

Nel precedente capitolo mi sono soffermato su alcuni aspetti di Füssli e di Blake insistendo sia sulle convergenze di natura stilistica che sulle divergenze di natura ideologica, così come ho accennato ad altri artisti che vissero nell'ambito della stessa temperie sentimentale e culturale, nel momento sfumato del passaggio dalla sensibilità preromantica a quella romantica, proprio per cogliere agli inizi di un suo costante progredire un processo generale di creatività artistica fondato sul rapporto dialettico fra immaginazione figurativa e quella determinata corrente di pensiero e di esperienze psicologiche che ho delineato sinteticamente nel primo capitolo. Infatti ritengo sia utile osservare i due artisti nella prospettiva di una relazione reciproca perché quel processo generale, ai suoi inizi, si identifica appunto con quella linea di sviluppo che è dato cogliere nel passaggio da Füssli a Blake, sia nell'evolversi ed arricchirsi di un patrimonio di esperienze e di aspirazioni comuni, sia nel modo, ambiguo nel primo radicale nel secondo, di contestare la cultura artistica contemporanea, sia nel progressivo rafforzarsi della volontà di liberazione dai vincoli e dalle permanenze della cultura illuminista. Situazione estremamente dinamica che ci dà ragione delle contraddizioni e dei dissidi di Füssli, ancora legato, nel suo velleitario razionalismo, all'empirismo sensista derivato da Hobbes e da Locke ma attratto dall'irrazionale, e del deciso distacco di Blake che, nella sua lunga apocalisse, guardava i risultati di quella cultura settecentesca col più assoluto disprezzo.

Tale processo, si è visto, era caratterizzato soprattutto dall'enfaticizzazione dei contenuti mitici, e si manifestava inizialmente, in Füssli, nell'intenzione di caricare di intensità psichica espressiva e di energia dinamica i significati delle immagini, con l'ausilio di nuovi espedienti formali mediati dall'antico, dalla terribilità michelangiolesca e dalle iperboliche contorsioni della Maniera, sino al punto di sfiorare risultati che trascendono i significati stessi, sino al punto cioè di provocare le vibrazioni di un'indeterminata emanazione simbolica e archetipica mentre, con Blake, quel processo giunge deliberatamente a precisare i contenuti mistici, metafisici, e la natura visionaria di quella trascendenza, aspirando così alla creazione di nuovi significati nella convinzione di aver superato, tramite l'ottica interna e apercettiva della visione, le barriere della percezione sensibile « che nega le gioie della eternità ». Era quanto meno inevitabile che quel processo generale fondato su un nuovo tipo di visione, in quello scorcio di secolo e in particolare dopo il ritorno di Füssli dall'Italia cambiasse (sebbene non solo per opera dell'artista svizzero) sostanzialmente il volto dell'arte inglese ed incidesse, da un suo particolarissimo angolo d'incidenza, su quella trasformazione dello stile che si manifesta, per varie vie, nella seconda metà del Settecento in tutta Europa. Ma è chiaro altresì che si tratta di un processo che non si esaurisce in quel ristretto ambito cronologico ma è all'origine del sistema visionario dell'arte fantastica e, appunto, visionaria dell'Ottocento. E se, ai suoi inizi, con qualche approssimazione, coincide con l'avvio dell'esperienza romantica e si sovrappone al cosiddetto Neoclassicismo romantico non s'identifica in realtà né col Neoclassicismo né col Romanticismo. Come del resto ho detto più volte.

È proprio in questa particolare congiuntura, nel segno cioè di questa mancata identificazione, che si manifesta quella decisa dicotomia nel sistema dell'arte europea dominato dalla esclusiva passione classicista cui il diffondersi delle idee di Winckelmann aveva conferito un fondamento teorico; quella dicotomia destinata a superare ampiamente l'ambito culturale e stilistico nel quale era nata. Si manifesta cioè proprio nel momento stesso in cui emerge una divergenza sostanziale, anche se all'apparenza non molto vistosa, fra il cosiddetto Neoclassicismo romantico, lo stile classicheggiante, per intendersi, di Barry, dei Runcimann, di Füssli e, naturalmente, di Blake e la poetica e la prassi del movimento neoclassico: e intendo qui non tanto lo stile classicista di Gavin Hamilton, Nathaniel Dance, o quello di Benjamin West degli anni Sessanta e Settanta, quanto quello stile che nel decennio seguente trova la sua più alta espressione in David e giunge al suo culmine in Francia negli anni della Rivoluzione e dell'Impero diffondendosi per tutta Europa all'incirca dal 1790 al 1820. È una divergenza sostanziale che verte sui modi di concepire la realtà, l'origine e lo scopo delle immagini, la vita stessa, e dalla quale si dipartono due sistemi di visione sostanzialmente diversi, addirittura opposti, che si svilupperanno, precisando i propri obbiettivi, nel secolo seguente.

Mi rendo benissimo conto come queste divisioni per grandi linee che presuppongono definizioni di carattere generale e indulgano al facile giuoco di raggruppare artisti in blocchi di supposta omogeneità, comportino i rischi, assai gravi, che sono inerenti ad ogni operazione astrattiva; ma ritengo che, in questo caso, quei rischi possano anche essere affrontati perché nel seguire verticalmente le varie vicende di una siffatta dicotomia lungo un periodo che sorpassa i confini di un secolo e attraverso zone orizzontali di colorazione così palesemente diversa, non ho preso in considerazione presunte costanti stilistiche o un ipotetico trasmettersi d'influenze, o rapporti fra personalità di artisti o analogie di carattere formale, ma soltanto il ripetersi di due diverse impostazioni del modo di concepire il rapporto arte-vita, arte-realtà.

Non si può negare infatti che dal Neoclassicismo, da quel severo impegno di abolire ogni indeterminatezza che era nato dal convincimento che l'arte fosse un prodotto della conoscenza e della ragione, da quella strenua volontà di operare una nuova strutturazione dei modi linguistici per giungere alla massima semplificazione delle forme riconducendole ad una elementare purezza, dalla sua necessità di adoperare un linguaggio definito, assoluto, conchiuso in se stesso, dotato di una totale chiarezza e quindi adeguato alla diretta funzionalità espressiva, nasca la tendenza, nell'arte moderna, a mantenere vivo il dialogo con le ragioni linguistiche e formali e ad approfondirne l'analisi nella prospettiva di un costante rapporto con la realtà. Anche se la realtà, agli inizi, era una realtà idealizzata, vista attraverso il filtro di un modello, l'antico, inteso come « verità » insuperabile. La scelta deliberata della chiarezza e della giustezza dei concetti, la ricerca cioè di una verità che frantumasse l'artificio del « bel dipingere » e disperdesse la nebulosa ambiguità dell'allegorismo barocco, la volontà di far corrispondere una funzionalità educativa e sociale alla funzionalità in-

terna e genetica dell'opera, la coscienza di compiere, attraverso l'estrema comunicabilità di principi teoretici ritenuti universali, quella secolarizzazione dell'arte iniziata dall'Illuminismo, fan sì che il movimento neoclassico operi un nuovo inserimento delle arti figurative in quel processo verso il realismo già da tempo in atto e per il quale la visualizzazione di un fenomeno veniva ad identificarsi con la sua costruzione dinamica; e ciò proprio quando l'osservazione della realtà, nella letteratura e nell'arte, era dominata dalla *hantise* della scienza. Non paia quindi strano che il Neoclassicismo, pur se tentò di ridar vita alla moribonda mitologia classica, o mise sulla scena eroi in improbabili costumi greci o romani, possa trovarsi all'inizio di un'attitudine dell'arte caratterizzata da un rapporto vivo e costante non solo con la storia ma col presente e quindi da una visione realistica della vita. I caratteri formali dei dipinti di David dichiarano con evidenza un legame volontario col presente e anche se egli proietta le tensioni del proprio tempo sullo scenario ideale della Grecia e di Roma, l'intento è sempre quello di incidere sul presente e non di sfuggirne le certezze, di collaborare ad una restaurazione estetica e morale operando una saldatura fra il reale e l'antico, nella certezza che l'Atene di Pericle e la Roma dei tempi eroici e virtuosi rinascessero nella Repubblica resuscitate dallo spirito rivoluzionario. Quelli che furono, negli anni romani, gli obbiettivi iniziali della sua ricerca, cioè la disciplina del disegno, la padronanza della composizione, la logica disposizione del colore, riuscivano a superare la generica banalità di principi normativi e accademici per merito della freddezza rigorosa dell'analisi cui li sottopose, della sicurezza di tendere a un preciso scopo: realizzare nella piena luce della storia la fusione dell'antica perfezione formale e della realtà vivente. Così, quando l'analisi dei mezzi espressivi radicalmente condotta al fine di foggiarne, per via di semplificazione, i più adatti, si componeva nella sintesi della rappresentazione, il risultato era sempre quello di una razionalità che nulla toglieva al giusto lume dell'evidenza.

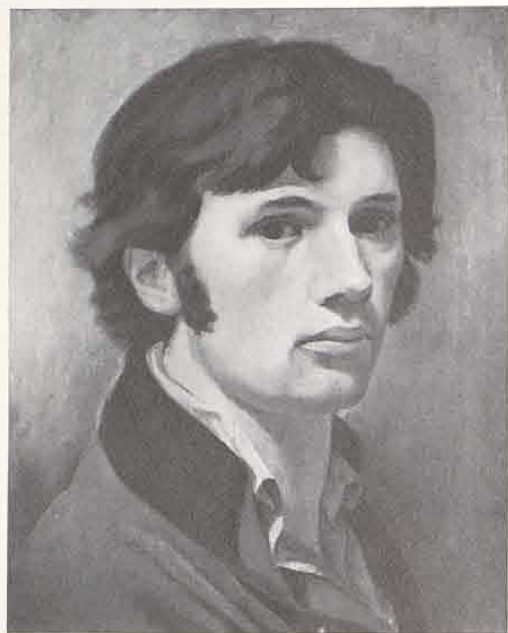
Col procedere degli anni e l'innoltrarsi nel nuovo secolo, il passaggio da quel tipo di idealizzazione classica della realtà (o di realtà moderna ridotta all'essenziale da un ordine mentale modellato sul classicismo) a tipi diversi di ricerca della realtà si compone in un disegno culturale non privo di senso e si può dire giunga dopo un lungo cammino, alle sue estreme conseguenze col tentativo di analisi e scomposizione formale della realtà stessa attraverso l'analisi e la scomposizione del mezzo linguistico espressivo. Un cammino che portava a formulare ipotesi formali le quali conferissero a quella concreta realtà che è l'arte nel suo esistere la virtù di teorizzare la morfologia di quell'altra realtà che è la realtà di natura. È la linea di sviluppo del sentimento del reale, ove la conoscenza si presenta come osservazione, visione e rapporto di oggetti, verifica e sintesi di fatti concreti; la linea del realismo europeo che, al di là delle apparenze, non si interrompe del tutto nemmeno col sopravvenire del ciclone emozionale romantico ma sopravvive, almeno nell'aspetto di rapporto dialettico col presente, là dove l'emozione si prolunga nella passione e si trasforma in sentimento morale nel bollente crogiuolo di un'energia creativa che inten-

sifica il ritmo dell'esistenza. Sopravvive cioè là dove i sentimenti si concretano in volontà di esercitare una funzione sociale, di impegnarsi nei problemi del tempo, di nutrire fiducia nella realtà della storia, anche se questa non è più intesa come la storia maestra di vita di Tacito o di Plutarco ma come fosco e drammatico conflitto di violenza, teatro di eventi sanguinosi che incombono sul presente'. Nella convinzione che l'opera d'arte dovesse produrre un trauma emotivo, Delacroix indirizzava ogni sua energia ad offrire, attraverso l'arte, l'esempio di un modo di essere e di operare, nell'ambito di un'esistenza storica, che in qualche modo incidesse sull'attitudine e il comportamento della società e questa sua concretezza appassionata lo dissociava radicalmente dagli artisti visionari che, come Blake, univano nell'ambito dell'eterno il passato, il presente e il futuro. Ma è chiaro che quella linea riveli con maggiore evidenza e pienezza la sua struttura quando, dopo l'ondata romantica, il senso del reale si identifica non con il dramma tempestoso della vita ma con la vita stessa nella sua tangibile quotidiana presenza e l'esperienza del pittore, la sua maniera di elaborare i dati forniti dalla realtà, si sovrappone, distinguendosi solo per maggiore intensità e per la tecnica particolare, all'esperienza comune e immediata che si ha di un fenomeno naturale. Si entra così nella via maestra del movimento realista europeo da tempo riconosciuta come linea di sviluppo fondamentale dell'arte moderna, quel percorso che interessa soprattutto la cultura artistica francese e porta da Courbet all'impressionismo e a Cézanne e quindi al primo cubismo analitico.

