un colonnato semicircolare. Con il ritorno dei Borbone il re Ferdinando, per un voto, decide di inserire al centro del colonnato una chiesa: **San Francesco di Paola**, progettata dal ticinese **Pietro Bianchi** e iniziata nel 1817. La chiesa riprende in modo dichiarato il Pantheon di Roma (vol. 1): un pronao di colonne ioniche con il frontone davanti a una rotonda coperta da una cupola. Il colonnato che l'abbraccia ricorda quello di Bernini a San Pietro (cap. 8). Oggi la piazza, chiamata piazza del Plebiscito, è uno dei grandi spazi pubblici della città.

12.4 Antonio Canova

12.4.1 Da Possagno a Roma

Antonio Canova (1757–1822) nasce a Possagno, ai piedi del Monte Grappa, in una famiglia di scalpellini, e si forma a Venezia. Nel 1781 si stabilisce a Roma, dove studia le statue antiche e incontra gli artisti e i collezionisti del circolo neoclassico. Il primo successo romano è *Teseo sul Minotauro* (1781–1783, marmo; Londra, Victoria and Albert Museum): l'eroe non è colto nella lotta, come avrebbe fatto Bernini (cap. 8), ma seduto sul mostro già vinto, nella calma che segue l'azione. Seguono i monumenti funebri di due papi, Clemente XIV ai Santi Apostoli (1783–1787) e Clemente XIII in San Pietro (1783–1792), che fanno di Canova, a poco più di trent'anni, lo scultore più celebre d'Europa.

12.4.2 *Amore e Psiche*

Il gruppo di *Amore e Psiche* (1787–1793, marmo; Parigi, Musée du Louvre), commissionato da un collezionista britannico, illustra una favola antica raccontata da Apuleio: Psiche, caduta in un sonno mortale, è risvegliata dal bacio di Amore. Canova sceglie l'istante che precede il bacio. Le due figure formano una grande **X:** la diagonale delle ali di Amore incrocia quella del corpo disteso di Psiche, e al centro dell'incrocio le braccia di lei incorniciano i due volti. È una composizione che si deve girare per essere compresa, come i gruppi di Bernini, ma qui il movimento è sospeso: tutto converge verso un centro vuoto, lo spazio tra le due bocche.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: *Amore e Psiche*. Seguiamo lo schema di lettura del vol. 1.

- **Soggetto**: Amore risveglia Psiche con un bacio (Apuleio, *Le metamorfosi*).
- **Materiale e tecnica**: marmo bianco, lavorato a partire da un modello in gesso con il metodo dei punti; superfici levigate e trattate in modo diverso per pelle, ali, panneggio e roccia.
- **Composizione**: due diagonali incrociate a X; un cerchio formato dalle braccia di Psiche attorno ai volti; punto di vista principale frontale, ma il gruppo si apre girandogli intorno.
- **Tempo e azione**: l'attimo prima del bacio, un movimento trattenuto: il contrario dell'attimo di massima tensione cercato da Bernini nell'*Apollo e Dafne* (cap. 8).
- **Stile**: bellezza ideale, contorni netti, assenza di dettagli realistici; la grazia dei corpi si unisce a una calma che richiama la «quieta grandezza» di Winckelmann.
- **Committenza e contesto**: un collezionista straniero a Roma, nel pieno del Grand Tour; il gruppo è oggi al Louvre, dopo essere passato nelle collezioni di Gioacchino Murat.

12.4.3 Paolina Borghese e il monumento a Maria Cristina

Nella *Paolina Borghese come Venere vincitrice* (1804–1808, marmo; Roma, Galleria Borghese) la sorella di Napoleone, sposa del principe Camillo Borghese, è distesa su un letto all'antica, seminuda, con il pomo che Paride diede a Venere come premio della bellezza. È un ritratto e insieme una statua mitologica: il volto è riconoscibile, ma idealizzato; il materasso e il cuscino, in marmo, sembrano cedere sotto il corpo. Canova trattava le superfici della pelle con una patina di cera che le rendeva calde e luminose, e amava mostrare le sue opere alla luce delle torce, che faceva vibrare i passaggi tra luce e ombra.

Nel **monumento funebre a Maria Cristina d'Austria** (1798–1805, marmo; Vienna, Augustinerkirche), commissionato dal marito della principessa, Canova inventa un tipo nuovo di tomba. Contro la parete si alza una piramide di marmo, il simbolo antico dell'eternità ripreso dalla piramide di Caio Cestio a Roma; al centro si apre una porta buia, verso la quale avanza un corteo di figure che portano l'urna con le ceneri, accompagnano un vecchio, tengono per mano una bambina. Dall'altra parte un genio alato, appoggiato a un leone, piange accanto alla soglia. Non ci sono simboli religiosi espliciti: la morte è un passaggio che riguarda tutte le età della vita, e il ricordo vive negli affetti. È lo stesso tema che Ugo Foscolo svilupperà pochi anni dopo nei *Sepolcri* (1807).

12.4.4 Il metodo: dal bozzetto al marmo

Le opere di Canova nascono da un procedimento in più fasi, che conosciamo bene perché la sua bottega ne ha lasciato tutte le tracce (Figura 12.6). Prima lo scultore studia l'idea in piccoli **bozzetti** di creta o di cera, rapidi e pieni di movimento. Poi realizza in creta un modello a grandezza reale, da cui si ricava un calco in gesso: è il **modello in gesso**, stabile e durevole. Sulla sua superficie si fissano centinaia di piccoli chiodi di bronzo, i **punti di riferimento**.

