

PITTURA FANTASTICA E VISIONARIA
DELL'OTTOCENTO

DI
GIULIANO BRIGANTI

FRATELLI FABBRI EDITORI
(1969)

[Rischen] *Manzoni all'oste*, 22.



1969. 2796

PROPRIETÀ LETTERARIA E ARTISTICA RISERVATA

© sulla collana 1967 by Fratelli Fabbri Editori, Milano

© 1969 by Fratelli Fabbri Editori, Milano

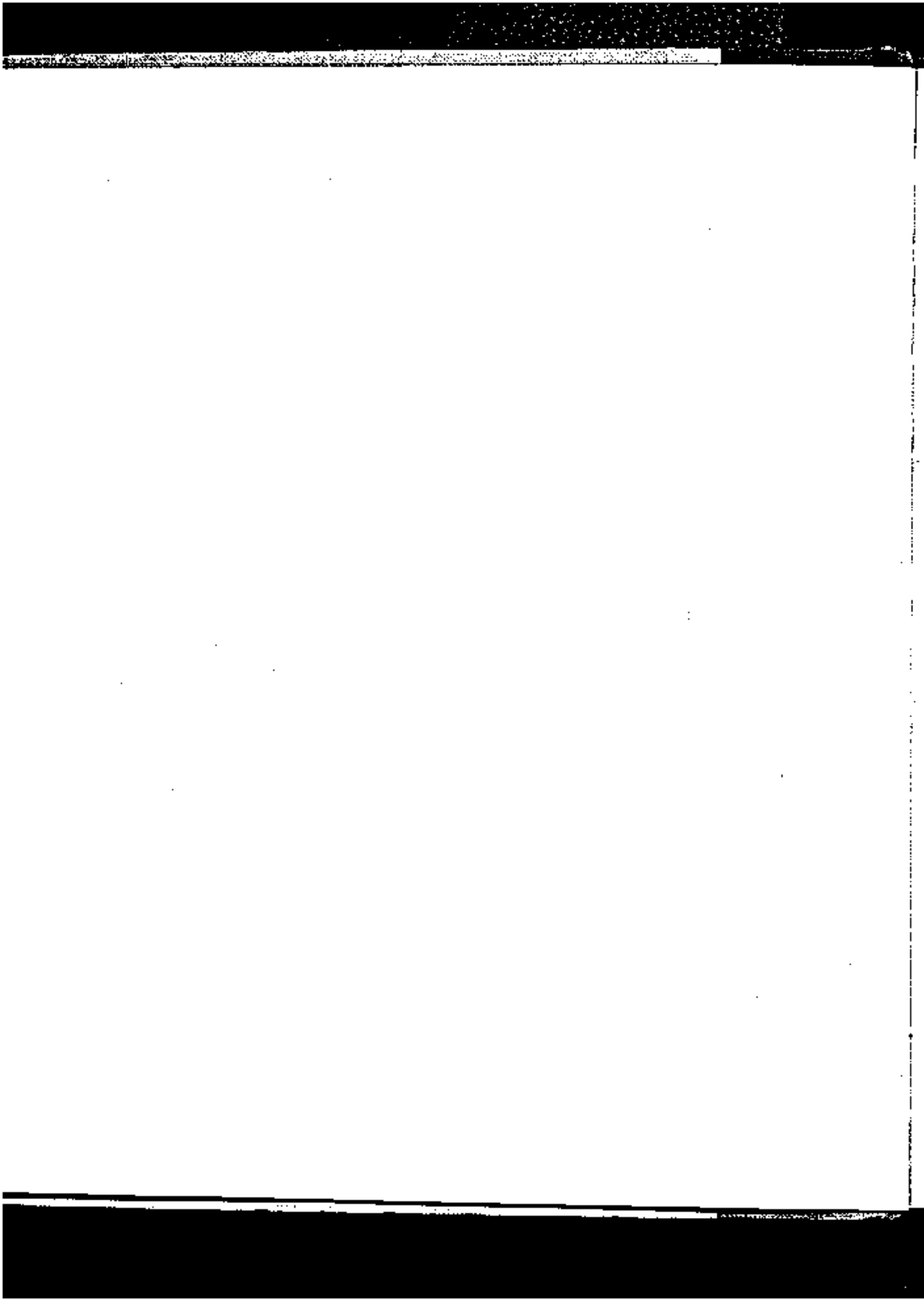
Stampa: Fratelli Fabbri Editori, Milano

Printed in Italy

Diffusione: Fratelli Fabbri Editori

Se la scoperta dell'inconscio non ha tardato a varcare i confini del campo strettamente terapeutico entro i quali era nata ed ha dato vita ad un diffuso movimento spirituale che ha investito direttamente ogni possibile campo della cultura e del comportamento, volendo noi ora invertire i termini e considerare invece i precedenti e il terreno che l'ha preparata, non potrà davvero appagarci il constatare come Freud, fondatore della psicanalisi come metodo generale di ricerca, abbia percorso il suo difficile e duro cammino di medico e di naturalista in assoluta solitudine e indipendenza senza conoscere quale conferma avrebbe potuto trovare alle sue scoperte nell'arte e nella letteratura. È vero che egli stesso, in tarda età, respinse il merito che gli si attribuiva di essere lo 'scopritore dell'inconscio' addebitandolo all'intuizione dei poeti e dei filosofi che l'avevano preceduto e riconoscendosi solo quello di aver trovato il metodo scientifico per indagarlo. Ma tale affermazione era vera solo in quanto generica ed occorre sostituirla con un'altra più precisa e pertinente che riconosca nessi, simpatie e lampi precorritori delle scoperte freudiane non nella massa caotica di intuizioni della psicologia del profondo, accumulata dall'arte e dalla letteratura attraverso i secoli, ma in tutta una particolare corrente di pensiero della cultura europea e in un particolare indirizzo dell'ispirazione artistica accomunate da un destino storico.

Le frontiere di quella corrente di pensiero, se vogliamo di quel comportarsi di fronte alla realtà, che è un vero 'zeitgeist', coincidono almeno in parte con le vaste frontiere del Romanticismo e quel sovvertimento profondo dei valori che, capovolgendo il fuoco della visione dall'esterno all'interno, accoglieva i suggerimenti formali non dall'apparenza delle cose ma dalle segrete implicazioni, dai misteriosi echi da esse in noi suscitati, quell'atteggiamento infine che deve essere il punto di partenza per ogni indagine sull'arte fantastica e visionaria dell'Ottocento, non può non essere riportato al suo vero nucleo centrale, cioè a quell'unione di soggetto e oggetto e al loro confluire e identificarsi, a quel modo di intendere la misteriosa unità del mondo e dell'io, di accadere e di fare, a quel cogliere il segreto della realtà come un'opera dell'anima che ha il suo punto irradiante, verso di noi moderni e verso il secolo precedente, proprio nella scoperta o se vogliamo nella presa di coscienza di quella fondamentale nozione che è l'inconscio.



**PITTURA FANTASTICA E VISIONARIA
DELL'OTTOCENTO**

**DI
GIULIANO BRIGANTI**

**FRATELLI FABBRI EDITORI
(1969)**

[Ricerca] Mensile all'este. 22.



1969. 2796

PROPRIETÀ LETTERARIA E ARTISTICA RISERVATA

© sulla collana 1967 by Fratelli Fabbri Editori, Milano

© 1969 by Fratelli Fabbri Editori, Milano

Stampa: Fratelli Fabbri Editori, Milano

Printed in Italy

Diffusione: Fratelli Fabbri Editori

Se la scoperta dell'inconscio non ha tardato a varcare i confini del campo strettamente terapeutico entro i quali era nata ed ha dato vita ad un diffuso movimento spirituale che ha investito direttamente ogni possibile campo della cultura e del comportamento, volendo noi ora invertire i termini e considerare invece i precedenti e il terreno che l'ha preparata, non potrà davvero appagarci il constatare come Freud, fondatore della psicanalisi come metodo generale di ricerca, abbia percorso il suo difficile e duro cammino di medico e di naturalista in assoluta solitudine e indipendenza senza conoscere quale conferma avrebbe potuto trovare alle sue scoperte nell'arte e nella letteratura. È vero che egli stesso, in tarda età, respinse il merito che gli si attribuiva di essere lo "scopritore dell'inconscio" addebitandolo all'intuizione dei poeti e dei filosofi che l'avevano preceduto e riconoscendosi solo quello di aver trovato il metodo scientifico per indagarlo. Ma tale affermazione era vera solo in quanto generica ed occorre sostituirla con un'altra più precisa e pertinente che riconosca nessi, simpatie e lampi precorritori delle scoperte freudiane non nella massa caotica di intuizioni della psicologia del profondo, accumulata dall'arte e dalla letteratura attraverso i secoli, ma in tutta una particolare corrente di pensiero della cultura europea e in un particolare indirizzo dell'ispirazione artistica accomunate da un destino storico.

Le frontiere di quella corrente di pensiero, se vogliamo di quel comportarsi di fronte alla realtà, che è un vero "zeitgeist", coincidono almeno in parte con le vaste frontiere del Romanticismo e quel sovvertimento profondo dei valori che, capovolgendo il fuoco della visione dall'esterno all'interno, accoglieva i suggerimenti formali non dall'apparenza delle cose ma dalle segrete implicazioni, dai misteriosi echi da esse in noi suscitati, quell'atteggiamento infine che deve essere il punto di partenza per ogni indagine sull'arte fantastica e visionaria dell'Ottocento, non può non essere riportato al suo vero nucleo centrale, cioè a quell'unione di soggetto e oggetto e al loro confluire e identificarsi, a quel modo di intendere la misteriosa unità del mondo e dell'io, di accadere e di fare, a quel cogliere il segreto della realtà come un'opera dell'anima che ha il suo punto irradiante, verso di noi moderni e verso il secolo precedente, proprio nella scoperta o se vogliamo nella presa di coscienza di quella fondamentale nozione che è l'inconscio.

Riferendoci dunque, e in questo caso per fare un cammino a ritroso, a tale punto irradiante — né so immaginare partenza più legittima all'argomento qui prescelto — se mancanza di prove specifiche non ci consente di documentare punto per punto le influenze di un ambiente artistico e letterario subite dal fondatore della psicanalisi, non v'è dubbio tuttavia che tale disciplina sia in effetti uno degli esiti del pensiero e della interpretazione del mondo del Romanticismo del secolo XIX e della sua appassionata ricerca intorno all'io, non v'è dubbio cioè che la dedizione di Freud al ' lato notturno della vita ', in contraddizione solo apparente con il suo strenuo razionalismo positivista, e che il suo ruolo non solo di scopritore ma di legittimatore del mito e delle vie oscure e misteriose della mente si riallaccino saldamente a tutto un filone antirazionalista e ' dionisiaco ' che si snoda all'interno della tradizione romantica. Alla luce di tale rapporto non si è mancato da più parti, e con punti di partenza diversi e spesso contrastanti (basti qui ricordare i saggi di Thomas Mann e di Trilling), di indagare quel filone in campo letterario rifacendosi a punti che precedono lo stesso Romanticismo, risalendo per esempio sino al Diderot de « Le neveu de Rameau », che è del 1762, e al suo infelice protagonista senza pudore che Hegel chiamava « la coscienza disintegrata », una sorta di Id ante lettera, o a quelle opere ove più si aveva la percezione, conscia od inconscia, di quali guasti la ragione fosse in grado di arrecare alla vita affettiva. Proseguendo per questa via e addentrandosi nel tempo, sempre più numerosi ed espliciti sono gli esempi che si possono addurre alla tesi di un lento fatale cammino che doveva portare di necessità alla scoperta scientifica della nozione di inconscio nell'ambito di una nuova descrizione sistematica della mente umana. Ed ecco le fantasticherie e le ispirazioni romanticamente biologiche di Novalis e la sua allucinata esasperazione dell'idealismo, ecco la rivoluzione sessuale già sollecitata, in accenti, da Shelley o dallo Schlegel di « Lucinda », arditamente affrontata, nell'indagine sull'origine dell'arte, da Tieck ed infine esasperata da Ibsen, ecco l'indagine agli estremi confini della psicologia condotta da Kierkegaard, il fascino dell'orribile in Poe e in Baudelaire, l'interesse per i sogni in Gerard de Nerval, la convinzione di Victor Hugo che l'umanità si affermasse attraverso la malattia, ecco Schopenhauer che insegnava il primato dell'istinto sulla ragione e sullo spirito riconoscendo la volontà come fondamento e sostanza dell'uomo e di tutta la creazione, ecco infine Nietzsche e l'enorme portata, non ancora estinta, della sua ' passione psicologica '.

