

INGLESI A ROMA NEL SECOLO XVIII

Nel considerare i momenti e i modi di quella trasformazione profonda che, a cominciare dalla seconda metà del Settecento, sconvolse tutto il vecchio sistema dell'arte europea; nel considerare come nacquero e crebbero le diverse, opposte tendenze che (come le due facce di una stessa medaglia) vivevano nell'ambito della stessa «regressione verso l'antico» e prendono ora il nome di Neoclassicismo ora di Preromanticismo; non c'è dubbio che una particolare attenzione deve essere rivolta a quanto accadde a Roma, in quello straordinario scorcio di secolo e a quanto accadde soprattutto nella mente e quanto si rifletté nelle opere degli artisti stranieri che avevano scelto Roma come luogo ideale per la loro formazione o per indispensabile completamento della loro cultura. Artisti, fra i quali gli inglesi, ebbero un posto di estremo rilievo.

Non mi pare sia contestabile che Roma, e non solo dal tempo dell'arrivo di Winckelmann, fu il crogiuolo dove si confrontarono, si fusero, si rafforzarono o addirittura si formarono le manifestazioni artistiche più avanzate del secolo. Anche se le origini di quel nuovo movimento (intendo le origini profonde: mentali, sentimentali, psicologiche e in generale culturali) erano da ricercarsi altrove.

Nella seconda metà del Settecento, o per essere più precisi dalla metà circa degli anni Quaranta sino all'arrivo dell'esercito francese nel 1789, il contingente dei visitatori e dei residenti inglesi a Roma era fra i più numerosi (erano

* Università di Siena.

gli anni più felici del «Grand Tour») e moltissimi furono gli artisti inglesi, o inglesizzanti come Füssli, che soggiornarono nella città. E non si trattava di soggiorni brevi, andavamo da un minimo di un anno fino ad una quindicina di anni quando non si tramutavano, come nel caso di Gavin Hamilton, in soggiorni permanenti.

La prima ondata fu fra gli anni '40 e gli anni '50, quando arrivarono, nel '46 Copens (il noto paesista conosciuto soprattutto come autore del trattato *Composition of Landscape*), nel '50 Reynolds (che aveva approfittato dell'invito a un viaggio ad Algeri per fermarsi a Maiorca e imbarcarsi per Livorno da dove raggiunse Roma), nel '52 Wilson, il grande paesista, il maggiore indubbiamente del Settecento inglese.

Seguirono poi innumerevoli arrivi e l'ultima ondata si concluse con Flaxman che solo nel 1787 riuscì a raccogliere i soldi sufficienti per il suo viaggio d'Italia. Con la partenza di Thomas Jankins, il più noto dei «ciceroni» e antiquari inglesi, che era arrivato giovanissimo e aveva abitato in Piazza di Spagna insieme a Wilson e che, dopo essersi abbondantemente arricchito dovette fuggire nel 1787 davanti ai francesi che confiscarono ogni suo avere, si chiude uno dei periodi più attraenti e carichi di tensione culturale della storia di Roma. Una città che prima della brusca rottura provocata dall'occupazione francese era giustamente definita il «rendez-vous dell'Europa».

Poco meno di una trentina di artisti inglesi di notevole importanza (in realtà si contano a decine) passano e soggiornano a Roma in quel mezzo secolo e abbracciano l'arco di almeno due generazioni. È difficile quindi, nonostante il denominatore comune offerto dall'amore per Roma e per quanto conteneva, considerarli sotto la stessa visuale.

Quello che si può dire è che, salvo le debite eccezioni, come quella di Reynolds per esempio, è difficile parlare, a proposito di questi inglesi che circolavano fra Piazza di Spagna, e via Gregoriana, della ben nota «*englishness of english art*» con tanta finezza individuata dal Pevsner. Cioè di quella misura ineffabile, di quella naturalissima eleganza, di quella particolare e inconfondibile sensibilità per il colore, di quell'*understatement*, di quella sicura *nonchalance* che caratterizza i più tipici prodotti della pittura inglese settecentesca che

nelle sue marginali zone fu appena sfiorata dal Neoclassicismo; che mai si piegò, cioè se non come inclinazione leggerissima alla moda, alla «poetica della statua» che di certo neoclassicismo è tipica.