Inizia allora il lavoro degli aiuti. Con il **metodo dei punti** la posizione di ogni chiodino viene trasportata nel blocco di marmo: si fissano tre punti di riferimento uguali sul modello e sul blocco, si misura con il compasso la distanza di un chiodino da ciascuno dei tre, si cerca nel marmo il punto che ha le stesse tre distanze e si fora fino a lì. Ripetuto per tutti i punti, il procedimento permette di sgrossare il blocco con precisione, togliendo il marmo superfluo senza mai superare la superficie finale. Alla fine interviene Canova con l'**ultima mano**: la rifinitura delle superfici con raspe, lime, pomice, e la patina che dà il colore della pelle. Nella **gipsoteca** di Possagno, il museo che raccoglie i suoi modelli in gesso, puoi ancora vedere i chiodini sui gessi originali.

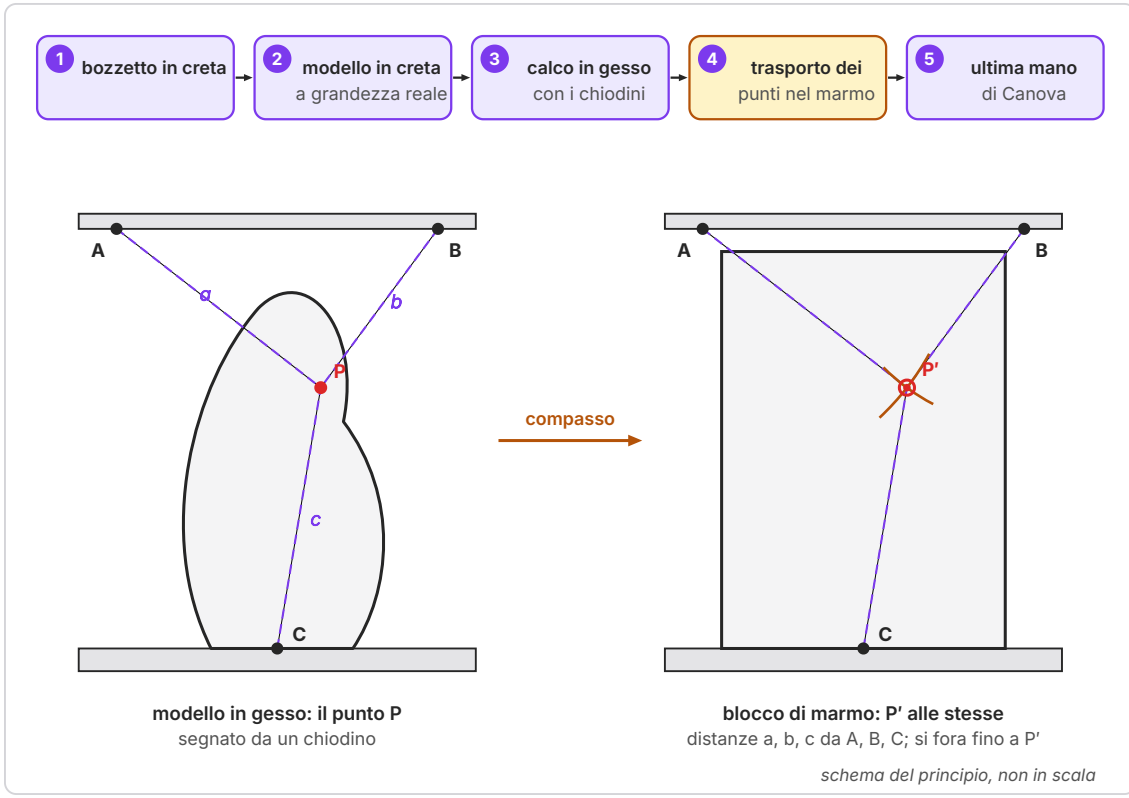

Figura 12.6 Il metodo dei punti: schema del principio, non in scala. In alto le cinque fasi del lavoro di bottega; in basso, il trasporto di un punto. Sul modello si misurano le distanze a, b, c del punto P da tre riferimenti A, B, C; nel blocco, il punto P' alle stesse distanze dagli stessi riferimenti si trova con il compasso, e lì si fora.

COLLEGAMENTI

Matematica: perché bastano tre punti? Nel piano, un punto è individuato dalle sue distanze da due punti noti: le due circonferenze si tagliano in due punti, e si sceglie quello giusto. Nello spazio servono tre riferimenti non allineati: le tre sfere centrate in A, B, C con raggi a, b, c si incontrano in due punti, simmetrici rispetto al piano ABC, e anche qui si sceglie quello che sta dalla parte del modello. È lo stesso principio della triangolazione dei topografi e, oggi, della localizzazione satellitare.

ERRORE FREQUENTE

«Canova scolpiva da solo ogni statua.» Non è così, e non era così per nessun grande scultore del tempo. La sgrossatura e gran parte della lavorazione del marmo erano affidate ad aiuti specializzati, guidati dai punti del modello; Canova ideava l'opera, modellava la creta e dava l'ultima mano. Questo non toglie nulla alla sua originalità: l'invenzione e la qualità finale delle superfici, che sono ciò che distingue un suo marmo da una copia, sono sue.