Al chiaro lume di un'indagine attenta solo a cogliere il conscio e logico sviluppo del pensiero, tali intuizioni e tali speculazioni spesso oscure e immotivate di una letteratura e di una filosofia che, prima d'ogni cosa, si dichiarava in molti modi ostile alla scienza, possono forse soltanto considerarsi disordinate premesse, lampeggiamenti nati dalla presaga audacia dei sogni: ma assumono l'aspetto di un movimento univoco e coerente, più concreto, certo più unidirezionale, di quelli indicati da altre schematiche definizioni storiche, toccano l'essenza di un'innegabile realtà se si considerano nell'ambito di una vera e propria rivoluzione, di un profondo e lento sovvertimento alla base della cultura occidentale. Poiché essi significano l'attendere a cose che non provengono dall'esperienza esterna, significano un progressivo e irrefrenabile allontanamento da ogni dato empirico, e la rivalutazione delle funzioni percettive della sensazione e dell'intuizione, significano in altre parole il tender l'orecchio, il volger lo sguardo alle immagini, alle voci, agli impulsi di un ' interno ' che non può in alcun modo collimare con la coscienza ma che è posto al di là, al di sotto di essa. Un ' interno ' non visibile né rappresentabile ma che è tuttavia in grado di sollecitare e di influenzare la coscienza stessa e tutti i meccanismi della crea-

tività. Sono elementi indomabili e inafferrabili che insorsero, nel secolo XIX appunto, con 'dionisiaca' abbondanza inondando gli intelletti psicologici e agendo in quella stessa direzione in cui Freud, più tardi, scavò con fanatica unilateralità il terreno sotto i valori che stavano per crollare. Elementi che fluiranno in forma più pura nell'arte moderna non obbedendo più ad impulsi individuali ma ad una corrente collettiva e che porteranno poi a comprendere, e proprio sul piano del fare artistico, quanto « sia più importante, sorprendente, efficace, e quindi più persuasivo, vedere come una cosa accade piuttosto che come si fa » (Jung) che porteranno cioè a smascherare l'accadere riconoscendolo come fare.

Se, proprio sul piano dei prodotti della creatività artistica, il contrasto era netto fra questi impulsi ed altri obiettivi di un secolo che fu anche il secolo del positivismo e del realismo, e della lotta sociale, si deve tuttavia convenire che v'era anche un'inclinazione naturalistica in quel riconoscere la psicologia come verità, in quel rinascere alla conoscenza dalla 'nausea della conoscenza', in quell'eroico tramutare l'attitudine a cercare la verità e il sapere per vie psicologiche in desiderio di giungere alla verità in quanto tale, e in una forma che era anch'essa rivoluzionaria. Un'inclinazione naturalistica che non contraddice quindi uno degli aspetti più riconosciuti del secolo XIX e che può in qualche modo corrispondere all'inegabile fondamento scientifico che dobbiamo oggi riconoscere, dopo Freud e quanto ne è seguito, ad una letteratura, un'arte ed un pensiero che si sentivano quanto mai lontani dalla scienza ma che in effetti non la escludevano proprio là dove perseguivano una ricerca intorno all'io.

Vi è un processo inegabile nella storia che può definirsi, in maniera alquanto approssimativa ed esteriore, il divenire sempre meno semplice della mente umana; un processo che giustifica le molte contraddizioni che possono sussistere nella stessa zona di profondo mutamento culturale che ne accresce e ne stimola le facoltà, pur nella stessa generale direzione, e spiega nello stesso tempo, di tali contraddizioni e contrasti, le ragioni più profonde. Fondamentali disparità di esiti dividono così molti avvenimenti che ebbero luogo nell'ambito del Romanticismo, inteso nel senso più lato e nella più vasta estensione dei suoi confini cronologici, ma non v'è dubbio che tali disparità e contrasti si facciano particolarmente sentire nelle arti figurative soprattutto se si vuole individuare un filone, che pur esiste, che più direttamente e sostanzialmente, anche se non sempre programmaticamente, si ricollegli a quel tipo di visione, rivolta verso l'« interno », cui prima si è accennato. Possiamo anche chiamarla arte fantastica e visionaria, sebbene la definizione sia più esteriore e descrittiva che non sostanziale, generica comunque: sta di fatto che la linea ininterrotta lungo la quale si snoda la sua vicenda dalla seconda metà del Settecento sino a tutto l'Ottocento, non coincide quasi mai con quella, che certo a ragione, s'intende per la linea maestra dell'arte ottocentesca, la linea che, sino ad un certo tempo, si è voluta vedere e meno a ragione come la vera e sola linea dell'arte moderna. Essa è piuttosto un indice continuo di tensione al limite dell'arte stessa, talvolta decisamente ai suoi margini, un'ombra inquietante di trepidazione, quasi un segreto segnale di allarme che concerne le ragioni stesse dell'esistenza dell'uomo e si estende, come una indefinita e misteriosa luce di crepuscolo, trascendendo spesso le intenzioni degli artisti che operarono sul suo filo ambiguo e sottile, sul fragile orlo che affiora alla coscienza e quindi alla storia al limite di un abisso che può essere risorsa inesauribile di conoscenza e preziosa fonte di individuazione ma anche insidiosa riserva di elementi disgregatori della personalità, origine di oscuri allagamenti.

Il Surrealismo, che fu il primo movimento moderno a legittimare la portata storica e l'intrin-

seca continuità di quella linea, ha voluto, cercando di conferire ai suoi principi espressivi un'essenza ricorrente lungo tutto il cammino dell'arte, o forse solo per nobilitarsi di un albero genealogico ricco di nomi illustri, estenderla arbitrariamente verso il passato includendovi tutte le manifestazioni del bizzarro, del grottesco, dello stravagante (vedi Bosch, il Manierismo e l'Arcimboldo) che avevano in effetti origini mentali e culturali ben diverse e generando così un equivoco che, proprio di quella linea legittima, travisava gli elementi di fondo. È sotto questo aspetto, forse, che la definizione di arte fantastica e visionaria rivela maggiormente la sua genericità se non la si riporta decisamente nell'ambito storico di quel profondo sovvertimento dei valori, di quel rivoluzionario capovolgimento degli obiettivi operato dall'"anima romantica", al centro stesso di quel fermento spirituale che poneva il concetto di cultura sullo stesso piano del concetto di vita ove erano congiunti arte ed istinto, in altre parole sulla strada di quel processo tracciato dall'illimitato espandersi dell'io senza un solido oggetto e della volontà senza una meta prefissa.

Pre-romanticismo e Neoclassicismo

È logico quindi che le prime manifestazioni di quello spirito non razionale che eludeva i freddi controlli teoretici, pur senza negarli deliberatamente, affiorando da una profonda irrequietezza, le troviamo soltanto nell'ambito di quel dinamismo psichico che caratterizza le origini del Romanticismo europeo nella seconda metà del secolo XVIII. E le troviamo, in una situazione di palese contraddizione che, dopo tutto, di quel dinamismo psichico è la più efficace e persuasiva riprova, nel cuore stesso del Neoclassicismo, anche se in particolare soprattutto nel Neoclassicismo nordico legato allo Sturm und Drang, vale a dire fra le forze operanti di un movimento che, nelle intenzioni almeno e in parte anche nella realtà, poneva l'arte alla guida del pensiero, intendeva l'antico non solo come modello ma anche come 'verità' teoretica e a-storica, pensava che l'opera d'arte fosse soprattutto una produzione cosciente e razionale, indipendente dall'ispirazione, quasi alla stregua di un'opera della scienza. Ma è chiaro che il Neoclassicismo ha anche un altro aspetto che non contraddice i successivi sviluppi del Romanticismo, che lo pone anzi come tipica espressione di un momento iniziale dello spirito romantico. L'aspetto dell'evasione dalla realtà contingente, dall'attuale, verso un passato che non era nemmeno del tutto reale ma immaginario, un passato che è più 'dentro di noi' che lontano da noi e vive in zone cui si giunge attraverso i canali, tipicamente 'romantici', della nostalgia, del vagheggiamento, del sogno, se vogliamo della fede più intima e profonda. Si può anche dire che quell'atteggiamento nell'arricchirsi di contenuti seguiva i meccanismi tipici della proiezione e riproduceva il dissidio che vive nel nostro interno fra i profondi contrasti di luce e d'ombra dell'anima umana. Poteva così, l'ideale antico, essere anche stimolo di visioni e di esperienze inconfondibilmente psichiche che eludevano ogni processo razionale, essere avvio ad esplorazioni nei territori del mito che risalivano sino ai misteriosi archetipi del nostro più profondo substrato collettivo. Naturalmente ci fu anche nel Neoclassicismo un momento chiave, tipicamente estroffeso ed integrato, in cui quell'atteggiamento, alle origini proiettivo, si inverò individuandosi concretamente in una realtà eroica e rivoluzionaria della storia. E in un tempo in cui la condizione umana e la vita della cultura non erano ancora tali da assumere il ruolo di correttivo di una saturazione razionalistica, quando anzi l'astro della ragione era ancora, e forse come non mai, vivido e irradiante. Il tempo dei ferrei bagliori di uno spirito rivoluzionario e guerriero che si riverberavano positivamente sull'arte ed esaltavano le virtù civiche della Roma repubblicana e tirannicida.