La tendenza visionaria invece, già così come comincia a manifestarsi in Inghilterra nell'ambito della cultura classicista e in un momento in cui il gusto inglese era dominato dal sentimento ambiguo del Sublime, apre verso una direzione del tutto opposta anche se non si dissociava dal Neoclassicismo nel ritenere la forma classica l'espressione più alta del genio. E così come concepiva l'immaginazione indipendente della ragione, scindeva i modi con cui rappresentare i contenuti suggeriti dalla mente da ogni tipo di analisi della realtà esterna che portasse, conseguentemente alla costruzione di lucidi e razionali strumenti linguistici. Non era interessata né alla realtà né alla idealizzazione della realtà sia perché riteneva l'essenza di quella realtà, la natura, sostanzialmente negativa e non degna di essere idealizzata o perché la riteneva addirittura un ostacolo al rivelarsi della vera realtà che non poteva essere che metafisica.

È vero che quella particolare tensione che accompagnò il primo riconoscimento dell'indiscussa egemonia dell'immaginario e che, se pur nata da impulsi di segno diverso o addirittura opposto, induceva sempre a considerare la genesi delle immagini del tutto estranea ad ogni riferimento con la realtà esterna, non poteva esaurirsi in un sentimento di diffidenza, di ostilità o di pura negazione nei confronti delle possibilità suggestive della natura, così come essa ci appare. Non poteva, cioè, limitare la sua portata ad un campo dell'attività immaginativa che escludesse ogni atteggiamento affettivo o fantastico, religioso o scientifico che fosse atto a creare, con la natura, o meglio con lo spettacolo naturale, un nuovo rapporto, che inducesse ad affrontare in modo nuovo, per attenerci al concreto e al nostro

¹Vedi G.C. Argan, *Delacroix*, in *Salvezza e caduta dell'Arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 107 sgg.



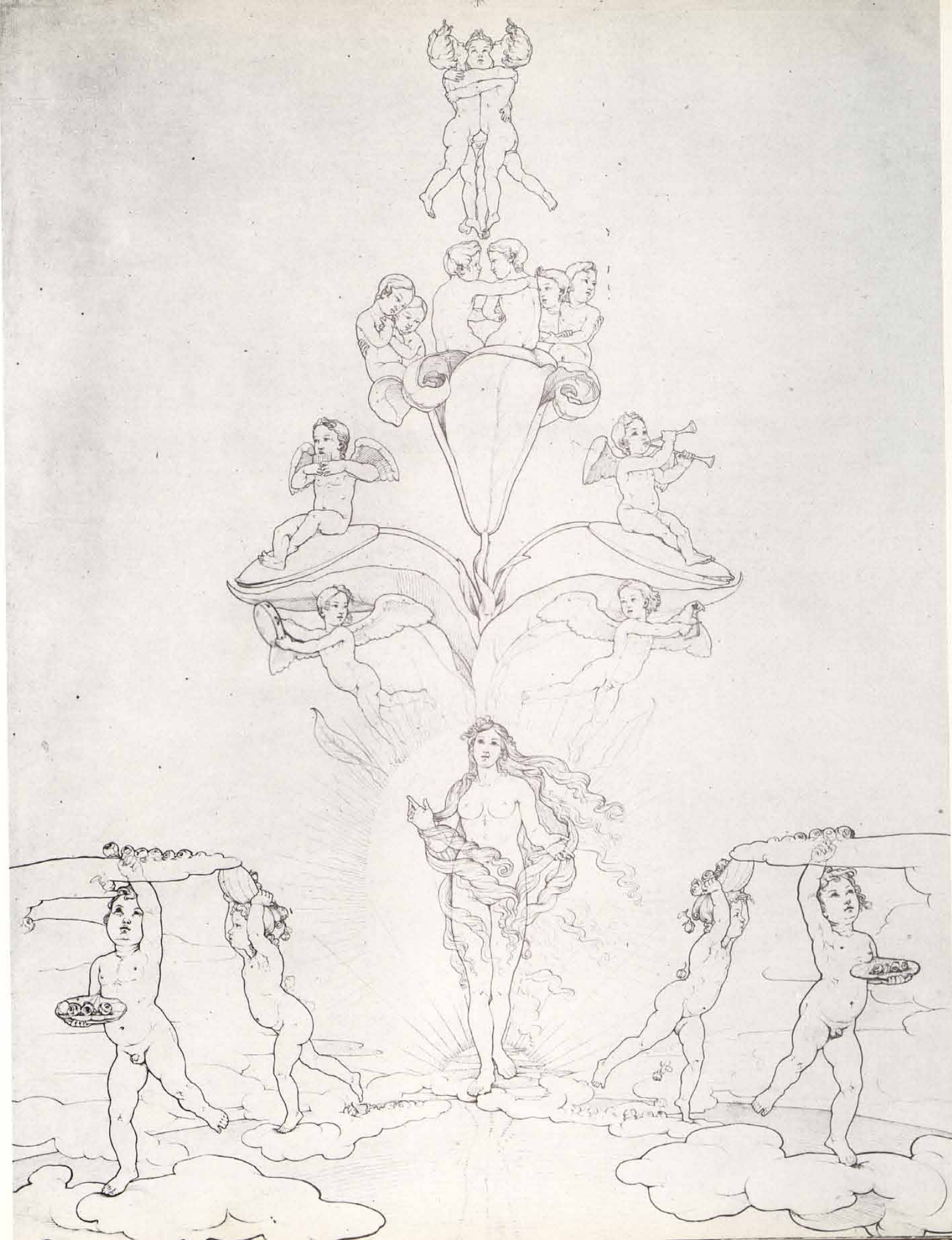
217. Philipp Otto Runge: Autoritratto. Amburgo, Kunsthalle.

caso, il problema del paesaggio. In un primo tempo, sia che le immagini, come in Füssli o negli artisti a lui più vicini per sensibilità, fossero evocate da quella zona dove si confonde nella nebbia dell'indistinto il confine fra il regno oscuro dell'involontario e il dominio corrusco dell'intelletto, sia che traducessero, come in Blake, nelle costanti di un semplificato codice figurativo quanto si rivelava nella piena luce metafisica di una visione, è certo che ogni rapporto con il naturale era escluso, che era interrotto ogni canale che portasse all'immaginazione gli stimoli e le sollecitazioni delle apparenze circostanti. Si può dire infatti che ogni tipo di «paesaggio» sia pressoché assente in Füssli le cui figure sono immerse in uno spazio psichico che sembra la concrezione tangibile dei loro terrori, la proiezione delle loro passioni, il riflesso delle loro speranze, dove ogni accenno ad uno spazio esterno e reale è ridotto al minimo e si limita per lo più ad un simbolico alternarsi di luci e di ombre, di masse indeterminate che incombono, di abissi che si spalancano, di tenebre minacciose, di crepuscoli pieni di sospensione e di angoscia. Cupe atmosfere dove può svolgersi solo il dramma, vaghe penombre e ambigue chiarità lunari favorevoli al sortilegio, riflessi di bagliori sotterranei. Lo spazio è quasi sempre indeterminato, privo di riferimenti concreti. È evocato da pochissime indicazioni che emergono nel passaggio graduale e nebuloso dalla luce all'ombra o, più spesso, dall'ombra alla luce, mentre l'illusione della profondità è affidata, il più delle volte, ad un tunnel incorporeo in fondo al quale si intravede un intenso chiarore, così come là dove si diradano le nubi nell'occhio del ciclone. Raramente un albero, una pianta, un filo d'erba o un qualsiasi altro elemento naturale conferisce aspetto di «paesaggio» alla landa desertica e sublime ove solo l'essenziale è indicato secondo la ritualità del teatro, come insopprimibile integrazione all'agire dei personaggi.

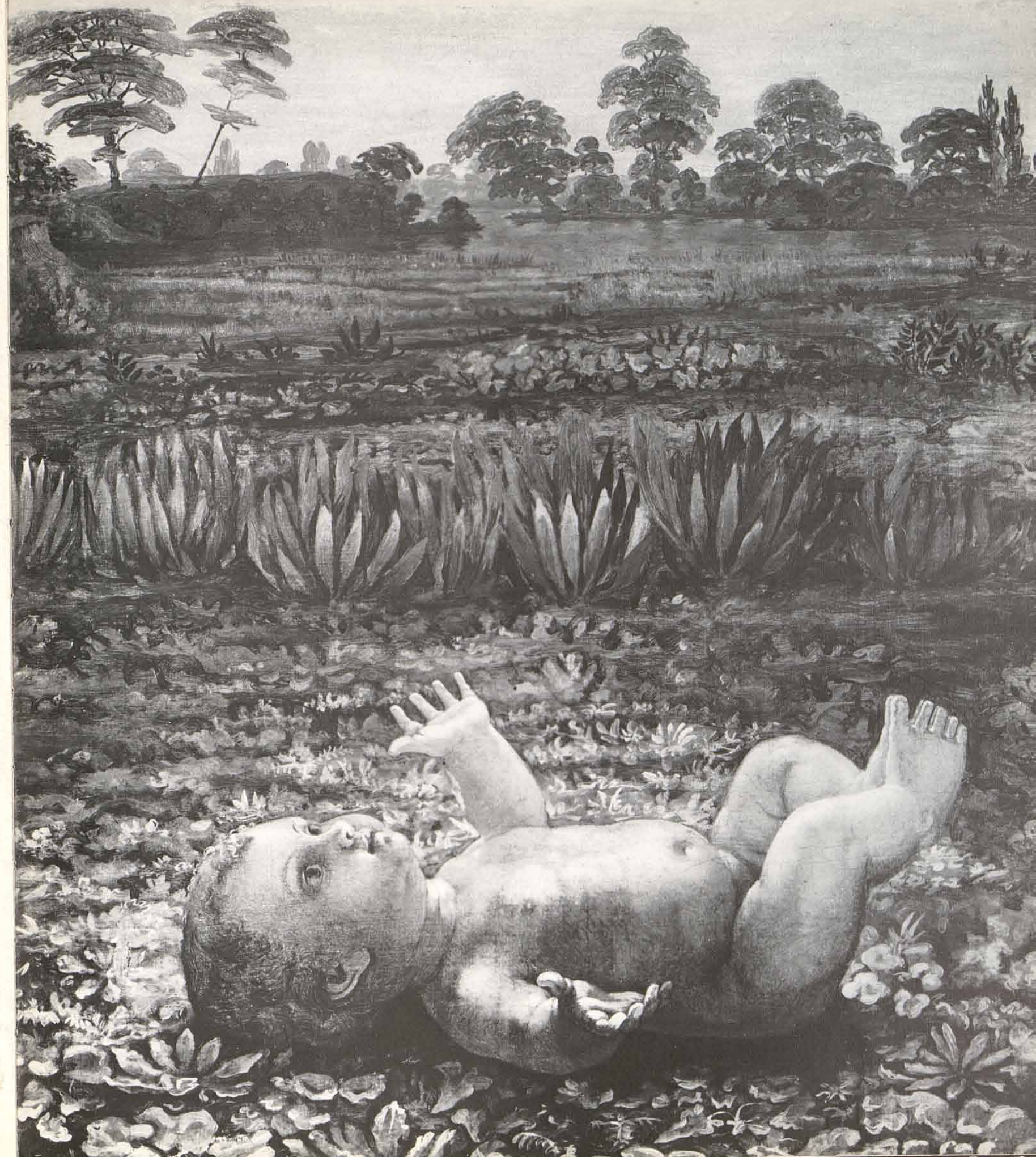
In quanto ai paesaggi di Blake, essi ci riconducono sempre alla configurazione più elementare degli elementi con i loro convenzionali colori, più simboli mentali che non riferimenti fisici: il fuoco rosso e giallo, l'aria celeste, l'acqua turchina, la terra verde e bruna. E sono fatti di sole e di fiamma, di cielo, di mare, di rocce, di prati, di spiagge, di boschi, di ghiacci, raffigurati per mezzo della massima semplificazione dei loro tradizionali attributi. Sono i prati fioriti dell'Eden trascorsi da limpidi ruscelli, le luci fiammeggianti del Paradiso, le tenebre e i bagliori dell'Inferno, il chiarore azzurro del giorno, la trasparente distesa del mare e la notte oscura dove si agitano grevi presenze terrestri. Indicazioni estremamente suggestive ed evocative proprio in ragione della loro grande semplicità.