12.4.5 Canova e il patrimonio

Canova fu anche un uomo pubblico. Come ispettore delle belle arti dello Stato pontificio, nel 1815, dopo la caduta di Napoleone, fu inviato a Parigi per ottenere la restituzione delle opere portate via in base al trattato di Tolentino; con pazienza diplomatica ne riportò in Italia una grande parte, anche se non tutte. Negli ultimi anni progettò per il suo paese natale il **Tempio canoviano** di Possagno, iniziato nel 1819: un pronao dorico che ricorda il Partenone davanti a una rotonda coperta da una cupola come il Pantheon, sintesi delle due anime, greca e romana, del Neoclassicismo. Lo scultore danese **Bertel Thorvaldsen** (1770–1844), attivo a Roma per circa quarant'anni, fu dopo di lui il più celebre interprete della scultura neoclassica, più severo e più vicino ai modelli greci.

12.5 La pittura: David e Ingres

12.5.1 David e *Il giuramento degli Orazi*

Jacques-Louis David (1748–1825) vince nel 1774 il premio dell'Accademia che gli permette di studiare a Roma, dove resta dal 1775 al 1780 e scopre l'antico, Raffaello e Poussin. Tornato a Roma nel 1784 per dipingerlo, completa per una commissione del re *Il giuramento degli Orazi* (datato 1784, finito nel 1785; olio su tela, circa 3,3 × 4,25 m; Parigi, Musée du Louvre), esposto prima nello studio romano e poi al Salon di Parigi nel 1785 con un successo enorme. Il soggetto viene dalla storia di Roma raccontata da Tito Livio: per decidere la guerra tra Roma e Alba Longa, tre fratelli romani, gli Orazi, combatteranno contro tre fratelli albani, i Curiazi. La scena del giuramento non si legge nelle fonti antiche: è un'invenzione che concentra la storia in un solo gesto. I tre figli tendono il braccio verso le spade che il padre solleva; a destra le donne della famiglia, legate per matrimonio o per fidanzamento ai nemici, si abbandonano al dolore.

La composizione è costruita come un'architettura (Figura 12.7). Sul fondo, tre archi su colonne doriche dividono lo spazio in tre campate, e a ogni campata corrisponde un gruppo: i figli, il padre, le donne. Il primo gruppo è fatto di linee tese e oblique, gambe divaricate e braccia parallele; il secondo è verticale, sull'asse del quadro; il terzo è fatto di linee curve e abbandonate. Il pavimento è un reticolo in prospettiva centrale, e secondo la lettura più comune le sue linee convergono verso la zona delle spade, il centro morale della scena. La luce viene da sinistra, ra-

dente e netta come in Caravaggio (cap. 7), ma lo spazio è chiuso e poco profondo, quasi un bassorilievo. È il **quadro di storia**, il genere più alto nella gerarchia dell'Accademia, rinnovato con un messaggio civile: il dovere verso la patria prima degli affetti privati.

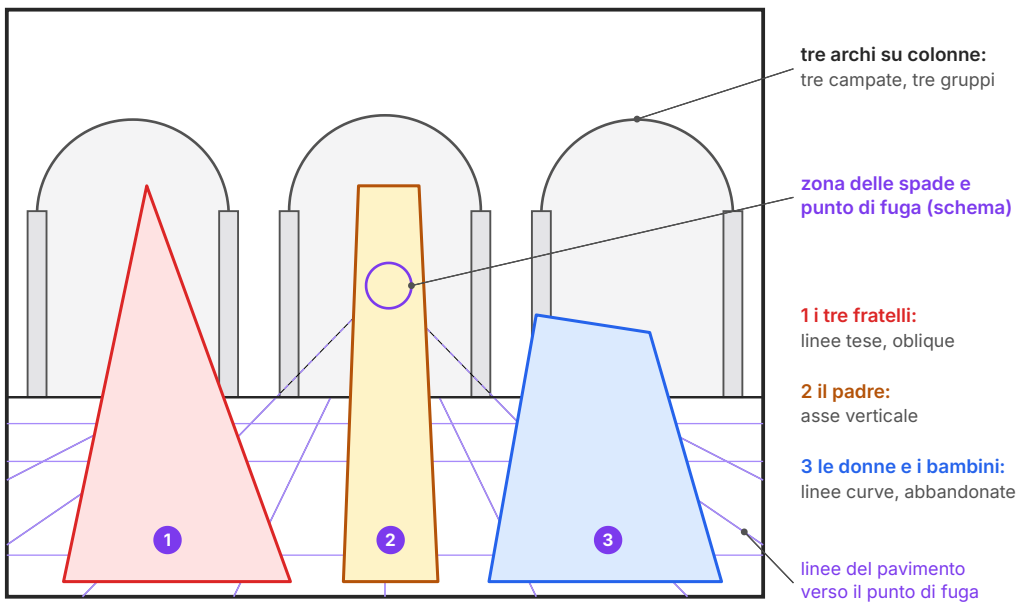

Figura 12.7 Il giuramento degli Orazi di David (1784): schema della composizione, solo linee e masse. Tre archi, tre campate e tre gruppi; le linee del pavimento in prospettiva centrale convergono, secondo la lettura più comune, nella zona delle spade.

12.5.2 *La morte di Marat* e il pittore di Napoleone

Durante la Rivoluzione David è deputato alla Convenzione e organizzatore delle feste pubbliche. Quando, il 13 luglio 1793, il giornalista rivoluzionario Jean-Paul Marat viene ucciso nella vasca da bagno da Charlotte Corday, David dipinge in pochi mesi *La morte di Marat* (1793, olio su tela; Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). Il corpo è abbandonato nella vasca, la penna ancora in mano, il braccio che pende verso terra come nel Cristo delle deposizioni (cap. 7); la metà superiore del quadro è un muro vuoto e scuro; su una cassa di legno, come su una lapide, si legge la dedica del pittore all'amico. Un fatto di cronaca diventa un'immagine quasi sacra: il martire della rivoluzione.

