CAPITOLO

13

Il Romanticismo: pittoresco, sublime, Gothic revival

Una tempesta vista da lontano, una rovina coperta d'edera, una cattedrale che torna a crescere: il passato e la natura diventano emozione.

OBIETTIVI

1. Definire il sublime e il pittoresco, con le loro fonti teoriche, e riconoscerli nei paesaggi e nei giardini.
2. Confrontare il giardino all'inglese con il giardino alla francese, in pianta e nelle idee che esprimono.
3. Leggere le opere di Constable, Turner, Friedrich, Goya, Géricault, Delacroix e Hayez, collocandole nel tempo e nello spazio.
4. Spiegare le ragioni del Gothic revival attraverso Strawberry Hill, il palazzo di Westminster e il Duomo di Colonia, e costruire con riga e compasso gli archi acuti.
5. Confrontare le teorie del restauro di Viollet-le-Duc, Ruskin e Boito e collegarle alla tutela del patrimonio.

INDICE DEL CAPITOLO

13.1 Un nuovo modo di sentire 2
13.2 Il giardino all'inglese: il pittoresco diventa realtà 5
13.3 Il paesaggio romantico in pittura 7
13.4 Storia, passione, nazione 9
13.5 Il Gothic revival 13
13.6 Restaurare il passato: Viollet-le-Duc e Ruskin 18

Disegno e Storia dell'arte 4 · Parte V · Neoclassicismo e Romanticismo · versione 1.0
Capitolo 13: Il Romanticismo: pittoresco, sublime, Gothic revival · pagine 365–392 del volume completo · estratto per lo studio

Nel cap. 12 hai visto l'Europa guardare all'antichità come a un modello di ordine e di misura: la «nobile semplicità e quieta grandezza» di Winckelmann, le colonne di Sainte-Geneviève, i marmi levigati di Canova. Negli stessi anni, spesso nelle stesse città e talvolta nelle stesse persone, cresce una sensibilità diversa. Si cercano la tempesta invece della calma, la montagna invece del tempio, il castello medievale invece del portico greco, l'emozione individuale invece della regola universale. È il **Romanticismo**.

Le *Indicazioni nazionali* chiedono di studiare di questa stagione due temi precisi: «il paesaggio in età romantica: "pittoresco" e "sublime"» e il «"Gotic revival"» (così, con questa grafia, nel testo del decreto; in queste pagine scriveremo *Gothic revival*). Il capitolo li segue entrambi. Partirai dalle idee, il sublime e il pittoresco, e le vedrai diventare realtà in un tipo nuovo di giardino; poi seguirai i grandi pittori di paesaggio e di storia; infine tornerai all'architettura, asse portante del corso, con la rinascita del gotico in Inghilterra, in Germania e in Italia, e con il dibattito che ne nasce: come si restaura un edificio antico?

13.1 Un nuovo modo di sentire

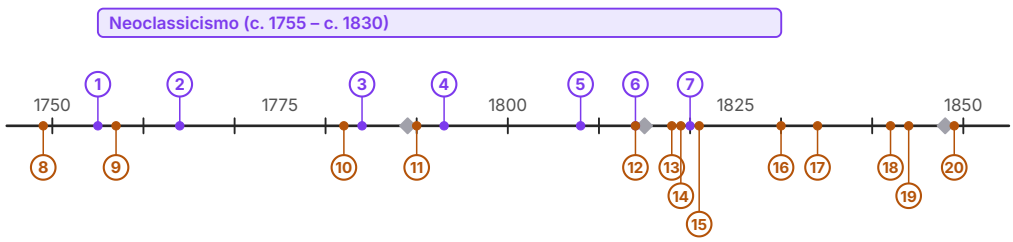
13.1.1 Che cosa fu il Romanticismo

Il Romanticismo non è uno stile, come il gotico o il barocco, con forme che si riconoscono a colpo d'occhio. È piuttosto un modo di sentire e di pensare, che attraversa la letteratura, la musica, la filosofia e le arti figurative tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento. I suoi temi ricorrenti sono pochi e forti: il **sentimento**, che vale quanto la ragione come via alla conoscenza; la **natura**, sentita come una forza viva, più grande dell'uomo, e non come un giardino da ordinare; la **storia**, soprattutto quella del Medioevo, in cui si cercano le radici dei popoli; la **nazione**, che proprio in questi anni diventa un'idea politica; l'**individuo**, con la sua libertà, i suoi conflitti, la sua solitudine.

Il contesto spiega molto. La Rivoluzione francese (1789) e le guerre napoleoniche sconvolgono l'Europa per venticinque anni; il Congresso di Vienna (1815) restaura i vecchi sovrani ma non può cancellare le idee di libertà e di nazione, che esplodono nei moti degli anni Venti e Trenta e nelle rivoluzioni del 1848. Intanto in Inghilterra la Rivoluzione industriale (cap. 14) cambia il paesaggio, le città e il lavoro. Davanti a un mondo che si trasforma così in fretta, molti artisti cercano nella natura incontaminata, nel passato medievale o nell'esperienza interiore qualcosa che il presente sembra aver perduto.

13.1.2 Due facce della stessa età

È comodo opporre Neoclassicismo e Romanticismo come due epoche successive: prima la ragione e la forma, poi il sentimento e il colore. Ma le date non lo permettono (Figura 13.1). Burke pubblica il suo trattato sul sublime nel 1757, appena due anni dopo i *Pensieri* di Winckelmann; Walpole inizia a trasformare in castello gotico la sua villa di Strawberry Hill nel 1749, quando gli scavi di Pompei sono appena cominciati. Nel 1814 Ingres dipinge la *Grande odalisca* e Goya il *3 maggio 1808*; Canova lavora ancora quando Géricault espone la *Zattera della Medusa*. Per circa sessant'anni le due sensibilità convivono.



Neoclassicismo (cap. 12)

1 1755 · Winckelmann, *Pensieri*
2 1764 · Winckelmann, *Storia dell'arte*
3 1784 · David, *Giuramento degli Orazi*
4 1793 · il Louvre diventa museo
5 1808 · Canova, *Paolina Borghese*
6 1814 · Ingres, *Grande odalisca*
7 1820 · editto Pacca

Romanticismo

8 1749 · Walpole inizia Strawberry Hill
9 1757 · Burke, *Enquiry* sul sublime
10 1782 · Gilpin, il viaggio sul Wye
11 1790 · Kant, *Critica del giudizio*
12 1814 · Goya, *Il 3 maggio 1808*
13 1818 · Friedrich, *Viandante* (c.)
14 1819 · Géricault, *Zattera della Medusa*
15 1821 · Constable, *Il carro di fieno*
16 1830 · Delacroix, *La Libertà*
17 1834 · incendio di Westminster
18 1842 · riprendono i lavori a Colonia
19 1844 · Turner, *Pioggia, vapore…*
20 1849 · Ruskin, *The Seven Lamps*

◆ fatti storici: 1789 Rivoluzione francese · 1815 Congresso di Vienna · 1848 rivoluzioni in Europa

Le fasce indicano periodi approssimativi: i due movimenti convivono per circa sessant'anni.

Figura 13.1 Neoclassicismo e Romanticismo: una linea del tempo proporzionale, 1745–1855. Le due fasce, dai confini volutamente approssimativi, si sovrappongono per circa sessant'anni; i numeri rimandano alle opere e ai fatti elencati sotto l'asse.

Hanno anche radici comuni. Entrambe nascono dal rifiuto del gusto rococò (cap. 11), giudicato frivolo; entrambe guardano al passato per trovarvi un modello, l'una nella Grecia e a Roma, l'altra nel Medioevo; entrambe affidano all'arte un compito morale e civile. Molti artisti, infine, passano dall'una all'altra o le mescolano: Hayez si forma nel clima neoclassico romano e diventa il pittore del Romanticismo italiano; Goya è un uomo dell'Illuminismo che dipinge i mostri della ragione addormentata.

ERRORE FREQUENTE

Neoclassico freddo, romantico appassionato? È la semplificazione più diffusa, e la più fuorviante. Le opere di David (cap. 12) vogliono commuovere e infiammare, e il *Giuramento degli Orazi* è un quadro di passioni estreme; viceversa, molti paesaggi romantici sono costruiti con una cura compositiva del tutto classica. Più che due epoche, conviene vedere due risposte diverse alle stesse domande di un'età di rivoluzioni: una cerca un ordine ideale e universale, l'altra la verità dell'esperienza individuale e storica. Spesso, nello stesso artista, convivono tutte e due.

13.1.3 Il sublime

La parola **sublime** veniva dalla retorica antica: un trattato greco attribuito a un autore chiamato Longino la usava per lo stile elevato che trascina l'ascoltatore. Nel Settecento la parola si sposta dalla letteratura all'esperienza della natura, e il passaggio decisivo è un libro del filosofo irlandese **Edmund Burke**, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello, 1757).

Burke separa nettamente due esperienze. Il **bello** nasce da oggetti piccoli, lisci, delicati, dalle linee che variano dolcemente, e suscita amore e tenerezza. Il sublime nasce invece dal terrore: secondo Burke, tutto ciò che è in qualche modo terribile, o riguarda oggetti terribili, o agisce in modo simile al terrore, «è una fonte del sublime», cioè produce l'emozione più forte che l'animo sia capace di provare (traduzione nostra). Sono sublimi la vastità, l'oscurità, la potenza, l'infinito, la solitudine, il silenzio: l'oceano in tempesta, le cime delle Alpi, un abisso, una cattedrale immensa e buia. Ma c'è una condizione: il pericolo deve essere osservato da una distanza sicura. Il terrore che non minaccia davvero si trasforma in un piacere particolare, un misto di paura e di attrazione, che Burke chiama *delight*.

Pochi decenni dopo il filosofo tedesco **Immanuel Kant**, nella *Critica del giudizio* (1790), riprende il tema: davanti alla grandezza smisurata o alla potenza della natura l'immaginazione si arrende, ma proprio in quel momento la ragione scopre di poter pensare l'infinito, e di essere superiore a ogni forza fisica. Lo studierai in filosofia. Per l'arte conta l'idea comune: il sublime è un'esperienza del limite, in cui l'uomo si sente piccolo e insieme grande. Le *Carceri d'invenzione* di Piranesi (cap. 11), con le loro scale senza fine, ne sono un esempio quasi contemporaneo al libro di Burke.

13.1.4 Il pittoresco

Tra il bello e il sublime i teorici inglesi della fine del Settecento collocano una terza categoria: il **pittoresco** (*picturesque*). Alla lettera è ciò che è «degno di essere dipinto»: un paesaggio che sembra già un quadro. Il reverendo **William Gilpin**, nelle sue *Osservazioni sul fiume Wye* (1782) e in altre guide illustrate, insegna ai viaggiatori a guardare la campagna inglese come un pittore,

scegliendo i punti di vista da cui la scena si compone meglio: un primo piano scuro, un piano intermedio con un fiume o un ponte, uno sfondo lontano e luminoso. C'era perfino uno strumento alla moda, lo «specchio di Claude», un piccolo specchio convesso e scurito che, guardato voltando le spalle al paesaggio, lo restituiva incorniciato e ammorbidito, come nelle tele di Claude Lorrain.