Sta di fatto che nel tardo Settecento, prima ancora del *Giuramento degli Orazi*, lo spirito delle antiche civiltà classiche poteva suscitare una vasta gamma di risultati espressivi. Anche

l'immagine che è, si può dire, 'romantica' di una remota e serena arte greca inserita nell'armonia mediterranea, quel nobile ideale di calma e di semplicità che illuminò la mente nordica del Winckelmann e che può considerarsi la matrice stessa del movimento, corrispondeva soltanto ad una delle possibili visioni dell'antichità. Deve dirsi però che essa agiva all'interno di una dinamica spirituale che aveva minato alla base la fede giunaturalistica nell'eguaglianza assoluta ed eterna della natura e nella universalità della ragione. Anche se può considerarsi un frutto tardivo e raffinatissimo dello spirito normativo poiché in effetti tendeva più al tipico che all'individuale identificando nell'arte della Grecia e di Roma il modello di un'eterna validità e di un'unica bellezza, era in fondo drammaticamente stimolata da quegli impulsi psicologici che sono alla base dello storicismo ottocentesco e che facevano intuire il rapporto fra la vita artistica e la vita complessiva dei popoli, facevano sentire la presenza di radici profonde che legano vitalmente il destino dell'uomo ai sotterranei strati psichici e culturali del suo ambiente. Infatti, solo se lo vediamo nascere dal terreno fecondo dello spirito germanico e dalla sua tendenza all'interiorità, possiamo renderci conto di come l'ideale classico potesse tramutarsi in Winckelmann in calda energia, in profonda fede, in interiore chiarezza e gioia.

Fa parte dell'intima natura di ogni moto evolutivo della storia il suo attuarsi attraverso una polarizzazione, attraverso una tensione incessante di opposte tendenze. Nel nostro caso tale tensione non deve ritrovarsi soltanto nel contrasto, alquanto astratto, fra Neoclassicismo e Romanticismo, ma piuttosto in seno al Neoclassicismo stesso, visto come un momento iniziale della rivoluzione romantica. Per precisarne, ai fini che ci interessano, gli elementi opposti, mi viene spontaneo ricorrere ad un esempio famoso ricordando come l'abisso che separa la prima dalla seconda parte del « Faust » separi egualmente due maniere di creare: la prima in cui ogni cosa si spiega di per se stessa, psicologicamente, e nel più evidente e nel più convincente dei modi in cui cioè nulla può essere aggiunto a quanto il poeta ha già espresso situando il tema nei limiti della coscienza umana; la seconda, che può dirsi visionaria, attinge la sua esperienza da zone profonde o da mondi d'ombra e di luce che esistono al di là della coscienza, quasi ai margini dell'umano e si presentano in maniera così complessa che la potenza creatrice dell'autore ne resta come consumata e superata. Una dicotomia non dissimile possiamo ritrovare, verso la fine del Settecento, anche nell'ambito del Neoclassicismo. Accanto al *Giuramento degli Orazi* di David che testimonia di una perfetta e comunicativa fusione fra forma ed ethos e di un rigoroso dominio sulla volontà e sull'intelletto, ecco l'*Incubo* (Tav. I) di Fuseli e il suo inquietante, misterioso messaggio; né allegoria né esempio di virtù, ma immagine di un contenuto che in gran parte trascende la coscienza.

Non solo, quindi, 'nobile semplicità e calma grandezza', ma anche ambiguità ed orrore. In un tempo di trasformazioni profonde dell'esperienza, il mondo antico poteva essere chiamato in causa per soddisfare le molte domande della propaganda patriottica e rivoluzionaria o della erudizione archeologica ma anche quelle della romantica malinconia e dell'erotismo. Affiorano, sulle forme statuarie, i primi brividi del terrore 'gotico'. I modelli stilistici sono gli stessi, esasperati sino al grottesco: profili di maschere tragiche, elmi, toghe, muscolature da gipsoteca nella severa cornice dorica dei templi. Ma un segreto rifiuto dei canoni della bellezza ideale e della serenità olimpica o del perfetto equilibrio delle emozioni che si accompagna alla rottura di ogni processo razionale e investe la stessa visione e gli elementi prospettici e compositivi, si manifesta nella prima arte romantica del tardo Settecento, soprattutto in Inghilterra dove l'ispirazione fantastica e visionaria è alla radice delle opere di Fuseli, di Barry, di Mortimer e di Blake.

La scelta stessa dei temi testimonia di una morbosa esplorazione nei campi del bizzarro, dell'orribico, del sogno: non verte sul puro eroismo di Ettore o di Germanico, sulle nobili lacrime di Andromaca o di Ecuba, sul coraggio di Porzia o sulle stoiche virtù esemplari, ma attinge ai passi più angosciosi della letteratura latina, ai brani oscuri della Farsaglia, agli episodi di orrore e di stregoneria, alla evocazione di larve inquiete, ai miti inusuali e remoti tratti dal Nibelungenlied, dalla Bibbia, da Ossian, da Omero, da Dante e da Spencer, da Shakespeare e da Milton.

Alla diffusa insoddisfazione classicista per i « mostri del gusto gotico e monacale » si oppone una rinnovata sensibilità per le attrattive romantiche del Medioevo e del gotico già da tempo affiorata nella cultura inglese, dove le disposizioni del sentimento che operavano al recupero dello spirito medioevale potevano diffondersi in varie direzioni, romantiche, sentimentali e anche naturalistiche. Potevano cioè portare, nel giardinaggio, a rivelare un'intima gioia per le manifestazioni libere e selvagge della natura, all'inconsueto e anticipato apprezzamento di Thomas Gray per la cattedrale di Reims o alla sua rivelazione di un'Italia non classica ma romantica, e siamo ancora nel 1740, oppure al romanzesco, percorso da brividi di oscuro terrore, di Horace Walpole e al suo « falso medioevo » del « Castello di Otranto ». Nel continente, una fase di questa rivalutazione, verso la metà del secolo, è caratterizzata dall'opera del Bodmer che era intimamente legata al contemporaneo risveglio preromantico dell'Inghilterra; una seconda al movimento dello Sturm und Drang e alle giornate strasburghesi di Herder e di Goethe. A tutte era comune la ribellione contro lo spirito razionalista e contro la civilizzata e sicura lucidità del secolo XVIII. Ma a ben pensarci, già in queste prime romantiche inclinazioni, in queste ancor umide affinità elettive, il Medioevo, se a quelle affinità e a quelle inclinazioni cerchiamo una radice psicologica più profonda, non è certo soltanto un'epoca e un costume storico che solleciti il richiamo di simpatie stilistiche ma ha un'estensione enormemente più vasta di quella segnata dalle ordinarie cronologie: è un Medioevo in certo qual modo universale, è una localizzazione spirituale. È una parte di noi stessi, il regno oscuro e notturno ove accadono cose che non è facile spiegare al chiaro lume della ragione.

Di questo mondo di precoce romanticismo della cultura anglo-tedesca, Fuseli fu certo la persona più significativa nel campo dell'arte. Nato nel 1741 a Zurigo, uno dei centri più vivi e importanti dell'area germanica, fu debitore a quel movimento irrazionale e ricco di oscuri impulsi che fu lo Sturm und Drang e, in particolare, all'amicizia col Bodmer e all'assidua frequentazione del suo ambiente. Il circolo intellettuale zurighese che si riuniva intorno al Bodmer era soprattutto aperto, in quegli anni, ai fermenti preromantici della cultura inglese che costituivano, nell'ambito di quella cultura, il polo opposto all'Illuminismo. Ma deve aggiungersi che non esistendo in Svizzera quel solido substrato di realismo e di « common sense » che in Inghilterra volgeva i principi illuministici verso l'empirismo e il sensismo, quei fermenti di irrazionalità che giungevano d'oltre Manica, inserendosi in un ambiente già investito dall'incipiente ondata dello Sturm und Drang, vi trovavano una formulazione molto più esplicitamente antirazionalistica che non nel paese d'origine. Il raffinato erotismo di Fuseli, la sua attrazione quasi diabolica per la violenza e la brutalità, la sua inclinazione al visionario, il suo temperamento stravagante e turbolento, trovarono un fertile terreno di stimoli e di esperienze in quell'ambiente della sua giovinezza cui devono aggiungersi le suggestioni, recuperate con sicuro intuito, dell'esasperato stillismo del manierismo svizzero cinquecentesco, di Urs Graf e di Nicolaus Manuel Deutsch. Fu tuttavia una felice occasione quella che lo costrinse, in seguito ad un pamphlet pubblicato insie-

« Una delle regioni
più inesplorate
dell'arte
è il mondo dei sogni »
J.H. Fuseli

me a Lavater, a lasciare Zurigo e a trasferirsi a Londra dopo un breve soggiorno a Berlino. Da Londra, dove è già nel 1764 a ventitré anni, la Svizzera gli appare « una piccola macchia di terra appena visibile; per vederla bisognerebbe che sfavillasse come un diamante, ed invece è offuscata e sporca ». Se vive dapprima con la sua attività di scrittore, pensando di poter svolgere un'azione di mediatore spirituale fra la cultura inglese e la cultura tedesca, è in Inghilterra, dove si accorse di aver trovato un paese congeniale al suo spirito, che decide di intraprendere la carriera di pittore relegando in secondo piano l'attività letteraria. Forse la prima e più profonda esperienza inglese fu quella di ritrovare, e con animo commosso, le fonti del culto, sbocciato nella sua prima giovinezza nello spirito ardente dello Sturm und Drang, per Milton e soprattutto per Shakespeare. Già nel 1765 scriveva a Sulzer che per un uomo che abbia un'anima il teatro valeva da solo un viaggio a Londra. Ed era il tempo in cui Garrick, esautorando la precedente maniera declamatoria, dava vita ad una nuova recitazione scespiriana, realistica e creatrice di caratteri. Quel modo, nuovo e appassionato, di intendere Shakespeare, la sua individualità profonda, il suo nativo impulso alla libertà e il suo senso della storia e della natura deve considerarsi uno dei motivi chiave del primo Romanticismo, così bene enunciato da Goethe che nel 1771 scriveva: « i suoi drammi si imperniano tutti intorno al punto segreto (che nessun filosofo ha ancora visto e determinato) in cui la singolarità del nostro Io, la pretesa libertà del nostro volere cozza con il corso necessario del Tutto ». Non è lontano da questo pensiero il passo che portava ad intendere la storia come lotta dei destini individuali, carichi di energia e di bisogno di libertà, contro le potenze oggettive, irrazionali e infinitamente potenti e che quindi, riacciandosi al lato pessimistico e drammatico dello Sturm und Drang, interpretava la storia come una sfera della natura in genere. Il che in qualche modo ci dà ragione, se lo si colloca contro lo sfondo dello spirito tedesco, del pessimismo del Fuseli, dei misteriosi e inquietanti presentimenti sul sovrastare tragico dell'irrazionale che sottendono le sue visioni, e giustifica quindi la sua opposizione all'ottimismo naturalista del Rousseau.