Dopo la caduta di Robespierre David viene imprigionato; più tardi diventa il pittore di Napoleone, di cui celebra il potere in tele grandissime come l'*Incoronazione* (1805–1807, Louvre). Con il ritorno dei Borbone, avendo votato nel 1793 la morte del re, deve lasciare la Francia e muore

in esilio a Bruxelles nel 1825. Il suo atelier forma molti pittori della generazione successiva, tra cui Ingres, e pittori che apriranno la strada al Romanticismo (cap. 13).

12.5.3 Ingres e il primato della linea

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), allievo di David, vive a lungo in Italia e studia soprattutto Raffaello (vol. 3, cap. 13). Per lui la pittura si fonda sul disegno: il contorno puro, continuo, che definisce la forma, è più importante del colore. Nella *Grande odalisca* (1814, olio su tela; Parigi, Musée du Louvre) una donna nuda, vista di schiena, è distesa su un divano in un ambiente orientale. La linea della schiena è più lunga del naturale e il braccio è sproporzionato: i critici del tempo lo notarono subito. Ingres deforma l'anatomia per ottenere una curva elegante e continua, perché per lui la bellezza della linea vale più della correttezza anatomica. L'**odalisca**, la donna dell'harem, è un soggetto «esotico» che piacerà molto ai Romantici: la stessa tela mostra come il confine tra Neoclassicismo e Romanticismo sia meno netto di quanto le etichette facciano pensare. Il contrasto tra la linea di Ingres e il colore di Delacroix sarà una delle grandi dispute dell'Ottocento francese (cap. 13).

IN SINTESI

Barocco e Neoclassicismo a confronto.

	Barocco (capp. 8–9)	Neoclassicismo
Fine dell'arte	meraviglia, persuasione	educazione morale e civile
Pianta e facciata	ovali, curve, facciate concave e convesse	croce greca, cerchio, rettangolo; facciate rettilinee con pronao
Ordini	moltiplicati, piegati, usati per il movimento	colonne libere che portano; dorico greco
Scultura	l'attimo di massima tensione (Bernini)	l'attimo prima o dopo l'azione, la calma (Canova)
Pittura	sfondamenti, luce teatrale, colore	spazio chiuso, contorno netto, composizione a rilievo
Città	piazza come teatro (San Pietro, Navona)	piazza come teatro civile (piazza del Popolo), edifici pubblici

12.5.4 Dove vedere le opere

Molte opere del capitolo si possono vedere in Italia. La Tabella 12.1 indica dove si trovano: a Roma, piazza del Popolo e la Galleria Borghese si raggiungono a piedi in pochi minuti, attraver-

so il Pincio; a Possagno la casa natale, la gipsoteca e il Tempio canoviano permettono di seguire il lavoro dello scultore dal bozzetto al marmo.

Tabella 12.1 Dove si trovano le principali opere del capitolo (approccio diretto all'opera).

Opera	Autore	Data	Luogo
Sainte-Geneviève (Panthéon)	Soufflot	1757–1790	Parigi
Saline reale	Ledoux	1775–1779	Arc-et-Senans (Francia)
Teatro alla Scala	Piermarini	1776–1778	Milano
Villa Reale	Piermarini	1777–1780	Monza
Teatro La Fenice	Selva	1790–1792	Venezia (ricostruito)
Piazza del Popolo e Pincio	Valadier	conclusi negli anni Venti dell'Ottocento	Roma
San Francesco di Paola	Pietro Bianchi	dal 1817	Napoli, piazza del Plebiscito
Paolina Borghese come Venere vincitrice	Canova	1804–1808	Roma, Galleria Borghese
Modelli in gesso; Tempio canoviano	Canova	dal 1819 (Tempio)	Possagno (Treviso)
Amore e Psiche	Canova	1787–1793	Parigi, Musée du Louvre
Monumento a Maria Cristina d'Austria	Canova	1798–1805	Vienna, Augustinerkirche
Il giuramento degli Orazi	David	1784	Parigi, Musée du Louvre
La morte di Marat	David	1793	Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts
La grande odalisca	Ingres	1814	Parigi, Musée du Louvre

COLLEGAMENTI

Italiano e storia dell'arte. Il Neoclassicismo è anche letterario. Giuseppe Parini, che insegnò a Milano nelle scuole di Brera, unisce nel *Giorno* la satira dell'aristocrazia oziosa a una forma classica limpidissima. Ugo Foscolo ammira Canova: nei *Sepolcri* (1807) riflette, come il monumento a Maria Cristina, sul senso delle tombe per i vivi, e dedica allo scultore il poemetto incompiuto *Le Grazie*, ispirato al suo gruppo delle tre Grazie. Leggendo questi testi accanto alle opere del capitolo vedrai lo stesso equilibrio tra passione e misura.