Vanno fatte alcune distinzioni fondamentali: vi furono artisti come Gavin Hamilton, Nataniel Dance o David Allan che parteciparono più direttamente alle origini di quella propensione classicista che fu propria di Mengs e che li portava, nel senso appunto classicista (più che neoclassico), alla testa della loro generazione; Gavin Hamilton, per avere soggiornato sempre a Roma fino alla morte, lega, in fondo, il suo destino ai pittori romani operosi a Roma nell'ambito di Mengs e del Batoni. Siamo nell'ambito di un neoclassicismo francese precedente la scossa decisiva e il rinsanguamento di David, un neoclassicismo teatrale e decorativo dove è davvero difficile parlare di *englishness* proprio perché la ricerca di un linguaggio, diciamo così, universale portava a superare ogni accento nazionale.

Vi furono artisti inglesi per cui il passaggio a Roma, anche se si prolungò per più di un anno, non costituì che un passaggio d'obbligo e non incise profondamente sulla loro arte. È il caso di George Stubb che fu a Roma fra il '54 e '55, o di J. Wright of Derby che vi fu invece fra il '74 e il '77, che vi rimase cioè circa 3 anni e mezzo, che non sono pochi.

Se si guardano i quadri di Stubb, Roma sembra un mondo lontano, incomunicante. Non c'è forse pittore più inglese di Stubb. Ma in uno dei suoi quadri più famosi e più volte replicato, nel *Leone che uccide un cavallo* Roma c'entra. Ma come?

È proprio a proposito di Stubb che è necessario osservare come la vita inglese del rinnovamento adottasse anche modi che non riconoscevano come unica legge l'imitazione dell'antico. Ora era un nuovo sentimento tellurico e lunare della natura (La «natura amica» del pittoresco, in opposizione alla natura «nemica» del sublime), nato da un nuovo sentimento della vita e ispirato da una profonda spiritualità; ora era un solido realismo modellato sulla nuova realtà sociale nata dalla rivoluzione industriale, un realismo scientificista, illuministicamente oggettivo, ma che non sfugge il musicale richiamo preromantico del notturno, del lunare, del-

l'orrido; ora un realismo intenso e corposo che si distacca da ogni precedente ricerca naturalistica per la sua esasperata specularità ma che nel ritratto approfondisce singolarmente l'indagine psicologica, e spinge talvolta l'analisi a superare l'evanescente confine fra il reale e il surreale.

Nel dipinto di Stubb l'immagine lunare del cavallo bianco (freddo bagliore della notte) che sta per soccombere sotto il peso oscuro di una cieca forza terrestre, il leone, generato dal buio profondo del paesaggio notturno con il quale si confonde, non può intendersi che in chiave sublime, preromantica. Cioè come un episodio della vita ciclica della natura, come simbolo della luce, che è anche nobiltà e bellezza, sopraffatta dal mistero pauroso della notte che l'attrae nel suo oscuro grembo. Nonostante la gelida accuratezza analitica del disegno, l'attento studio anatomico, la consueta freddezza e il severo contegno della pittura, è difficile evitare una lettura romantica di un'immagine così suggestivamente simbolica. Tanto che il tema, inconsueto per Stubb, ha potuto dar luogo, due anni dopo la morte dell'artista, alla storia, appunto romantica e priva di ogni reale riferimento, di una sua esperienza relativa al suo viaggio in Marocco nel corso del quale, mentre dalle palizzate del fronte di Ceuta, era immerso nella contemplazione della misteriosa notte africana e del paese illuminato dalla luna, fu colpito dalla fantasmagorica apparizione di un cavallo aggredito da un gigantesco leone.

Corrisponde invece alla verità l'immagine molto meno romantica, ma piuttosto neoclassica, di Stubb seduto sul seggiolino pieghevole nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, davanti al gruppo scultoreo romano dello stesso soggetto tanto disegnato da tutti, anche dagli inglesi (ce ne resta un bellissimo disegno di Wilson nel suo album romano datato dal «caffè degli inglesi»).