A questi elementi, che rimarranno sostanziali lungo tutto il corso del suo operare, nutrendo di volta in volta il suo sottile erotismo, il suo diabolismo e il senso del grottesco, vanno aggiunte le suggestioni, ancora a lui più congeniali, della cultura scozzese, nel tempo in cui la Scozia andava scoprendo le sue antiche saghe e Macpherson scriveva l'« Ossian », quando un altro scozzese, John Runciman, dipingeva il suo tragico *Re Lear nella tempesta* o le sue emotive raffigurazioni bibliche. Tuttavia il naturale compimento alla formazione del Fuseli, soprattutto nel senso di acquisire una sostanza stilistica, doveva essere fornito dal viaggio in Italia, dove rimase dal 1770 al 1778. Ed era inevitabile, dato il suo temperamento e la sua educazione spirituale, che nel soggiorno italiano l'esperienza classica ed archeologica e il messaggio racchiuso nel canone antico non lo soddisfacessero appieno ma che trovasse naturale mediarli con l'esperienza più anomala di Michelangelo e del Manierismo. È perfettamente consono, anzi, alla sua personale interpretazione dello spirito dello Sturm und Drang che egli fosse il primo pittore, dopo il Cinquecento, ad amare Michelangelo che gli appariva come il « genio » per eccellenza in arte, alla stessa stregua che Shakespeare lo era nella letteratura; il genio sublime che, solo, aveva sentito l'arte classica non come espressione della divina bellezza ma come un'arte che esplora « la natura sin nei muti recessi, nelle buie viscere del brutto ». Deve ricordarsi qui che anche il Reynolds dalla cattedra accademica di Burlington House, nel suo discorso di congedo, certo non senza una tacita allusione al suo amico svizzero che altamente apprezzava e interpretando quindi

la sua idea di una sostanziale unità fra pittura e poesia, aveva paragonato Michelangelo ad Omero e a Shakespeare i quali, come lui, avevano spinto l'indagine « verso le regioni sconosciute dell'anima ». Che la poetica di Fuseli si affermi sotto il segno non solo di Michelangelo ma di tutto il Manierismo è stato ampiamente dimostrato, soprattutto dall'Antal. In sostanza quell'affinità effettiva, quel suo ripiegarsi sul passato (e talvolta saccheggiarlo) non già per trovare una soluzione e la luce di una certezza teorica e assoluta, in altre parole una tipicità, sul genere di quella che il Winckelmann cercava nell'ideale di bellezza e di calma astratto dell'arte greca, ma per scoprirvi il segno di una crisi, di un disagio, di una contraddizione quali il Manierismo appunto, per la sua stessa natura, poteva fornire, ribadisce il suo originario pessimismo sulla condizione attuale dell'uomo, il suo intellettualismo in fondo cinico anche se intinto di misticismo. Resta indubbio però che Fuseli non si può considerare come una sorta di marchese di Sade della pittura, un sinistro e satanico inventore di 'tales of terror' sul genere dei romanzieri 'gotici': le sue visioni non sono mostri ingenerati dal sonno della ragione perché alla ragione, cioè all'intelletto, non sono mai del tutto estranee. Non dobbiamo perdere di vista però un punto essenziale. Che cioè le sue scelte, filosofiche, letterarie o figurative che fossero, e gli espedienti adottati dalla sua sempre tesa volontà di stile, nascono da impulsi le cui radici affondano, e ben profondamente, nell'irrazionale. Essi investono quasi, con la forza oscura e trasfigurante della malattia, nell'accezione romantica enunciata da Goethe, il lato più fragile, ambiguo e anomalo della sua natura di uomo rendendo più scoperte e sensibili le sue facoltà intuitive e visionarie, ponendole in parte al di fuori dell'ambito della coscienza e abilitandole così ad accogliere il messaggio segreto e misterioso delle forze notturne e sub-naturali, in altre parole, il messaggio dell'inconscio.

In William Blake, di quindici anni più giovane del Fuseli, la condizione antirazionalistica assume aspetti ancor più radicali e, soprattutto, programmatici. Si manifesta in una totale svalutazione della ragione e nella sfiducia che essa possa dare qualche sostanza di realtà artistica alle percezioni dei sensi. È lo stesso mondo sensibile, la Natura, ad essere contestato da Blake che accusava i sensi di obliterare l'immaginazione, di essere « barriere che negano la gioia dell'eternità ». La lotta fra immaginazione e ragione simboleggiava per lui la lotta eterna fra il bene e il male e il bene era al di là di quel sipario dipinto dalle opache immagini del nostro cosmo, scostando il quale gli apparivano i simboli ermetici e sibillini delle sue visioni. Visioni di angeli, di profeti, di santi che egli sosteneva addirittura di vedere corporalmente. Approfondì l'idea di Fuseli di una natura unica che sostanzia pittura e poesia concretandola nella sua attività parallela, e di univoca ispirazione, di pittore e di poeta, fondendo anzi immagine e parola in una unità che si era perduta dal Medioevo. Si può dire anzi che in quell'unità intrusse un campo più vasto estendendo le sue facoltà visionarie non solo alla pittura, all'incisione e alla poesia, ma anche alla filosofia, alla psicologia e alla profezia. Condivise con Fuseli, e nello stesso spirito, la sua propensione per Michelangelo e per il Manierismo aggiungendo a queste esperienze la determinante influenza del primitivo e dell'esotico e rielaborando nella sua mente immagini dell'arte egizia, assira ed indiana. Anche lo stile lineare delle illustrazioni del Flaxman, che fornivano una sorta di basilare alfabeto al nuovo linguaggio artistico del Neoclassicismo nordico e preromantico, con le sue sagome contornate, prive di sostanza corporale quasi larve fluttuanti nel vuoto, che quindi era particolarmente adatto a stimolare fantasie ermetiche e ad esplorare il mondo della magia e del mistero, ebbe un peso considerevole sulla cultura figurativa del Blake. Ma se tutti questi elementi stilistici sono facilmente scomponibili, forse più che in Fuseli, e riportabili alle

loro fonti, una oscurità profonda avvolge invece le origini più lontane dei suoi temi visionari, anche laddove soggetto ed allegoria appaiono espliciti, se pur si debba supporre, soprattutto oggi dopo l'esperienza della psicologia analitica, che dietro quei segni di interiore turbamento, dietro quegli oscuri presentimenti profetici, figurino esperienze personalmente vissute.¹

Più integralmente inserito nell'area culturale e spirituale del primo Romanticismo è Caspar David Friedrich, nato nel 1774 in Pomerania, dalla quale proveniva anche Philipp Otto Runge, spirito per molti punti a lui affine. Anche in Friedrich le funzioni della sensazione e dell'intuizione erano le preferite e il suo vedere nell'isolamento dell'uomo un destino ineluttabile appariva solo come il fatale contenuto di quelle, non era il risultato aprioristico di un pensiero, di una funzione di giudizio. La sua pittura 'solitaria e monologica' anche se ispirata alla natura — fu quasi esclusivamente pittore di paesaggi — ha un lato comune con l'opera di Blake, di Runge, di Flaxman: la rottura con gli elementi illusionistici e pittoreschi di origine barocca nella ricerca di fissare in uno stile semplice, lineare, essenziale, permanenze simboliche e ideali: nel suo caso la divinità, più ancora che l'interiorità, del paesaggio. Le sue visioni di particolari momenti sentimentali della natura che si riflettevano al suo occhio interno partono da un principio attivo spirituale che risponde a quelli che erano i concetti di Novalis, alla sua fede nella « onnipotenza di ciò che è terreno a essere vino e pane della vita eterna » alla sua convinzione che « in ogni fiore, in ogni sasso si nasconde un messaggio cifrato ». Il suo senso di religiosità si identifica in una comunione assorta e silenziosa con la natura, in un paziente e monacale esercizio di attenta osservazione che assume la veste di imparziale trascrizione di apparenze misteriose nascoste nell'aspetto stesso delle cose e denota quindi una sorta di proiezione sulla natura di emozioni interne di origine profonda o di contenuti ineffabili. Ed è un senso ben lontano da quella comunione religiosa ed enfatica con la natura del mondo classico descritta da Seneca nella quarantunesima lettera a Lucilio sui luoghi arcani, i minuti intrecci dei rami e la misteriosa ombra dei boschi. È una religiosità, piuttosto, tinta di un indefinibile sgomento e, nello stesso tempo, di un incanto quasi infantile ma insidiato da un segreto disagio, come dall'attesa inconsapevole di eventi sconosciuti. È pervasa dal senso che forze ignote e impenetrabili e significati che trascendono la coscienza si celino nell'ambigua luce dei brumosi crepuscoli del Nord, nella fredda nebbia che s'alza dal mare e nasconde l'orizzonte, nella mancanza di un senso umano dello spazio nei suoi nevosì paesaggi alpestri. Il sentimento del divinismo e dell'ignoto riflesso dalla natura lascia le sue figure umane, che sempre osservano, ma senza stupore, l'aspetto a loro estraneo del mondo, in un isolamento doloroso, in un'atmosfera ovattata di silenzio che sembra impedire alle voci di comunicare. È così che in Friedrich il sentimento del divino riflesso dalla natura sembra l'« erede negativo », senza gioia, di quell'avversione cristiana verso la natura che era piena però di una luce interiore e che è rappresentata nel modo più vivo dal brano di Sant'Agostino nelle « Confessioni » ove dice che non ama la luce della natura « amica a codesti occhi » ma « la luce dell'uomo interiore che è in me che luogo non comprende ». Mai come nelle opere di Caspar David Friedrich nella storia del paesaggio si può avere il senso che la natura, l'oggetto per eccellenza, rifletta tutti i contenuti del nostro inconscio che, come tali, non ci sono coscienti. E a quella sottile disarmonia affidata ad elementi appena percettibili, a quella lievissima rottura degli abituali equilibri ottici che sottende la semplicità formale apparentemente armonica delle sue composizioni, a quella radicale rinuncia ad ogni familiare elemento compositivo della tradizione paesistica, mi sembra si possa applicare quanto è detto in uno dei primi frammenti del suo contemporaneo Schlegel:

Caspar David Friedrich

« proprio questa disarmonia dà all'uomo l'apparenza dell'infelicità, dell'incompiutezza, della mancanza di nessi ». Del *Monaco in riva al mare* (Tav. XIII), uno dei suoi quadri più belli, così scrisse Heinrich von Kleist: « Nulla può essere più triste e insopportabile di questa posizione nel mondo: 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 illimitatezza come primo piano ha soltanto la cornice, quando lo si guarda è come se a uno avessero asportate le palpebre ».

Il 'sublime naturale'
e il fantastico

Caspar David Friedrich è certo uno dei più grandi poeti del paesaggio che siano mai esistiti, ma ad essere considerato dai suoi contemporanei « indiscutibilmente il primo pittore di paesaggio in Europa » fu William Turner. Friedrich era più vecchio di Turner solo di un anno, anzi nemmeno: eppure la distanza che separa i due artisti è enorme. Distanza non solo di temperamento, ma da misurarsi piuttosto proprio nell'ambito dello svolgersi della cultura figurativa dal Settecento all'Ottocento. Se Friedrich, che fu il massimo esponente in pittura del primo Romanticismo tedesco, resta in una posizione solitaria che lo isola in qualche modo anche dai successivi sviluppi dell'arte europea, in una sorta di volontaria segregazione dal passato e dal futuro, Turner è invece ossessionato dalla volontà di essere ad ogni costo moderno, sforzo che gli fu riconosciuto dal Ruskin che fece di lui l'eroe della modernità nell'arte. Se è difficile trovare, nell'arte del passato, origini esplicitamente denunciate alla cultura figurativa di Friedrich, assai numerosi e sempre conclamati sono i 'fari' di Turner: gli olandesi del Seicento, Poussin, Claude Lorrain, Wilson e infine il richiamo byroniano dell'Italia, di Venezia soprattutto. Il carattere storico e il particolare angolo di incidenza sull'arco del Romanticismo della pittura di Turner devo dire non coincidono appieno con quella linea dell'arte fantastica e visionaria che accompagna la vicenda dell'« anima romantica » e che si può legittimamente tracciare dalla fine del Settecento a tutto l'Ottocento e oltre.

