

Gianni Contessi

# Minime spigolature classiciste intorno al Romanticismo soprattutto architettonico

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-cont>

## 1. DIALETTICHE FRANCO-GERMANICHE

I sommi Bouvard e Pécuchet avrebbero potuto cimentarsi nel tentativo di definire, non si dice l'essenza, ma quanto meno la fisionomia di quella cosa chiamata Romanticismo (ed in subordine di quella denominata Classicismo). Ma, autorevolmente, sin dal 1923, Arthur Lovejoy preferiva esprimersi al plurale: dunque, Romanticismi, sciorinando, con ironia di retrogusto proprio flaubertiano, le molteplici declinazioni autoriali (a quella data, evidentemente) bibliograficamente esperite.

La dislocazione lungo un asse renano ed un asse prussiano dei fatti salienti che configurano nelle lettere e nelle arti i paradigmi di un classicismo preromantico, di un classicismo maturo e di un tardo classicismo attiene ad una inevitabile dialettica franco-germanica, corroborata non tanto o non solo dagli atti della geografia artistica, ma soprattutto da quelli della geografia storica. Ciò, stanti i numerosi scambi, in verità molto univoci, che vedono il mondo tedesco fare proprie non poche suggestioni di origine francese. In fatto di gusto e non solo: Voltaire ospite di Federico II; ma pure il nostro gran poligrafo Francesco Algarotti, importante, quanto meno in Italia, nella tessitura di un gusto neoclassico; e qui sia resa ulteriore, prevedibile lode ai pionieristici affondi di Mario Praz. Persino banali testimonianze della penetrazione della lingua di Francia nella Prussia federiciana (ed è ancora questione di 'vita delle forme') si hanno nella denominazione della massima onorificenza militare e civile prussiana prima, poi tedesca, l'*Ordre pour le Mérite*, istituita dallo stesso Federico il Grande (1740) e in quella della residenza di Sans Souci, a Potsdam (1745).

Non si dimentichino, inoltre, gli architetti di origine francese o comunque francofoni che, alla metà del XVIII secolo, hanno operato nei tanti principati tedeschi, secondo il linguaggio tardo-barocco e successivamente neo-

classico, a incominciare da Philippe de la Guèpière (1715?-1773), attivo alla corte di Stoccarda, e Nicolas de Pigage (1723-1796), impegnato in quella di Mannheim, così come in precedenza il belga François Cuvilliers (1695-1768) lo era stato in quella di Monaco di Baviera, diffondendo un fastoso rococò. E via discorrendo.

Non va tuttavia tralasciato che Federico il Grande volle chiamare a fare parte dell'Accademia prussiana delle Scienze «soprattutto dei francesi o degli svizzeri francesi, anche quando dalla Francia gli mandavano soltanto studiosi e letterati di secondo e di terzo rango, mentre in Germania personalità di primo piano attendevano invano l'ammissione». Giudizio molto severo e tuttavia non completamente infondato. Se ne ha conferma dalle puntuali e sapide osservazioni, del 1774, di un viaggiatore motivato e consapevole quale il pensatore trentino Carlantonio Pilati.