E in quanto a Wright of Derby, i vari disegni dell'antico che ci restano nei suoi taccuini romani non sono la testimonianza che di una inevitabile consuetudine intellettuale, di quella sorta di routine imposta dalla cultura classicheggiante settecentesca che non trova riscontri profondi del vero messaggio che ci rendono le opere del grande pittore di Derby, già «caravaggesco», se così può dirsi, nel suo realismo illuminista prima di venire in Italia. Solo il disegno

di un povero, fatto certamente a Roma, così come certe vedute, ci testimoniano come si precisasse a Roma, in certo qual modo, il suo realismo, tanto che questo povero mendicante si avvicina in modo straordinario al realismo illuminista di un grande artista italiano di quel secolo, Giacomo Ceruti, che l'inglese certamente non conobbe.

È impossibile, dunque, riportare a un denominatore comune (né l'*englishness*, né il lunare sentimento preromantico, né il realismo, né il neoclassicismo, né il tenebroso preromanticismo classicheggiante füssliano) le varie presenze degli inglesi a Roma in quegli anni.

Non si sa molto dei rapporti reciproci, delle loro amicizie, delle loro frequentazioni. Si possono fare dei gruppi: si sa cioè che Füssli era amico di Runciman, di Brown, di Sergel e del gruppo degli scandinavi, che Stubb abitava a Roma nello stesso anno e nella stessa casa di Wilson. In realtà non potevano non conoscersi tutti quando erano a Roma negli stessi anni e abitavano uno a passo all'altro, fra via Gregoriana, piazza Mignanelli e Piazza di Spagna, Via della Croce e via del Babuino.

Poi, equidistante da questi luoghi c'era il famoso «caffè degli Inglesi», che molti davano per proprio recapito. Il caffè esisteva prima che Piranesi lo decorasse negli anni Sessanta se già Wilson firma il suo taccuino romano: «Questo libro è di Monsù Wilson al caffè degli inglesi nella Piazza di Spagna a Roma». Le decorazioni di Piranesi ci sono note attraverso due stampe incluse nel *Le diverse maniere di adornare i camini* del 1769. Erano dipinti sul muro, forse a *grisailles* (non si sa se da Piranesi stesso) e andranno presto (quando?) distrutti.

Nelle sue memorie relative agli anni dal '76 all'83 Thomas Jones così lo descrive:

Sudice stanze a volta, le pareti delle quali erano dipinte con sfingi, obelischi e piramidi, da capricciosi disegni di Piranesi, e adatte per adornare piuttosto l'interno di un sepolcro egiziano che non una sala per incontri e conversazioni.

Qui, seduti intorno al braciere colmo di cenere calda e di brace piazzato al centro, noi cercavamo di divertirci per una ora o due bevendo una tazza di caffè e un bicchiere di punch e poi uscivamo inoltrandoci nell'oscurità della notte nella solitudine e nel silenzio.

È chiaro che il «sublime» di questa decorazione non andasse molto a genio ad un paesista del «pittorresco» come era Thomas Jones, seguace di Wilson e che in certi suoi paesaggi, soprattutto in certe vedute prese a Napoli, dimostra quanto fosse in anticipo sui tempi l'obiettività quasi fotografica del suo occhio.

Forse piacevano di più a Füssli che nel caffè degli Inglesi avrà indubbiamente trascorso molte ore.

Nei suoi anni più tardi, circa verso il 1820-25, Johann Heinrich Füssli, quasi alle soglie della morte, fece uno strano disegno. Raffigurò i Dioscuri del Quirinale, con un solo cavallo, visto dal sotto in su, contro un cielo oscuro, non so se notturno o tempestoso, e immaginò le basi delle due statue come due archi di pietra immersi in un mare nero e agitato che avventa contro di loro la minaccia delle sue onde.

Gli anni del soggiorno romano erano ormai lontani e le due grandi statue di Montecavallo uno svanito ricordo della giovinezza. Non era tuttavia un'eccezione disegnare quel famosissimo gruppo, sia pure con un cavallo di meno, in anni in cui continuava ancora ossessivo il ricorso alla statuaria classica. E si può spiegare anche la presenza del mare dato che i Dioscuri erano, fra l'altro, protettori dei naviganti.