La semplice chiarezza compositiva di Caspar David Friedrich, quella sua scelta, con assoluta indifferenza per ogni 'effetto', dei più elementari procedimenti pittorici nel riprodurre attentamente le cose, ancor nel senso del 'finito' olandese e fiammingo, riescono ad esprimere molto di più di quanto le cose stesse rappresentate significhino in quanto tali; invece le immagini sfocate, lontane, turbinanti, senza contorni 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 verità che, dopo tutto, è più nell'ordine fisico delle cose che non in quello spirituale. Se i paesaggi di Friedrich, come diceva Von Kleist, sembrano guardati da un occhio senza palpebre, quelli di Turner sembrano intravisti come vibrazione luminosa attraverso le palpebre socchiuse con la luce che si rifrange nelle ciglia. Un'apparente realtà che rivela una irrealtà fisica nei primi, un'apparente irrealtà che confonde e trasfigura la realtà nei secondi per poi restituirla, poeticamente o se vogliamo letterariamente, alla sua essenza di fenomeno. L'emozione di Turner parte sempre dai dati della percezione, se pur da percezioni non nate direttamente sul 'vero' ma filtrate dalla memoria e proposte in immagini di luce e di spazio compenetrato e inscindibili, sul piano che è tipicamente inglese del 'sublime', anche se di un nuovo, moderno 'sublime naturale'. L'inserimento di Turner nello sviluppo del Romanticismo in un momento di crisi espressiva e di approfondimento dei motivi più intimi si rivela proprio in questo suo operare dopo la percezione immediata, che fissava solo in rapidi appunti mnemonici, in quel suo procedere a idealizzare fenomeni naturali prescindendo da atteggiamenti direttamente

naturalistici, in quella sua radice 'letteraria' che allontana e dissolve le immagini invece di avvicinarle e di precisarle. Ma è nell'ambito di questo processo storico e della sua rinnovata simbiosi fra pittura e letteratura, è nello spazio lasciato fra la percezione naturalistica e la sua trasfigurazione in 'sublime naturale' raggiunta dall'opera compiuta che si inseriscono motivi di origine più profonda che, soprattutto nelle opere tarde, avvicinano in qualche modo Turner alla linea del fantastico e del visionario. Lo spaventoso mostro marino che emerge dalle onde nella infinita 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 del Diluvio, l'alto e minaccioso cielo che incombe sulla folla indecisa dei soldati schiacciati fra le rocce oscure nell'*Annibale che attraversa le Alpi* (Tav. XXI), la spettrale figura diafana della morte sul pallido cavallo che emerge dall'ombra della notte, per non citare che pochi esempi, sono immagini certo imbevute del sentimento 'sublime' di una natura fenomenica, quasi meteorologica, ma sono anche immagini interne, visioni. E rientra in questo processo il particolare classicismo di Turner: un classicismo remoto, letterario, immaginato nella luce rosea delle aurore del Lorenese, sognato come una felice e luminosa età dell'oro del mondo, come un tempo dell'animo, tanto diverso da quello assoluto e teoretico che i neoclassici cercavano nella divina serenità formale nascosta, come un segreto, nelle antiche statue.

Le oscure visioni apocalittiche di John Martin, nato nel 1789, non sono estranee all'influenza dei procedimenti compositivi turneriani, ma si mantengono su di un piano deliberatamente descrittivo, meglio ancora scenografico, nel trascrivere visioni e immagini di una irrealtà onirica. Ci spiace non poter riprodurre qui il suo pauroso *Pandemonium* esposto a Londra nel '59 alla mostra sul movimento romantico: un'ardente marea di esseri diabolici che, nelle tenebre della notte, scorre come una colata di lava fra le mura e i palazzi di una città infernale sotto lo sguardo di Satana. Può sorprendere talvolta in lui l'anticipo sul Romanticismo più tardo e decadente, soprattutto nella scelta di temi che sembrano ispirati a incubi paurosi e che del resto ritornano, nel corso dell'Ottocento, in molte opere figurative e soprattutto letterarie che restano però ai margini dell'arte e della letteratura, ma che forniscono agli psicologi la più ampia materia di analisi. Si pensi a « She » di H. Rider Haggard, alla sua sorprendente mitologia interiore e alle molte illuminazioni che la sua lettura ha provocato in Jung. Si tocca comunque con opere come quella ora citata di John Martin la zona dell'attività artistica investita più direttamente, e senza approfondimento, dall'allagare dell'inconscio il quale più oscuramente, e meno utilmente per la storia dell'uomo, dilaga per le basse paludi dell'indiscriminato, del non individuale, del collettivo, fuori dei canali che avviano quelle forze alla realizzazione di un messaggio, al riassorbimento delle zone d'ombra nelle zone di luce, al recupero dei contenuti rimossi, in altre parole all'individuazione sul piano della creatività e del comunicare. È il caso del belga Antoine Wiertz, ossessionato e coinvolto in macabre visioni di follia, di suicidio, di terrore, di violenza sado-masochista, è il caso di Richard Dadd, che perse davvero la ragione e uccise il padre dal quale credeva di essere perseguitato, ma che dipingeva, in uno spazio dissociato, nel vuoto assoluto e nell'immobile silenzio, piccole innocenti creature fiabesche in pose gentili fra colossali margherite e mostruose libellule giganti imprigionate da fili d'erba alti come alberi. Si può dire che, nell'operare, questi artisti abbiano limitato o addirittura eliminato dalla loro consapevolezza la nozione di pubblico, pubblico come 'altri' da sé prima ancora che come società, abbiano ignorato l'importanza di una cultura figurativa e di un contesto dialettico per il processo creativo, limitandosi a portare alla super-

ficie solo gli aspetti inconsci e il loro pauroso insorgere senza concedergli possibilità di inserimento sul piano della coscienza, della personalità, della cultura. Devo dire che si avvicinano in qualche modo all'origine e alle ragioni di una siffatta necessità di creare immagini anche i disegni di Victor Hugo, nonostante la loro indubbia intrinseca bellezza. E proprio per il loro carattere privato, quasi segreto, per il loro abbandonarsi agli impulsi più nativi e incontrollati della fantasia, senz'altro scopo che quello di registrarne gli impulsi più profondi. Disegni che sembrano, talvolta, nascere quasi meccanicamente dal correre della mano sul foglio, come quei ghirigori che si tracciano sulla carta o dove capiti mentre si è assorbiti in altre attività come il parlare o il pensare. 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, proprio per la mancanza di un'interpretazione o di un'elaborazione da parte dell'autore, restano fuori della coscienza alla quale non sono riannessi.

Assai diverso è invece il caso delle stupende incisioni di Charles Meryon, che pure fu sopraffatto dalla follia, e delle quali così scriveva Victor Hugo, alludendo alle difficoltà che l'artista incontrava nella vita: « Queste acqueforti sono cose magnifiche. È necessario che una così bella immaginazione non sia mortificata dalla grande lotta ma che sia abbandonata all'infinito quando contempla l'Oceano o quando contempla Parigi ... Il soffio dell'immensità trascorre per l'opera di Meryon e fa delle sue acqueforti più che dei quadri delle visioni ». Con i mezzi di un'impetuosa e lucida obiettività, di una categorica precisione, egli scoprì infatti, tramite il suo temperamento malato di ricettività, l'anima segreta delle cose. Seppe recuperare dall'amarezza dell'osservazione penetrante e crudele e dall'inasprimento dei significati, come nella stupenda *Morgue*, la pietà e l'amore. Seppe, più d'ogni cosa, trasmettere poeticamente un senso di allarme così palese e segreto a un tempo da essere ai limiti della sopportabilità. Il senso che eventi sconosciuti e presenze inesplicabili vivono, alla stregua di stati d'animo, nella luce conturbante e nella magica realtà delle sue vedute di Parigi.

La nuova incarnazione dell' "anima romantica", della quale abbiamo registrato le prime manifestazioni, nasceva da un terreno sconvolto e stremato dalle guerre lunghe e sanguinose dell'epopea napoleonica, fra le rovine senza senso delle istituzioni distrutte, nella disillusione e nel vuoto provocato dal crollo dei miti eroici che avevano travolto le generazioni precedenti. Cresceva nella noia cui era approdata una rivoluzione fondata sugli ideali e sulla fede nella Ragione, nel gorgo lasciato dal ritirarsi della marea cruenta che aveva inondato l'Europa e dalla rovina storica dell'eroe che l'aveva scatenata. Dal vuoto dell'indifferenza, dalla tetra prospettiva del futuro, dalle ferite della disperazione, sorgeva un senso di rivolta, tipicamente "romantico", contro la prudenza e la ristrettezza di chi voleva sopravvivere dopo aver profitto di quelle catastrofi, contro la maschera ipocrita della moderazione borghese, contro le regole caute, positive, industriali di una classe nemica di ogni generoso agire e rispettosa, nel suo spregevole conformismo, della legge e della morale. Era fatale che da quella rivolta e da quella opposizione profonda si dipartisse anche la strada che portava a sublimare l'amoralità e l'essere fuori della legge, a rivalutare gli eccessi del peccato come gli eccessi della virtù, a ricercare nell'edonismo raffinato e nell'erotismo un nuovo tipo di libertà, la libertà di fruire cioè di sensazioni nuove e bizzarre, di scoprire i valori dell'anormale e dell'innaturale. Cominciava così l'avventura dell'estetismo, dell'arte per l'arte, del capolavoro fuori del tempo: una lunga avventura che coinvolgerà gran parte del secolo per approdare al Decadentismo e che si distingue negli esiti ma si accomuna nelle origini a quella

generosa e cornuta ondata romantica che si impersonifica, in arte, in Delacroix, un'ondata che si affidava all'impulso dell'emozione trasfigurandola in passione e in sentimento morale e feco-ndava una fosca e drammatica visione della storia identificata con la vita, un vivo e partecipe inse-rirsi nel ritmo dell'esistenza.

Ma è solo quando l'impulso ideale che sosteneva la drammatica passione di Delacroix, quando l'impegno ad assumersi, tramite i sentimenti, i problemi del tempo esaurisce la sua gene-rosa portata 'romantica' per trasferirsi, con diversi obiettivi e diversi principi, ad altri artisti e ad altri movimenti di natura del tutto diversa, è solo allora che nell'ambito del distaccato atteg-giamento contemplativo dell'esterismo, indifferente anzi ostile all'azione e al presente, nell'ambi-gua luce crepuscolare e senza tempo della cultura 'decadente' si delinea la figura di un artista che assume notevole rilievo nella vicenda dell'arte fantastica e visionaria dell'Ottocento: Gustave Moreau. Vi è certo qualcosa di misterioso, di difficilmente definibile, qualcosa che è sempre pronto a sorprenderci nella sua personalità. Già è difficile spiegare, nel senso della trasmissione di una dottrina, la sua straordinaria qualità di maestro alla quale, si può dire sino a ieri dopo la fortuna degli anni fine-secolo, era affidato quasi unicamente il suo diritto alla sopravvivenza nella storia della pittura. Maestro di alcuni artisti fra i più famosi del nostro tempo: Rouault e tutta una generazione di Fauves come Matisse, Marquet, Manguin, Camoin. Se nulla è più diverso, estraneo o addirittura opposto alla sua arte di quanto quei pittori produssero, essi mantennero per lui e per la sua opera un culto fervente né mai cessarono di parlarne con gratitudine e amore. Ma misteriosa è soprattutto l'essenza della sua pittura, e non solo perché popolata da immagini da interpretare, di complicate allegorie, di miti inusitati, di contenuti nascosti. « 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 — diceva — Non credo che a quello che non vedo e unicamente a quello che sento. » Così le sue 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 minuzio-samente lavorata e trasfigurata, come la materia del gioielliere e dell'alchimista, si rapprende in improvvise preziosità d'oro e di gemme sul fondo continuo di una tonalità malinconica, bitumi-nosa e putrescente.