Cogliendo lo spirito del tempo e il cambiamento dei modelli culturali, lo stesso Federico II nel 1778, in occasione della morte del filosofo, avrebbe dichiarato: «Le tombeau de Voltaire est celui des Beaux-Arts, il fait le clôtüre du beau siècle de Louis XIV. Nous entrons maintenant dans le siècle de Pline, de Sénèque et de Quintilien» («La tomba di Voltaire è quella delle Belle arti; essa segna la fine del bel secolo di Luigi XIV. Noi entriamo ora nel secolo di Plinio, di Seneca e Quintiliano»). Nel medesimo anno sarebbe morto anche Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) che, con le sue mirabili tavole incise all'acquaforte e con i suoi disegni spericolati avrebbe dato vita ad un *corpus* iconografico in grado di trasferire, ma senza separarsene continuamente, sontuosità e ridondanze tardo-barocche in regioni dove l'immaginazione avrebbe saputo concepire una nuova lingua. La lingua di un classicismo ancora archeologico ma tanto diverso da quello del purismo estetizzante di Winckelmann, morto dieci anni prima e cagione di non pochi equivoci intorno alla vera ragione d'essere e alla più motivata e precorritrice missione di un'arte modernamente neo-classica, inoltre non gravata da equivoci inscalfibili circa un biancheggiare cimiteriale di statue ed edifici, invece smentito da Quatremère de Quincy (1755-1849) e Jacob Ignaz (Jacques-Ignace) Hittorff (1792-1867). Ma la lucidità e consapevolezza storica testimoniata dalla dichiarazione di Federico il Grande appena riportata non si spinge in zone oltrepassanti i confini epocali – ancora storici, dunque – che marciano i dati della biografia sovrana: il re prussiano morirà nel 1786, ma la sua cultura e il suo gusto saranno in pieno quelli dell'assolutismo più o meno illuminato e pure bastantemente autarchico (malgrado gli ingaggi francesi ricordati) in fatto di architettura; un'architettura pienamente partecipe del clima o forse, pure, della moda rococò e comunque degnamente pensata dall'altrimenti e nobilmente classicista Georg von Knobelsdorff (1699-1753), magari per ospitare le opere di pittori francesi quali Antoine Pesne (1683-1757) oppure Antoine Watteau (1684-1721). Ma, per una volta (*Neue Palais*), pure da Jean Laurent Legeay (1710?-1786?), il Piranesi francese.

## 2. REVIVALISMI E SPIRITO EUROPEO

In due saggi memorabili dedicati, in sostanza, al fenomeno del *revival* e alla connessa problematica del tempo, ancora intorno alla prima metà degli anni Settanta del Novecento, Giulio Carlo Argan e Rosario Assunto avevano tracciato i confini delle circostanze e delle ragioni storiche entro le quali un atteggiamento della classe intellettuale e degli artisti e, in parte un non trascurabile adeguamento ad una moda o a più mode incrociantisi e sovrappontentisi, aveva sviluppato quel movimento o quei movimenti normalmente rubricati alla voce Romanticismo di enciclopedie, repertori e manuali. Secondo Argan, «con procedimenti e intenti opposti i *revivals* depongono la nozione di antico che implicava un giudizio di valore, e rivalutano quella di passato: il loro campo non è il passato storico, ma il vissuto, non la storia ma l'*Erlebnis*».

Ora è vero che l'*Erlebnis* è elemento decisivo in talune fenomenologie romantiche, ma rimane il fatto che l'età nella quale si sviluppa ciò che noi abbiamo acquisito come Romanticismo e il cui significato lessicale diamo per conosciuto (ben più autorevolmente, come Benedetto Croce asserì prima di Dino Formaggio, che per arte s'intende tutto ciò che normalmente definiamo arte) anche per non rimanere vittime della sindrome di Bouvard e Pécuchet, ebbene, si diceva, rimane il fatto che quel tanto di revivalismo che innerva le arti e la poesia non è dissociabile dal prendere forma, proprio agli esordi del XIX secolo, di un pensiero storico. Un pensiero storico che è tutt'uno con lo sviluppo di una grande storiografia poggiate, fra l'altro, su autorevoli o magistrali riflessioni sulla filosofia della storia. Esse, inquadrabili nel grande sistema hegeliano si portano a compimento e non senza importanti addizioni, nel nome di Benedetto Croce.

Si vorrebbe, qui, trovare in una disperante professione di europeismo superstite, la vera sostanza di ciò che all'epoca a taluno parve opzione conflittuale – quella fra Romanticismo e, ovviamente Classicismo, e che invece disegnava lo spazio funzionale di una dialettica molto compensativa per entrambe le sponde: l'uno era parte dell'altro. Ed entrambi si rispecchiavano e narravano vicendevolmente, come le dimore neo-palladiane si rimiravano nei caratteri pittorreschi di un parco cosiddetto «all'inglese». Poiché l'impianto e la forma classicista dell'edificio dichiaravano la stabilità del fulcro o del punto di osservazione di quel compendio dell'universo nel quale Restaurazione e Rivoluzione venivano ragionevolmente a patti, secondo un modello che nella residenza di Coppet avrebbe trovato ospitalità nel tempo di Benjamin Constant e Germaine de Staël, all'inizio del XIX secolo. E il fatto che tutto questo accadesse nel crocevia elvetico, sulle sponde del Lago Lemano vorrà pur dire qualcosa, se è vero che proprio in Svizzera il pre o primissimo Romanticismo ha trovato un decisivo luogo di elaborazione.