Sappiamo, del resto, cosa significasse per Blake la natura: dopo la caduta dell'uomo, uomo e natura non comunicano, sono due entità separate, si è persa ogni possibilità di corrispondere fra macrocosmo e microcosmo. Ciò che appare all'esterno è soltanto visualizzazione delle emanazioni individuali. Vala (che è la Natura) è l'emanazione di Luvah (che personifica le emozioni). Ma Vala ora è coperta dal suo velo di materia e accettare come reale quel mondo materiale — l'unico che si rivela ai nostri occhi fisici — è «ateismo». Se la natura che appare alla nostra «peritura memoria vegetale» è un'illusione, è errore, è «notte profonda», la natura materiale

218. Philipp Otto Runge: Disegno preparatorio per il Mattino. Amburgo, Kunsthalle.



219. Philipp Otto Runge: Versione piccola del Mattino. Amburgo, Kunsthalle.
220, 221. Philipp Otto Runge: Il Mattino, totale e particolare. Amburgo, Kunsthalle.



²W. Blake, *Annotation to Swedenborg's Wisdom of Angels concerning divine love and divine wisdom*, Londra, 1788, in *Complete Writings*, a cura di Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1969, p. 93.

³W. Blake, *Jerusalem*, Keynes, ed. cit., p. 681 « A creation that grows, living on Death, / were Fish & Bird & Beast & Man & Tree & Metal & Stone / live by Devouring, going into Eternal Death continually! ».

⁴W. Blake, lettera al Dr. Trusler del 23 agosto 1799, in *The letters of William Blake*, a cura di Geoffrey Keynes, Londra, Rupert Hart-Davis, 1968, p. 30.

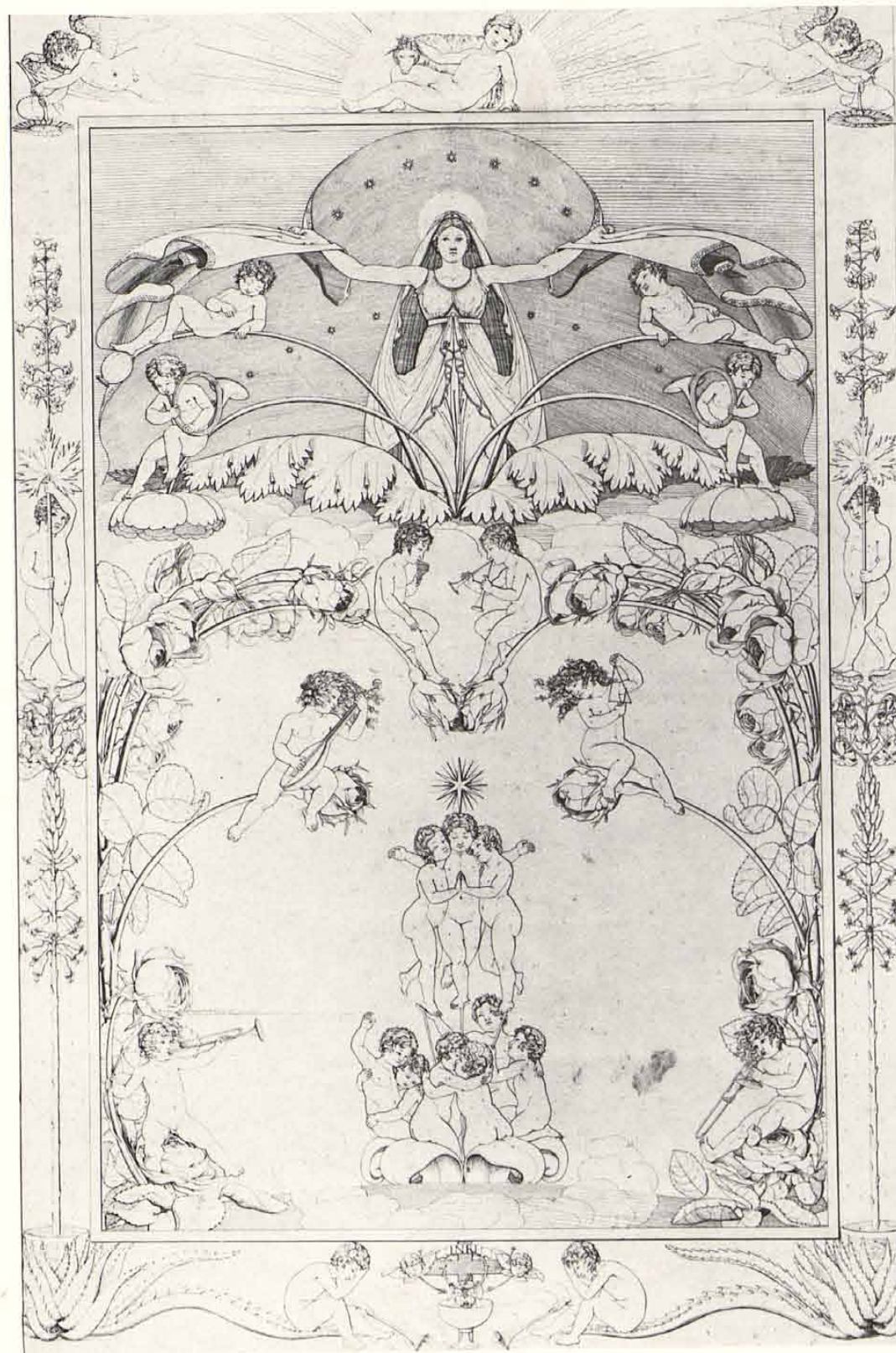
⁵Vedi S. Foster Damon, *William Blake, his philosophy and symbols*, Londra, Dawson of Pall Mall, 1969, pp. 243, 244.

in sé, la « mera natura » è « inferno »², è « una creazione che geme, vivendo sulla Morte, dove il pesce, l'uccello, l'animale, l'uomo, l'albero, il metallo, la pietra, vivono solo per mezzo del Divorare e affondano continuamente nella Morte eterna »³. Ma agli occhi dell'uomo di immaginazione, la natura è immaginazione essa stessa. « Io so che questo mondo è un mondo d'immaginazione, e di visione. Io vedo ogni cosa che dipingo in questo mondo, ma ognuno vede in maniera diversa. Agli occhi del misero, una ghinea è più bella del sole e una borsa gonfia di denari ha proporzioni più belle di una vite piena di grappoli. L'albero che a qualcuno fa versare lacrime di gioia, agli occhi di un altro è solo una cosa verde che gli si para davanti alla strada »⁴. Deriva da questi principi, evidentemente, la convinzione che un paesaggio non può essere che emanazione di uno stato d'animo. Con le conseguenze evidenti che ne seguiranno.

Certo, la personalità di Blake era troppo grande, soprattutto troppo complessa, per poter lasciare il segno di una diretta influenza sugli artisti che lo conobbero e che ne subirono il fascino. Anche chi lo considerava a suo modo un uomo straordinario non dissociava la sua ammirazione dal convincimento di avere a che fare con una creatura del tutto eccentrica, imprevedibile e, in fondo, non proprio di primaria importanza. Va detto tuttavia che in lui il potere di creare adepti nasceva più dalla sua condizione di pittore che non da quella di poeta, di mistico, di metafisico. Nei suoi anni più tardi infatti ebbe intorno a sé un gruppo di giovani pittori e incisori uniti da un comune sentimento di incondizionata ammirazione per la sua missione intellettuale, che vedevano in lui « il Saggio », qualcosa di simile al profeta Isaia. Ben lungi dal condannare le sue eccentricità, lo consideravano come l'uomo che univa in sé il genio di Dante e di Michelangelo, si nutrivano delle sue idee, modellavano ogni pensiero sulla sua cosmologia, chiamavano la sua casa situata in una squallida via periferica di Londra, « la casa dell'Interprete » e loro stessi, i discepoli, « gli antichi »⁵.