Ma ciò che rende strano il disegno è il significato estraniante che, al di là del tenue legame mitologico che unisce l'immagine consacrata dei Dioscuri all'immagine del mare, assume ai nostri occhi il noto monumento romano circondato dalle onde di un oceano in tempesta. Quelle onde agitate hanno una presenza aggressiva: assomigliano a lame taglienti di qualche misteriosa macchina di tortura; è chiaramente espressa la sensazione della marea che monta, dell'oscurità che avanza, di una minaccia imminente che i due colossi di marmo, come eroi viventi, sembrano sfidare rivolgendosi verso il cielo, così che il braccio alzato per reggere il freno dei cavalli da domare diviene un gesto di sfida contro il destino.

Vi è nella composizione un'agitazione parossistica, teatralmente eroica e classica, ma non priva di un soffio di vera grandezza tragica.

Molti sono gli elementi anomali, significanti, che pon-

gono questo disegno al di fuori della tematica da tempo ormai consueta, in quegli anni, alla regressione verso il mondo antico e che gli conferiscono un indubbio valore emblematico. Il mare è l'informe, l'indistinto, l'oscuro che sale senza ordine dal basso e le due statue bianche, con il loro bagaglio di cultura e di storia che le dichiara immagini familiari e quindi tranquillizzanti, appaiono al nostro istinto profondo come le uniche superstiti del mondo della coscienza diurna che è in pericolo, o in procinto di essere riassorbito dal caos che confonde tutto nel buio della notte.

Il vero senso del «ritorno all'antico» del neoclassicismo, cioè il senso di evasione dai conflitti del presente verso i lidi mitologici di un mondo fantastico, che è anche regressivo desiderio di morte (come ogni «ritorno») in un momento critico della storia dell'Occidente, sembra che in questo disegno denunci la parte più in ombra della sua natura e quindi il suo destino di morte, di dissoluzione. Ma, nello stesso tempo, la iperbolica immagine, eroica e «umanistica» dei Dioscuri e il loro atteggiamento di sfida, denuncia la velleità di rifiutare quel destino senza però cogliere la speranza, che era pur viva nel «ritorno all'antico», di un dischiudersi di un futuro e quindi di una rinascita; speranza nella quale consiste la validità e la necessità di ogni regressione.

La teatralità del gestire, la straordinaria facoltà di esaltare che emana da quell'immagine così sapientemente composta, nascondono soltanto un pensiero negativo che ha sottratto ogni spazio alla fiducia in un rinnovamento.

Non so cosa avesse in mente l'artista svizzero quando si accinse a fare questo singolare disegno. Era ormai vecchio, ma l'immaginazione non era stanca e continuava a muoversi fra i fantasmi che l'avevano occupata per più di mezzo secolo. Non abbiamo difficoltà a raffigurarcelo; il piccolo e raggrinzito «pittore ordinario del Diavolo», aggirarsi per la sua casa di Londra con la minuta faccia leonina ammiccante sotto la criniera di capelli bianchi, avvolto in una logora vestaglia di flanella, con una corda come cintura e in testa il fondo del cestino da lavoro della signora Füssli. Così lo ricorda Benjamin Robert Haydon mentre gli indica con la manina ossuta sulle pareti dello studio immagini di humour e di pathos, di terrore e di sangue: «Diavoli galvanizzanti,

streghe maliziose che fabbricano i loro incantesimi, Satana teso sul caos e volto in su come una piramide di fuoco, lady Macbeth, Paolo e Francesca, Falstaff e Mrs Quickly».