Il proprietario terriero **Uvedale Price**, nel suo *Saggio sul pittoresco* (1794), ne precisa i caratteri: l'**irregolarità**, la **varietà**, la **ruvidezza** delle superfici, i contrasti improvvisi di luce e di forma. Una quercia contorta, un mulino, una capanna dal tetto sfondato, un rudere coperto d'edera sono pittoreschi; un prato rasato o un edificio nuovo e simmetrico no. I modelli pittorici sono i paesaggisti del Seicento: Claude Lorrain per le campagne serene e dorate, Salvator Rosa per le rocce selvagge, i briganti e i boschi tempestosi.

DA RICORDARE

Bello, pittoresco, sublime.

- **Bello** (Burke): ciò che è piccolo, liscio, armonioso, dalle linee che variano dolcemente; suscita amore.
- **Pittoresco** (Gilpin, Price): ciò che è irregolare, vario, ruvido, ricco di contrasti; un paesaggio «come in un quadro», che si osserva con piacere e curiosità.
- **Sublime** (Burke, poi Kant): ciò che è immenso, oscuro, potente, infinito; suscita un terrore piacevole, purché osservato da una distanza sicura.
- Sono categorie del **modo di guardare**, non generi di soggetti: la stessa montagna può essere pittoresca vista da una valle fiorita e sublime vista da un ghiacciaio durante una tempesta.

13.2 Il giardino all'inglese: il pittoresco diventa realtà

Il pittoresco non resta sulla carta. In Inghilterra, a partire dagli anni Venti e Trenta del Settecento, si afferma un nuovo tipo di giardino che nel Settecento si diffonderà in tutta Europa: il **giardino all'inglese**, detto anche *giardino paesaggistico*. Per capirne la novità bisogna confrontarlo con il giardino alla francese che hai studiato a Versailles (cap. 10) (Figura 13.2).

Il giardino alla francese è un'architettura di piante. È organizzato da un **asse** che parte dal palazzo e si perde all'orizzonte; i *parterre* sono disegnati come ricami, i boschetti (*bosquets*) tagliati in blocchi regolari, le acque chiuse in vasche e canali geometrici. Tutto è simmetrico e si legge a colpo d'occhio dalle finestre del palazzo: è l'immagine della natura sottomessa alla ragione e al potere del sovrano. Il giardino all'inglese rovescia ogni regola. Non ci sono assi né simmetrie; i prati scendono morbidi verso un **lago** dalle rive irregolari, gli alberi sono raccolti in **macchie** libere, i **sentieri** serpeggiano e a ogni curva aprono una veduta diversa. Il giardino non si capisce da un solo punto: va percorso, come una sequenza di quadri.

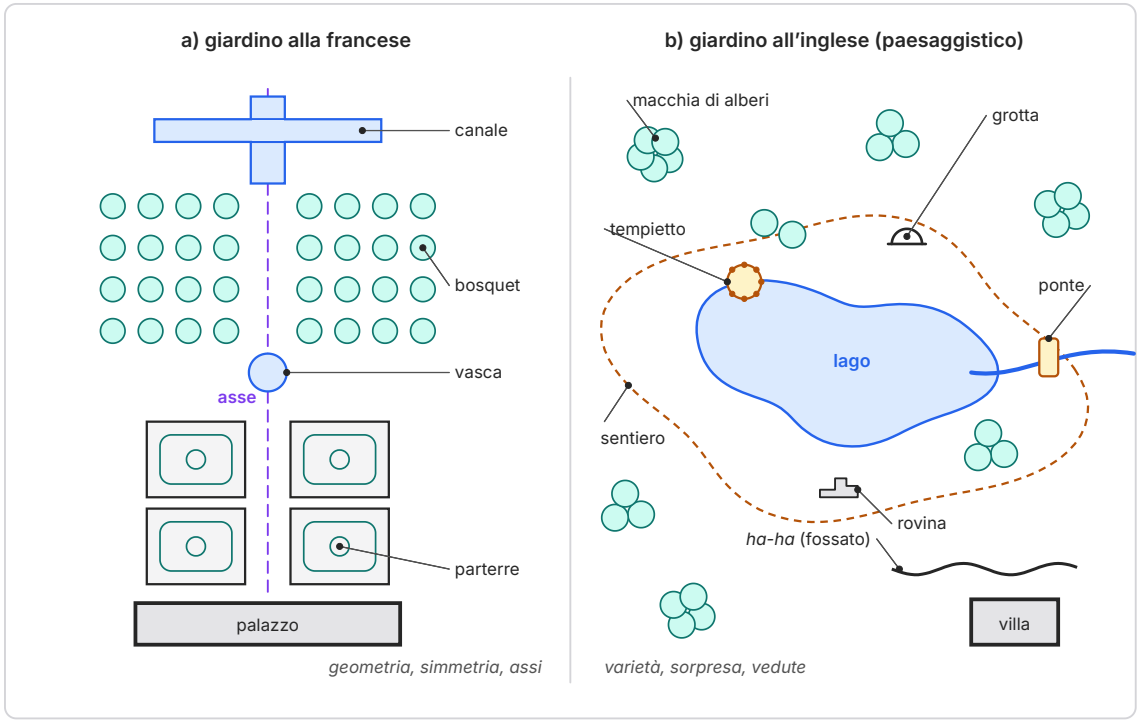


Figura 13.2 Due modi di disegnare la natura (piante schematiche inventate ma tipiche, non in scala). a) Il giardino alla francese è ordinato da un asse di simmetria che parte dal palazzo: parterre, boschetti regolari, acque geometriche. b) Il giardino all'inglese è un paesaggio composto: lago irregolare, macchie di alberi, un sentiero ad anello da cui si scoprono via via tempietti, rovine, grotte e ponti; un fossato nascosto (ha-ha) separa il prato della villa dal parco senza interrompere la vista.

In questi giardini si incontrano piccole architetture costruite per essere guardate: tempietti classici, ponti palladiani, grotte, false rovine, eremi, padiglioni cinesi o gotici. Gli inglesi le chiamano **follies**, cioè «follie»: edifici senza una funzione pratica, che servono a evocare un ricordo, un'emozione, un'idea. Il giardino diventa un racconto. Un'invenzione tecnica ne rende possibile l'illusione principale, cioè che il prato della villa continui senza limiti nella campagna: l'**ha-ha**, un fossato con un muro di contenimento su un lato, che tiene lontano il bestiame senza recinzioni visibili. Il nome, secondo la spiegazione tradizionale, imita l'esclamazione di sorpresa di chi lo scopre all'ultimo momento.

Uno degli esempi più celebri è **Stourhead**, nel Wiltshire, che il banchiere **Henry Hoare II** sistemò dagli anni Quaranta del Settecento. Sbarrando un corso d'acqua creò un grande lago, attorno al quale corre un sentiero ad anello; lungo il percorso compaiono un tempio ispirato al Pantheon di Roma, un tempietto di Apollo, una grotta, un ponte, e le vedute si aprono una dopo l'altra come in una galleria di quadri di Claude Lorrain. Secondo una lettura diffusa, il percorso evocava il viaggio di Enea nell'*Eneide*. Più tardi **Lancelot Brown** (1716–1783), soprannominato

«Capability» perché diceva che ogni terreno aveva delle «possibilità», disegnò o trasformò più di un centinaio di parchi con un linguaggio ancora più semplice: grandi prati ondulati, laghi serpentini, macchie di alberi, quasi senza edifici.

Anche l'Italia ebbe i suoi giardini all'inglese, spesso accanto a giardini formali più antichi. Il più importante è quello della **Reggia di Caserta** (cap. 10): accanto al grande parco assiale di Vanvitelli, la regina **Maria Carolina** volle, a partire dalla metà degli anni Ottanta del Settecento, un giardino paesaggistico, realizzato da Carlo Vanvitelli, figlio di Luigi, con il giardiniere inglese John Andrew Graefer. Vi si trovano piante esotiche, un laghetto con il *Bagno di Venere*, e finte rovine di un tempio antico costruite apposta per sembrare consumate dal tempo. È una lezione di storia dell'arte all'aperto: nello stesso parco puoi passare dalla natura ordinata dell'assolutismo alla natura «spontanea» della sensibilità nuova. Nel Veneto **Giuseppe Jappelli**, che incontrerai tra poco come architetto, fu anche un celebre autore di giardini romantici.

COLLEGAMENTI

Giardino e politica. In Inghilterra il giardino paesaggistico fu letto anche come un'immagine della libertà inglese, contrapposta all'assolutismo francese, di cui il giardino geometrico era il simbolo. Era una lettura polemica, ma dice qualcosa di vero: un giardino non è solo un insieme di piante, è una visione del rapporto tra l'uomo e la natura, e tra chi governa e il territorio. È lo stesso modo di leggere un'architettura che hai usato per le regge (cap. 10). Prova a confrontare il parco di un palazzo o di una villa della tua regione: ha un asse? sentieri curvi? rovine finte?

13.3 Il paesaggio romantico in pittura

Nella gerarchia dei generi fissata dalle accademie (la ritroverai nel cap. 15) il paesaggio stava molto in basso, sotto la pittura di storia e il ritratto. Il Romanticismo lo porta al centro. Tre pittori nati a pochi anni di distanza, due inglesi e un tedesco, mostrano tre strade diverse.

13.3.1 John Constable

John Constable (1776–1837) dipinse quasi solo la campagna in cui era cresciuto, la valle del fiume Stour al confine tra Suffolk ed Essex, con i mulini di suo padre, commerciante di grano, le chiuse, i campi. Il suo capolavoro più noto, *Il carro di fieno* (*The Hay Wain*, 1821, olio su tela; Londra, National Gallery), mostra un carro vuoto che attraversa un guado, una casa colonica a sinistra, un cane, un cielo carico di nuvole e di luce estiva. Non succede nulla di straordinario: il soggetto è la luce di un giorno qualunque su un luogo amato.

Il metodo di Constable è nuovo. Lavora molto all'aperto, con piccoli **schizzi a olio** rapidi, fatti dal vero, e solo dopo, in studio, costruisce le grandi tele. Negli anni 1821–1822, sulle alture di Hampstead vicino a Londra, dipinge decine di studi di sole nuvole, annotando sul retro la data, l'ora e il tempo: chiamava questa pratica *skying*. Per rendere la vibrazione della luce sulle

foglie bagnate accosta piccoli tocchi di colore puro e lumeggiature bianche. Quando *Il carro di fieno* fu esposto al Salon di Parigi del 1824 ottenne una medaglia d'oro e colpì i pittori francesi, tra cui Delacroix: è uno dei fili che porteranno all'Impressionismo (cap. 16).

13.3.2 Joseph Mallord William Turner

Se Constable è il pittore del pittoresco quieto, **Joseph Mallord William Turner** (1775–1851) è quello del sublime. Figlio di un barbiere londinese, entrò giovanissimo nella Royal Academy e ne divenne uno dei membri più celebri; viaggiò per tutta Europa, e in Italia, soprattutto a Venezia, studiò la luce sull'acqua. I suoi soggetti sono tempeste, incendi, valanghe, naufragi, il sole che si dissolve nella nebbia: nella *Tempesta di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi* (1812, olio su tela; Londra, Tate Britain) un vortice di nubi nere sovrasta i minuscoli soldati, e la storia antica diventa un pretesto per mostrare la forza della natura.