E adesso qui piacerebbe partire proprio dal sodalizio di intellettuali premoderni (Sismondi, August W. Schlegel, Constant, Germaine Necker *alias* Madame de Staël ...) impegnati, per via di conversazioni, nel pensoso salotto

collocato alle porte di Ginevra; conversazioni più ariose di quelle allestite nel salotto jenese dello stesso fratello Schlegel. A Coppet si andava sviluppando un dibattito letterario coniugato a quello civile nel nome dello stesso ideale di libertà che avrebbe informato di sé la *Storia d'Europa* di Croce, insieme a questioni nazionali e questioni sovranazionali, quasi a riprendere l'idea di *Weltliteratur* goethiana. Non propriamente le arti della figurazione, non l'architettura che di un grande progetto civile avrebbe potuto e forse dovuto essere 'Forma' (nel senso in cui la intende Focillon) privilegiata di riferimento. Tanto più che gioverebbe assumerla – l'architettura – non tanto o non solo come una delle più gloriose tecniche a disposizione dell'umanità ma pure come caposaldo di un moderno Umanesimo. In esso la coniugazione della scienza, immediatamente tradotta in arte della rappresentazione di valori simbolici (quando non addirittura esoterici) nel nome – ed è questione che attiene peculiarmente al classicismo illuminista e alle sue versioni attestate lungo i primi quattro decenni del XIX secolo – la costruzione logica del linguaggio.

Inevitabile, a questo punto, ricordare come la razionalità della fabbrica non escluda ma anzi favorisca la più alta invenzione poetica, come nel caso clamoroso di Etienne-Louis Boullée (1728-1799). Architetto, quest'ultimo, non a caso studiato da un altro grande architetto del nostro tempo quale Aldo Rossi (1931-1997), la cui opera, a sua volta, ha proiettato negli anni del tardo Novecento con l'idea di una costruzione logica del linguaggio, quella dell'autonomia dell'architettura. Non si potrà ignorare, peraltro, che l'incongruo allievo di Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), avrebbe – in quanto studente sì dell'Académie Royale, ma poi docente decisivo nell'École Polytechnique, scuola per ingegneri – diffuso attraverso i suoi *Précis de leçons d'architecture* (1802-1805) gli elementi di una lingua decisamente europea, atta a stabilire il canone di un edificare dell'utile non ignota allo stesso Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Schinkel, principe notorio ed insigne dell'arte del costruire in Prussia e nel Centro Europa, accompagnata da una pratica della pittura nella quale le ragioni della storia e quelle della natura trovano esemplare, ancorché artificioso e persino rettorico compendio, quasi generazionale. A lui dobbiamo la cornice entro cui, anche grazie al meraviglioso talento strumentale, rivivono le suggestioni di un clima nostalgico e nello stesso tempo profetico, quasi il maestro fosse stato lettore delle pagine di Chateaubriand, distribuite fra *Génie du Christianisme* (1802) e *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850, postume), ciò che conferisce alle sue tele le cadenze di un ampio racconto poetico. Al cantore della Marca di Brandeburgo, Theodor Fontane, quasi due generazioni più tardi, toccherà ritrarre Schinkel quale eroe e genio del luogo. Ma solo parzialmente Berlino è riuscita ad incarnare, nel suo sostanziale *realismo* architettonico (e ovviamente anche stanti gli interventi dello stesso artista) l'universo poetico schinkeliano. Esso, paradossalmente, trova invece una rappresentazione attendibile nella coniugazione pittoresca di classicismo e medievismo (per non dire della felicità ambientale del sito) che rendono indimenticabile Edimburgo, che fra l'altro ospita opere di Robert Adam (1728-1792), grande pioniere