Nel disegnare i Dioscuri di Montecavallo in mezzo ai flutti, nell'acquarellare di scuro il cielo e il mare in tempesta, nel dare quella forma alle onde, nel porre in risalto il bianco delle statue non pensava forse a nulla di preciso. Seguiva una sua fantasia. Ma il messaggio di quell'immagine impressiona. Non possiamo non intenderla come immagine significante e ci piace assumerla come emblema di tutto un periodo. Un periodo di crisi e di trasformazione nell'ambito del quale agiva anche una forza che veniva dal profondo come le onde che minacciano i Dioscuri i quali simboleggiano non solo un sistema di convenzioni «umanistiche» e figurative ma anche un senso di eroismo e di grandezza ormai lontano e irrecuperabile. Un periodo, o piuttosto un modo di vivere l'esperienza artistica che aveva cominciato a manifestarsi molto prima che Füssli immaginasse questo disegno, che era anzi in atto già al tempo della sua giovinezza e aveva accompagnato il corso della sua lunga vita giunta ormai quasi al termine. E sebbene questo disegno porti piuttosto verso la fine del periodo che è l'obiettivo di ogni indagine su quanto accadde a Roma nella seconda metà del Settecento, sebbene non poche altre opere concepite nel giro di quegli anni potrebbero essere chiamate in causa con risultati non dissimili, mi piace porre questi Dioscuri, uomini-statue, minacciati dal mare, quasi come un'epigrafe alla ricerca di una determinata struttura culturale che sottende una delle più profonde trasformazioni dell'arte dell'Occidente.

Il rinnovamento della pittura era già manifestato in Inghilterra prima del Sessanta, un rinnovamento in anticipo sull'Europa, dovuto a varie cause.

Le esperienze raccolte durante il soggiorno italiano, derivate però da una precisa scelta che aveva maturato i suoi motivi precedentemente e che accomuna il gruppo inglese ad altri artisti come il danese Abildgaard e lo svedese Sergel fecero sì che ai categorici richiami delle sublimi «terribilità» michelangiolesche si accompagnassero le capziose e morbide suggestioni del manierismo, il fascino della grazia perversa e androgina del Parmigianino, del diabolismo di Ros-

so, della molle lascivia del Primiticcio, della megalomania di Giulio Romano, del gigantismo grottesco e quasi *sturmer* del Tibaldi, delle bizzarre invenzioni geometrizzanti del Cambiaso, ma anche dell'orrido, picaresco e del negromantico Salvator Rosa. Gli aspetti più tenebrosi, esoterici e ambigui della cultura mediterranea filtrati da menti nordiche. Mortimer, l'unico dei tre artisti citati da Blake che non si spinse fino in Italia, si ispirò in modo più univoco, diretto e programmatico al mondo di Salvator Rosa che già da tempo godeva in Inghilterra di un'indiscussa fortuna fra i partiti del sublime.

È certo comunque che quegli anni passati a Roma, nel decennio fra il '70 e l'80, in isolamento quasi totale dall'ambiente artistico circostante e con la sola eccezione di qualche viaggio stravagante a Napoli o nell'Italia del Nord; quegli straordinari anni trascorsi, nella dolce e pigra atmosfera romana, lavorando con un accanimento quasi maniacale, che non conosceva neppure il riposo della notte, ma che si alternava a periodi di inattività solitaria e carica di angosce o a disordini e dissipazioni collettive; quegli anni di giovinezza che videro stringersi, sul terreno di interessi, aspirazioni e ricerche comuni, magari anche di vizi condivisi o di complicità nevrotiche, i legami di amicizia e di affinità fra gli artisti nordici ora ricordati, furono fondamentali non solo per la singola formazione, ma anche per il determinarsi di uno stile comune e di una nuova sensibilità che non aveva, allora, in Europa. A Roma, soprattutto disegnarono, fino all'estenuazione, e quei disegni – nei quali sembra riversarsi tutto il loro *umor nero*, la nera ipocondria, le devianze d'ogni genere, gli incubi e le distorte curiosità e affiorare, fra strafottenze e sberleffi da taverna, il senso inquietante di una disperata frattura della ragione – rivelano una così accentuata tendenza autobiografica che è particolarmente illuminante per comprendere la comune attitudine a cogliere la realtà intima, i sentimenti più introversi, dietro le apparenze del quotidiano, oppure a tendere, sino al limite di rottura e talvolta anche oltre, le possibilità espressive, in senso «sublime», di modelli stilistici, simboli di una grandezza umana perduta e irrecuperabile.

Due facce opposte di una stessa, nera medaglia. Füssli, in quel gruppo di travolti e diversi, fu certo la persona di

maggior rilievo, quella intellettualmente più esercitata e culturalmente più ricca, così come quella più adatta, dopo tutto, a incanalare nel rovello intellettualistico dello stile gli oscuri allagamenti della depressione; ma è incontestabile l'esistenza di un linguaggio comune e di uno spirito di gruppo nato dal fecondo e continuo scambio di umori, di sollecitazioni, di esperienze, di nozioni e di entusiasmi.