Con gli anni la pittura di Turner diventa sempre più luce e colore, e sempre meno disegno. In *Pioggia, vapore e velocità – La Great Western Railway* (1844, olio su tela; Londra, National Gallery) un treno attraversa a tutta velocità il ponte ferroviario di Maidenhead sul Tamigi, venendo verso di noi tra la pioggia e il vapore; la locomotiva scura è l'unica forma ben definita in una tempesta di pennellate gialle, bianche e azzurre. È uno dei primi grandi quadri in cui entra la ferrovia, simbolo della Rivoluzione industriale (cap. 14), e Turner la tratta come una forza della natura: sublime anche lei. Alla sua morte lasciò alla nazione britannica centinaia di dipinti e migliaia di disegni e acquerelli, oggi in gran parte alla Tate Britain.

13.3.3 Caspar David Friedrich

In Germania **Caspar David Friedrich** (1774–1840), che lavorò quasi sempre a Dresda, dipinge paesaggi silenziosi e solenni, in cui la natura è un'immagine del divino e dell'infinito. Nel *Monaco in riva al mare* (1808–1810, olio su tela; Berlino, Alte Nationalgalerie) una minuscola figura scura sta davanti a una distesa immensa di mare e di cielo, quasi senza nient'altro: la composizione rinuncia a ogni quinta e a ogni primo piano rassicurante, e lo spettatore si trova solo davanti al vuoto.

Il quadro più celebre è il *Viandante sul mare di nebbia* (c. 1818, olio su tela; Amburgo, Hamburger Kunsthalle). Un uomo vestito di scuro, al centro della tela, sta in piedi su uno sperone di roccia e guarda un mare di nebbia da cui emergono creste di montagne. Lo vediamo di spalle: è una **figura di spalle** (in tedesco *Rückenfigur*), uno dei procedimenti più tipici di Friedrich. Non sappiamo che cosa provi, ma guardiamo con lui e dal suo stesso punto di vista; il suo sguardo diventa il nostro. Ne *Il mare di ghiaccio* (1823–1824, Amburgo, Hamburger Kunsthalle) lastre di ghiaccio spezzate si alzano come una piramide sopra il relitto di una nave: una natura che schiaccia ogni impresa umana.

Constable, Turner e Friedrich mostrano bene la distinzione tra le due categorie del paesaggio romantico (Tabella 13.1). Non sono però caselle rigide: Constable dipinge anche cieli tempestosi, e molti acquerelli di Turner sono vedute pittoresche di castelli e di fiumi.

Tabella 13.1 Pittoresco e sublime: due modi di guardare il paesaggio.

	Pittoresco	Sublime
Che cosa è	un paesaggio irregolare e vario, «come in un quadro»	la natura immensa e potente, che supera l'uomo
Emozione	piacere, curiosità, nostalgia	un terrore piacevole, lo smarrimento davanti all'infinito
Elementi tipici	mulini, ponti, rovine con l'edera, alberi contorti, sentieri	montagne, abissi, tempeste, mare, nebbia, notte
Teorici	William Gilpin (1782), Uvedale Price (1794)	Edmund Burke (1757), Immanuel Kant (1790)
Modelli del Seicento	Claude Lorrain (le campagne), Salvator Rosa (le rocce)	Salvator Rosa; le *Carceri* di Piranesi (Settecento)
Pittori di questo capitolo	Constable, *Il carro di fieno* (1821)	Turner, *Pioggia, vapore e velocità* (1844); Friedrich, *Viandante* (c. 1818)
In architettura e nei giardini	il giardino all'inglese, le *follies*, le finte rovine	le cattedrali gotiche immense e buie; le architetture visionarie

COLLEGAMENTI

Letteratura e filosofia. «Sempre caro mi fu quest'ermo colle» comincia *L'infinito* di Giacomo Leopardi (1819). Seduto dietro una siepe che gli nasconde l'orizzonte, il poeta immagina spazi interminabili e silenzi sovrumani, finché il pensiero vi si perde: «e il naufragar m'è dolce in questo mare». È l'esperienza descritta da Burke e da Kant, lo smarrimento davanti all'infinito che diventa dolcezza, ed è la stessa composizione del *Viandante*: una figura sul limite, un ostacolo, un infinito al di là. In filosofia la ritroverai nella *Critica del giudizio* di Kant; in fisica, la luce dispersa nella nebbia e nel vapore che Turner dipinge è un fenomeno di diffusione che sai spiegare. Turner stesso, nel 1843, intitolò un quadro alla teoria dei colori di Goethe, che si opponeva a quella di Newton.

13.4 Storia, passione, nazione

La pittura di storia resta il genere più ambizioso, quello delle grandi tele per il Salon e per i musei. Ma i romantici ne cambiano i soggetti e il tono: non più soltanto gli esempi di virtù dell'antichità, come negli *Orazi* di David, ma la cronaca recente, la guerra vista dalle vittime, il Medioevo, le lotte dei popoli per la libertà; non più la forma chiusa e la luce limpida, ma diagonali, contrasti di luce e colore che trascinano lo spettatore.

13.4.1 Francisco Goya

Francisco Goya (1746–1828) attraversa questa svolta in una sola vita. Pittore della corte di Madrid, ritrattista dei re e dell'aristocrazia, è vicino agli ambienti illuministi spagnoli; dopo una grave malattia, nei primi anni Novanta del Settecento, rimane sordo. Nel 1799 pubblica i *Capricci*, una serie di ottanta stampe che deridono la superstizione, l'ignoranza e i vizi della società. Le incide all'acquaforte (cap. 11) unita all'**acquatinta**, una tecnica in cui la lastra viene coperta da un sottile strato di polvere di resina fusa: l'acido morde il metallo tra i granelli e produce non linee ma superfici di tono uniforme, dal grigio chiaro al nero. Una delle tavole più note mostra un uomo addormentato su un tavolo assalito da gufi e pipistrelli, con la scritta *El sueño de la razón produce monstruos*: quando la ragione dorme, nascono i mostri.

Nel 1808 le truppe di Napoleone occupano la Spagna. Il 2 maggio Madrid insorge, e nelle ore successive i francesi fucilano molti prigionieri. Nel 1814, cacciati i francesi, Goya dipinge due grandi tele sugli avvenimenti: *Il 2 maggio 1808* e *Il 3 maggio 1808* (1814, olio su tela; Madrid, Museo del Prado). Nella seconda, di notte, una lanterna posata a terra illumina un gruppo di uomini davanti al plotone di esecuzione. I soldati, a destra, sono una fila di schiene e di fucili senza volto; al centro, un uomo in camicia bianca alza le braccia, con un gesto che ricorda una crocifissione; a terra i corpi di chi è già stato ucciso, in fondo la città buia. Non c'è un eroe che muore per un ideale, come nella pittura neoclassica: ci sono vittime anonime e una violenza meccanica. Negli ultimi anni Goya dipinge sulle pareti della sua casa di campagna le *Pitture nere* (1819–1823, oggi al Prado), visioni cupe di streghe, di folle e di mostri; muore in esilio a Bordeaux.

13.4.2 Théodore Géricault

Nel luglio del 1816 la fregata francese *Méduse*, che portava funzionari e soldati verso il Senegal, si incagliò al largo delle coste dell'Africa occidentale per l'imperizia del comandante, un nobile nominato per meriti politici. Le scialuppe non bastavano: circa centocinquanta persone furono abbandonate su una zattera costruita in fretta, e quando, dopo tredici giorni alla deriva, la nave *Argus* le avvistò, i superstiti erano soltanto quindici. Il racconto di due sopravvissuti, pubblicato nel 1817, rivelò fame, violenza e cannibalismo, e diventò uno scandalo politico contro il governo della Restaurazione.

Théodore Géricault (1791–1824), giovane pittore appassionato di cavalli e di soggetti violenti, decise di farne un quadro di storia monumentale: *La zattera della Medusa* (1818–1819, olio su tela, circa 4,9 × 7,2 m; Parigi, Musée du Louvre), esposto al Salon del 1819. Si documentò come un cronista: incontrò i superstiti, fece costruire un modello della zattera, studiò dal vero i corpi dei malati e dei morti negli ospedali. Scelse non il momento più atroce ma quello più carico di tensione: l'attimo in cui i naufraghi vedono la nave all'orizzonte, ancora lontanissima, e non sanno se li ha visti.

La composizione è costruita con grande rigore (Figura 13.3). La zattera è vista di scorcio e inclinata, come se stesse per scivolare verso di noi. Due **piramidi** organizzano le figure: la prima è formata dall'albero, dalla vela gonfia e dalle sartie, e spinge verso sinistra, lontano dalla salvezza; la seconda è un ammasso di corpi che sale da sinistra verso destra fino a un uomo issato su una botte che agita un panno verso la nave. Una grande **diagonale** attraversa la tela dal basso a sinistra, dove giacciono i morti, all'alto a destra, dove è la speranza. L'impianto piramidale e i corpi muscolosi vengono dalla tradizione di Michelangelo e dei maestri del Seicento; il soggetto, la cronaca di un disastro contemporaneo con protagonisti anonimi, è del tutto nuovo.

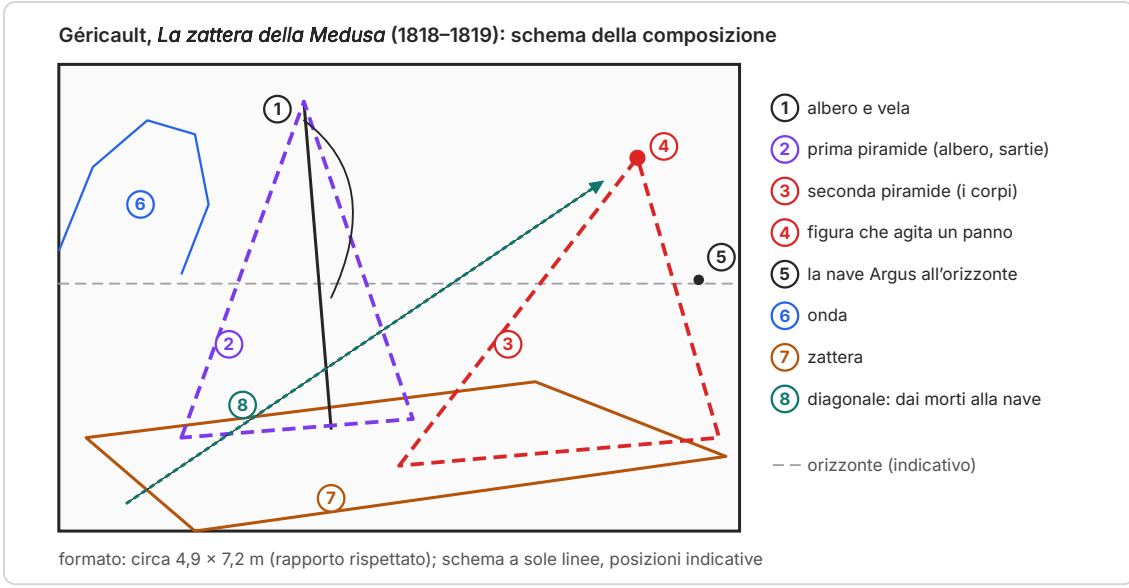


Figura 13.3 *La zattera della Medusa* di Géricault: schema della composizione (sole linee, posizioni indicative, non una copia del dipinto). Due piramidi, quella dell'albero e quella dei corpi che culmina nella figura che agita il panno, e una diagonale che sale dai morti, in basso a sinistra, verso la nave appena visibile all'orizzonte.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere un'opera: *La zattera della Medusa*. Applica lo schema di lettura del vol. 1.