SINTESI

- Il Neoclassicismo (seconda metà del Settecento – primi decenni dell'Ottocento) nasce dall'Illuminismo, che vuole un'arte chiara, utile e morale, e dalla riscoperta archeologica dell'antico.
- Gli scavi di Ercolano (dal 1738) e Pompei (dal 1748), i templi dorici di Paestum e il Grand Tour fanno conoscere l'antichità greca e romana in modo nuovo, anche nella vita quotidiana.
- Winckelmann (*Pensieri*, 1755; *Storia dell'arte nell'antichità*, 1764) propone l'imitazione dei Greci e indica nella «nobile semplicità e quieta grandezza» il segno dei capolavori.
- Nasce il museo pubblico (Capitolini 1734, Pio-Clementino, Louvre 1793); le spoliazioni napoleoniche spingono le prime leggi di tutela, come l'editto Pacca (1820).
- L'architettura neoclassica usa piante regolari, volumi semplici, colonne libere che portano davvero, il pronao con il frontone e superfici lisce; Laugier la fonda sulla capanna primitiva.
- Sainte-Geneviève di Soufflot (1757–1790), a croce greca e sorretta da colonne, diventa nel 1791 il Panthéon; i pilastri della crociera dovettero essere rinforzati.
- Boullée (cenotafio di Newton, 1784) e Ledoux (Saline di Arc-et-Senans, 1775–1779, a pianta semicircolare) portano le forme pure fino all'utopia: un'«architettura parlante».
- In Italia: la Scala di Piermarini (1776–1778) diventa il modello del teatro all'italiana; La Fenice di Selva; la Milano napoleonica (Foro Bonaparte, Arena, Arco della Pace); piazza del Popolo di Valadier; San Francesco di Paola a Napoli.
- Canova (1757–1822) unisce bellezza ideale e grazia: *Amore e Psiche*, *Paolina Borghese*, il monumento a Maria Cristina; lavora dal bozzetto al gesso e al marmo con il metodo dei punti, e difende il patrimonio italiano.
- David rinnova il quadro di storia con un messaggio civile: *Il giuramento degli Orazi* (1784) è costruito su tre archi e tre gruppi; *La morte di Marat* (1793) trasforma la cronaca in un'immagine quasi sacra.
- Ingres afferma il primato della linea sul colore (*La grande odalisca*, 1814) e mostra quanto sia sfumato il confine con il Romanticismo.
- Il Neoclassicismo non è una copia fredda: è un programma per il presente, che cambia edifici, città, musei e il modo di pensare il patrimonio.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Gli scavi di Ercolano cominciarono nel 1738 per volere di:
   - **A.** Napoleone Bonaparte
   - **B.** Carlo di Borbone
   - **C.** papa Pio VI
   - **D.** Gioacchino Murat

2. ● Secondo Laugier, gli elementi essenziali dell'architettura, ricavati dalla capanna primitiva, sono:
   - **A.** l'arco, la volta e la cupola
   - **B.** il muro, la finestra e la porta
   - **C.** la lesena, la nicchia e il timpano spezzato
   - **D.** la colonna, la trabeazione e il frontone

3. ● Winckelmann indica come segno distintivo dei capolavori greci:
   - **A.** la nobile semplicità e quieta grandezza
   - **B.** la meraviglia e il movimento
   - **C.** il realismo dei dettagli
   - **D.** la ricchezza del colore

4. ● La pianta di Sainte-Geneviève a Parigi è:
   - **A.** un ovale con cappelle radiali
   - **B.** a croce latina con tre navate
   - **C.** a croce greca, con colonnati interni che portano la trabeazione
   - **D.** un semicerchio

5. ● Nel progetto di Boullée per il cenotafio di Newton, di giorno l'interno della sfera mostra:
   - **A.** un cielo stellato, grazie ai fori nella volta
   - **B.** un grande affresco del sistema solare
   - **C.** la luce colorata di vetrate
   - **D.** una cupola a cassettoni dorati

6. ● Al centro del diametro della Saline di Arc-et-Senans si trova:
   - **A.** il padiglione d'ingresso
   - **B.** la cappella
   - **C.** la casa del direttore
   - **D.** il magazzino del legname

7. ● Nel teatro all'italiana il palco più grande e decorato si trova:
   - **A.** accanto al boccascena
   - **B.** sull'asse della sala, di fronte alla scena
   - **C.** nel loggione
   - **D.** sotto il palcoscenico

8. ● Nel monumento a Maria Cristina d'Austria, Canova usa come forma principale:
   - **A.** un arco trionfale
   - **B.** un sarcofago su colonne
   - **C.** un obelisco
   - **D.** una piramide con una porta buia

9. ● Nel *Giuramento degli Orazi* i tre gruppi di figure corrispondono:
   - **A.** alle tre campate segnate dagli archi sul fondo
   - **B.** a tre momenti diversi della storia
   - **C.** a tre punti di fuga diversi
   - **D.** a tre colori primari

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: a) pronao; b) cenotafio; c) esedra; d) gipsoteca.

11. ● Completa. Il teatro all'italiana ha la sala a _____ di cavallo; intorno alla _____ salgono più ordini di _____ ; in alto c'è il _____ ; la scena si vede attraverso il _____ .

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Winckelmann studiò gli originali greci ad Atene. b) Le statue antiche erano tutte di marmo bianco. c) La pietra armata unisce la muratura e barre di ferro. d) L'«architettura parlante» dichiara con la sua forma la funzione dell'edificio.

13. ● Abbina il termine alla definizione. 1 bozzetto; 2 modello in gesso; 3 metodo dei punti; 4 ultima mano. a) Rifinitura finale delle superfici fatta dallo scultore. b) Piccolo studio rapido in creta o cera. c) Calco stabile a grandezza reale, con i chiodini di riferimento. d) Procedimento per trasportare nel marmo le posizioni del modello.