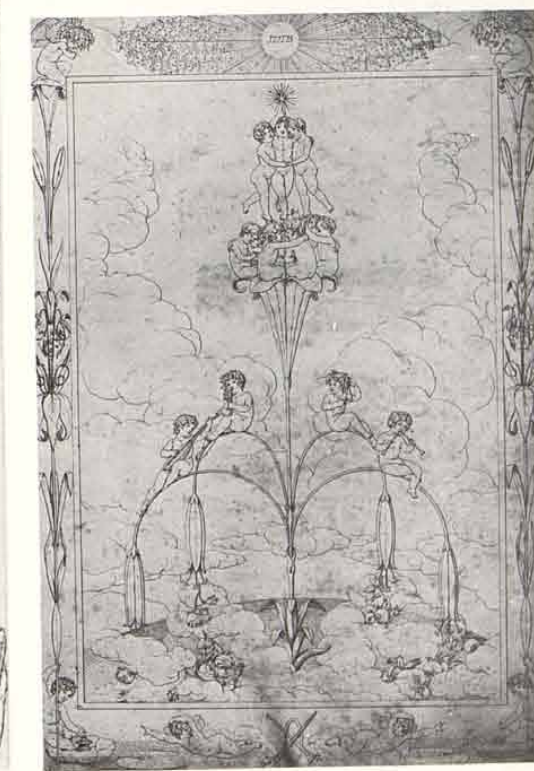
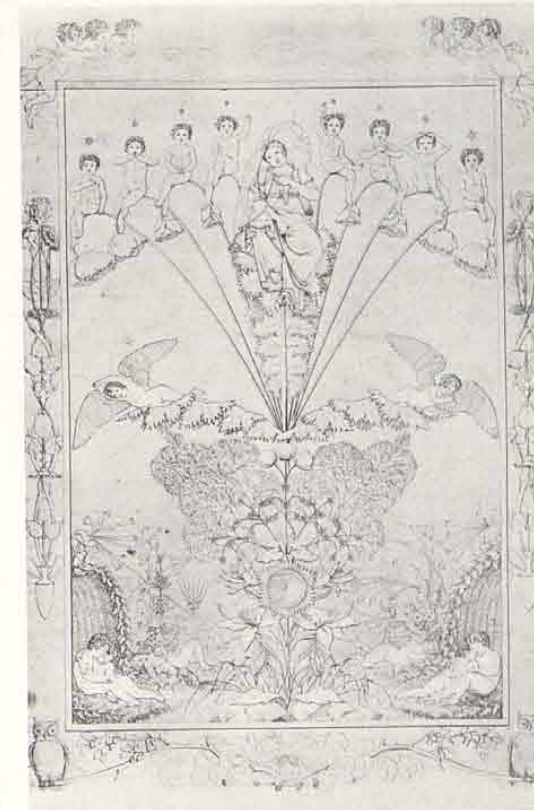
Questi giovani « antichi » erano John Linnel, Edward Calvert, Samuel Palmer e George Richmond, per non citare che i più noti; erano tutti adoratori del paesaggio e cercavano di cogliere le sue « significanze spirituali ». Impararono da Blake a guardare « con » e non « attraverso » l'occhio, a vedere i dolci pascoli, le colline erbose e i cottage del Sussex e del Kent come angoli di paradiso. « Le glorie del cielo possono essere tentate, gli inni risuonano lungo i colli del Paradiso nella sera... » appuntava il giovane Palmer. Blake fece ogni sforzo per condurre le loro anime sulla via della vera visione predicando loro le basi spirituali della Natura alle quali essi si avvicinavano lavorando « in paura e trepidazione ». La loro parola d'ordine era « Poesia e Sentimento » e vagabondavano per i campi con l'album degli schizzi e il seggiolino pieghevole (una nuova invenzione) sbalordendo i contadini ai quali con i loro strani costumi, i loro stupefacenti mantelli lunghi fino ai talloni dovevano sembrare apparizioni dell'epoca dei Druidi. Recitavano Virgilio sotto gli alberi. Se non tutti erano in grado di capire realmente Blake, se le sue parabole e i suoi paradossi diventavano spesso nelle loro bocche semplice affettazione ed eccentricità e le sue dottrine superstizione e spiritismo, è certo che sin da allora la pit-

222. Philipp Otto Runge: La Sera, incisione. Amburgo, Kunsthalle.



223. Philipp Otto Runge: La Notte, incisione. Amburgo, Kunsthalle.

224. Philipp Otto Runge: Il Mattino, incisione. Amburgo, Kunsthalle.





225. Philipp Otto Runge: Il Pomeriggio, incisione. Amburgo, Kunsthalle.



226. Philipp Otto Runge: Riposo nella Fuga in Egitto. Amburgo, Kunsthalle.



alla pagina seguente:
227. Joseph Mallord William Turner: Tramonto sul mare. Manchester, Whitworth Art Gallery.



⁶Studiare la natura era un rito religioso anche per Goethe che sosteneva che chi possiede scienza e arte, possiede anche una religione. « Hier bin ich auf und unter Bergen und suche das Göttliche in herbis und lapidibus », scrisse nel 1785.

tura di paesaggio, anche attraverso quella porta, entrò nel regno dell'immaginario.

A dire il vero vi era già entrata qualche anno prima, e dalla porta principale, nello stesso tempo in cui l'esperienza romantica andava delineandosi nella pienezza dei suoi contenuti. E vi era entrata quando quel rapporto esclusivo fra l'artista e le immagini, che ho già tentato di descrivere situandolo in una zona di tensione dove i messaggi dei dati esterni e delle nozioni ricevute si scontrano con i messaggi delle fantasie interne e involontarie, cominciò a rivelare una maggior sicurezza nel concedere a questi ultimi il privilegio e quando, con l'accrescersi e l'affinarsi della sensibilità, di delineò un'attitudine ad estendere il campo dell'immaginazione stessa e quindi le sue possibilità di comunicare. Quando cioè il procedimento visionario non si dissociò più dall'osservazione delle circostanze, persino da un'osservazione della natura modellata sull'attenzione scientifica, perché era sostenuto dalla convinzione che « in ogni fiore, in ogni sasso, si nasconde un messaggio cifrato » come diceva Novalis⁶. Convinzione condivisa certo da Caspar David Friedrich che scriveva: « osserva la forma esattamente, tanto il piccolo quanto il grande, e non separare il piccolo dal grande ma piuttosto l'insignificante dal significante ». Si potrebbe anche dire infatti che la pittura di paesaggio entrò nel regno dell'immaginario, o meglio del visionario, quando all'infatuazione per la significanza del mito e del suo simbolico messaggio giunto da lontananze infinite, da profondità tenebrose, si sostituì una visione più luminosa, anche, anzi soprattutto, spaziale, che dissolveva il nucleo mitico nell'apparenza stessa delle cose e, nel medesimo tempo, dissolveva l'apparenza delle cose nel sentimento del mito, in un magico e continuo interscambio tra psichico e fisico, tra spazio fantastico e spazio reale. Il che poteva avvenire sia se le immagini indicavano una corrispondenza fra determinati aspetti naturali, come ad esempio la nebbia, il cielo tempestoso, la solitudine delle alte montagne, il plenilunio o il crepuscolo e determinati sentimenti, se cioè si mostravano, nella loro « significanza », rivelatrici e testimoniavano di un mistico momento di contemplazione, come in Friedrich, sia che nascessero, come in Turner, dal desiderio di entrare in sintonia con il turbine informale del sublime di natura.

Inevitabilmente un nuovo sentimento della vita crea una nuova visione della natura. Ma i sentimenti che sono all'origine della nuova visione romantica del paesaggio quale si manifesta in Germania e in Inghilterra con Runge e Friedrich, Turner e Martin nei primi decenni dell'Ottocento, se ci atteniamo alle sue manifestazioni più interiori, alla componente visionaria, hanno profonde radici nell'epoca precedente, nell'ambito della temperie sentimentale preromantica.

Ho già accennato al senso diverso e profondo che aveva assunto, nel preromanticismo inglese, il « ritorno alla natura » che corrisponde al nascere di una nuova spiritualità agraria e trova risonanze negli antichissimi temi della mitologia tellurica e lunare profondamente radicati nell'anima primitiva dei popoli: mitologia della notte, dell'oscuro grembo materno della terra dal quale la vita individuale esce soltanto per tornare ad occultarvisi,

dove cioè vita e morte sono episodi illusori nella vita ciclica della natura, percepita nel suo aspetto vegetale⁷. Una visione che Blake, come si è visto, volge in senso negativo (natura uguale a divoramento e morte) precedendo il mondo crudele di Darwin, ma che in qualche modo, caricata di spiritualità virgiliana, rivive nei suoi discepoli, negli « ancients ».

Così in Germania, negli anni Settanta, anche il credo naturalistico di Goethe, fondandosi su reminiscenze di poesia orfica, di Platone, di Bruno, di Shaftesbury, concepiva la natura come madre e come matrigna a un tempo, infinitamente buona e infinitamente malvagia. Ma nel 1777 Goethe scriveva *Harzreise in Winter*, una poesia carica di nuovi e forti sentimenti naturalistici, dotata di una singolare unità misticocsmica e di una complessa tematica psicologica e morale. Il quadro mattutino con cui la poesia si apre e il modo con cui sono descritti i vari gradi del sorgere del sole: « le nubi d'oro » le rosee nubi dell'aurora che sostituiscono le rose di cui l'inverno è privo, « la fiaccola albeggiante » che illumina i « guadi notturni », « il sorriso del mattino dai mille colori », la luce che si manifesta in tutto il suo misterioso splendore al viandante giunto sulla vetta dopo aver superato la cortina di nubi⁸, sono tutti motivi che preludono evidentemente alcune immagini realizzate da Philipp Otto Runge e da Caspar David Friedrich.

Ma le luminose visioni paesistiche di Runge si avvicinano soprattutto alle visioni di Novalis con un'intima corrispondenza di sensazioni, di sentimenti, di affetti, che raramente si riscontra fra immagini dipinte e immagini poetiche. Alla « scoperta » di Novalis che non è il poeta a creare la poesia ma è la poesia diffusa in tutto l'universo che crea il poeta, corrisponde pienamente il sentimento romantico che sostiene l'impegno figurativo di Runge di rendere poetica la realtà, riproducendola quale appare a chi, come un raddomante, sa trovare la poesia che è nascosta in ogni aspetto della natura. Il che significava, per citare ancora Novalis, « conferire al comune un alto significato, al quotidiano un aspetto misterioso, al finito la parvenza dell'infinito » e quindi romantizzare le apparenze. Come in Novalis, in Runge — e penso soprattutto alla sua opera maggiore, il grande *Mattino*, e alla serie di disegni e alle incisioni dei *Tagenzeiten* — ogni particolare del paesaggio, erbe, piante, fiori, attraverso il filtro purificatore dell'idealismo magico, attraverso la lente di un'infinita e amorosa attenzione, diventa « romantico », cioè purissima realtà poetica, simbolo, centro vivo della natura che si dispone intorno ad esso in ripetute simmetrie musicali, in armonie geometriche espresse dalla floreale sinuosità delle linee. La luminosità, tutta pervasa di freschezza mattutina, è specchio del cielo e dell'anima e si stempera, passando dal violetto al bianco e all'oro, in quel chiaro azzurro che, per Novalis, era il colore della sola realtà a lui conosciuta, la realtà della coscienza. Anche Tieck si ispirò al progetto di Runge dei *Tagenzeiten* riconoscendo a quelle « fiabe dipinte » il valore di vere sinfonie dell'anima floreale.

È noto, del resto, come nei primi decenni dell'Ottocento, nell'ambito del romanticismo tedesco, fosse molto attivo lo scambio di idee fra poeti, filosofi e artisti e fosse particolarmente fertile il campo della mutua esplo-

⁷Vedi L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, dal pietismo al romanticismo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 157.

⁸Sul *Viaggio invernale nello Harz* di Goethe, rapide impressioni di viaggio durante la salita sul Brocken, vedi L. Mittner, *op. cit.*, pp. 492-494.

Insieme a John Martin, nato quattro anni prima, Francis Damby (1793-1861) è fra i più significativi interpreti di una visione romantica e poetica della natura nell'ambito della cultura artistica inglese della generazione posteriore a Turner. In uno scritto anonimo del 1838 è ricordata una conversazione di William Backford durante la quale esprimeva

la sua opinione sui due artisti: « Oh Martin è molto intelligente, ma un mio amico, Damby, a mio parere lo supera di molto ». Il Tema della rivelazione (« E l'angelo che io vidi sopra il mare e sopra la terra alzò le sue braccia al cielo ») fu esposto alla Royal Academy nel 1829. John Gage nota come la composizione riveli chiaramente l'influenza di

una delle incisioni di Flaxman per l'Inferno di Dante. Sono stati suggeriti anche rapporti con la Stella del Mattino nel Job di Blake e con la Creazione del sole e della luna incisa da John Martin (Eric Adams).