del gusto neoclassico studiato e, diremmo, formulato da Mario Praz. Archeologismo romanista, tracce palladiane e piranesiane – comunque italianismo di fondo – per via di viaggi suoi e altrui, con diffusione di tavole incise (e valga per tutti l'*infolio* di James Stuart [1713-1788] e Nicholas Revett [1770-1804]), sostanziano la cognizione storica di Robert e del fratello James (1732-1794) e ne spiegano la circolazione internazionale. E invece, facendo un salto temporale temerario, varrà la pena di segnalare come, nella prima metà del Novecento, il grande architetto sloveno Josip Plečnik (1872-1957) rielaborerà il lessico classico alla luce delle tradizioni locali. Ne sortirà, a partire dall'inizio degli anni Venti, una 'Lubiana di Plečnik' aulica e popolare insieme, coniugata alla sistemazione del corso del piccolo fiume Ljubljanica, che ravviva romanticamente il tracciato del centro storico, cingendo il colle del castello.

### 3. DALL'ILLUMINISMO

L'asse francese del primo Classicismo assume un ruolo rilevante anche grazie all'altra faccia della tarda stagione illuminista dell'architettura, che si identifica con la figura di Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). A Ledoux, sulla scorta della ben nota ed anche discussa interpretazione fattane, ancora nel 1933, dall'austriaco Emil Kaufmann – importante allievo, fra l'altro, di Josef Strzygowsky e Max Dvořák all'Università di Vienna – viene conferito il ruolo precorritore di una linea ideologico-progettuale che ha come punto di riferimento conclusivo Le Corbusier, il più conclamato e paradigmatico eroe e profeta del «Movimento Moderno», ovvero della sua osservanza razionalista e sperimentale. La quale, nel caso, inverava, con creazioni epocali, un'idea di architettura autonoma. Il libro di Kaufmann, sebbene discusso avrà larga diffusione ed influenza, indicando, dopo Palladio, a quali traguardi poteva giungere la orchestrazione o, se si vuole, manipolazione degli ordini classici, stravolti al punto di dare forma iconica e sostanza semantica a quell'*architecture parlante* che rivelava l'adesione indiretta del maestro francese al progressismo naturalistico ed economicistico praticato dal filone fisiocratico dell'Illuminismo. E proprio nelle sue architetture parlanti, a nostro avviso, Ledoux si sarebbe dimostrato esponente di un Romanticismo poco letterario e molto utilitario, secondo il più tipico modello borghese che Lumi ed *Encyclopédie* avrebbero esaltato e trasmesso, nel nome dell'idea di progresso che il XIX secolo avrebbe fatta esageratamente propria, considerandola una religione.

Che tutto questo, al di là delle apparenze, possa lambire almeno qualche aspetto dell'attenzione per l'architettura coltivata da Goethe e, soprattutto per quella di Palladio, notoriamente da lui visitata a Vicenza nel settembre 1786, non parrà adesso stravagante.

È Palladio il nodo dei nodi storici dal quale partire per riuscire a comprendere l'identità biunivoca di Classicismo e Romanticismo in architettura

fra Sette e Ottocento. Fu Giulio Carlo Argan, nel celebre saggio giovanile del 1930, a dimostrare come nell'uso fatto dal grande artista padovano-vicentino dello strumentario 'vitruviano' (gli ordini) nulla era estraneo all'ortodossia rinascimentale. Piuttosto, l'erudizione e la scienza a Palladio servivano alla trasgressione divenuta così strumento di una espressività che si lasciava alle spalle la frequente inerzia dell'esercizio filologico. Sgrammaticature proficue, dunque, quelle del maestro veneto.

Esse danno vita ad invenzioni che inventano una sorta di 'provincia pedagogica' dell'architettura, tanto più intensamente significativa in quanto concentrata entro un territorio regionale circoscritto. Circoscritto a non voler chiamare in causa il fenomeno del palladianesimo internazionale.