- **Dati.** Théodore Géricault, 1818–1819, olio su tela, circa 4,9 × 7,2 m; Parigi, Musée du Louvre. Esposto al Salon del 1819.
- **Soggetto.** I superstiti del naufragio della fregata *Méduse* (1816) avvistano la nave che li salverà. Un fatto di cronaca, non un mito o un episodio antico.
- **Composizione.** Formato orizzontale; due piramidi di figure e una diagonale ascendente (Figura 13.3); la zattera tagliata dal margine inferiore, quasi a contatto con lo spettatore.
- **Spazio e luce.** Orizzonte alto e lontano, la nave ridotta a un punto; luce radente e cupa, da tempesta, che modella i corpi con forti contrasti di chiaroscuro.
- **Colore.** Toni bruni, verdastri e lividi; pochi accenti chiari sui corpi e sul cielo verso destra.
- **Stile.** Anatomia e piramidi della tradizione classica e michelangiolesca, al servizio di una tensione drammatica romantica.
- **Funzione e contesto.** Opera da Salon, di grande formato come un quadro di storia; un'accusa implicita al governo responsabile del naufragio.
- **Conclusione.** Géricault usa il linguaggio più alto della pittura accademica per un soggetto contemporaneo e per protagonisti senza nome: è uno dei manifesti del Romanticismo.

13.4.3 Eugène Delacroix

Il più giovane amico di Géricault, **Eugène Delacroix** (1798–1863), divenne il capofila dei romantici francesi. Al Salon presenta tele di grande formato su soggetti contemporanei o esotici, come il *Massacro di Scio* (1824), sulla guerra d'indipendenza greca, e la *Morte di Sardanapalo* (1827), che fecero scandalo per la violenza dei temi e per la libertà del colore.

Nel luglio del 1830 tre giornate di rivolta a Parigi rovesciano il re Carlo X. Delacroix dipinge subito *La Libertà che guida il popolo* (1830, olio su tela; Parigi, Musée du Louvre), esposta al Salon del 1831. Su una barricata coperta di caduti avanza una donna a piedi nudi, con il berretto frigio e la bandiera tricolore: è l'allegoria della Libertà, ma ha un corpo vero e polveroso, e cammina tra figure realistiche, un borghese con il cilindro e il fucile, un operaio con la sciabola, un ragazzo con due pistole. Anche qui la composizione è piramidale, con la bandiera al vertice; in fondo, tra il fumo, si riconoscono le torri di Notre-Dame. Il quadro fu acquistato dallo Stato francese.

Delacroix è soprattutto un grande **colorista**. Studia Rubens (cap. 7) e i veneziani (vol. 3, cap. 15), accosta i colori complementari per farli vibrare, osserva che le ombre non sono grigie ma colorate. Il confronto con **Ingres**, il maestro della linea (cap. 12), fu presentato dai contemporanei come un duello tra disegno e colore, che ripeteva l'antica disputa tra fiorentini e veneziani. Il suo diario, tenuto per decenni, e le sue ricerche sul colore saranno studiati dagli impressionisti (cap. 16).

13.4.4 Francesco Hayez

In Italia il Romanticismo si intreccia con il Risorgimento. Il pittore che meglio lo rappresenta è **Francesco Hayez** (1791–1882), veneziano di nascita, formato a Roma nell'ambiente di Canova e attivo per quasi tutta la vita a Milano, dove insegnò all'Accademia di Brera. Hayez dipinge soprattutto **soggetti storici** tratti dal Medioevo italiano, come i *Vespri siciliani*, di cui fece più versioni: storie di popoli che si ribellano all'oppressione straniera, nelle quali il pubblico leggeva un'allusione al presente austriaco che la censura non poteva colpire apertamente. Fu anche un grande ritrattista: suo è il ritratto di Alessandro Manzoni (1841; Milano, Pinacoteca di Brera).

Il bacio (1859, olio su tela; Milano, Pinacoteca di Brera) è il suo quadro più famoso. Un giovane con il mantello e il cappello piumato, in abiti medievali, bacia una ragazza in un androne di pietra, con un piede già sul gradino, come se stesse per partire; un'ombra sulla scala lascia intuire una presenza nascosta. Fu esposto a Brera nel 1859, pochi mesi dopo l'ingresso a Milano dei sovrani di Piemonte e di Francia vincitori sugli austriaci, e viene letto spesso come un'allegoria del volontario che lascia gli affetti per combattere per l'Italia. Hayez ne dipinse in seguito altre versioni. La tecnica è accademica e il disegno impeccabile; il sentimento, la storia nazionale e il colore della seta sono romantici.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Il genio romantico solo e incompreso?** È un'immagine nata nell'Ottocento stesso, ma non descrive la vita della maggior parte di questi artisti. Turner espose alla Royal Academy per sessant'anni, ne fu membro per mezzo secolo e vendette moltissimo; Constable esponeva regolarmente e cercò a lungo il riconoscimento ufficiale; Géricault e Delacroix lavorarono per il Salon, cioè per il giudizio del pubblico, dei critici e dello Stato, che acquistò la *Libertà*; Hayez fu professore all'Accademia e pittore delle grandi famiglie milanesi. Il Romanticismo esalta l'individuo e l'originalità, ma i suoi artisti vivono dentro le istituzioni e il mercato dell'arte del loro tempo.

13.5 Il Gothic revival

Il secondo tema delle *Indicazioni* riguarda l'architettura. Per tutto il Rinascimento e il Barocco il gotico era stato considerato uno stile barbaro, opera dei «Goti» che avevano distrutto l'arte antica: il nome stesso, coniato in Italia, era un insulto. Nel Settecento inglese questo giudizio comincia a capovolgersi, e nell'Ottocento il gotico torna a essere costruito in tutta Europa. È il **Gothic revival** («rinascita del gotico»), o **neogotico**.

13.5.1 Inghilterra: da Strawberry Hill a Westminster

In Inghilterra il gotico non era mai del tutto scomparso: nei college di Oxford e di Cambridge e in molte chiese di campagna si era continuato a costruire con archi acuti anche nel Seicento. Il primo segnale di un gusto nuovo è però una villa privata. Lo scrittore **Horace Walpole** (1717–1797), figlio di un primo ministro, nel 1749 cominciò a trasformare la sua casa di **Strawberry Hill**, a Twickenham, vicino a Londra, in un piccolo castello gotico: merli, torrette, finestre ogivali, e all'interno camini, soffitti e librerie copiati da tombe e cattedrali medievali. Non è un'architettura archeologica, ma un gioco colto e scenografico, che gli inglesi chiamarono *Gothick*, con la *k* finale. Walpole scrisse anche *Il castello di Otranto* (1764), considerato il primo romanzo «gotico», con castelli, sotterranei e fantasmi: il Medioevo diventa un luogo dell'immaginazione, del mistero e del sublime.

Il passaggio dal gioco alla grande architettura pubblica avviene nell'Ottocento, ed è segnato da un incendio. Il **16 ottobre 1834** un incendio distrusse quasi interamente il palazzo di Westminster, sede del Parlamento britannico, risparmiando la grande sala medievale, la *Westminster Hall*. Il concorso per la ricostruzione prescrisse lo stile «gotico o elisabettiano», cioè uno stile nazionale, adatto a stare accanto all'abbazia di Westminster. Vinse l'architetto **Charles Barry** (1795–1860), che ebbe come collaboratore il giovane **Augustus Welby Northmore Pugin** (1812–1852); i lavori cominciarono nel 1840 e durarono circa trent'anni.

Il risultato è il **palazzo di Westminster** (le *Houses of Parliament*), uno dei simboli dell'Inghilterra (Figura 13.4). La pianta di Barry è chiara, regolare e quasi simmetrica: un lungo corpo parallelo al Tamigi, con al centro la *Central Lobby* sotto una torre, la Camera dei Comuni a nord e la Camera dei Lord a sud, lungo un asse che attraversa tutto l'edificio; la vecchia Westminster Hall è inserita nel nuovo complesso come un grande atrio. Due torri ne segnano le estremità: la *Victoria Tower*, a sud-ovest, e la torre dell'orologio, oggi chiamata Elizabeth Tower, a nord, presso il ponte (Big Ben è il nome della grande campana). Pugin disegnò la decorazione e una quantità enorme di dettagli, dai pannelli di legno ai pavimenti, dalle vetrate ai calamai, nello stile del **gotico perpendicolare**, l'ultima fase del gotico inglese, fitta di linee verticali e di pannelli traforati. Pugin stesso, secondo un aneddoto noto, avrebbe detto che l'edificio era un corpo classico rivestito di dettagli gotici: una battuta che coglie bene il carattere del Gothic revival, dove una pianta moderna e razionale si veste di forme medievali.

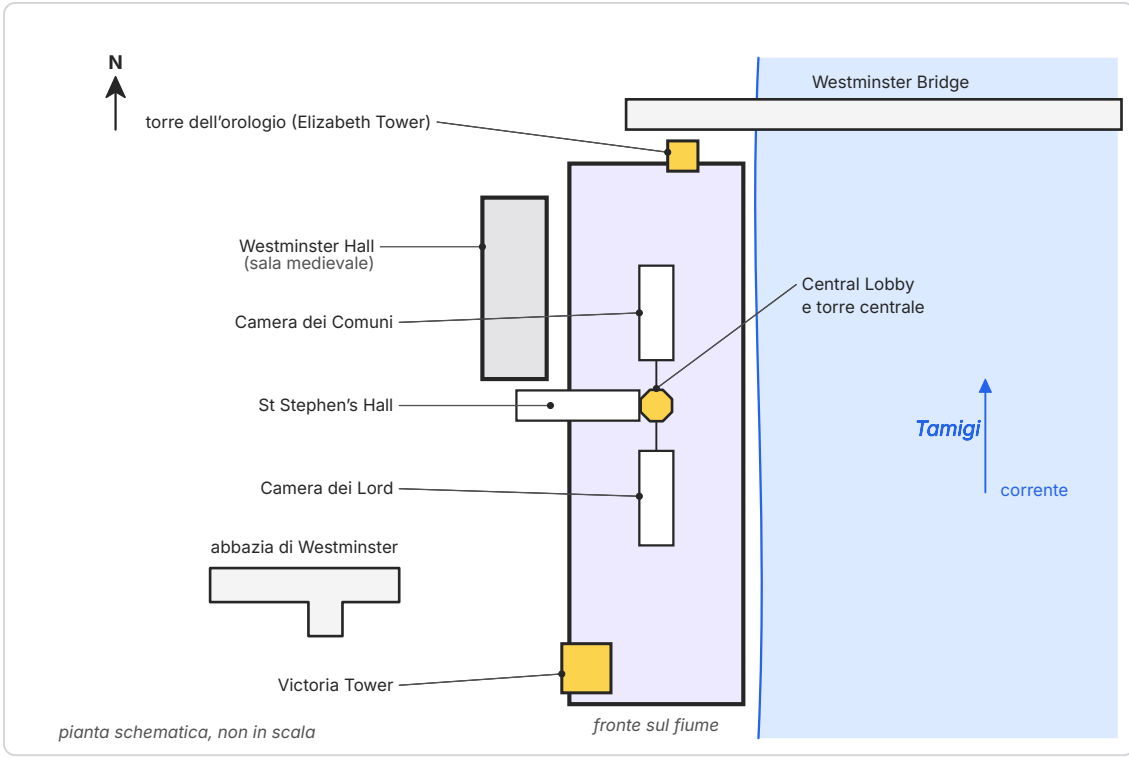


Figura 13.4 Il palazzo di Westminster a Londra (ricostruito dal 1840 su progetto di Charles Barry, con la decorazione di A. W. N. Pugin): pianta schematica, non in scala. Il lungo corpo segue la riva del Tamigi; la Central Lobby è al centro, tra la Camera dei Comuni a nord e quella dei Lord a sud; la Westminster Hall medievale, sopravvissuta all'incendio del 1834, vi si collega attraverso la St Stephen's Hall.