228. Francis Damby: Tema della rivelazione. New York, Collezione Rosenblum.

⁹Raccolte subito in volume: G.H. Schubert, *Ansichten von der Nachseite der Naturwissenschaften*, Dresda, 1808. Schubert vi descrive una prima versione dei quattro dipinti con le stagioni di Friedrich, accompagnando la descrizione con il primo e particolareggiato resoconto del significato nascosto dietro le immagini dell'artista. Ma piuttosto che quelle considerazioni un po' prolisse preferisco riferire un brano più tardo in cui Schubert ricorda Friedrich nella sua casa:

« Friedrich viveva fuori mano, nel suburbio di Pirna, sulla riva dell'Elba in una casa che apparteneva, come quasi tutte le case delle vicinanze, a gente modesta. L'arredamento della sua stanza rifletteva questa condizione poiché consisteva soltanto in una sedia di legno e in una tavola sulla quale posavano gli strumenti del suo lavoro. Se voleva far sedere un visitatore, un'altra vecchia sedia di legno veniva presa da una stanzetta contigua e se i visitatori erano due si prendeva una panca dal pianerottolo perché nella stanzetta, oltre la vecchia sedia di legno, non c'era che un tavolo ugualmente vecchio e un letto coperto da una coltre di lana.

Non mi sono mai stancato di guardare quell'uomo notevole: mai ho visto, né prima né dopo, una faccia come la sua. Non poteva certamente esser chiamato bello: il suo volto era piuttosto pallido e smunto, ma ogni muscolo, anche quando era immobile, mostrava i forti tratti di carattere fermamente impressi della sua personalità mai mutevole. La mesta e seria linea della sua fronte era addolcita dalla fanciullesca, candida espressione dei suoi occhi azzurri; sulla sua bocca indugiava un'ombra leggera di angoscia... Ma chiunque ha saputo scorgere nel pittore Friedrich solo la sua profonda melanconia, non ha conosciuto, di lui, che un solo aspetto. Ho conosciuto poca gente che in compagnia di persone a loro gradite avessero come lui maniere così allegre, simpatiche e tanto umorismo. Con la più seria espressione poteva raccontare storie che suscitavano risate a non finire. » (G.H. Schubert, *Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben*, II, Erlangen, 1855, p. 182).

¹⁰Nella rivista « Phoebus » apparve la difesa di Hartman del dipinto di Friedrich *La croce sulla montagna* del 1808 (Tetschener Altar).

¹¹C.A. Semler, *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei*, Dresda, 1808.

¹²È stato già osservato come il modo di trascrivere le « visioni interne » di Friedrich non fosse dissimile da quello di Blake. L'amico, discepolo e biografo Carus descrive come Friedrich prima di cominciare un quadro, voleva aspettare finché quello fosse davanti alla sua mente in tutta la sua verisimiglianza e come amasse raccontare ai suoi visitatori che le sue immagini e anche il metodo di conferire luminosità ai suoi dipinti gli fossero rivelati in sogno. Vedi G.C. Carus, *Friedrich der Landschaftsmaler*, Dresda, 1841. Vedi anche William Vaughan, C.D.F. prefazione al catalogo della mostra di Londra, Tate Gallery, 1972, p. 14.

¹³Tipici esempi di questa sensazione prospettico-psicologica sono *Il viaggiatore sopra il mare di nubi* della Kunsthalle di Amburgo o *La luce del mattino* del Museo di Essen. Anche il così detto *Monaco in riva al mare* (la piccola figura rappresenta invece

razione interiore che portava, collettivamente, alla scoperta di nuove verità, di nuove libertà, di nuove forze scaturite dal profondo per mezzo delle quali era possibile conferire un senso, anch'esso nuovo, alla coscienza che ha l'uomo del proprio limite, esponendola alla luce di una ritrovata religione naturale. Sotto quest'aspetto, assume un'importanza tutta particolare l'amicizia che legò Caspar David Friedrich ad uno dei maggiori adepti della Naturphilosophie, allo scolaro di Schelling Gotthilf Heinrich von Schubert che durante il suo soggiorno a Dresda, dal 1805 al 1809, tenne una serie di letture sul magnetismo animale, la predizione e la chiaroveggenza⁹ usando le opere di Friedrich per illustrare alcuni aspetti di quelle sue indagini sul « lato notturno della scienza della natura ». Così come vanno sottolineati i suoi rapporti, nello stesso giro di anni, con un altro ospite di Dresda, Ludwig Tieck, che tuttavia fu soprattutto amico di Runge, e con Heinrich von Kleist, che visse a Dresda nel 1808 e vi fondò, insieme con Adam Müller, la rivista « Phoebus » dedicata alle Belle Arti¹⁰. Non è certo un caso se, proprio negli anni in cui annodò queste sue amicizie così determinanti, cui deve aggiungersi quella con Christian August Semler, segretario della Biblioteca di Dresda, scrittore di saggi sulla pittura di paesaggio ove considerava il paesaggio come un veicolo per interpretare i sentimenti dell'uomo¹¹, non è un caso, dico, se proprio a partire dal 1807 Friedrich, che aveva in quell'anno iniziato a dipingere ad olio, cominciasse ad affrontare i suoi temi più significativi, a dare alle sue poetiche intuizioni sulla natura il respiro di una visione simbolica.

Come Blake, Friedrich vedeva non « con » gli occhi, ma « attraverso » gli occhi, quasi fossero una finestra aperta sull'aspetto più vero, segreto e significante delle cose¹². Gli invisibili occhi-finestra dei suoi personaggi in contemplazione della natura, che rivolgono sempre le spalle all'osservatore e guardano, da dentro il quadro, quello che lui stesso, l'osservatore, vede dal di fuori; ma che si può dire gli prestano i loro occhi perché anche egli possa vederlo, perché cioè possa affacciarsi alla loro finestra e vedere, col suo « occhio corporeo », quello si è rivelato all'« occhio spirituale » dell'artista che ha portato alla « luce del giorno » quanto gli è apparso « nella sua notte ».

Penso che mai in tutta la storia del paesaggio così come nelle opere di Caspar David Friedrich sia possibile avvertire la sensazione che la natura, l'oggetto per eccellenza, possa invece apparirci come soggetto, come « altro da noi » che diventiamo, nei suoi riguardi, oggetto riflettente. Quale sembra essere appunto il personaggio visto di schiena di tanti suoi dipinti, che ci rappresenta e si configura come il punto di convergenza di raggi che provengono dall'infinito, il fuoco di una prospettiva rovesciata¹³. Ma nello stesso tempo, in un rapporto di interscambio, di corrispondenza fra uomo e natura che è peculiare della Naturphilosophie, l'aspetto delle circostanze, così come si riflette nel magico specchio in cui guarda l'artista e sul quale apre i nostri occhi, ci rende consapevoli che la Natura assorbe i contenuti del nostro inconscio e quello specchio che ce la rappresenta, quel lago di luce illuminato dallo spirito, indica significati imprecisabili, vaghi, così come è imprecisabile e vaga l'essenza stessa dello sgomento,

lo stesso Friedrich), uno dei suoi quadri più famosi, si richiama allo stesso principio portato al massimo della tensione. La figura umana che rispecchia lo spettacolo della natura è come al centro focale di una visione prospettica totale di 360°. Lo aveva notato von Kleist che vide il quadro a Berlino nel 1810 e così lo descrive in un noto brano (Berliner Agende Blätter 12. 13-10-1810): « Nulla può essere più triste e doloroso di questa posizione nel mondo, e l'unico barlume di vita nel vasto regno della morte, il solitario punto centrale di un cerchio solitario. Con i suoi due o tre oggetti misteriosi, il quadro si stende davanti a noi come l'apocalisse... e poiché tutta la sua uniformità e limitatezza come primo piano ha soltanto la cornice, quando lo si guarda è come se ai propri occhi fossero state asportate le palpebre ».

A conferma del « rovesciamento » della prospettiva vorrei citare « gli stadi della vita » del Museo di Lipsia, dove le figure che simboleggiano le diverse età sono disposte in modo che più vicino all'osservatore è il vecchio (Friedrich stesso) e il più lontano il fanciullo.

¹⁴F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, in « Paragone », n. 271, sett. 1972, p. 3 sgg.

del disagio, della attrazione, dell'incanto, anche dell'amore, ma che sono tuttavia significati che toccano gli stati profondi della commozione e superano quelli suggeriti da un ermetico simbolismo che, in fondo, ci offre solo una chiave per aprire una porta che si affaccia, a sua volta, sullo sconosciuto. Parte o ritorna la barca che traspare appena dalla nebbia sul mare immoto? È con lo sconosciuto che vive, in un costante confronto, la condizione umana nei dipinti di Friedrich. Nel silenzio, nell'attesa, nella sospensione incantata di un attimo che è fuori del tempo, che è eterno.

Se Caspar David Friedrich, con la sua pittura « solitaria e monologica » è certo uno dei maggiori testimoni del sentimento romantico di intensa e religiosa comunità con la natura, fu William Turner ad essere considerato dai suoi contemporanei « indiscutibilmente il primo pittore di paesaggio in Europa ». Turner era più giovane di Friedrich solo di un anno, anzi nemmeno, eppure, sebbene vivessero nello stesso mondo sconvolto dalle guerre napoleoniche, sebbene fossero ambedue sorretti da un'eguale forza nel tradurre il naturale nel soprannaturale, sebbene cioè fossero rivolti allo stesso obiettivo di accordare la visione delle apparenze di natura al processo in atto della scoperta dei sentimenti, di far nascere un nuovo concetto di spazio dai luoghi più interni dell'animo, dall'essenza stessa della vita, la distanza che separa i due artisti ci appare tuttavia enorme. Distanza certo di temperamento, ma non solo di temperamento: da misurarsi anche nell'ambito dello svolgersi della cultura figurativa dal Settecento all'Ottocento e considerando che nell'area inglese erano già attive da più di trent'anni almeno due generazioni di artisti che avevano profondamente inciso, in senso moderno e, in particolare, « visionario », sul generale cambiamento di stile, mentre in area tedesca i precedenti figurativi del romanticismo erano pressoché inesistenti. Se Friedrich sembra essersi posto in una sorta di volontaria segregazione dal passato e dall'immediato futuro al quale trasmette, nell'atmosfera della Restaurazione, solo l'aspetto più esteriore della sua arte, in quella sorta di metamorfosi borghese delle sue idee di cui ci testimoniano, ad esempio, gli incantevoli paesisti danesi, Turner è invece ossessionato dalla volontà di essere ad ogni costo all'avanguardia, sforzo che gli fu riconosciuto da Ruskin che fece di lui l'eroe dell'« arte moderna ». È difficile trovare, nell'arte del passato, origini esplicitamente denunciate alla cultura figurativa di Friedrich, numerosi invece, e sempre conclamati, i « maestri » di Turner: gli olandesi del Seicento, Rembrandt soprattutto, Claude Lorrain, Wilson e, infine, il richiamo byroniano dell'Italia, di Venezia. Ma qual è il senso di questi richiami? Quale fu la sua incidenza sulla linea sin qui tracciata?