Se Alexander Runciman fu riconosciuto dall'artista svizzero, che lo aveva già trovato a Roma traumatizzato dalla morte del fratello minore John, come il migliore del gruppo (almeno così disse una volta, non so se lo pensasse sempre), mi sembra indubbio che il cosiddetto «Maestro di giganti», identificato, ma in maniera non del tutto convincente, prima con Prince Hoare e ora con James Jefferys, due degli adepti più giovani della piccola stralunata colonia nordica. Non v'è dubbio che proprio lui sia quello che più stupisce per l'audacia deformante del segno con cui seconda, brutalmente, la sua abnorme, quasi patologica aspirazione al titanismo, per quell'assoluto disprezzo di ogni convenienza stilistica passata, presente e magari anche futura, con cui supera, in assurdità e follia, sia Füssli che Romney; il quale ultimo era anche lui un bel campione di ipocondria, o, se si vuole, di difficoltà psicologiche, e non scherzava davvero, almeno nei disegni dei suoi *sketch-books*, nel prendere a calci, quando era il caso, tutte le buone regole del galateo grafico insieme all'anatomia, alle proporzioni, alla verosimiglianza, alla grazia e via dicendo, per far correre la mente, come diceva lui stesso, «per le deliziose regioni dell'immaginazione». Che, a vederle, non sembrano poi tanto «deliziose». Era anche lui un frustrato, che si sentiva vittima del gusto del suo tempo, come Barry, come Mortimer, perché, una volta tornato in Inghilterra, non riuscì ad abbandonare — diceva per vivere — la lucrativa professione del ritrattista (nella quale fra l'altro, da buon dissociato qual era, ebbe, al contrario di Barry, grande successo), per seguire, come avrebbe voluto, le sue aspirazioni di pittore di storia. Comunque, si deve certamente a quegli anni di intenso tirocinio romano se egli, nel corso della sua non breve carriera, riversò la parte più vitale e comunicativa della sua energia più nei disegni che nelle pitture, o almeno con più continuità in questi che non in quelle, se la rapidità fluente con

cui annota le sue idee costituisce, come è stato notato, la qualità più personale della sua arte. Se non fosse stato per la sua fortuna nell'odiata pratica di pittore di ritratti, molto probabilmente Blake lo avrebbe incluso in quella triade di misconosciuti e di vilipesi nei quali riconosceva, implicitamente, i suoi predecessori. Del resto, nel 1804 si espresse, nei suoi riguardi, in termini entusiastici affermando (con la consueta innocente immodestia): «Il suo aiuto spirituale mi è servito non poco nella mia restaurazione della luce dell'arte».

Certo, Romney lavorò duramente ed ebbe in vita la sua parte di successo, anche di successo mondano, di natura non diversa da quello che la società inglese tributò, ma in misura molto maggiore, a Sir Joshua Reynolds; ma evidentemente l'antico legame d'affinità con i vecchi compagni di studio del tempo romano non si allentò mai del tutto e quella sorte avversa, che Blake lamentava si fosse accanita contro Barry e Mortimer, e contro Füssli, non perdonò nemmeno la sua inquietudine segreta, la sua ipocondria e il suo desiderio di esprimere con impulsiva immediatezza le immagini che gli affioravano alla mente, e lo colpì dopo la sua morte votandolo ad una precoce dimenticanza. Joseph Farington ricorda nel suo diario, alla data del 15 marzo 1809, come Benjamin West, allora settantunenne, preoccupato evidentemente di prepararsi all'immortalità assicurando la sua reputazione nel futuro, mettesse in ordine i disegni e raccogliesse in un album le incisioni dei suoi dipinti e distruggesse quelle sue opere che giudicava meno felici per salvaguardare il livello della sua produzione. E aggiunge come West fosse spinto a questa severa selezione perché «quando vide la robbaccia lasciata da Opie e da Romney si allarmò pensando a quanto avrebbe lasciato lui».