Pugin fu anche un teorico appassionato. Nel libro *Contrasts* (1836) mise a confronto, in coppie di tavole, una città medievale ordinata attorno alle sue chiese e la stessa città moderna, piena di fabbriche, prigioni e chiese neoclassiche senza anima: per lui il gotico era l'unica architettura veramente cristiana, e la scelta di uno stile era una questione morale prima che estetica. Pochi anni dopo, nei *Veri principi dell'architettura acuta o cristiana* (1841), sostenne che ogni elemento di un edificio deve avere una ragione costruttiva o funzionale, e che la decorazione deve solo arricchire la struttura: un'idea che, staccata dal gotico, avrà un grande futuro.

13.5.2 Il gotico come stile nazionale

Nel resto d'Europa il Gothic revival si lega soprattutto all'idea di nazione. In Germania il giovane Goethe aveva celebrato già nel 1772, nello scritto *Dell'architettura tedesca*, la cattedrale di Strasburgo come un capolavoro del genio tedesco. Nell'Ottocento il simbolo diventa il **Duomo di Colonia**, iniziato nel 1248 e rimasto incompiuto dal Cinquecento, con una gru medievale ferma per secoli su una torre a metà. Il ritrovamento, nei primi anni dell'Ottocento, di antichi

disegni della facciata e il sostegno del re di Prussia e di un'associazione di cittadini permisero di riprendere i lavori nel **1842**; la cattedrale fu completata nel **1880**, rispettando il progetto medievale ma con mezzi moderni, comprese capriate di ferro nel tetto. Con le sue due torri fu per qualche anno l'edificio più alto del mondo, e divenne il monumento della Germania appena unificata.

In Francia il romanzo *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo (1831) fece della cattedrale una protagonista e accese l'interesse del pubblico per i monumenti medievali, molti dei quali erano stati danneggiati durante la Rivoluzione o lasciati andare in rovina. Lo Stato creò un servizio per i monumenti storici e cominciò a censirli e a restaurarli: ne parleremo nell'ultima sezione.

13.5.3 In Italia: neogotico ed eclettismo

In Italia, dove il gotico era stato meno diffuso e la tradizione classica era fortissima, il Gothic revival ebbe un ruolo minore, ma si intrecciò con il gusto romantico e con la riscoperta dei Comuni medievali, letti come l'età della libertà italiana. A Padova **Giuseppe Jappelli** (1783–1852) costruì il Caffè Pedrocchi in forme neoclassiche e, accanto, negli anni Trenta dell'Ottocento, un'aggiunta in stile neogotico, il cosiddetto **Pedrocchino**, con finestre ogivali e merli: due stili, scelti liberamente, nello stesso complesso.

È il segno di un atteggiamento che domina l'Ottocento: l'architetto sceglie tra gli stili del passato quello più adatto al carattere dell'edificio, come si sceglie un abito per un'occasione, e a volte li accosta nello stesso complesso, come qui, o li combina nello stesso edificio. Il neogotico per le chiese e per i castelli, il neorinascimento per le banche e i palazzi pubblici, il neoclassico per i musei e i tribunali. Nel cap. 14 darai un nome preciso alle due scelte: lo storicismo e l'**eclettismo**. Lo vedrai su scala urbana nel cap. 14, lungo il Ring di Vienna. In Italia l'opera più visibile del revival è la **facciata di Santa Maria del Fiore** a Firenze, rimasta incompiuta per secoli e completata in forme neogotiche su progetto di **Emilio De Fabris**, inaugurata nel 1887: un rivestimento di marmi bianchi, verdi e rosa che riprende quelli del campanile di Giotto. Molti la considerano oggi un tutt'uno con il Duomo; in realtà è più giovane della Galleria Vittorio Emanuele di Milano.

ESEMPIO SVOLTO

Costruire gli archi acuti. L'**arco acuto** (o ogivale), formato da due archi di cerchio che si incontrano in un vertice, è l'elemento più riconoscibile del gotico e del neogotico. Disegnalo con riga e compasso per una luce $s = 80$ mm (Figura 13.5).

- Traccia la linea d'imposta e segna le due imposte A e B, a 80 mm di distanza; sia M il punto medio.
- **Arco a tutto sesto**, per confronto: centro in M, raggio 40 mm. La freccia, cioè l'altezza del vertice sull'imposta, è 40 mm = 0,50 *s*.
- **Arco acuto equilatero**: centro in B, raggio BA = 80 mm, traccia l'arco da A verso l'alto; centro in A, stesso raggio, l'arco da B. I due archi si incontrano nel vertice V. Il triangolo ABV è equilatero (tre lati di 80 mm), quindi, per il teorema di Pitagora nel triangolo AMV, la freccia è $MV = \sqrt{(80^2 - 40^2)} = \sqrt{4800} \approx 69{,}3$ mm.
- **Arco acuto ribassato**: centri dentro la luce, per esempio a 20 mm dalle imposte; il raggio è 60 mm. La freccia è $\sqrt{(60^2 - 20^2)} = \sqrt{3200} \approx 56{,}6$ mm: più basso dell'equilatero, ma ancora acuto.
- **Arco acuto lanceolato**: centri fuori della luce, per esempio a 20 mm oltre le imposte; il raggio è 100 mm. La freccia è $\sqrt{(100^2 - 60^2)} = 80$ mm: l'arco è alto quanto è largo.
- Controllo: più i centri si allontanano verso l'esterno, più il raggio cresce e l'arco si slancia; quando i due centri coincidono in M, l'arco acuto diventa a tutto sesto.

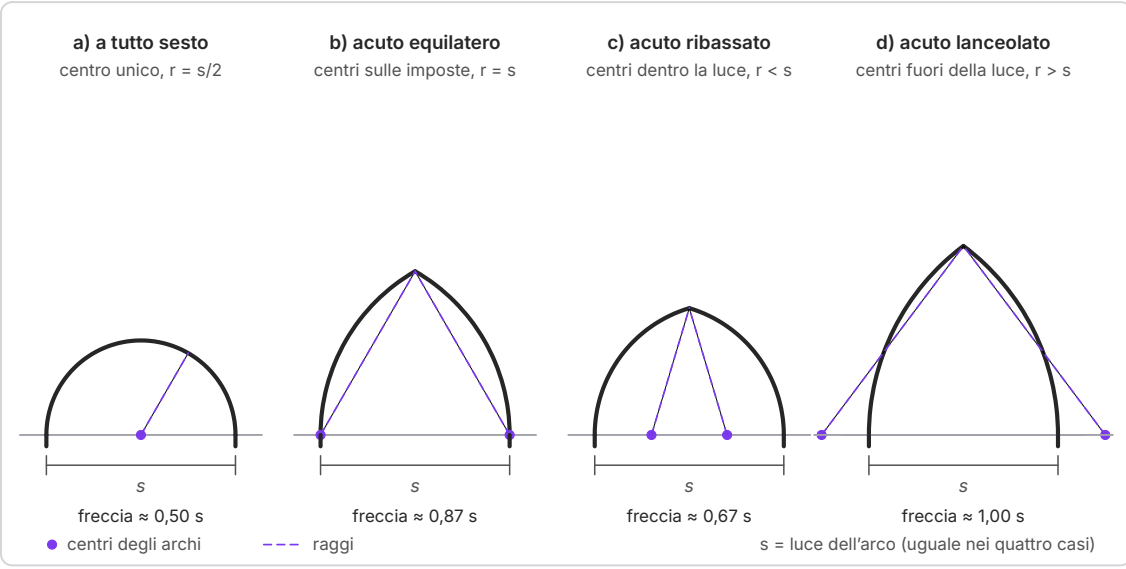


Figura 13.5 L'arco a tutto sesto e tre archi acuti con la stessa luce s (costruzione esatta). La posizione dei centri decide la forma: con i centri sulle imposte l'arco è equilatero (freccia $\sqrt{3}/2 \cdot s \approx 0{,}87\ s$); con i centri dentro la luce è ribassato, con i centri fuori è lanceolato. Nei casi c) e d) i centri distano dalle imposte 0,30 s e 0,25 s.

13.6 Restaurare il passato: Viollet-le-Duc e Ruskin

Riscoprire il Medioevo significò anche scoprire in che stato si trovavano i suoi edifici: chiese mutilate, castelli in rovina, cattedrali trasformate nei secoli. Che cosa fare? L'Ottocento risponde con due teorie opposte, che ancora oggi segnano il dibattito sul **restauro** (Figura 13.6).

Il francese **Eugène Viollet-le-Duc** (1814–1879), architetto e studioso instancabile del gotico, fu l'uomo dei grandi cantieri di restauro dello Stato francese: la chiesa della Madeleine a Vézelay (dal 1840), la cattedrale di **Notre-Dame** a Parigi, con Jean-Baptiste Lassus, dal 1844, la città fortificata di **Carcassonne**, il castello di Pierrefonds per Napoleone III. Conosceva il gotico come un ingegnere: per lui era un sistema razionale di spinte e di controspinte, in cui ogni elemento ha una funzione. Su questa conoscenza fondò il **restauro stilistico**. Nella voce «Restauration» del suo *Dizionario ragionato dell'architettura francese* (1866) scrisse, in sostanza, che restaurare un edificio non significa conservarlo, ripararlo o rifarlo, ma ristabilirlo in uno stato completo che può non essere mai esistito in nessun momento. L'architetto deve cioè mettersi nei panni del costruttore medievale e completare l'opera come lui l'avrebbe completata. A Notre-Dame Viollet-le-Duc rifece statue, gargoyles e chimere, e disegnò una nuova guglia sopra la crociera; a Carcassonne coprì le torri con tetti conici di ardesia che probabilmente non avevano mai avuto.