È indubbio che il nucleo dell'immagine turneriana, così come ha sostenuto lucidamente Arcangeli, ci appaia come qualcosa di inafferrabile e di ambiguamente definibile entro uno spazio non più definito prospetticamente e che in quell'effetto visuale, in quella particolare spazialità sia implicito il fluttuare delle apparenze del mondo nell'occhio romantico, « il disancoramento da ogni certezza preventiva e di antica fede mondana »¹⁴. Certo, Turner ha distrutto radicalmente lo spazio rinascimentale stimolato dal suo amore per Rembrandt, ha ignorato la verisimiglianza dell'illusione

prospettica, così come ogni idea di forma compiuta, e con questa sua operazione, cui ha conferito un'impronta inequivocabilmente romantica (se « romantizzare », come asseriva Novalis, vuol dire anche « dare al finito la parvenza dell'infinito ») si pone nel cuore stesso di quella situazione visionaria che ho tentato di individuare nella sua autonomia. C'è tuttavia qualcosa da precisare. La chiarezza e la semplicità, apparente, delle composizioni di Friedrich, la sua attenzione paziente a rispecchiare le cose, giunge al risultato di restituire alle cose stesse il loro carattere di misterioso messaggio, di conferire al comune « un alto significato ». Il cammino è dal naturale al soprannaturale, lungo le direttrici di una prospettiva rovesciata che ha il punto di fuoco all'interno della nostra coscienza. Le immagini sfocate, lontane, turbinanti, senza contorno e forma di Turner, ottenute con estrema consapevolezza dei risultati e attraverso un lungo processo analitico della percezione, sono immagini che, nonostante l'apparenza irreali, sono piene di una realtà che, dopo tutto, è più nell'ordine fisico, direi quasi meteorologico delle cose che non in quello spirituale. È quindi la realtà il loro obiettivo, anche se una realtà intuita in profondo e al suo limite. Se i paesaggi di Friedrich, come diceva von Kleist, sembrano guardati da un occhio cui fossero state asportate le palpebre, quelli di Turner sembrano intravisti come vibrazione luminosa attraverso le palpebre socchiuse con la luce che si rifrange fra le ciglia. Un'apparente fedeltà al reale che rivela una visione tutta spirituale e metafisica nei primi, una apparente irrealtà nei secondi che confonde e trasfigura le realtà sino al limite estremo ma per poi restituirla, poeticamente, romanticamente, alla sua essenza di fenomeno. Anche se li trasfigura, la naturalità romantica di Turner non svaluta mai, mi sembra, i dati della percezione. Certo non sono percezioni fissate sul vero ma filtrate dalla memoria e proposte in immagini di luce e di spazio compenetranti e inscindibili sull'onda del sentimento, tipicamente inglese, del Sublime, di un nuovo, moderno « sublime naturale ». Ma anche se sottoposte ad una travolgente metamorfosi, le percezioni della natura restano pur sempre, in Turner, le ragioni prime di ogni sua opera. Perché il suo inserimento nello sviluppo del Romanticismo è caratterizzato proprio da questo suo operare *dopo* la percezione immediata, che fissava solo in rapidi appunti mnemonici, in quel suo procedere a « romantizzare » fenomeni naturali attraverso quella sua inclinazione ad allontanare e dissolvere le immagini invece che avvicinarle e precisarle. È nell'ambito di un preciso disegno storico nella cui trama si inseriva un nuovo modo di far convivere le immagini fantastiche affiorate alla mente e le immagini suggerite da particolari situazioni naturali, è nello spazio lasciato fra percezione e immaginazione, e nella metamorfosi operata dal Sublime che si innestano motivi di origine più profonda i quali, soprattutto nelle opere tarde, legano più strettamente Turner alla linea del fantastico e del visionario. Lo spaventoso mostro marino che emerge dalle onde, nella infinita e caotica luminosità dell'alba che si rifrange nella fredda bruma mattutina e confonde cielo e mare, i vortici di vapori nebbiosi che si dissolvono in un centro di luce assoluta nelle immagini della *Sera del diluvio*, il cielo nero che incombe alto, minaccioso sulla folla dispersa dei soldati schiacciati contro

Lungo il corso dell'Ottocento, nei territori del romanticismo, si stende tutta una zona marginale di operosità artistica che, più d'ogni altra, è profondamente investita dall'attività dell'inconscio il quale oscuramente dilaga per le paludi dell'indiscriminato, del non individuale, del collettivo, al di fuori dei canali che avviano quelle forze alla realizzazione di un messaggio, al recupero di contenuti rimossi, all'individuazione nella creatività. In questa zona, forse, vanno inclusi anche i disegni

di Victor Hugo. E proprio per il loro carattere privato, quasi segreto, per il loro affidarsi agli impulsi incontrollati e profondi della fantasia. Disegni che sembrano talvolta nascere meccanicamente dal correre della mano sul foglio mentre la mente è assorbita altrove o che elaborano, col minimo di partecipazione, i dati casuali di una macchia. Immaginazioni attive, se non proprio sogni, ma da interpretare nei loro simboli come si interpretano i sogni e che, per mancanza di una

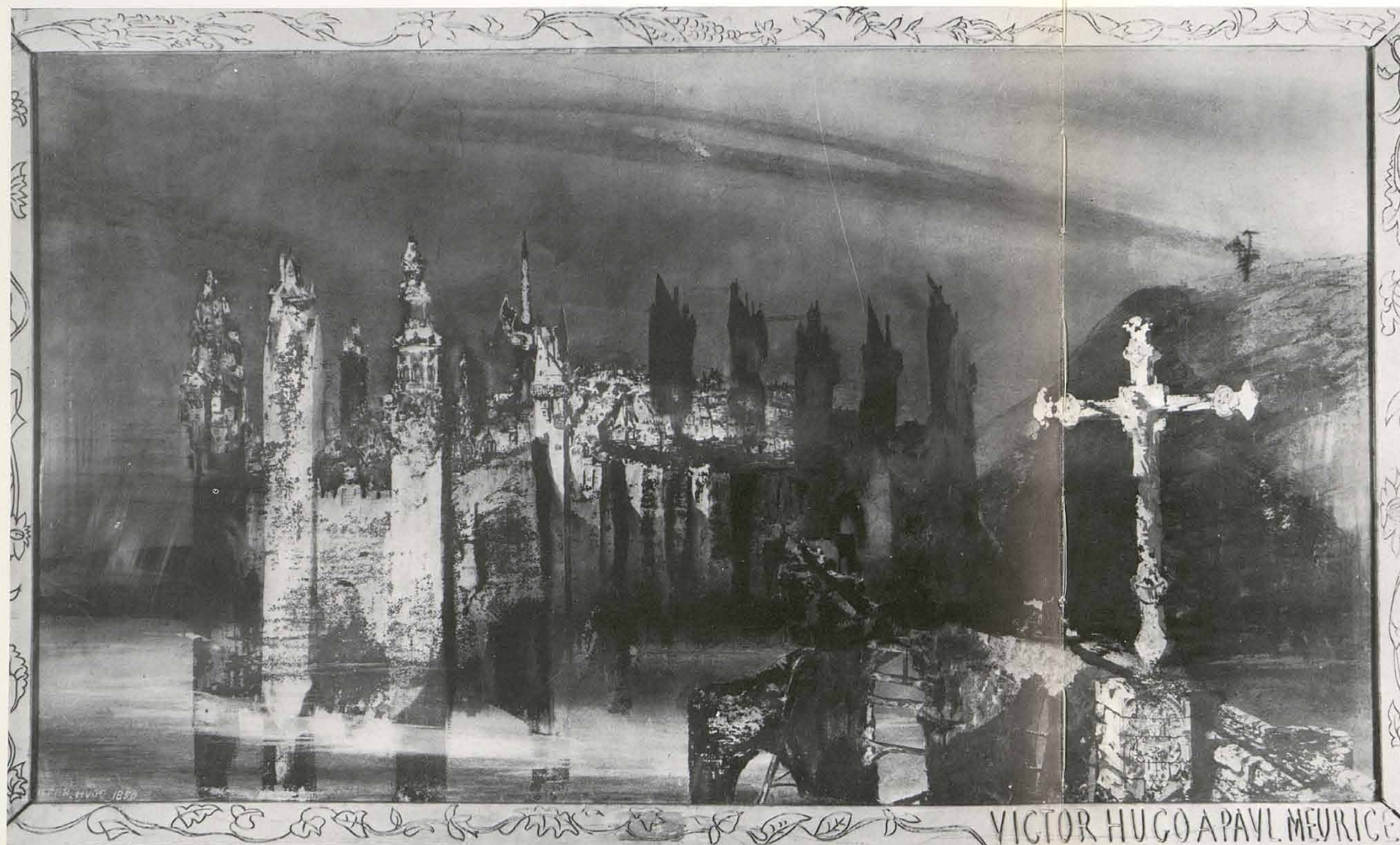
effettiva elaborazione da parte dell'autore, restano al di fuori della coscienza alla quale non sono riannessi.

229. Victor Hugo: Borgo con la croce. Parigi, Museo Victor Hugo.

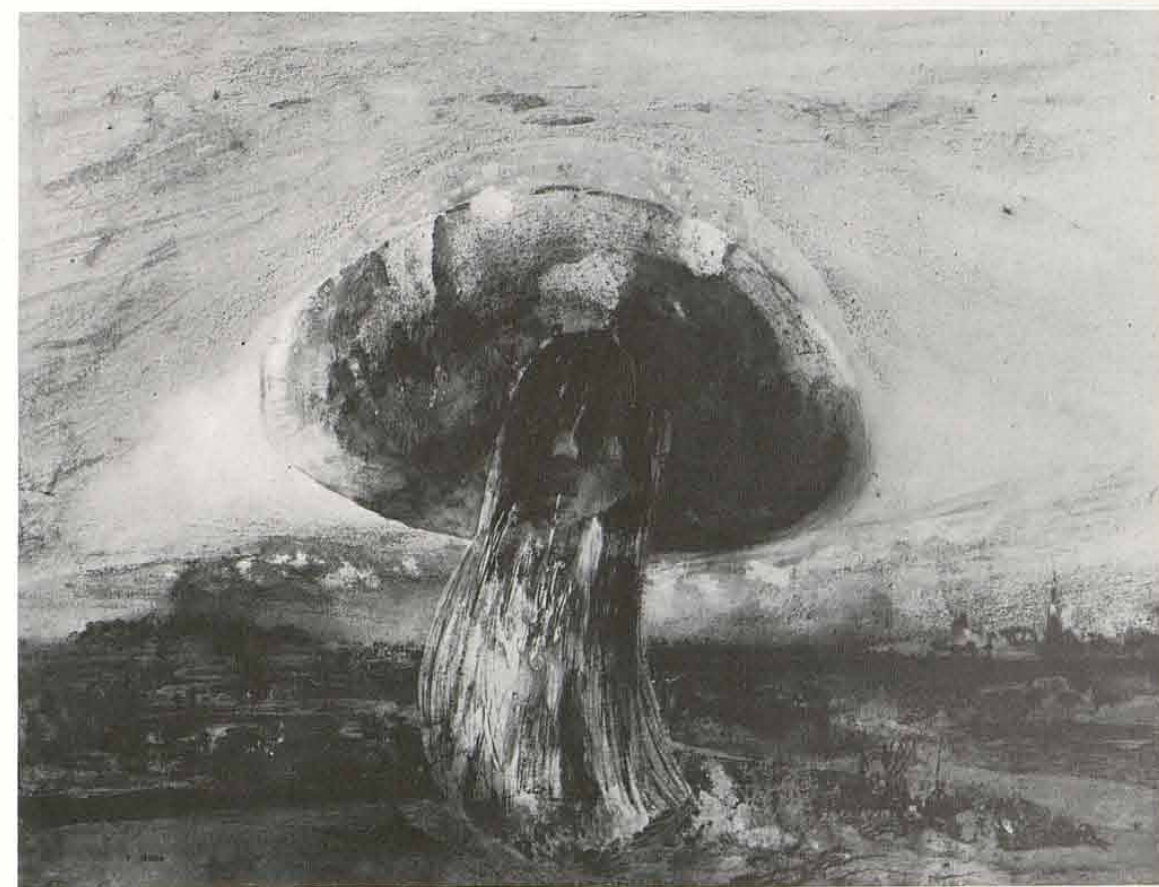
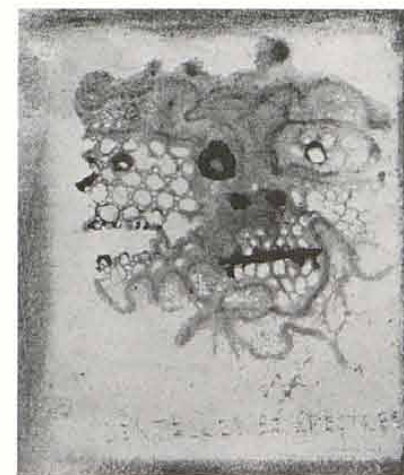
230. Victor Hugo: Merletti e spettri. Parigi, Museo Victor Hugo.