14. ●● Spiega la differenza tra «quadro di storia» e ritratto nella gerarchia dei generi dell'Accademia, e perché *La morte di Marat* si colloca tra i due.

15. ●● Che cosa sono le spoliazioni napoleoniche? In che modo hanno contribuito alla nascita della tutela del patrimonio in Italia?

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico e scrivi la data: *Il giuramento degli Orazi*; inizio degli scavi di Pompei; Teatro alla Scala; *Pensieri* di Winckelmann; apertura del Louvre come museo; editto Pacca; *Paolina Borghese*.

17. ● Abbina opera e città: 1 Saline reale; 2 Porta di Brandeburgo; 3 monumento a Maria Cristina; 4 San Francesco di Paola; 5 Tempio canoviano; 6 *La morte di Marat*. a) Napoli; b) Possagno; c) Arc-et-Senans; d) Bruxelles; e) Vienna; f) Berlino.

18. ●● Usa la Figura 12.5. a) Da quale lato della piazza si entrava in città arrivando dalla via Flaminia? b) Quale delle tre strade del tridente porta al centro in linea retta? c) Su quale lato Valadier collega la piazza al Pincio, e con quali elementi?

19. ●● Completa la tabella in quattro colonne (opera, autore, città, data): Sainte-Geneviève; La Fenice; Arena civica; *Grande odalisca*; *Amore e Psiche*; Villa Reale.

Leggere l'opera

20. ●● Leggi con lo schema del vol. 1 (soggetto, materiale, tecnica, composizione, luce, stile, funzione, committenza, contesto) la *Paolina Borghese come Venere vincitrice*.

21. ●● Leggi *La morte di Marat*: soggetto e fatto storico, composizione (che cosa occupa la metà superiore?), luce, citazioni di altre opere, funzione politica.

22. ●● Leggi il monumento a Maria Cristina d'Austria: tipo di monumento, forma principale e sua origine, percorso delle figure, assenza di simboli religiosi, rapporto con la parete della chiesa.

23. ●● Leggi la pianta della Saline di Arc-et-Senans (Figura 12.3) con le quattro domande del cap. 4: tipo, struttura, funzione, distribuzione. Che cosa esprime la posizione della casa del direttore?

24. ●●● Leggi la Figura 12.7. Spiega come la composizione del *Giuramento degli Orazi* traduce in linee il contenuto della storia: perché il gruppo dei figli è fatto di linee rette e quello delle donne di linee curve? Che cosa sta al centro, e perché?

Collegare e confrontare

25. ●● Confronta *Apollo e Dafne* di Bernini (cap. 8) e *Amore e Psiche* di Canova: l'attimo scelto, la composizione, il trattamento del marmo, il punto di vista.

26. ●● Confronta piazza San Pietro (cap. 8) e piazza del Popolo: forma, funzione, rapporto con la città e con il percorso di chi arriva. Che cosa resta della «piazza come teatro»?

27. ●● Disegno. Costruisci uno schema semplificato della pianta della Saline di Arc-et-Senans su un A4 orizzontale: diametro orizzontale lungo 180 mm, centro O al centro del diametro, semicerchio verso il basso. Disponi cinque padiglioni lungo l'arco a intervalli di 45°, a partire dagli estremi del diametro, costruendo gli angoli con riga e compasso (bisettrici). A quale distanza dal diametro, e a quale distanza orizzontale da O, si trovano i centri dei due padiglioni intermedi a 45° se li poni sull'arco?

28. ●● Disegno. Traccia la pianta di una chiesa a croce greca come quella della Figura 12.1: crociera quadrata di 40 mm di lato, quattro bracci larghi 40 mm e lunghi 30 mm, pronao profondo 15 mm con sei colonne in facciata. Calcola la lunghezza totale sull'asse ovest–est (pronao compreso) e la superficie interna della croce (senza il pronao), trascurando lo spessore dei muri.

29. ●●● Fisica, matematica e architettura. Spiega perché Boullée sceglie la sfera per onorare Newton e perché Canova ha bisogno di tre riferimenti per trasportare un punto nel marmo. In entrambi i casi, che cosa ha a che fare la geometria con il significato dell'opera?

Verso la verifica

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** «Il Neoclassicismo è una copia fredda dell'antico.» Discuti questa affermazione con almeno un esempio di architettura, uno di scultura e uno di pittura.

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** Ragione e utopia: confronta Sainte-Geneviève di Soufflot, il cenotafio di Newton di Boullée e la Saline di Ledoux. Che cosa hanno in comune? In che cosa un progetto mai costruito può essere importante quanto un edificio reale?

32. ●●● **Tema (15–20 righe).** L'Italia neoclassica tra teatri e piazze: la Scala, piazza del Popolo, San Francesco di Paola. Mostra come il linguaggio neoclassico serva a costruire spazi per la vita pubblica della città.

PER APPROFONDIRE

- [WIN] J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1755): un testo breve, che si legge in poche ore; cerca il passo sul *Laocoonte*.
- [PEV] N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*: il capitolo sul Neoclassicismo, per confrontare Francia, Inghilterra e Germania.
- [BEN] L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*: le pagine iniziali, sul rapporto tra architettura neoclassica, città e nuovi edifici pubblici.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla fine della tradizione e sull'età della Rivoluzione, per David e Canova.

Glossario del capitolo

Architettura parlante
Architettura che dichiara con la propria forma la funzione dell'edificio; il termine fu usato per i progetti di Ledoux.