Moreau
e il decadentismo

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 Fuseli e da Blake. Ma Blake, pur nelle sue visioni più oscure, si racco-mandava in qualche modo al mondo, ribadiva la sua natura ermetica di Profeta le cui visioni con-cernevano il Divino e l'Eterno ed erano organizzate ed 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 del 'Decadentismo'. Nel suo attingere alla mitologia greca, alla Bibbia, alle leggende medioevali, ai miti iperborei, 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 lanciaanti. 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 dell'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 d'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. La descrizione che ci ha lasciato di alcuni suoi miti è illuminante a questo proposito e val la pena trascrivere qui quanto scrisse del *Trionfo d'Alessandro* (Tav. XXVIII): « Il giovane re conquistatore domina quel popolo in cattività, vinto e strisciante ai suoi piedi, domato dal timore e dall'ammirazione. La piccola valle indiana dove è stato eretto il trono immenso contiene l'India intera, i templi dalle cupole fantastiche, gli idoli terribili, i sotterranei colmi di mistero e di terrore, tutta quella civiltà sconosciuta e conturbante. E la Grecia, l'anima della Grecia radiosa e superba, trionfa lontana, nelle regioni inesplorate del sogno e del mistero ». Non 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 ed azzurra fra una foresta fantastica di rossi coralli, riconosciamo il vero merito di Moreau e il suo apporto a quella inquietante linea crepuscolare, a quell'ombra che si stende da Fuseli sino alla pittura moderna.

Arnold Böcklin

Arnold Böcklin appartiene alla stessa generazione di Gustave Moreau — è più giovane solo di un anno — ma resta sostanzialmente estraneo al clima morboso dell' 'avventura estetica' e si inserisce nella vicenda dell'arte fantastica e visionaria con un'incidenza del tutto diversa, addirittura opposta. Suo strumento, infatti, è il realismo, un realismo accademico, professorale, affidato all'abilità e alla tecnica perché teso al fine di illudere, di identificarsi col vero. I suoi fini sono lontani, quindi, da quelli che erano i veri fini del movimento realista, di Courbet per intendeci, che identificavano il reale con la vita nella sua integrità e tentavano la sintesi fra l'oggetto

(la natura) e il soggetto. Della vita Böcklin voleva invece cogliere il dramma, ancora secondo i principi romantici, e trovare a quel dramma un contenuto trascendente, una soluzione misteriosa, una catarsi 'oltre' quella realtà stessa che aveva così sapientemente riprodotta. Le sue intenzioni, forse, lo spingevano 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 ed una pesantezza tutta tedesca. Persino con qualche tentativo, a dir vero mai riuscito, di umorismo. Tuttavia anche nell'opera di Böcklin il mistero s'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* (Tav. L), 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 fotografare. 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.

Gli anni fra l'ottanta e il novanta che, contemporaneamente al crescere e al diramarsi dell'Impressionismo, videro sorgere il Simbolismo in letteratura e formarsi il gruppo dei Nabis, segnano una profonda trasformazione, in Francia soprattutto, nell'esteso schieramento dell'arte figurativa. Le nuove correnti della filosofia, della poesia, della musica, creano, in quegli anni, anche per l'arte, un terreno favorevole all'attuarsi di tale trasformazione. La ripresa del neo-platonismo, col suo disprezzo per l'ingannevole mondo delle percezioni sensorie è alla base di una nuova predilezione per i simboli, per l'astrazione 'bizantina', per i primitivi, per ogni sforzo cioè dell' 'anima umana verso la bellezza'. La convinzione che soltanto le idee rappresentino quella realtà superiore che costituisce il fondamento dell'arte, il considerare la realtà e l'oggettività « come un semplice e succinto punto di partenza », erano principi condivisi da tutta una generazione di artisti e di letterati operosi in quel decennio. Elementi apparentemente contraddittori come spontaneità e neo-tradizionalismo, emotività e nuovo classicismo e appassionate ricerche alle frontiere fra il sublime e il mediocre, trovano una radice comune nel rifiuto del naturalismo e dello stesso impressionismo 'bas de plafond', rifiuto opposto in nome di una trasformazione

'soggettiva' della realtà effettuata per mezzo di intime corrispondenze, in nome cioè di una visione delle cose filtrata attraverso gli occhi dello spirito. In questo clima mentale di idealismo e di spiritualismo vi erano tuttavia due elementi persistenti, in letteratura e soprattutto nelle arti figurative, che indicavano principi opposti e sollecitavano soluzioni di compromesso e tentativi di conciliazione. Da una parte gli elementi sensuosi e morbidi del decadentismo, dall'altra quella familiarità con la natura, con la fragranza del 'plein-air' così luminosamente esercitata, e nella forma più progressiva, dall'Impressionismo. Nell'ambiguità di questo contesto che spesso porta ad una varietà di proposte e di poetiche e ad una ambivalenza di temi che non è sempre facile districare, la vicenda sin qui delineata di un'arte fantastica e visionaria trova la sua più alta conclusione in un artista, Odilon Redon, che, sebbene non fosse alieno dall'influenza di ambedue quegli impulsi, seppe tuttavia dare, di quella vicenda, la più esatta formulazione in queste parole: « In arte nulla è frutto della pura volontà: tutto avviene con la docile sottomissione all'apporto dell'inconscio ».

« In arte nulla è frutto della pura volontà: tutto avviene con la docile sottomissione all'apporto dell'inconscio »
O. Redon

Odilon Redon è l'ultimo e il più giovane degli artisti proposti da Huysmans, il grande ammiratore di Moreau. Nato nel '40, era coetaneo di Monet e degli altri impressionisti con i quali fu in buoni rapporti tanto da esporre una volta in una loro mostra annuale. A questi contatti egli deve forse la sua familiarità con la natura sulla quale si esercita scrupolosamente ma che resta sempre per lui un punto di partenza e una fonte inesauribile di insoddisfazione, di dubbio, di inquietudine. La guarda da vicino, la fruga, la isola, la sospende in un'atmosfera indefinibile, magica ed enigmatica. Accanto al visibile sente sempre la presenza dell'invisibile, non lontano in questo dai suoi predecessori romantici. Di qui il suo legame con la poetica e simbolica iconografia di Moreau. Rodolphe Bresdin, un incisore isolato e incompreso come Charles Meryon, che lo iniziò alla pratica dell'acquaforte con il maggior rispetto possibile per la sua indipendenza, gli disse una volta, nel 1864: « Vedi la gola del caminetto? Cosa ti dice? A me racconta un'intera leggenda. Se hai il potere di osservarla e di interpretarla puoi immaginare le scene più strane e più bizzarre: rimanendo nei limiti di quel semplice pezzo di parete il tuo sogno diventerà vita. Là è l'arte ». Concetto che ci ripropone alla mente gli stimoli casuali che accendevano la fantasia grafica di Victor Hugo. Ma così Redon commenta il consiglio dell'antico maestro: « Gli artisti della mia generazione, per la maggior parte, hanno guardato certamente la gola del caminetto. Ma era tutto quello che videro. Essi non resero nulla di quanto può essere aggiunto a quel pezzo di parete se si riflette sul nostro essere. Non resero quanto è al di là dell'oggetto, illuminandolo e amplificandolo e conducendo lo spirito nella regione del mistero, nella zona inquieta dell'irrisolto e della sua deliziosa ansietà. Tutto ciò che porta noi stessi ad esprimerci attraverso il simbolo, che conferisce all'arte il tocco dell'inatteso, del vago, dell'indefinibile e le fa presentire l'enigmatico, essi lo evitarono, ne ebbero paura. Parassiti sull'oggetto, coltivarono l'arte nel puro campo del visibile ignorando quanto accadeva dietro di esso e che può introdurre, anche nel più umile operare, anche nel bianco e nero, la luce della spiritualità. Intendo per questa un'irradiazione che si impadronisce della nostra mente e sfida ogni analisi ».

In questo senso la fantasia ed il sogno non rappresentarono mai, per Odilon Redon, uno stimolo a visioni paurose di incubi drammaticamente terrificanti, non furono mai alieni dalla vita, ma ad essa sottilmente legati. Significavano piuttosto un'amplificazione della vita stessa ricca di inquietanti prospettive, erano la nebulosa, fragile, inafferrabile occasione ad indagare le ragioni più intime e segrete del nostro essere, il mistero delle sue origini e dei suoi fini.

TAVOLE

tutto
doc

Fermenti romantici e Neoclassicismo



Tav. I - Johann Heinrich Füssli: *Incubo* (1781 - olio su tela - cm 75,5 × 64) - Francoforte, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethemuseum



Tav. II - Johann Heinrich Füssli: Il sogno del principe Arthur (1788 ca. - olio su tela - cm 102,5×103) - Basilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)



Tav. III - Johann Heinrich Füssli: Solitudine all'alba (1820 - olio su tela - cm 95 × 102) - Zurigo, Kunsthans (Foto Drayer)



Tav. IV - William Blake: *La vecchiaia* (1827 - acquerello, inchiostro - cm 23,5 x 16,8) - Manchester, Whitworth Art Gallery, University of Manchester