231. Victor Hugo: Profilo di castello e nebbia. Parigi, Biblioteca Nazionale.

232. Victor Hugo: Fungo. Parigi, Museo Victor Hugo.



VICTOR HUGO A PAVL MEURICE



¹⁵Rientra in questo processo il particolare classicismo di Turner: un classicismo remoto, letterario, immaginato nella luce rosea delle aurore del lorenese, sognato come una luminosa e mitica età dell'oro del mondo, come una stagione dell'animo, tanto diverso da quello assoluto e teoretico che i neoclassici cercavano nella divina serenità formale nascosta, come un segreto, nelle antiche statue.

¹⁶G. Briganti, *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967, p. 21. Va qui ricordato che risalgono al 1930 le acute e tutt'ora attuali osservazioni su Gustave Moreau di Mario Praz (in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, 1930) nel contesto dei suoi fondamentali e insuperati contributi sulla cultura del decadentismo. Su Moreau vedi anche la recentissima monografia di Pierre Louis Mathieu, Parigi, G. M., 1976.

le rocce, nell'*Annibale che attraversa le Alpi*, la diafana, nebbiosa figura della morte sul pallido cavallo che traspare dall'ombra della notte, sono certo immagini imbevute del sentimento di un sublime naturale e fenomenico, ma sono anche immagini interne, visioni¹⁵.

Ho detto sin dalle prime pagine come le intenzioni di questo mio saggio non fossero quelle di tracciare, sia pur sinteticamente, una storia delle vicende dell'arte così detta « fantastica e visionaria ». Ho cercato soltanto di individuare, alle origini di una corrente che, per più di un secolo, si pone come alternativa alla via del moderno realismo, le ragioni di una sua autonomia, il configurarsi di strutture e di schemi mentali che si ripeteranno costantemente e che prendono forma nell'ambito di un mutamento decisivo del clima intellettuale negli ultimi decenni del Settecento. Naturalmente è proprio il clima intellettuale a subire sostanziali cambiamenti col procedere degli anni e il variare delle condizioni della vita, delle situazioni ambientali, dei temperamenti, come si è potuto constatare seguendo le vicende di quella corrente nel passaggio da Füssli a Blake o nei brevi accenni a Runge, a Friedrich, a Turner. Fra le costanti rilevate, oltre quella fondamentale del prevalere dell'immaginazione sulla sensazione, quella del rapporto fra immagine e mito può offrire un punto di riferimento utile alla ricognizione delle vicende successive, anche se usato solo su pochi esempi evitando, come ho già detto, la pretesa di stabilire, nei suoi passaggi, una continuità.

L'immagine mitica, se intesa come simbolo, tende quale suo fine naturale a spogliarsi di ogni riferimento ad entità conosciute, ad ignorare ogni convenzionale rimando a significati nascosti ma, una volta scoperti, intelligibili. E ciò tanto più quanto maggiore diviene la consapevolezza che il simbolo non è una crittografia decifrabile, non è né allegoria né segno, ma immagine di un contenuto che trascende in parte la coscienza. È una strada che, nell'arte moderna, porta gradualmente sino al simbolo-che-non-simboleggia, che non illumina nulla di noto, che nega anzi a se stesso ogni possibilità di rivelazione, ma che proprio dal far coincidere l'ignoto con il vuoto, dalla sua totale aconcettualità, acquista maggior facoltà di penetrare nel profondo, in territori sconosciuti, che hanno percorsi, spessori, prospettive sconosciute, suscitando una catena di echi lontani che tramite misteriose corrispondenze risalgono sino alla soglia del cosciente.

È evidente la gradualità di questo itinerario simbolico. Dapprima era il sentimento struggente dell'irrecuperabile, del bene perduto, che oltrepassava per la prima volta la soglia dell'angoscia e ne proiettava la luce livida, trasfigurante, sulle nostalgiche riesumazioni classiche del mito nate nella torbida stasi dell'introspezione esoterica.

È infatti nell'ambigua luce crepuscolare della cultura « decadente » francese che si delinea la figura di un artista il quale assume un notevole rilievo nella vicenda dell'arte fantastica e visionaria dell'Ottocento: Gustave Moreau. Mi sia consentito ripetere quanto ho già scritto altrove¹⁶ sull'essenza della sua pittura, misteriosa non solo perché popolata di immagini da interpretare, di complicate allegorie, di miti inusitati, di contenuti nascosti.



233. Arnold Böcklin: Odisseo e Calipso. Basilea, Kunstmuseum.

234. Arnold Böcklin: L'isola dei morti. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.



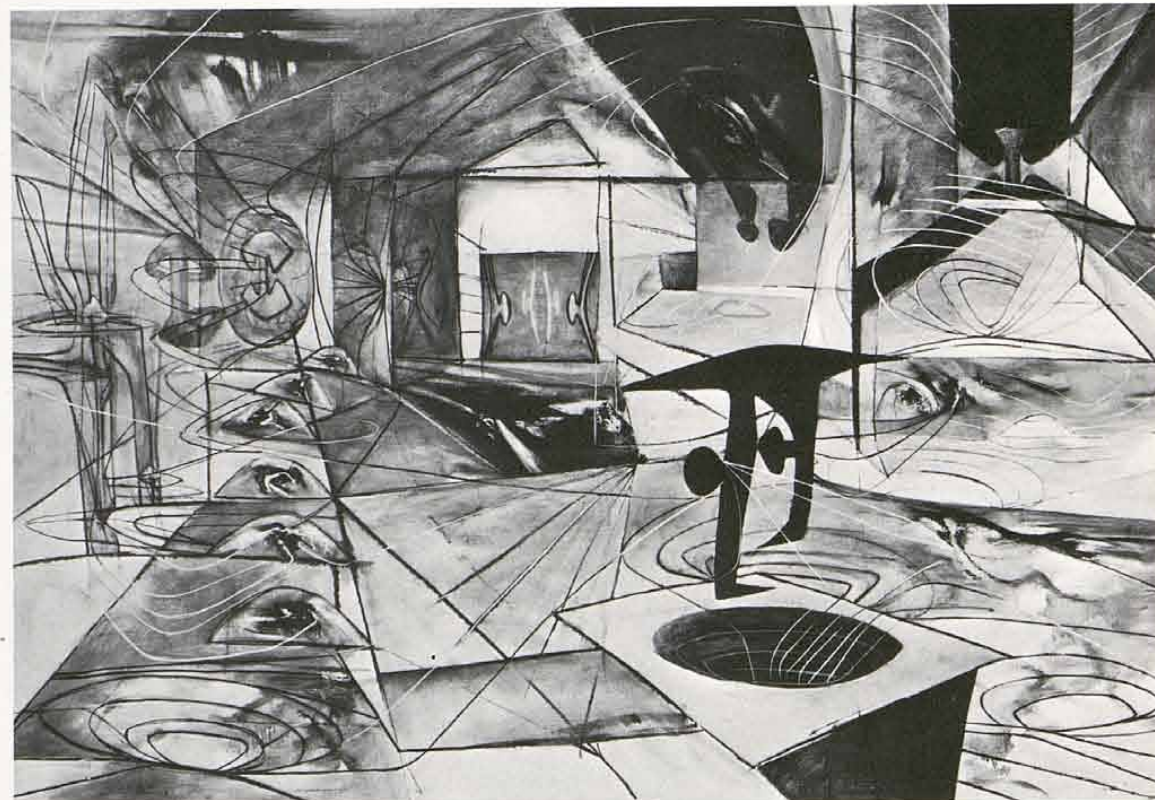
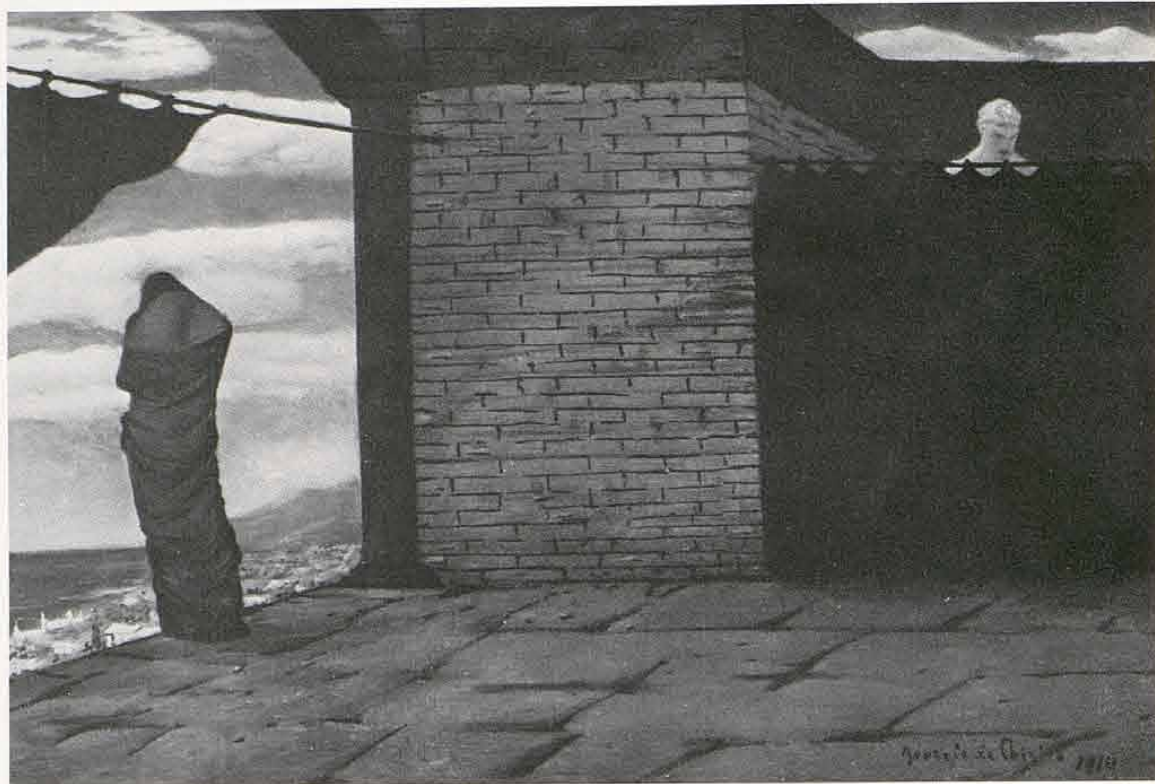


235. Gustave Moreau: L'angelo viaggiatore.
Parigi, Museo Gustave Moreau.

« Erudite isterie » nutrite, da una parte, di fantasticherie solitarie, di silenziosi rapporti con il mondo dei sogni e delle visioni, ma appoggiate, dall'altra, ad un'elaborazione letteraria lunga e paziente che nasceva da un temperamento metodico, di assiduo lavoratore. « Un eremita che sa a memoria l'orario dei treni » lo chiamava Degas. Nulla in effetti è più lontano dalla realtà della sua opera che si svolse nel tempo del realismo e del naturalismo, nulla è più lontano dalla vita in un tempo in cui, con Courbet, si affacciava la prima concreta proposta di identificare l'arte con la vita stessa, nella sua integrità, al di fuori di ogni dramma. « Non credo né a quello che tocco né a quello che vedo. Non credo che a quello che non vedo e unicamente a quello che sento », diceva, modellandosi sullo schema mentale di Blake. Così le immagini affiorano, ambigue e volutamente misteriose, sottilmente conturbanti, dalla vaga nebbia del mondo dei sogni, dall'indistinto abbandono dei sensi, per portare un messaggio di indeterminata spiritualità, allo stesso modo che la sua materia pittorica minuziosamente lavorata e trasfigurata, come la materia del gioielliere e dell'alchimista, si raprende in improvvise preziosità d'oro e di gemme sul fondo continuo di una tonalità malinconica, bituminosa e putrescente.