Per tornare all'importanza degli anni romani, è soprattutto il rapporto di Füssli e dei suoi amici inglesi con il danese Nicolai Abraham Abildgaard e con lo svedese Johan Tobias Sergel ad assumere una particolare rilevanza per il diffondersi del nuovo stile. Se il gigantesco e scheletrico Abildgaard subì anche nel senso più esteriore l'influenza dell'artista svizzero, scegliendo soggetti analoghi ai suoi dalla mitologia antica, dalle fiabe e dalle saghe nordiche, da Shakespeare, Milton e Macpherson, il grasso e podagroso

Sergel in Füssli trovò piuttosto il proprio naturale interlocutore, stabilendo con lui, attraverso l'amicizia e la quotidiana frequentazione, un profondo e intenso rapporto di ordine mentale, un'affinità elettiva attivata dall'incontro di due temperamenti certo diversi ma egualmente introversi, indipendenti, angosciati. E, naturalmente, molto bizzarri. Quello che più interessa il nostro discorso, naturalmente, è il Sergel disegnatore, decisamente dissociato dal Sergel scultore classicista, di un classicismo però morbido, percorso sotto pelle da umori saturnini, a mezza via tra un'esuberanza fisica un po' impacciata, talvolta persino volgare, e una sentenziosità tombale con residui di languidezze rococò.

Già Per Bjurström, in uno dei primi saggi sull'artista, aveva notato come sia importante sottolineare che disegnare e scolpire erano per Sergel due modi di espressione affatto distinti.

Non sarà difficile ammetterlo, se ci si attiene agli esiti estremi, se si confrontano, per esempio, le due serie di disegni sulla storia della propria ipocondria con il famoso gruppo di *Amore e Psiche*, che in essi la dissociazione rasenta quasi la schizofrenia. Ma in effetti tutti i suoi disegni, anche gli studi per le sculture, lasciano intravedere, come quelli di Abildgaard e di Füssli, una nota curiosamente discordante, una sensibilità irriducibile alla regola, un cercare, ma per subito superarla, la norma stilistica, un obbedire immediato agli impulsi più incontrollati, con impazienza, con violenza persino: qualità che caratterizzano, in quegli anni, l'opera degli artisti nordici a contatto quotidiano con il classicismo. Quando però interviene in loro la necessità interiore di esprimere contenuti immediati, autobiografici, quelle qualità si arricchiscono di un sovrappiù di vitalità e trovano modi espressivi più liberi, più nuovi.

Certo, il continuo disegnare dall'antico e dai grandi maestri italiani del Rinascimento, il duro, ossessivo lavoro di chi sapeva di partire, per nascita, in svantaggio e si proponeva l'arduo compito di rinnovare la cultura del proprio paese cominciando da Roma, faceva sì che ogni segno fosse condizionato dalla enorme quantità di nozioni formali accumulate in lunghi anni di studio, contenesse in sé l'eco, vicina o lontana, di un modello. Ma l'immediatezza dei contenuti portava il segno a riflettere solo come una larva eva-

nescente l'autorità dei modelli, spingeva persino all'azzardo, magari inconscio di sbeffeggiare, e così quello che era nato come scherzo, quegli appunti rapidi che sembrano non avere altra funzione oltre quella di fare dell'ironia su se stessi o sugli amici, e di evocare, in modo tragicomico, le peripezie della vita d'ogni giorno, diventano commoventi documenti autobiografici, intrisi di una melanconia, così desolata, così penetrante, di un umore così nero da offrire uno dei contributi più toccanti di quella nuova sensibilità psicologica che, a cominciare da quegli anni, andava emergendo nell'ambito sentimentale della cultura preromantica.

Il discorso autobiografico, iniziato a Roma negli anni di sodalizio con Füssli, Sergel lo continuò per tutto il corso della sua vita e quella *mélancolie effroyable* che lo assaliva con lunghe crisi di depressione, riuscì a documentarla in due serie di disegni che sono i primi straordinari documenti che ci siano pervenuti sui rapporti fra l'arte e la follia e sulla funzione «catartica» e curativa dell'espressione.

Quello che evidentemente si rafforza in Füssli nel corso del suo soggiorno romano e che manifesta di riflesso negli artisti della sua cerchia l'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 Materia, 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.

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 so-

vrappone 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 Roncimann, 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 trovava 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.