Dall'altra parte della Manica, il critico inglese **John Ruskin** (1819–1900) sosteneva il contrario. Nel libro *The Seven Lamps of Architecture* (Le sette lampade dell'architettura, 1849), nel capitolo dedicato alla «lampada della memoria», afferma che il restauro, così inteso, è la distruzione più totale che un edificio possa subire, accompagnata dalla falsa descrizione della cosa distrutta: una menzogna dall'inizio alla fine. Per Ruskin il valore di un edificio antico sta anche nei segni che il tempo e la storia vi hanno lasciato, e nel lavoro delle mani che lo hanno costruito, che nessuna copia potrà restituire. L'unico intervento legittimo è la **conservazione**: la manutenzione costante, una lastra di piombo sul tetto, una catena di ferro, un puntello, perché il monumento non abbia mai bisogno di essere restaurato; e quando non sarà più possibile salvarlo, lo si lasci morire con dignità. Ruskin amava soprattutto Venezia, di cui studiò e disegnò palmo a palmo i palazzi in *Le pietre di Venezia* (1851–1853).

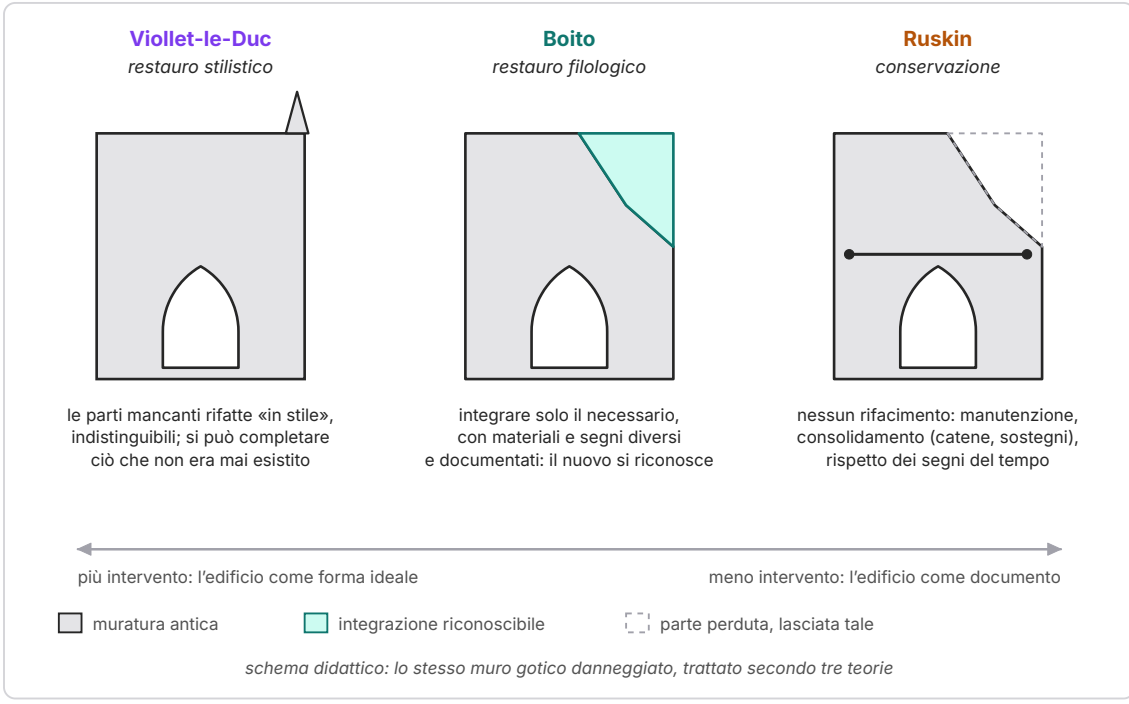


Figura 13.6 Tre teorie del restauro a confronto (schema didattico). Lo stesso muro gotico con una finestra, danneggiato nell'angolo in alto: Viollet-le-Duc lo completa «in stile», anche oltre ciò che è documentato; Boito integra solo il necessario, in modo che il nuovo si distingua dall'antico; Ruskin rifiuta ogni rifacimento e si limita a consolidare e a mantenere.

Tra le due posizioni si colloca, alla fine del secolo, l'architetto italiano **Camillo Boito** (1836–1914). Nel 1883, al congresso degli ingegneri e architetti italiani a Roma, propose una serie di principi che sono considerati la prima «carta del restauro» italiana: intervenire il meno possibile; quando è indispensabile aggiungere, rendere le parti nuove riconoscibili per materiale, per forma semplificata o con una data; documentare ogni intervento con disegni e fotografie. È il **restauro filologico**, che tratta il monumento come un documento da non falsificare, come un filologo tratta un testo antico. Da qui partirà, nel Novecento, la teoria del restauro moderno.

APPROFONDIMENTO

Notre-Dame, 2019. Il 15 aprile 2019 un incendio distrusse il tetto di Notre-Dame e fece crollare la guglia di Viollet-le-Duc. Nel dibattito che seguì tornarono tutte le domande di questo capitolo. Bisognava ricostruire la guglia ottocentesca, che non era medievale ma era ormai parte dell'immagine della cattedrale? Progettarne una nuova, moderna e riconoscibile? Lasciare il vuoto? Si decise di ricostruirla com'era, con le stesse forme e con materiali tradizionali, e la cattedrale fu riaperta nel dicembre 2024. La guglia di Viollet-le-Duc, nata da un restauro stilistico, è stata a sua volta trattata come un monumento storico da restaurare: segno che anche il restauro, con il tempo, diventa storia.

In Italia la tutela del patrimonio ha radici antiche: nel cap. 12 hai incontrato l'editto del cardinale Pacca (1820) per lo Stato della Chiesa. Oggi il principio è scritto nella Costituzione. L'articolo 9 stabilisce che la Repubblica «tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione»; dal 2022 l'articolo tutela anche l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi. È interessante che paesaggio e monumenti stiano nella stessa frase: è la stessa idea che i romantici avevano intuito, quando guardavano una rovina nella campagna o una cattedrale nella città come parti di un unico paesaggio storico.

IN SINTESI

Il Gothic revival e il restauro.

- **Perché il gotico?** Per il gusto del pittoresco e del sublime (Strawberry Hill), per ragioni religiose e morali (Pugin), per orgoglio nazionale (Westminster, Colonia), per l'amore romantico del Medioevo (Hugo).
- **Come?** Con piante moderne e regolari vestite di forme medievali; nell'Ottocento il neogotico è uno degli stili dell'eclettismo.
- **Restauro stilistico** (Viollet-le-Duc): completare l'edificio come avrebbe fatto il suo costruttore, anche oltre i documenti.
- **Conservazione** (Ruskin): mantenere e consolidare, mai rifare; il tempo fa parte dell'opera.
- **Restauro filologico** (Boito, 1883): intervenire il meno possibile, rendere riconoscibile il nuovo, documentare tutto.

Dove vedere le opere

Le opere di questo capitolo sono sparse in molti paesi, ma alcune sono vicine. Il giardino inglese della Reggia di Caserta, la *Libertà* e la *Zattera* al Louvre, *Il bacio* a Brera, la facciata del Duomo di Firenze si visitano facilmente; delle altre i musei offrono sui loro siti riproduzioni ad alta definizione. Guardare un quadro di Turner o di Friedrich dal vero, però, è un'altra cosa: le dimensioni, la materia del colore, la luce della sala fanno parte dell'opera.

Tabella 13.2 Dove si trovano le opere del capitolo (approccio diretto all'opera).

Opera	Autore	Data	Luogo
Giardino di Stourhead	Henry Hoare II	dagli anni Quaranta del Settecento	Stourton (Wiltshire), Inghilterra
Giardino inglese della Reggia	C. Vanvitelli, J. A. Graefer	dalla metà degli anni Ottanta del Settecento	Caserta, Reggia
Il carro di fieno	Constable	1821	Londra, National Gallery
Pioggia, vapore e velocità	Turner	1844	Londra, National Gallery
Tempesta di neve: Annibale…	Turner	1812	Londra, Tate Britain
Viandante sul mare di nebbia	Friedrich	c. 1818	Amburgo, Hamburger Kunsthalle
Monaco in riva al mare	Friedrich	1808–1810	Berlino, Alte Nationalgalerie
Il 3 maggio 1808	Goya	1814	Madrid, Museo del Prado
La zattera della Medusa	Géricault	1818–1819	Parigi, Musée du Louvre
La Libertà che guida il popolo	Delacroix	1830	Parigi, Musée du Louvre
Il bacio	Hayez	1859	Milano, Pinacoteca di Brera
Strawberry Hill	Walpole	dal 1749	Twickenham (Londra)
Palazzo di Westminster	Barry e Pugin	dal 1840	Londra
Duomo di Colonia (completamento)	—	1842–1880	Colonia
Pedrocchino	Jappelli	anni Trenta dell'Ottocento	Padova
Facciata di Santa Maria del Fiore	De Fabris	inaugurata nel 1887	Firenze
Notre-Dame (restauro)	Lassus, Viollet-le-Duc	dal 1844	Parigi
Città fortificata (restauro)	Viollet-le-Duc	dal 1853	Carcassonne

Con il Romanticismo si chiude la parte V. Il prossimo capitolo apre l'ultima parte del volume con la forza che Turner aveva messo in un quadro, il treno a vapore: la Rivoluzione industriale,

i nuovi materiali dell'architettura e la città borghese dell'Ottocento.