Il giudizio di Goethe al cospetto dei capolavori vicentini, al di là della notazione sul rapporto tra muri e colonne e sulla funzione comunicativa della retorica compositiva, secondo cui «V'è davvero alcunché di divino nei suoi progetti, né più né meno della forza del grande poeta, che dalla verità e dalla finzione trae una terza realtà, affascinante nella sua fittizia esistenza», è decisamente acuto. Certo: forse, grazie a Palladio, Goethe ha compreso o soltanto percepito come la grande architettura sfidi costantemente la sua prosaica materialità edilizia (si ricordino le brevi, ma importanti, pagine de *Le affinità elettive* dedicate all'arte e al mestiere di capimastri e muratori) per farsi forma simbolica trascendente, capace appunto, di affascinare nella sua esistenza fittizia. Ed è proprio quest'ultima, per quanto fittizia, a sostanziare la natura umanistica dell'arte architettonica e la sua capacità di dare forma a tradizioni e civiltà. E alla loro possibilità di venire trasmesse.

#### 4. LETTERATI E ARTISTI

«Siete classico o romantico?» gli chiese Lousteau [...].

«Mio caro, voi arrivate nel bel mezzo di una battaglia accanita, è necessario che vi decidiate rapidamente. La letteratura è divisa innanzitutto in parecchie zone, ma i nostri grandi uomini sono divisi in due campi. I Realisti sono romantici, i Liberali sono classici. La divergenza di opinioni letterarie si congiunge alla divergenza delle opinioni politiche, e ne consegue una guerra fatta con ogni arma [...]. Per una singolare stranezza, i Realisti romantici chiedono la libertà letteraria e la revoca delle leggi che danno alla nostra letteratura forme convenute; mentre i Liberali vogliono mantenere le unità, il ritmo dell'alexandrino e il tema classico. [...] Se siete eclettico, nessuno sarà dalla vostra parte. Da che parte vi schierate?».

E ancora, per essere più circostanziati:

Esistevano allora solo due partiti, i realisti e i liberali, i romantici e i classici, lo stesso odio sotto due forme, un odio che faceva capire i patiboli della Convenzione. Lucien, divenuto realista e romantico forsennato, da liberale e volterriano arrabbiato che era stato fin dai suoi esordi [...].

Ci siamo soffermati su due passi del primo volume del grande romanzo ciclico *Le illusioni perdute* (1837) di Balzac per segnalare un altro aspetto della dialettica Classicismo-Romanticismo, per come essa si è manifestata in Francia con relativo scarto temporale rispetto a quanto è accaduto in Germania – ammesso che la puntualizzazione regga, essendo che anche là si sono susseguite più stagioni romantiche. Per esempio, nel Regno di Baviera, cui toccò in sorte il delirio wagneriano del sovrano Luigi II e, più in generale, di tutto un post-wagnerismo che si inoltra quanto meno fino ad Anton Bruckner. E naturalmente non si dimentica il non wagneriano Johannes Brahms.

Del re Luigi si dovrà altresì ricordare la singolare e ben nota propensione allo spreco edificatorio tradottosi nella disseminazione di dimore e castelli stilisticamente imitativi, puri giocattoli costosi e prevalentemente decontestualizzati che, nella loro artificiosità equivoca, contestano persino la ragion d'essere dell'eclittismo storicista (o, alla tedesca, dell'*Historismus*) al quale pure si ispirano. Infine, per restare sempre tra i musicisti, si potrebbe azzardare che l'ansia trascrittoria di tanto pianismo lisztiano nella prolungata stagione creativa del pianista ungherese, al di là del motivato, encomiabile cimento strumentale e timbrico, costituisca, insieme con tutta la rimanente musica applicata composta da Liszt, una sorta di parallelo dello spreco architettonico di un dilettante di sensazioni quale il sovrano di Baviera.