Boccascena
Grande apertura incorniciata che separa la sala del teatro dal palcoscenico e inquadra la scena.

Bozzetto
Piccolo modello rapido in creta o cera con cui lo scultore studia l'idea dell'opera.

Capanna primitiva
Per Laugier (1753), l'origine dell'architettura: tronchi verticali, travi orizzontali e copertura a due falde, cioè colonna, trabeazione e frontone.

Cenotafio
Monumento funebre che non contiene il corpo del defunto.

Croce greca
Pianta formata da quattro bracci uguali attorno a uno spazio centrale.

Esedra
Grande emiciclo, aperto o porticato, che allarga uno spazio o una piazza.

Gipsoteca
Museo o raccolta di modelli e calchi in gesso.

Greek revival
Ripresa delle forme dell'architettura greca, diffusa soprattutto in Inghilterra, Germania e Stati Uniti tra fine Settecento e Ottocento.

Loggione
La galleria più alta di un teatro all'italiana, con i posti più economici.

Metodo dei punti
Procedimento per trasportare nel marmo le posizioni dei punti di un modello, misurandone le distanze da tre riferimenti fissi.

Museo pubblico
Raccolta d'arte aperta a tutti e ordinata per lo studio, nata nel Settecento (Capitolini, Pio-Clementino, Louvre).

Neoclassicismo
Movimento artistico della seconda metà del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento, fondato sul ritorno all'arte antica come modello di bellezza e di virtù civile.

Palco teatrale
Piccolo ambiente affacciato sulla sala di un teatro, separato dagli altri da tramezzi e servito da un corridoio.

Pietra armata
Muratura in pietra rinforzata da barre e staffe di ferro annegate al suo interno, come nel pronao di Sainte-Geneviève.

Quadro di storia
Dipinto di soggetto storico, mitologico o religioso con un messaggio morale, il genere più alto nella gerarchia dell'Accademia.

Spoliazioni napoleoniche
Trasferimento in Francia di opere d'arte italiane ed europee dopo le campagne di Napoleone, in parte restituite dopo il 1815.

Teatro all'italiana
Tipo di teatro con sala a ferro di cavallo, platea, ordini di palchi sovrapposti, loggione e palcoscenico dietro il boccascena.

Tridente
Sistema di tre strade che si aprono a ventaglio da una piazza, come a piazza del Popolo a Roma.

Tutela
L'insieme delle norme e delle azioni che proteggono il patrimonio artistico e il paesaggio.

Soluzioni

1. B. Carlo di Borbone, re di Napoli, lo stesso della Reggia di Caserta.

2. D. Colonna, trabeazione e frontone: gli elementi di una struttura che porta davvero.

3. A. «Nobile semplicità e quieta grandezza» (*Pensieri*, 1755).

4. C. Croce greca, con colonne corinzie libere che separano navata e navate laterali.

5. A. I fori nella volta lasciano passare la luce del giorno come stelle; di notte una lampada al centro fa da sole.

6. C. La casa del direttore, al centro del diametro, in asse con l'ingresso.

7. B. Il palco centrale, sull'asse della sala, di fronte alla scena.

8. D. Una piramide di marmo addossata alla parete, con una porta buia al centro.

9. A. Ogni gruppo sta sotto una delle tre campate segnate dagli archi.

10. a) Portico di colonne libere davanti all'ingresso, coronato da un frontone. b) Monumento funebre che non contiene la salma. c) Grande emiciclo che allarga una piazza o uno spazio, spesso con fontane o sedili. d) Raccolta di modelli e calchi in gesso (come quella di Canova a Possagno).

11. ferro; platea; palchi; loggione; boccascena.

12. a) Falso: conosceva la scultura greca soprattutto attraverso copie romane, a Roma; non andò mai in Grecia. b) Falso: molte statue e molti templi erano dipinti. c) Vero. d) Vero.

13. 1b, 2c, 3d, 4a.

14. Traccia. Il quadro di storia rappresenta grandi fatti della storia, della mitologia o della religione, con figure ideali e un messaggio morale; era il genere più alto. Il ritratto rappresenta una persona reale. *Marat* ritrae un uomo vero e un fatto di cronaca, ma con la composizione, la gravità e il valore esemplare del quadro di storia.

15. Traccia. Le opere d'arte portate in Francia dopo le campagne di Napoleone, in particolare in base al trattato di Tolentino (1797). La perdita fece capire che il patrimonio appartiene alla comunità e al suo luogo: Canova fu nominato ispettore (1802), recuperò molte opere a Parigi nel 1815, e l'editto Pacca (1820) fissò regole di tutela.

16. Scavi di Pompei 1748; *Pensieri* di Winckelmann 1755; Teatro alla Scala 1776–1778; *Il giuramento degli Orazi* 1784; Louvre museo pubblico 1793; *Paolina Borghese* 1804–1808; editto Pacca 1820.

17. 1c, 2f, 3e, 4a, 5b, 6d.

18. a) Da nord, attraverso la Porta del Popolo. b) Via del Corso, al centro del tridente. c) Sul lato est, con l'esedra, le rampe e le terrazze che salgono al Pincio.

19. Sainte-Geneviève, Soufflot, Parigi, 1757–1790; La Fenice, Selva, Venezia, 1790–1792; Arena civica, Canonica, Milano, 1806–1807; *Grande odalisca*, Ingres, Parigi (Louvre), 1814; *Amore e Psiche*, Canova, Parigi (Louvre), 1787–1793; Villa Reale, Piermarini, Monza, 1777–1780.