Nell'escludere con tanta consapevolezza dal giuoco i dati dell'esperienza sensoria, Moreau si manteneva su quella via che era stata aperta, fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento dai grandi visionari, da Füssli e da Blake. Ma Blake, pur nelle sue visioni più oscure, si raccomandava al mondo, ribadiva la sua natura ermetica di Profeta le cui visioni concernevano il Divino e l'Eterno ed erano organizzate e articolate con precisione, quasi come formule magiche « al di là di ciò che la natura mortale e peritura può produrre ». La frenesia idealizzatrice di Moreau, invece, non si appuntava in tal modo sull'Eterno, non manteneva un sollecitante rapporto con la filosofia e con la religione ma piuttosto con la morale trasposta e resa ambigua nell'allegoria e nel mito, e si agitava compiaciuta nel gorgo mistico dell'arte: l'arte senza tempo e purificatrice, l'arte sublimizzata dal decadentismo. Nel suo attingere alla mitologia greca, alla *Bibbia*, alle leggende medievali, ai miti iperborici, cercava soprattutto materia allegorica da elaborare preziosamente, « artisticamente », per istoriare la lotta del Bene e del Male, dell'Ideale e del Peccato, la catarsi della poesia e dell'ispirazione sui vizi della carne, sulle oscure forze sotterranee, sulle tentazioni della donna. Un materiale letterario composito e ricco di scorie e di impurità, immerso nel torbido crogiuolo dei sentimenti e degli istinti, dove il peccato si insinua subdolamente nell'ideale e l'ideale nel peccato, quasi sempre all'insegna della Donna, lussuosa, tenebrosa, affascinante, divina e pura nella sua impura perversità, ignaro strumento di potenze sotterranee. La *Belle Dame sans Merci*, la *Sfinge* dalle unghie laceranti. Certo, una polverosa mitologia, ma che egli seppe far vivere con misteriosa, magica evidenza e che nel compenetrarsi di ombra e di luce ha un preciso riscontro nella qualità stessa della sua pittura, ora sporca ed impura, ora brillante e preziosa. Altrettanto ricca e composita era la sua cultura figurativa che adoperava sapientemente per conferire la veste più adatta alle sue visioni. Magazzino eterogeneo e composito dove si accatastavano le curiosità del-

236. Giorgio De Chirico: L'enigma dell'oracolo. Torino, Collezione Levi.
237. Sebastian Matta: Onyx of Electra. Chicago, Collezione Shapiro.



l'esotismo, le suppellettili wagneriane, i frammenti di un Medioevo e di un Rinascimento mediati dai preraffaelliti, e infine i ricordi di lunghe visite al Louvre fra i resti delle antiche civiltà egizie, mesopotamiche e orientali. Più che una cultura figurativa un repertorio da illustratore.

Nel laboratorio segreto della sua anima, che era un'anima triste e solitaria, reclina su se stessa, nutrita di remote letture e di sogni, le allegorie si accumulavano e si elaboravano in un paziente lavoro di concrezione e in una simbiosi fra letteratura e pittura che rinnova l'antico principio romantico dell'unità di espressione fra arte e poesia. Ai suoi occhi esse assumevano certo un significato morale, volevano testimoniare l'idea di una vittoria, di un trionfo finale sui mostri: una purificazione, un'ascesa verso il cielo, un'ansia di spiritualismo. Non è però nelle sue intenzioni mistiche e idealizzatrici, ma nella qualità quasi medianica con cui la sua pittura sapeva evocare le immagini madreporiche che fluttuavano nel tiepido e oscuro grembo dell'inconscio come in un'acqua profonda e azzurra fra una foresta fantastica di rossi coralli, che riconosciamo il vero merito di Moreau e il suo apporto a quella inquietante linea crepuscolare, a quell'ombra che si estende da Füssli sino alla pittura moderna.

Ma ad un certo punto si cominciò a volgere verso il muro le statue degli antichi dei immergendo il loro volto nella penombra, come per offuscare soltanto, senza respingerla del tutto, la vecchia eredità delle relazioni fra mito e conoscenza. Poi si accentuò la misteriosa estraneità di quelle immagini archetipiche presenti accanto a noi nello specchio che riflette le apparenze quotidiane; immagini inattese approdate nel silenzio alla luce del presente dai recessi oscuri della nostra memoria, eterne provocatrici. E infine anche esse furono escluse come presenze incomunicanti, metafisiche, per coglierne solo la buia proiezione di ombra, quasi l'impronta di un'assenza o la muta testimonianza di una presenza invisibile, significanze non significanti. Virtù queste che, come influssi astrali, potevano trasmettersi ad ogni immagine materiale, ad ogni oggetto, investendolo di facoltà simboliche, nobilitandolo mitologicamente.

È facile quindi dedurre come l'itinerario di una ricerca che ha per tema il mito, che anzi si identifica col mito, più si avvicina a noi nel tempo più allontana il fuoco del suo obiettivo. Si configura cioè come una prospettiva rovesciata le cui linee di convergenza si dirigono verso di noi e trovano il punto focale di congiunzione alle spalle del piano di intersezione della nostra coscienza oltrepassandone la lucida superficie riflettente. Una prospettiva che ci riporta a quella che abbiamo osservato in certi quadri di Friedrich ma che ora si allontana progressivamente dai campi elisi del mito dai quali era partita per addentrarsi nelle nebbie dell'ignoto e dell'inespresso, verso l'origine delle cose, in quello che, come ho già ricordato, Goethe nella *Pandora* aveva chiamato «l'oscuro regno della possibilità mescolatrice delle forme». Una prospettiva che indica la continuità di una linea, la persistenza di un rapporto — certo sempre più precario e insidiato, più nebuloso ma forse più aperto a sollecitazioni — con i grandi archetipi mitici che si rivelano ora spogli del loro aspetto simbolico «culturale», che appaiono come qualcosa che insorge e si subisce nella sua barbarica

imminenza. E che indica altresì il rifiuto di esorcizzare, con la semplice provocazione, con identificazioni tautologiche o con altre ricerche ed esperienze, il vuoto vertiginoso, irrevocabile, che si apre dopo il rifiuto del mito o del dialogo col profondo.

In Böcklin il mito è ancora « vicino », fa parte del vissuto, si prolunga in atteggiamenti esistenziali: abita luoghi conosciuti, reali, anche se scelti con cura per accoglierlo, indossa i costumi di cui l'ha rivestito la storia per riconoscerlo, intona il suo canto sommesso all'ombra di antiche querce, su spiagge elleniche o fra sublimi dirupi. Ha scelto per manifestarsi, lo strumento del realismo, un realismo di effetti magici, affidato all'abilità e alla tecnica perché teso al fine di illudere, di identificarsi col vero, per trovare in quel vero, abitato da creature mitologiche, un contenuto trascendente, una soluzione misteriosa, qualcosa che è oltre la realtà stessa. Ma il mito, se è ancora così « vicino », così storicizzabile, non ha più la forza sufficiente di compensare il rifiuto del presente: un rifiuto fatto di angoscia e che genera angoscia, e crea nel cuore della realtà un'essenza paurosa ed oscura nella quale individua la sua stessa essenza popolando di mostri e di misteriose presenze ed emanazioni i luoghi degli antichi dei.

Le intenzioni, forse, spingevano Böcklin a giungere al cuore stesso della realtà al di là dei suoi aspetti esteriori per rivelarne l'essenza paurosa ed oscura, per indicarla come teatro di eventi sconosciuti o lo portavano a vestire degli aspetti illusivi di una realtà tangibile le allegorie, pazientemente studiate e immaginate per via letteraria. Così anche Böcklin, come Moreau, esplora sogni e misteri, miti e leggende, illustra situazioni cariche di pathos e di tensione, popola le sue tele di creature fantastiche come sirene, draghi, centauri, ninfe, satiri e semidei. Ma le sue creature sono come attori in costume, sono creature di carne e di sangue, anzi sempre bene in carne, e descritte in ogni particolare con una pedanteria e una pesantezza tutta tedesca. Persino con qualche tentativo, a dir vero mal riuscito, di umorismo. Tuttavia anche nell'opera di Böcklin il mistero si insinua e riesce a suggestionare, affidato al contrasto surreale fra un vero frammentario e terrestre e un'atmosfera ignota, magica, che lo pervade. Un senso di profonda angoscia, di panico e il sovrastare dell'incognito e dell'inafferrabile ai sensi, cioè dello psichico, sottende i suoi paesaggi studiati pazientemente sul vero, frammento per frammento, e ricomposti in un'invenzione che proveniva dall'interno, che si collegava all'inconscio.

Il suo, quindi, non è un realismo senza scelte, come il vero realismo, ma un realismo di effetti magici basato sulla scelta, messo al servizio di un'idea, di un'intenzione di natura spirituale. L'improbabile, il mitico, l'immaginario presentato in aspetto — e di qui il surreale — di probabilità. Nell'*Odisseo e Calipso*, la ninfa può sembrare, in tutto e per tutto, una ballerina dell'Opera di Stato, nemmeno tanto bella né tanto giovane, tutt'altro che misteriosa. Sta quasi a disagio, così nuda, seduta sulle rocce dure e taglienti, sul mantello rosso bordato d'oro che sembra preso da un magazzino di indumenti teatrali. I neri scogli sono così « veri » da dare impressioni tattili e suscitano precisi ricordi di luoghi visti. Una scena che si potrebbe riprodurre nella realtà, su qualsiasi spiaggia rocciosa, con una qualsiasi modella, e fo-

tografare. Ma l'oscura figura senza volto di Odisseo che guarda il mare con le braccia conserte, avvolto come una mummia sinistra nel manto blu notte, è un'apparizione figurativa così carica di intensità psichica che trasfigura tutto il quadro e gli conferisce un misterioso contenuto.

È sull'invisibile confine oltre il quale sembra guardare l'Odisseo di Böcklin come se affidasse ad inquietanti prospettive la nebulosa, fragile, inafferrabile occasione di scorgere le ragioni segrete e in traducibili del nostro essere, è su quell'ideale linea di guardia costituita da una scura barriera di scogli che credo sia il momento di interrompere le osservazioni sulle vicende dell'arte fantastica e visionaria. Trattenendo nella memoria quella misteriosa figura senza volto che non a caso ritroviamo quasi identica in uno dei quadri più belli di Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'oracolo* del 1910 e che, immaginiamo, possa giungere a spaziare, col suo sguardo invisibile, su ancora impensati paesaggi mentali come quello di *Onyx of Electra* di Matta. Oscura immagine umana che sembra un buco nella bianca porta chiusa del cielo per una chiave che non esiste e attraverso il quale non si scorge ancora che lo spazio sconosciuto del nulla.