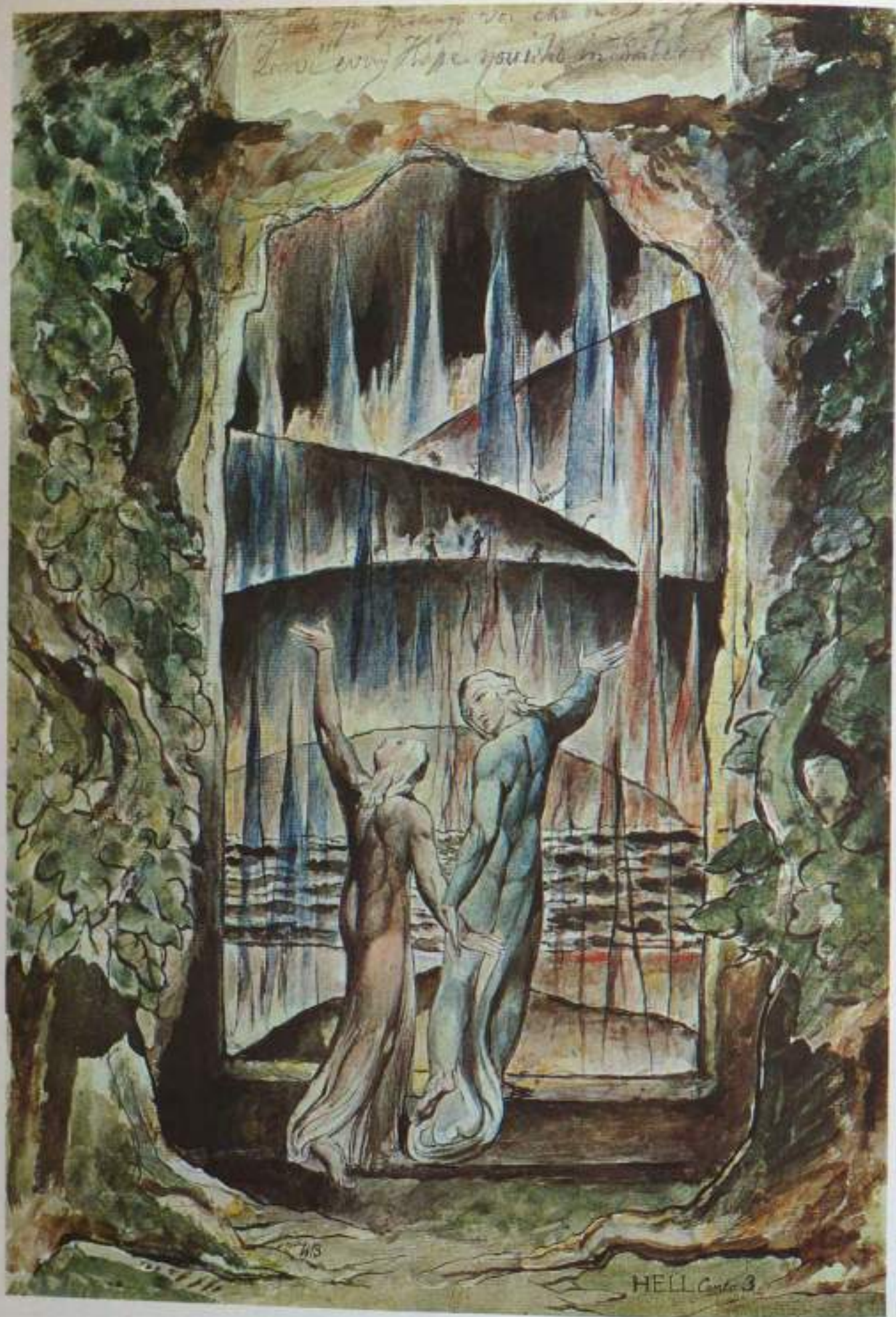
Tav. V - Johann Heinrich Füssli: Le tre streghe (1782-83 - olio su tela - cm 65 x 91,5) - Zurigo, Kunsthaus



Tav. VI - William Blake: Eliu (1795 - acquaforte . cm 43 x 53) - Londra, Tate Gallery



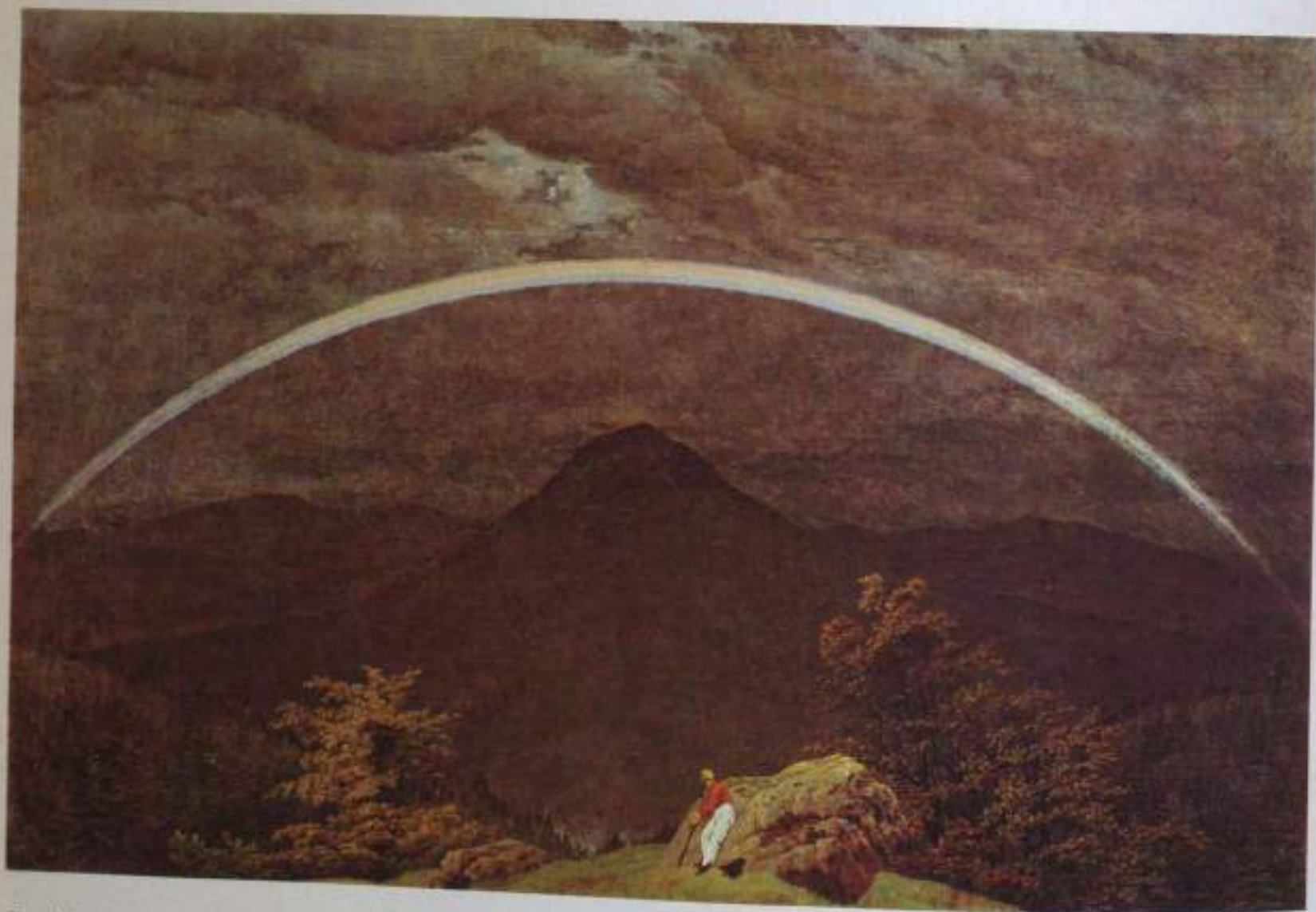
Tab. VII - William Blake. Gli angeli del Bene e del Male (1795 - acquatinto - cm 44,5 x 59,4) - Londra, Tate Gallery



Tav. VIII - William Blake: Dante e Virgilio all'entrata dell'Inferno (1824 ca. - acquerello - cm 52,7 x 36,8) - Londra, Tate Gallery



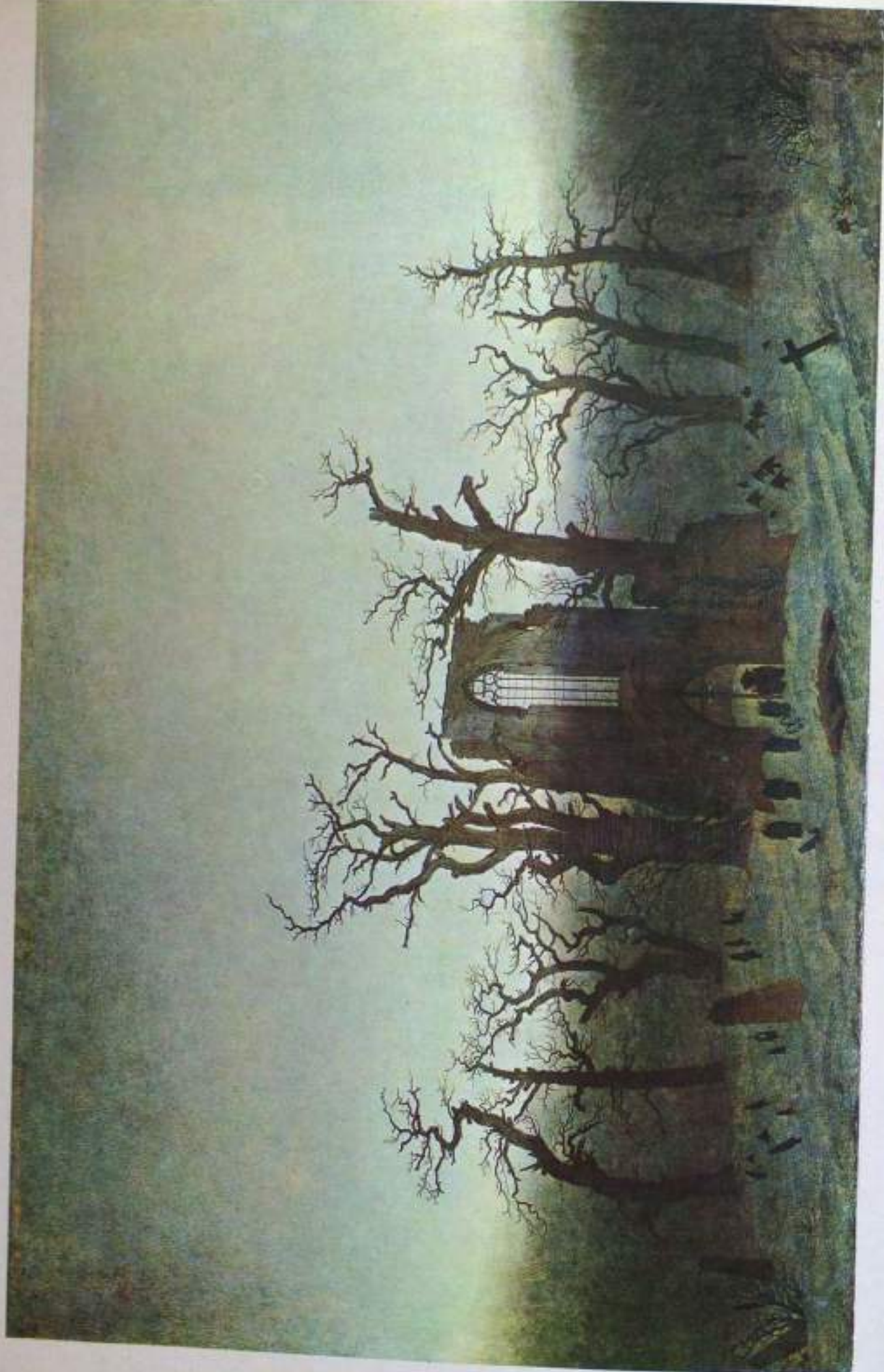
Tav. IX - William Blake: Pietà (1795 ca. - acquerello - cm 42 × 53,5) - Londra, Tate Gallery