SINTESI

- Il **Romanticismo** (dagli ultimi decenni del Settecento a circa il 1850) è un modo di sentire più che uno stile: sentimento, natura, storia, nazione, individuo.
- Neoclassicismo e Romanticismo **convivono** per circa sessant'anni e hanno radici comuni: sono due risposte diverse alle domande di un'età di rivoluzioni.
- Il **sublime** (Burke, 1757; Kant, 1790) è il terrore piacevole davanti a ciò che è immenso, oscuro, potente, osservato da una distanza sicura; il **bello** è piccolo, liscio, armonioso.
- Il **pittoresco** (Gilpin, 1782; Price, 1794) è il paesaggio irregolare, vario e ruvido, che sembra già un quadro; i modelli sono Claude Lorrain e Salvator Rosa.
- Il **giardino all'inglese** (Stourhead, i parchi di «Capability» Brown; in Italia il giardino inglese della Reggia di Caserta) rifiuta assi e simmetrie: laghi irregolari, macchie di alberi, sentieri curvi, *follies*, l'*ha-ha*.
- **Constable** dipinge la campagna inglese dal vero, con schizzi a olio e studi di cieli (*Il carro di fieno*, 1821); **Turner** la luce, le tempeste e il treno (*Pioggia, vapore e velocità*, 1844); **Friedrich** l'infinito, con la figura di spalle (*Viandante sul mare di nebbia*, c. 1818).
- **Goya** passa dall'Illuminismo dei *Capricci* (1799, acquaforte e acquatinta) alla violenza anonima del *3 maggio 1808* (1814) e alle *Pitture nere*.
- **Géricault** trasforma un fatto di cronaca in pittura di storia: *La zattera della Medusa* (1818–1819), due piramidi e una diagonale verso la speranza.
- **Delacroix** è il grande colorista romantico (*La Libertà che guida il popolo*, 1830); **Hayez** lega la pittura di storia al Risorgimento (*Il bacio*, 1859).
- Il **Gothic revival** va da Strawberry Hill (dal 1749) al palazzo di **Westminster** (Barry e Pugin, dal 1840, dopo l'incendio del 1834) e al completamento del **Duomo di Colonia** (1842–1880); in Italia si fonde con l'**eclettismo** (Pedrocchino; facciata di Santa Maria del Fiore, 1887).
- Sul **restauro** si scontrano il restauro stilistico di **Viollet-le-Duc** (Notre-Dame, Carcassonne) e la conservazione di **Ruskin** (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849); **Boito** (1883) propone il restauro filologico.
- L'articolo 9 della Costituzione affida alla Repubblica la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Secondo Burke, il sublime nasce soprattutto da:
   - **A.** oggetti piccoli, lisci e armoniosi
   - **B.** ciò che suscita terrore, osservato da una distanza sicura
   - **C.** l'imitazione esatta delle statue greche
   - **D.** la varietà e la ruvidezza di un paesaggio di campagna

2. ● Quale di questi caratteri **non** appartiene al pittoresco come lo descrivono Gilpin e Price?
   - **A.** irregolarità
   - **B.** varietà
   - **C.** ruvidezza delle superfici
   - **D.** simmetria rispetto a un asse

3. ● L'*ha-ha* è:
   - **A.** un fossato con un muro di contenimento che separa il prato dal parco senza interrompere la vista
   - **B.** un padiglione cinese collocato in riva al lago
   - **C.** uno specchio convesso per guardare il paesaggio
   - **D.** un tipo di parterre ricamato

4. ● *Il carro di fieno* di Constable (1821) è conservato:
   - **A.** al Louvre di Parigi
   - **B.** alla Hamburger Kunsthalle
   - **C.** alla National Gallery di Londra
   - **D.** al Museo del Prado

5. ● La *Rückenfigur* tipica di Friedrich è:
   - **A.** una figura allegorica con il berretto frigio
   - **B.** un personaggio storico ritratto di profilo
   - **C.** una figura vista di spalle, che guarda il paesaggio con noi
   - **D.** un gruppo di naufraghi disposti a piramide

6. ● Che cosa raffigura *La zattera della Medusa*?
   - **A.** Il momento in cui i naufraghi avvistano la nave all'orizzonte
   - **B.** La partenza della fregata dal porto francese
   - **C.** Il processo al comandante della nave
   - **D.** L'arrivo dei superstiti in Senegal

7. ● L'acquatinta, usata da Goya nei *Capricci*, permette di ottenere:
   A. linee sottilissime incise direttamente con il bulino
   B. stampe a colori da una pietra calcarea
   C. immagini fotografiche su una lastra d'argento
   D. superfici di tono uniforme grazie a una polvere di resina sulla lastra

8. ● Il palazzo di Westminster fu ricostruito dopo l'incendio del 1834 su progetto di:
   A. Horace Walpole
   B. Charles Barry, con la decorazione di A. W. N. Pugin
   C. Eugène Viollet-le-Duc
   D. Lancelot «Capability» Brown

9. ● Quale affermazione riassume la posizione di Ruskin sul restauro?
   A. Conservare e mantenere l'edificio, senza rifarne le parti perdute
   B. Completare l'edificio come lo avrebbe completato il suo costruttore
   C. Rendere riconoscibili le integrazioni con una data incisa
   D. Sostituire le parti gotiche con forme classiche più moderne

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) sublime; *b*) pittoresco; *c*) *follies*; *d*) eclettismo.

11. ● Abbina ogni termine alla sua definizione. Termini: 1) acquatinta; 2) schizzo a olio; 3) gotico perpendicolare; 4) arco acuto; 5) *ha-ha*; 6) figura di spalle. Definizioni: A) fossato nascosto che separa il prato dal parco; B) personaggio visto da dietro, che guarda la scena con lo spettatore; C) studio rapido a colori fatto dal vero; D) arco formato da due archi di cerchio che si incontrano in un vertice; E) incisione che produce superfici di tono uniforme; F) ultima fase del gotico inglese, ricca di linee verticali.

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Il giardino all'inglese è organizzato da un asse di simmetria che parte dalla villa. *b*) Burke pubblicò il suo trattato sul sublime nel 1757. *c*) Il Duomo di Colonia fu completato nel 1880. *d*) Viollet-le-Duc sosteneva che non bisogna mai rifare le parti perdute di un edificio.

13. ● Completa: «Per Viollet-le-Duc restaurare significa ristabilire un edificio in uno stato _____ che può non essere mai _____ ; per Ruskin l'unico intervento legittimo è la _____ ; Boito propone di rendere _____ le parti nuove.»

14. ●● Spiega la differenza tra *restauro stilistico*, *restauro filologico* e *conservazione*, con un esempio per ciascuno.

15. ●● Perché il nome «gotico» era, in origine, un giudizio negativo? Come cambia il suo significato tra Settecento e Ottocento?

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, scrivendo la data: *La Libertà che guida il popolo*; inizio di Strawberry Hill; trattato di Burke; *Il carro di fieno*; incendio del palazzo di Westminster; *Il bacio* di Hayez; *The Seven Lamps of Architecture*; *La zattera della Medusa* (esposizione al Salon).

17. ● Abbina ogni opera al luogo dove si trova: 1) *Il 3 maggio 1808*; 2) *Viandante sul mare di nebbia*; 3) *Il bacio*; 4) *Pioggia, vapore e velocità*; 5) *La zattera della Medusa*; 6) *Monaco in riva al mare*. Luoghi: A) Londra, National Gallery; B) Parigi, Louvre; C) Madrid, Prado; D) Milano, Brera; E) Berlino, Alte Nationalgalerie; F) Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

18. ●● Osserva la Figura 13.1. *a*) Indica due opere neoclassiche e due romantiche realizzate tutte nell'arco di dieci anni. *b*) Quale evento politico separa il trattato di Burke dalle prime opere romantiche di storia di questo capitolo? *c*) Perché è sbagliato dire che il Romanticismo «viene dopo» il Neoclassicismo?

19. ●● Osserva la Figura 13.4. *a*) Su quale riva del Tamigi sorge il palazzo, e in che direzione scorre lì il fiume? *b*) Dove si trovano le due Camere rispetto alla Central Lobby? *c*) Quale parte dell'edificio è medievale, e perché si è conservata?

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *Il carro di fieno* di Constable con lo schema: dati, soggetto, luogo rappresentato, composizione e piani, luce e colore (cielo, acqua, foglie), metodo di lavoro, fortuna dell'opera in Francia.

21. ●● **Lettura d'opera.** Leggi il *Viandante sul mare di nebbia* di Friedrich: posizione della figura, punto di vista, rapporto tra primo piano e lontananza, che cosa ci impedisce di vedere e perché. In che senso è un'immagine del sublime?

22. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *Il 3 maggio 1808* di Goya: soggetto e occasione, luce (da dove viene, che cosa illumina), contrasto tra le vittime e i soldati, gesto della figura centrale, differenza rispetto a un quadro di storia neoclassico.

23. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *La Libertà che guida il popolo* di Delacroix: soggetto e data, figura allegorica e figure reali, composizione, colore, luogo della scena, destinazione dell'opera.

24. ●● **Lettura d'architettura.** Leggi il palazzo di Westminster: occasione e concorso, autori, pianta (aiutati con la Figura 13.4), stile e motivi della sua scelta, rapporto con il fiume e con gli edifici medievali vicini.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno.** Su un foglio A4 orizzontale traccia una linea d'imposta e costruisci, uno accanto all'altro, quattro archi con la stessa luce s = 80 mm: a tutto sesto; acuto equilatero; acuto ribassato con i centri a 20 mm dalle imposte, verso l'interno; acuto lanceolato con i centri a 20 mm dalle imposte, verso l'esterno (Figura 13.5). Per ciascuno scrivi il raggio e misura la freccia; poi controlla le misure con il teorema di Pitagora.

26. ●● **Disegno.** Disegna in scala 1:50 il rettangolo della *Zattera della Medusa* (circa 4,9 × 7,2 m) e tracciane lo schema compositivo a sole linee: orizzonte, zattera, le due piramidi, la diagonale (Figura 13.3). Quali sono le dimensioni del rettangolo sul foglio? Confronta poi lo schema con quello degli *Orazi* di David (cap. 12).

27. ●● Confronta il giardino di Versailles (cap. 10) con un giardino all'inglese, usando la Figura 13.2: asse, forma delle acque, disposizione degli alberi, percorso del visitatore, edifici, idea della natura che esprimono.

28. ●● **Italiano e filosofia.** Collega *L'infinito* di Leopardi (1819) al *Viandante* di Friedrich e alla definizione del sublime di Burke e di Kant. Che cosa hanno in comune la siepe del poeta e lo sperone di roccia del viandante?

29. ●●● **Storia e tutela.** Il restauro di Notre-Dame dopo l'incendio del 2019 ha ricostruito la guglia ottocentesca di Viollet-le-Duc. Discuti la scelta dal punto di vista di Viollet-le-Duc, di Ruskin e di Boito.

Verso la verifica

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** Pittoresco e sublime: spiega le due categorie con le loro fonti teoriche e mostra come cambiano il modo di guardare e di rappresentare la natura, nei giardini e nella pittura di Constable, Turner e Friedrich.

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** La pittura di storia romantica: confronta *Il 3 maggio 1808*, *La zattera della Medusa* e *La Libertà che guida il popolo* con gli *Orazi* di David (cap. 12). Che cosa cambia nei soggetti, nei protagonisti, nella composizione e nel colore?

32. ●●● **Tema (15–20 righe).** Il Gothic revival: perché nell'Ottocento si torna a costruire in gotico? Rispondi con gli esempi di Strawberry Hill, di Westminster, del Duomo di Colonia e della facciata di Santa Maria del Fiore, e spiega come la riscoperta del Medioevo porta al dibattito sul restauro.

PER APPROFONDIRE

- [BUR] E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757): leggi in traduzione le pagine sul terrore e sull'infinito, e confrontale con un quadro di Turner o di Friedrich.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: i capitoli sulla «rottura della tradizione» tra fine Settecento e primo Ottocento.
- [PEV] N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*: per il giardino paesaggistico inglese e il Gothic revival.
- [BEN] L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*: per l'eclettismo e il rapporto tra stili storici e città dell'Ottocento.

Glossario del capitolo

Acquatinta
Tecnica d'incisione in cui una polvere di resina fusa sulla lastra fa mordere l'acido tra i granelli, producendo superfici di tono uniforme; usata da Goya.

Arco acuto
Arco formato da due archi di cerchio che si incontrano in un vertice; equilatero, ribassato o lanceolato secondo la posizione dei centri.

Conservazione
Per Ruskin, l'unico intervento legittimo su un edificio antico: manutenzione e consolidamento, senza rifacimenti.