Ma da Balzac eravamo partiti e lì dovremmo ritornare per segnalare come in Francia; patria di un certo durevole classicismo di riporto pre-romantico e parzialmente rivoluzionario, rappresentato dalla sontuosa oratoria di due capi d'opera di David: il *Giuramento degli Orazi* (1784) e la sublime, caravaggesca, *Morte di Marat* (1793), seguirà un'età napoleonica su cui meriterebbe soffermarsi anche per coglierne tendenze non univoche fiorite nello stesso torno di anni (un controllo comparativo delle date di realizzazione di non poche opere pittoriche, plastiche, architettoniche, nonché variamente letterarie, potrebbe dare conto di umori persino contraddittori che animano gli anni immediatamente pre-imperiali, quelli imperiali e quelli della prima Restaurazione). Usciamo per un momento dalla Francia e fra 1803 e 1806 troveremo Canova alle prese con il Napoleone di Brera nelle vesti di *Marte Pacificatore*, mentre soltanto nel 1802 Chateaubriand pubblica *Génie du Christianisme* che sarà veicolo degli umori di una Restaurazione di segno sicuramente romantico e sicuramente anticlassico (rivalutazione di motivi gotici in architettura). Nello stesso 1806, Ingres conduce il suo purismo disegnativo neoclassico verso esiti di sapore raffaellesco certamente romantico (*Ritratto di Madame Rivière*, 1806) mentre con il *Ritratto di Monsieur Bertin* (1832) raggiunge esiti di un perfetto realismo balzacchiano. E si potrebbe continuare a lungo.

Ora è vero che *Le illusioni perdute* è opera letteraria, ed è inoltre romanzo di formazione che disegna lo sfondo storico di una scalata al successo, letterario, appunto, di un giovane provinciale nella Parigi della Restaurazione; ma, se non si vuole ridurre la storia dell'arte a futile e decorativo catalogo di belle immagini o a semplice veicolo delle variazioni del gusto, si dovrà riconosce-

re che solo il controcanto extra disciplinare può contribuire ad una migliore comprensione dei valori in campo. Nel caso, l'opzione politica può spiegare non poco, se è vero che un percorso modernizzatore passerà proprio attraverso il Realismo e di esso sarà partecipe anche il *movimento* impressionista. Ma un altro romanzo capitale, *L'educazione sentimentale* (1843-1869) di Flaubert, che ha per sfondo gli anni che porteranno alla caduta della monarchia di Luigi Filippo, coinvolge più da vicino il mondo dell'arte: nella prima parte dell'opera, infatti, un punto non solo topologico di riferimento è l'*Arte industriale* (denominazione di per sé già molto interessante), galleria d'arte, redazione di un'omonima rivista e luogo di traffici mercantili disinvolti che anticipano vicende del nostro tempo e del medesimo ambiente.

Giacomo Arnoux, proprietario dell'impresa, è uno dei tipici *homines novi* che nel corso del XIX secolo hanno fatto o non fatto fortuna senza troppi scrupoli e che hanno contribuito alla mercificazione dell'arte, a fronte dell'illusorio commento di Baudelaire al *Salon* del 1846: «Chi dice romanticismo dice arte moderna, cioè intimità, spiritualità, colore, aspirazione verso l'infinito, espressione con tutti i mezzi presenti nelle arti». Certo, ma, alla fine, quale spiritualità, quale aspirazione verso l'infinito se, come aveva ben compreso lo stesso Goethe alla data del 1825,

Ciò che il mondo ammira, e ciò a cui ciascuno tende sono la ricchezza e la velocità. Ferrovie, posta celere, piroscafi e tutte le possibili facilitazioni delle comunicazioni sono ciò di cui il mondo colto va in cerca, per darsi un'istruzione sbagliata, e permanere così nella mediocrità. È questo propriamente il secolo delle teste abili, degli uomini faciloni, pratici, che forniti di una certa abilità, si sentono superiori alla massa, anche se non sono particolarmente dotati [...]. Noi saremo, forse con pochi altri, gli ultimi di un'epoca che non tornerà tanto presto.

Denuncia profetica impressionante questa di Goethe che coglie, prima di Marx, smascherandola, l'ideologia del mondo borghese nel momento della sua ascesa. Balzac e Flaubert arricchiscono, con i loro personaggi e le opere citate, il florilegio letterario entro il quale si trovano pagine tanto feroci quanto lucidamente ironiche sulla società in cui «Mentre i non borghesi vanno per il mondo vivendo, guardando e riflettendo, i borghesi devono ordinare, educare, istruire. Quelli sognano, questi calcolano» (W. Sombart).