20. Traccia. Soggetto: Paolina Bonaparte Borghese come Venere con il pomo di Paride. Materiale e tecnica: marmo, superfici levigate e patinate a cera; letto e cuscino che sembrano morbidi. Composizione: figura distesa, orizzontale, busto sollevato; vista principale di fianco. Stile: ritratto idealizzato all'antica. Committenza: il marito, il principe Camillo Borghese. Contesto: l'età napoleonica; oggi alla Galleria Borghese.

21. Traccia. Marat ucciso nel bagno da Charlotte Corday il 13 luglio 1793. Metà superiore: un muro vuoto e scuro che dà silenzio e gravità. Luce da sinistra, radente, sul corpo. Il braccio pendente richiama il Cristo delle deposizioni. Funzione: celebrare

un martire della Rivoluzione, un'immagine di propaganda e di culto civile.

22. Traccia. Tomba monumentale addossata alla parete; la piramide, simbolo di eternità, deriva dalla piramide di Caio Cestio; il corteo sale verso la porta buia portando l'urna, con figure di età diverse; a destra il genio con il leone. Nessun simbolo religioso esplicito: la morte come passaggio e il ricordo negli affetti. La piramide sporge dalla parete e trasforma il muro della chiesa in fondale.

23. Traccia. Tipo: complesso produttivo con abitazioni, a pianta semicircolare. Struttura: edifici in muratura isolati, disposti sul diametro e sull'arco. Funzione: produzione del sale e residenza degli operai. Distribuzione: un grande cortile comune; ogni edificio è visibile dalla casa del direttore, in asse con l'ingresso. La posizione centrale esprime l'autorità e il controllo sul lavoro.

24. Traccia. Figli: linee rette e oblique, braccia parallele tese, corpi in tensione: la decisione e il dovere. Donne: linee curve e cadenti, corpi abbandonati: il dolore privato. Al centro il padre con le spade, sull'asse e sotto l'arco centrale, dove secondo la lettura comune convergono le linee del pavimento: il giuramento è il cuore morale del quadro.

25. Traccia. Bernini sceglie l'attimo della trasformazione, il culmine dell'azione; composizione in diagonale e a spirale, marmo che imita foglie, capelli, pelle; vista principale studiata per chi entrava nella sala. Canova sceglie l'attimo prima del bacio, azione sospesa; X di diagonali e cerchio delle braccia; superfici levigate e patinate; il gruppo invita a girargli attorno, ma la tensione è trattenuta.

26. Traccia. San Pietro: ovale con colonnato che accoglie i fedeli davanti alla basilica, piazza religiosa e cerimoniale. Piazza del Popolo: ovale con esedre all'ingresso della città, piazza civile per il passeggio, collegata al Pincio; distribuisce il traffico nelle tre strade del tridente. In entrambe la piazza è una scena costruita per chi arriva, con un obelisco al centro.

27. Raggio 90 mm. I padiglioni a 45° stanno nel vertice di un triangolo rettangolo isoscele con ipotenusa 90 mm: cateti $90/\sqrt{2} \approx 63{,}6$ mm. Quindi i centri stanno 63,6 mm sotto il diametro e 63,6 mm a destra e a sinistra di O. Il padiglione centrale (90°) sta 90 mm sotto O; i due estremi sono sul diametro, a 90 mm da O.

28. Lunghezza sull'asse: 30 + 40 + 30 = 100 mm di croce, più 15 mm di pronao: 115 mm. Superficie della croce: crociera $40 \times 40 = 1600$ mm², più quattro bracci $40 \times 30 = 1200$ mm² ciascuno, cioè 4800 mm²: totale 6400 mm² (64 cm²).

29. Traccia. La sfera ha tutti i punti della superficie alla stessa distanza dal centro: è la figura della perfezione e dell'universo, che Newton aveva spiegato con un'unica legge. Per Canova, un punto nello spazio è determinato dalle distanze da tre punti noti non allineati (intersezione di tre sfere, due soluzioni simmetriche rispetto al loro piano, si sceglie quella giusta). La geometria è, per Boullée, simbolo; per Canova, strumento di precisione al servizio dell'invenzione.

30. Traccia. Argomenti: nessuna opera neoclassica copia un modello preciso; Sainte-Geneviève unisce colonne greche, leggerezza gotica e ferro; Boullée inventa forme senza precedenti; *Amore e Psiche* è una composizione nuova; gli *Orazi* inventano la scena del giuramento e portano un messaggio civile. L'antico è un ideale per il presente, non un repertorio.

31. Traccia. In comune: forme geometriche semplici, simmetria, fiducia nella ragione, edificio che esprime la sua funzione. Soufflot costruisce (e incontra i limiti dei materiali); Boullée disegna un'utopia simbolica; Ledoux unisce la fabbrica reale e la città ideale. Un progetto non costruito circola in disegni e libri, forma gli allievi e cambia le idee degli architetti.

32. Traccia. La Scala: edificio pubblico per la musica e la vita sociale (palchi delle famiglie, sala a ferro di cavallo). Piazza del Popolo: porta della città e luogo di passeggio, con il Pincio come giardino pubblico. San Francesco di Paola: chiesa-pantheon dentro un foro con colonnato, davanti al Palazzo Reale. Il linguaggio (pronao, ordini, simmetria) dà dignità e chiarezza a spazi destinati a tutti i cittadini.