Figura di spalle
Personaggio visto da dietro che guarda la scena con lo spettatore (in tedesco *Rückenfigur*); tipico di Friedrich.

Follies
Piccole architetture senza funzione pratica nei giardini all'inglese: tempietti, finte rovine, grotte, padiglioni.

Giardino all'inglese
Giardino paesaggistico senza assi né simmetrie, con laghi irregolari, macchie di alberi e sentieri curvi; nato in Inghilterra nel Settecento.

Gothic revival
La rinascita del gotico nell'architettura, dal Settecento inglese all'Ottocento europeo; detto anche neogotico.

Gotico perpendicolare
Ultima fase del gotico inglese, ricca di linee verticali e di pannelli traforati; ripresa a Westminster.

Ha-ha
Fossato con muro di contenimento che separa il prato della villa dal parco senza recinzioni visibili.

Pittoresco
Qualità di un paesaggio irregolare, vario e ruvido, che sembra già un quadro (Gilpin, Price).

Restauro filologico
Restauro che interviene il meno possibile, rende riconoscibili le aggiunte e documenta ogni intervento (Boito, 1883).

Restauro stilistico
Restauro che completa un edificio nello stile originario, anche oltre ciò che è documentato (Viollet-le-Duc).

Romanticismo
Movimento culturale tra fine Settecento e metà Ottocento che valorizza sentimento, natura, storia, nazione e individuo.

Schizzo a olio
Studio rapido a colori fatto dal vero, preparatorio a un quadro finito in studio; pratica di Constable.

Sublime
Terrore piacevole davanti a ciò che è immenso, oscuro o potente, osservato da una distanza sicura (Burke, Kant).

Soluzioni

1. B. Il terrore, osservato senza pericolo reale, produce l'emozione più forte (Burke, 1757).

2. D. La simmetria è propria del giardino alla francese; il pittoresco cerca l'irregolarità.

3. A. Un fossato con muro di contenimento: tiene lontano il bestiame senza recinzioni visibili.

4. C. Londra, National Gallery.

5. C. La figura di spalle che guarda con lo spettatore (*Viandante sul mare di nebbia*).

6. A. Il momento dell'avvistamento dell'*Argus*, ancora lontanissima.

7. D. La polvere di resina fusa fa mordere l'acido tra i granelli: superfici di tono, non linee.

8. B. Charles Barry vinse il concorso; Pugin disegnò la decorazione e i dettagli.

9. A. Conservazione e manutenzione; il restauro che rifà è per lui una menzogna.

10. *a*) Esperienza di un terrore piacevole davanti a ciò che è immenso, oscuro o potente, vissuta a distanza sicura (Burke, Kant). *b*) Qualità di un paesaggio irregolare, vario e ruvido, che sembra già un quadro (Gilpin, Price). *c*) Piccoli edifici senza funzione pratica nei giardini all'inglese (tempietti, finte rovine, grotte), costruiti per evocare idee ed emozioni. *d*) Libertà dell'architetto di scegliere tra gli stili del passato e di combinarne gli elementi, anche nello stesso edificio o complesso (il Pedrocchi e il Pedrocchino).

11. 1-E; 2-C; 3-F; 4-D; 5-A; 6-B.

12. *a*) Falso: è il giardino alla francese a essere organizzato da un asse; quello all'inglese non ha simmetrie. *b*) Vero. *c*) Vero. *d*) Falso: è la posizione di Ruskin; Viollet-le-Duc completava l'edificio «in stile».

13. completo; esistito (in nessun momento); conservazione (manutenzione); riconoscibili (per materiale, forma o data).

14. Traccia: stilistico, completare l'edificio nello stile originario anche oltre i documenti (Viollet-le-Duc, la guglia di Notre-Dame, i tetti conici di Carcassonne); filologico, intervenire il meno possibile e rendere riconoscibili le aggiunte, documentando tutto (Boito, 1883); conservazione, solo manutenzione e consolidamento, senza rifacimenti (Ruskin, una catena o un puntello invece di una parte rifatta).

15. Traccia: per gli italiani del Rinascimento il gotico era l'arte dei «Goti», i barbari che avevano distrutto l'antichità, quindi uno stile rozzo; nel Settecento inglese diventa uno stile pittoresco e sublime, nell'Ottocento uno stile cristiano (Pugin) e nazionale (Westminster, Colonia), oggetto di studio razionale (Viollet-le-Duc).

16. Strawberry Hill (1749); trattato di Burke (1757); *Zattera della Medusa* al Salon (1819); *Il carro di fieno* (1821); *La Libertà che guida il popolo* (1830); incendio di Westminster (1834); *The Seven Lamps of Architecture* (1849); *Il bacio* (1859).

17. 1-C; 2-F; 3-D; 4-A; 5-B; 6-E.

18. *a*) *Paolina Borghese* di Canova (1804–1808) e *Grande odalisca* di Ingres (1814); *Il 3 maggio 1808* di Goya (1814) e *Viandante* di Friedrich (c. 1818): tutte tra il 1808 e il 1818. Va bene anche *Grande odalisca* con *Zattera* (1818–1819). *b*) La Rivoluzione francese (1789), e poi le guerre napoleoniche. *c*) Perché le due sensibilità nascono quasi insieme (Winckelmann 1755, Burke 1757, Strawberry Hill 1749) e convivono per circa sessant'anni, talvolta negli stessi artisti.

19. *a*) Sulla riva occidentale (sinistra nella pianta, con il nord in alto); lì il Tamigi scorre verso nord, verso Westminster Bridge. *b*) La Camera dei Comuni a nord, quella dei Lord a sud, sullo stesso asse. *c*) La Westminster Hall, la grande sala medievale: fu

risparmiata dall'incendio del 1834 e inserita nel nuovo palazzo.

20. Traccia: 1821, olio su tela, National Gallery; la valle dello Stour, un carro vuoto nel guado, la casa a sinistra; primo piano d'acqua, piano intermedio con il carro, fondo di campi luminosi; cielo carico di nuvole, tocchi di colore puro e lumeggiature bianche sulle foglie; schizzi dal vero e studi di cieli, tela finita in studio; medaglia d'oro al Salon del 1824, ammirato da Delacroix.

21. Traccia: figura di spalle al centro, sullo sperone; condividiamo il suo punto di vista; il piano intermedio è quasi cancellato dalla nebbia, da cui emergono solo rocce e creste lontane; non vediamo il volto né il fondo valle, e l'ignoto stimola l'immaginazione. È sublime perché mette l'uomo al limite davanti a una natura immensa, osservata da un luogo sicuro.

22. Traccia: fucilazione notturna dei madrileni dopo la rivolta del 2 maggio 1808, dipinta nel 1814 dopo la cacciata dei francesi; la luce viene dalla lanterna a terra e colpisce le vittime, soprattutto l'uomo in camicia bianca a braccia aperte; i soldati sono schiene senza volto; nessun eroe esemplare né forma idealizzata, ma vittime anonime e violenza meccanica.

23. Traccia: rivoluzione di luglio 1830, Salon del 1831; la Libertà allegorica (berretto frigio, tricolore) tra figure reali (borghese, operaio, ragazzo); composizione piramidale con la bandiera al vertice, caduti in primo piano; colori caldi e fumo, il tricolore ripreso in tutta la tela; Parigi, con le torri di Notre-Dame; opera per il Salon, acquistata dallo Stato.

24. Traccia: incendio del 16 ottobre 1834; concorso con lo stile gotico o elisabettiano; Charles Barry e A. W. N. Pugin, lavori dal 1840; pianta lunga e regolare parallela al fiume, Central Lobby al centro, Comuni a nord e Lord a sud, due torri alle estremità; gotico perpendicolare per armonizzare con l'abbazia e con la Westminster Hall e come stile nazionale.

25. Tutto sesto: r = 40 mm, freccia 40 mm. Equilatero: r = 80 mm, freccia $\sqrt{(80^2 - 40^2)} \approx 69{,}3$ mm. Ribassato: centri a 20 e 60 mm dall'imposta sinistra (ciascun arco ha il centro dalla parte opposta), r = 60 mm, freccia $\sqrt{(60^2 - 20^2)} \approx 56{,}6$ mm. Lanceolato: centri a 20 mm oltre le imposte, r = 100 mm, freccia $\sqrt{(100^2 - 60^2)} = 80$ mm, uguale alla luce.

26. In scala 1:50: 7,2 m → 144 mm e 4,9 m → 98 mm (con le misure più precise di 7,16 × 4,91 m: 143,2 × 98,2 mm). Traccia: lo schema degli *Orazi* è chiuso, frontale, diviso in tre gruppi sotto tre archi, con una luce chiara e uniforme; quello della *Zattera* è aperto, di scorcio, con piramidi e diagonali che portano l'occhio fuori dal quadro, verso l'orizzonte.

27. Traccia: Versailles ha un asse di simmetria dal palazzo all'orizzonte, acque in vasche e canali geometrici, alberi in boschetti regolari, un percorso leggibile a colpo d'occhio, edifici classici sull'asse: la natura dominata dalla ragione e dal potere. Il giardino all'inglese ha un lago irregolare, macchie libere di alberi, un sentiero ad anello con vedute successive, *follies* sparse: la natura «spontanea» e varia, da scoprire camminando.

28. Traccia: in tutti c'è un limite (la siepe, la roccia, la distanza sicura) oltre il quale si apre l'infinito, che si può solo immaginare; lo smarrimento diventa piacere («e il naufragar m'è dolce in questo mare»), come nel *delight* di Burke; per Kant, nel sublime la ragione scopre la propria grandezza proprio mentre l'immaginazione si arrende.

29. Traccia: per Viollet-le-Duc la ricostruzione in stile è legittima (e la guglia era opera sua); per Ruskin sarebbe una falsificazione: meglio conservare ciò che resta e lasciare il segno della perdita; per Boito si poteva ricostruire solo se necessario, rendendo riconoscibile e documentato il nuovo. La scelta fatta dopo l'incendio tratta il restauro ottocentesco come parte della storia del monumento.

30. Traccia: definizioni e fonti (Burke 1757, Kant 1790; Gilpin 1782, Price 1794); il pittoresco nei giardini all'inglese (Stourhead, Brown, Caserta) e in Constable; il sublime in Turner (tempeste, il treno) e in Friedrich (figura di spalle, infinito); il paesaggio sale nella gerarchia dei generi; nuovi metodi: lo studio dal vero, la luce e il colore.

31. Traccia: dagli eroi antichi esemplari di David a soggetti contemporanei e protagonisti anonimi o collettivi (vittime, naufraghi, popolo); composizioni

aperte, piramidali e diagonali invece della scena frontale e chiusa; luce drammatica e notturna; colore più libero (Delacroix) contro il primato della linea; resta la funzione civile e il grande formato del quadro di storia.

32. Traccia: il pittoresco e il sublime (Walpole, il romanzo gotico); la fede e la morale (Pugin, *Contrasts*); la nazione (Westminster, stile nazionale; Colonia, simbolo tedesco); l'eclettismo italiano (Pedrocchino, facciata del Duomo di Firenze, 1887); il gotico studiato e restaurato porta al confronto tra Viollet-le-Duc, Ruskin e Boito.