È un mondo di contraddizioni quello a cavallo fra Sette ed Ottocento: il mondo di Chateaubriand, di Madame de Staël e di Benjamin Constant, ma pure quello di Balzac, Flaubert e Maupassant. Il mondo del soggetto, del *moi* permea di sé la prima stagione romantica (quella dell'asse Coppet-Parigi e viceversa) e trova riscontro in terra germanica lungo un'asse nazional-prussiano-luterano dislocato tra Caspar David Friedrich e, pur a distanza, Karl Friedrich Schinkel. Con quest'ultimo come artista di ispirazione bifronte tanto classicistica quanto neo-medievistica. E di un medioevo non precisamente strutturalista e, in qualche modo, razionalista e pre-modernista, studiato in Francia da

Viollet-le-Duc (1814-1879), artista di statura inferiore a quella di Schinkel, ma intellettuale e teorico di importanza e influenza capitali cui va associata, per la figura di Victor Hugo, un'esaltazione dell'architettura gotica di portata storica.

E per qualche paradosso della storia toccherà a due tedeschi trapiantati in Francia il compito di immischiarsi in questioni di varia natura, solo in parte riguardanti l'architettura o l'arte figurativa: il compositore Jacob 'Jacques' Offenbach sottoporrà a parodia usi e abusi culturali della società parigina, mentre all'architetto Ignaz Hittorff toccherà, dalla Francia, contestare le certezze della dottrina del suo connazionale Winckelmann circa il biancheggiare dell'architettura dell'antica Grecia, invece alquanto colorata.

Winckelmann assassinato a Trieste nel 1768, nel momento in cui «la vertigine attuale dell'Europa» (A. De Giuliani) produceva un fenomeno urbano meno sontuoso e spettacolare di quello inscenato a Pietroburgo ma non meno interessante dal punto di vista di un impiego della lingua neoclassica per edificare e minimamente rappresentare una nuova città portuale con i suoi annessi, laici 'servizi' e istituzioni.

Ma, in fine, la tentazione di destituire di fondamento quanto abbiamo detto finora è forte, perché non sempre è agevole pretendere dall'architettura costruita la capacità di superare i vincoli derivanti dalla sua natura: quella cioè di essere prima di tutto un inerte oggetto di scala variabile, dominato per lo più da un ambiente urbano di cui peraltro è contestuale scaturigine. Talché sarà giocoforza acquisire un convincimento tanto saldo quanto pericoloso e, non poco, paradossale: quello per cui codici e lingua del Classicismo, fondati su una dottrina certa, ancorché opinabile, e non poco opinata, come s'è notato per Palladio, concedono alla fabbrica architettonica discreti ma pur sempre relativi margini di comunicazione, quanto meno della rettorica e del *pathos*. È invece più arduo e probabilmente impossibile tradurre in architettura, se non al suo stato di rovina, il sentimento (e struggimento) del tempo e della storia che accompagna la visione romantica. Solo l'ideazione al cospetto del foglio rende possibile una drammatizzazione della rappresentazione grafica dell'architettura. A testimonianza della sua sostanziale infelicità.

## BIBLIOGRAFIA

- |              |   |
|--------------|---|
| Argan 1930   | G.C. Argan, <i>Andrea Palladio e la critica neoclassica</i> , «L'Arte» XXIII (1930), pp. 327-346 (ora in G.C. Argan, <i>Studi e note da Bramante a Canova</i> , Roma 1970). |
| Argan 1974   | G.C. Argan (a cura di), <i>Il Revival</i> , Milano 1974.  |
| Assunto 1974 | R. Assunto, <i>Revival e problematiche del tempo</i> , in G.C. Argan (a cura di), <i>Il Revival</i> , Milano 1974, pp. 35-57.   |
| Balzac 2008  | H. de Balzac, <i>Illusioni perdute</i> (1837-1843), traduzione e note di M.G. Porcelli, Milano 2008.  |

- Baudelaire 1981 Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, prefazione di E. Raimondi, traduzione di G. Guglielmi - E. Raimondi, Torino 1981.
- Beard 1978 G.W. Beard, *The Work of Robert Adam*, Edinburgh 1978.
- Boullée 1981 E.-L. Boullée, *Architettura, saggio sull'arte*, a cura di A. Rosi, Venezia 1981.
- Chateaubriand 2014 F.-R. de Chateaubriand, *Genio del cristianesimo* (1802), a cura di M. Richter, Torino 2014.
- Chateaubriand 2015 F.-R. de Chateaubriand, *Memorie d'oltretomba* (1848-1850), a cura di I. Rosi - F. Vasarri, introduzione di C. Garboli, 2 voll., Torino 2015.
- Contessi 2000 G. Contessi, *Scritture diseguate. Arte architettura e didattica da Piranesi a Ruskin*, Bari 2000.
- Croce 1982 B. Croce, *Breviario di estetica* (1913), Roma - Bari 1982.
- Croce 1991 B. Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932), Milano 1991.
- Durand 1802-1805 J.-N.-L. Durand, *Precis de leçons d'architecture données à l'«École Polytechnique»*, 2 vols., Paris 1802-1805.
- Flaubert 1958 G. Flaubert, *L'educazione sentimentale* (1869), Roma 1958.
- Flaubert 1964 G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881), traduzione di C. Sbarbaro, Torino 1964.
- Fontane 1995 Th. Fontane, *Vita di Schinkel. La biografia di un artista tra Classicismo e Romanticismo*, a cura di M. Cometa, con una presentazione di D. Mugnolo, Palermo 1995.
- Formaggio 1977 D. Formaggio, *L'arte*, Milano 1977.
- Giuliani 1976 A. de Giuliani, *La vertigine attuale dell'Europa* (1790), introduzione di G. Negrelli, Trieste 1976.
- Goethe 1825 J.W. von Goethe, *Brief an Zelter* (6. Juni 1825?), in K. Löwith, *Der Europäische Nihilismus. Betrachtungen zur geistigen Vorgeschichte des Europäischen Krieges* (1940), Stuttgart, 1993; tr. it. *Il nichilismo europeo. Considerazioni sugli antefatti spirituali della guerra europea*, Bari 1999.
- Goethe 1983 J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia* (1816), traduzione di E. Castellani, Milano 1983.
- Goethe 1994 J.W. von Goethe, *Baukunst. Dal Gotico al Classico*, presentazione di V. Ugo e note di M. Cometa, Palermo 1994.
- Hugo 1831 V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1831.
- Kaufmann 1933 E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien 1933; tr. it. *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Milano 1973.
- King 2001 D. King, *The Complete Works of Robert and James Adam and Unbuilt Adam*, Oxford 2001.
- Le Groupe de Coppet 1994 *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830. Actes du cinquième Colloque de Coppet* (Tübingen, 8-10 juillet 1993), publ. par K. Kloocke - S. Balayé. Lausanne, Paris 1994.

- Lovejoy 1960 A. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, New York 1960; tr. it. *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bologna 1982.
- Staël 1943 M.me de Staël [A.-L.-G. Necker], *La Germania (de l'Allemagne, 1810)*, con prefazione di P.P. Trompeo, 2 voll., Torino 1943.
- Pérouse de Montclos 1989 J.M. Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris 1989.
- Pilati 1990 C. Pilati, *Lettere di un viaggiatore filosofo. Germania Austria Svizzera, 1774*, a cura di G. Pagliero, Bergamo 1990.
- Praz 1975 M. Praz, *Gusto neoclassico* (1940), Milano 1975.
- Ritter 1954 G. Ritter, *Friedrich der Grosse*, Heidelberg 1954; tr. it. *Federico il Grande*, Bologna 1970.
- Rosset 2002 F. Rosset, *Écrire à Coppet. Nous, moi et le monde*, Genève 2002.
- Schieder 1983 Th. Schieder, *Friedrich der Grosse*, Frankfurt a.M. - Berlin 1983; tr. it. *Federico il Grande*, Torino 1989.
- Sombart 1978 W. Sombart, *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico*, presentazione di F. Ferrarotti, Milano 1978.
- Stuart - Revett 1762-1816 J. Stuart - N. Revett, *The Antiquities of Athens Measured and Delineated*, 4 vols., London 1762-1816.