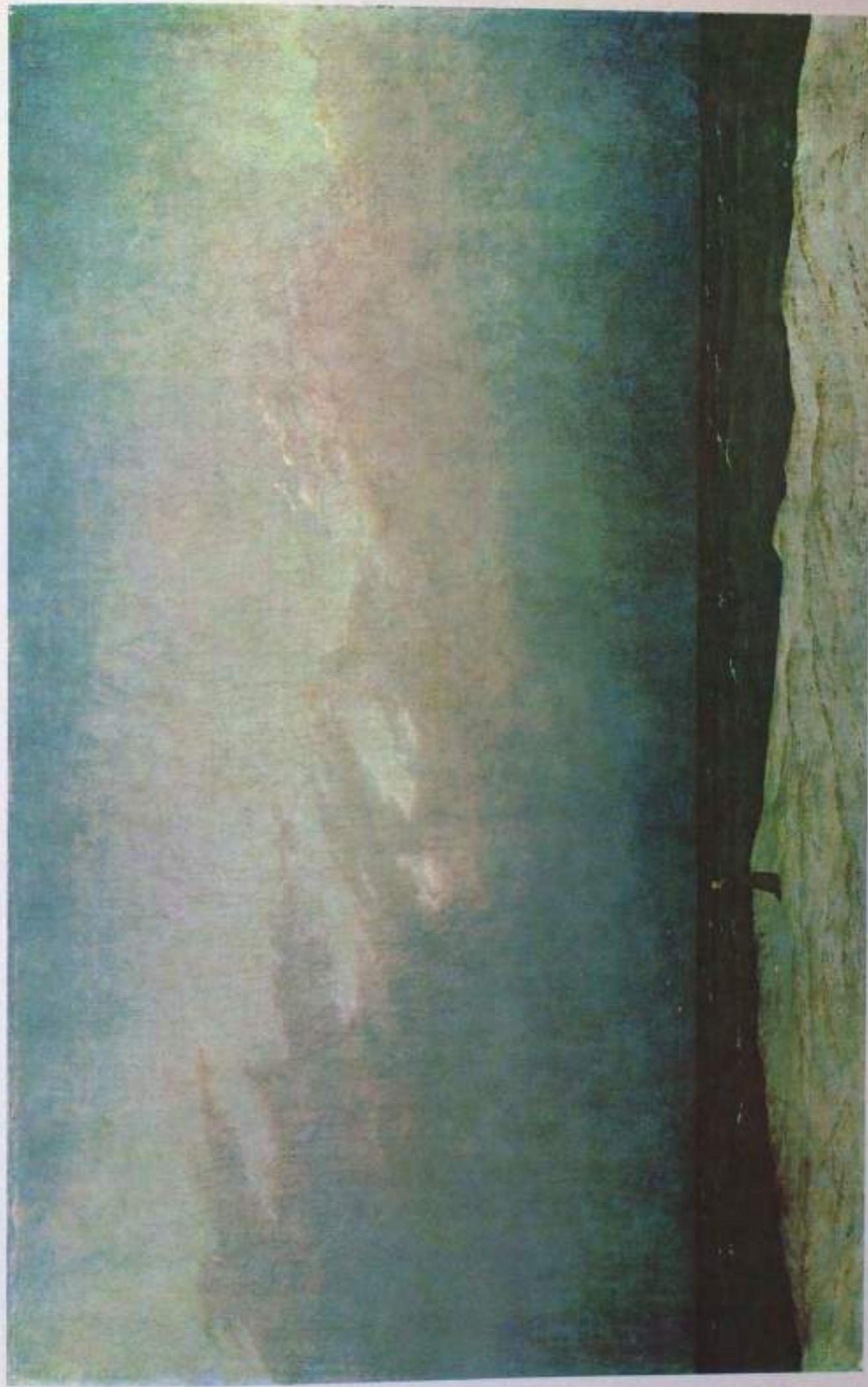
Tav. X - Caspar David Friedrich: *Passaggio montano con arcobaleno* (1809 ca. - olio su tela - cm 70 × 102,5) - Essen, Folkwang Museum



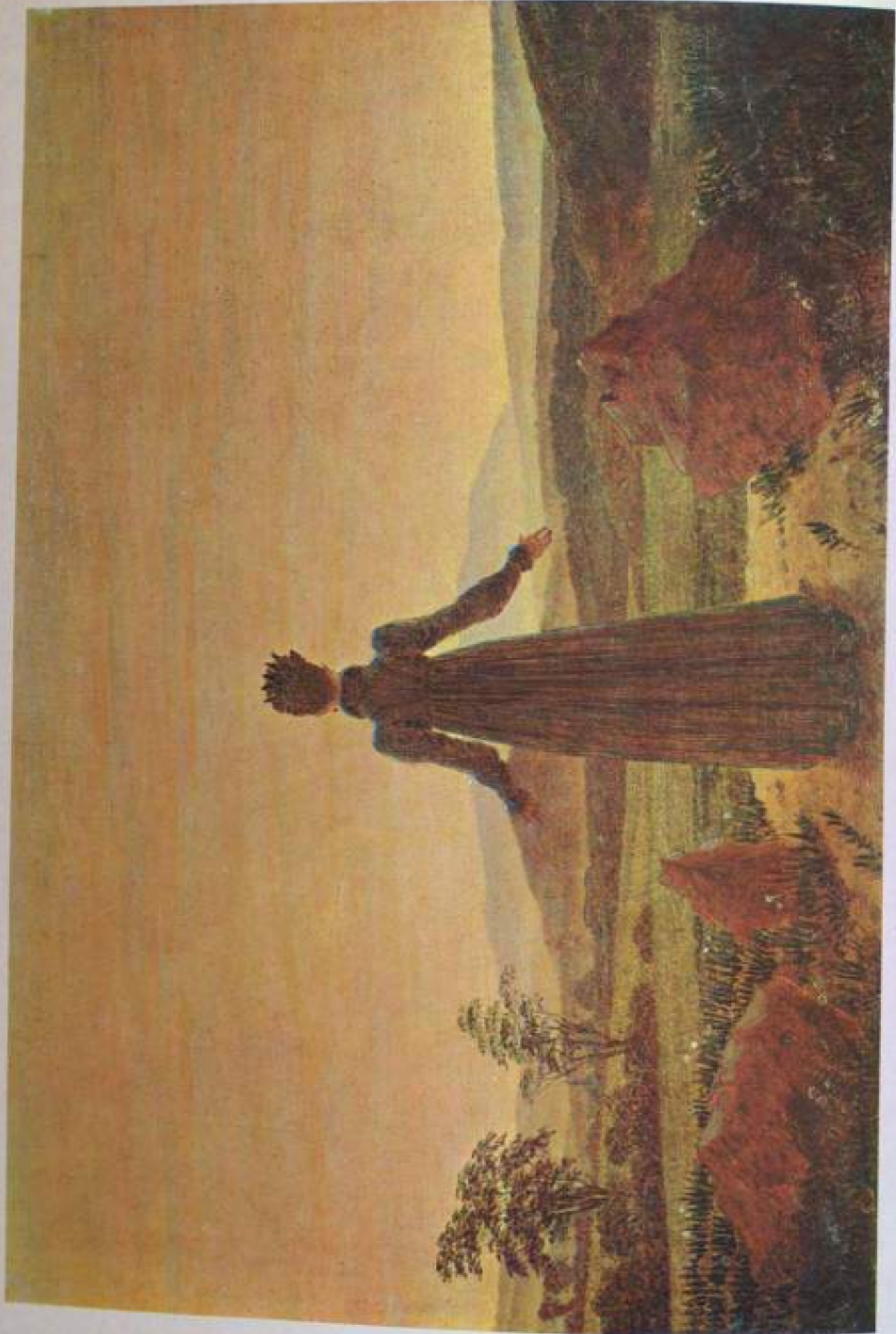
Tav. XI - Caspar David Friedrich: La tomba del gigante sotto la neve (1807) - Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Foto Reinhold)



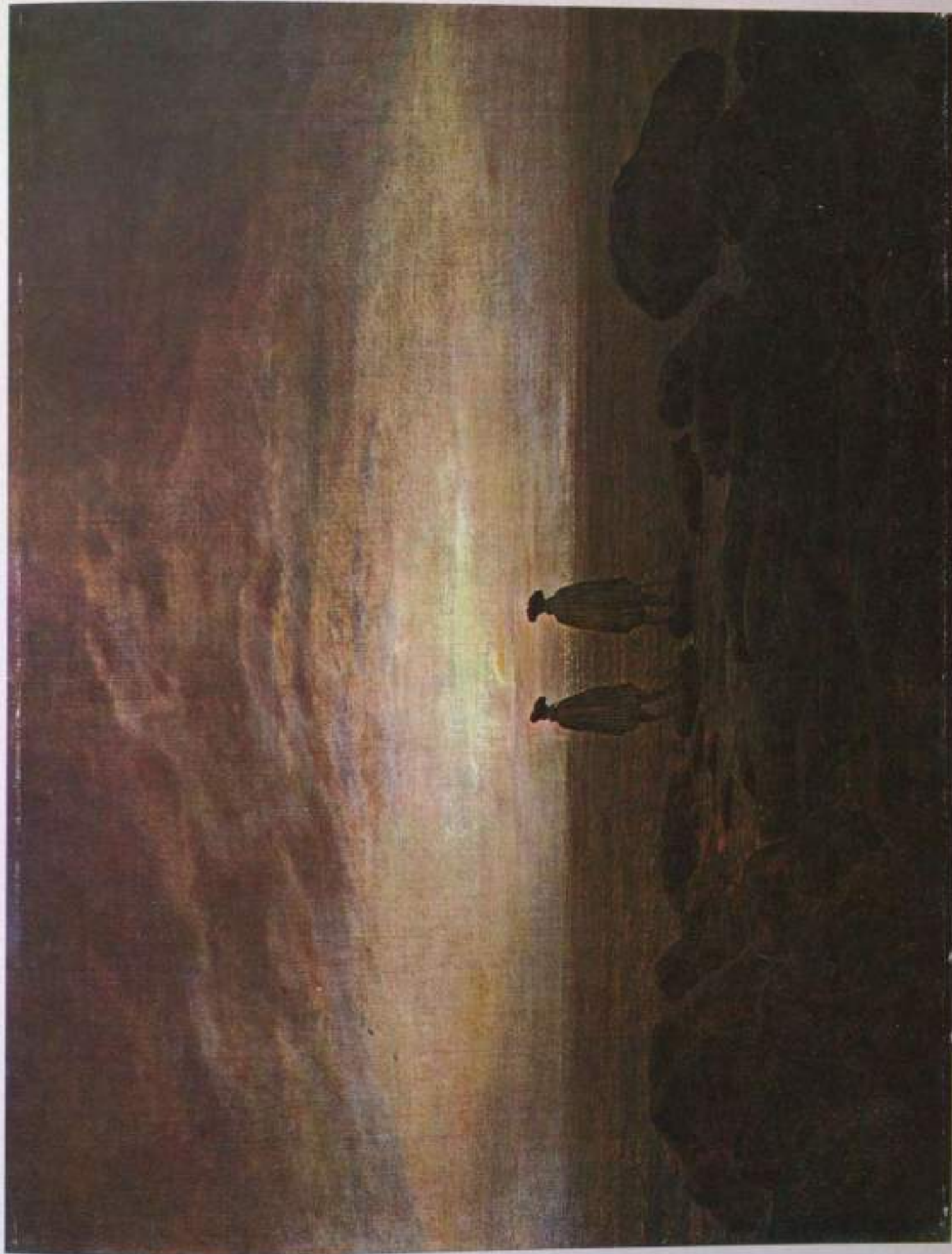
Tav. XII - Caspar David Friedrich: *Abbazia nel bosco di querce* (1809 ca. - cm 109 x 170) - Berlino, Charlottenburg, *Verusultung der Staatlichen Schlösser und Gärten* (Foto Steinkopf)



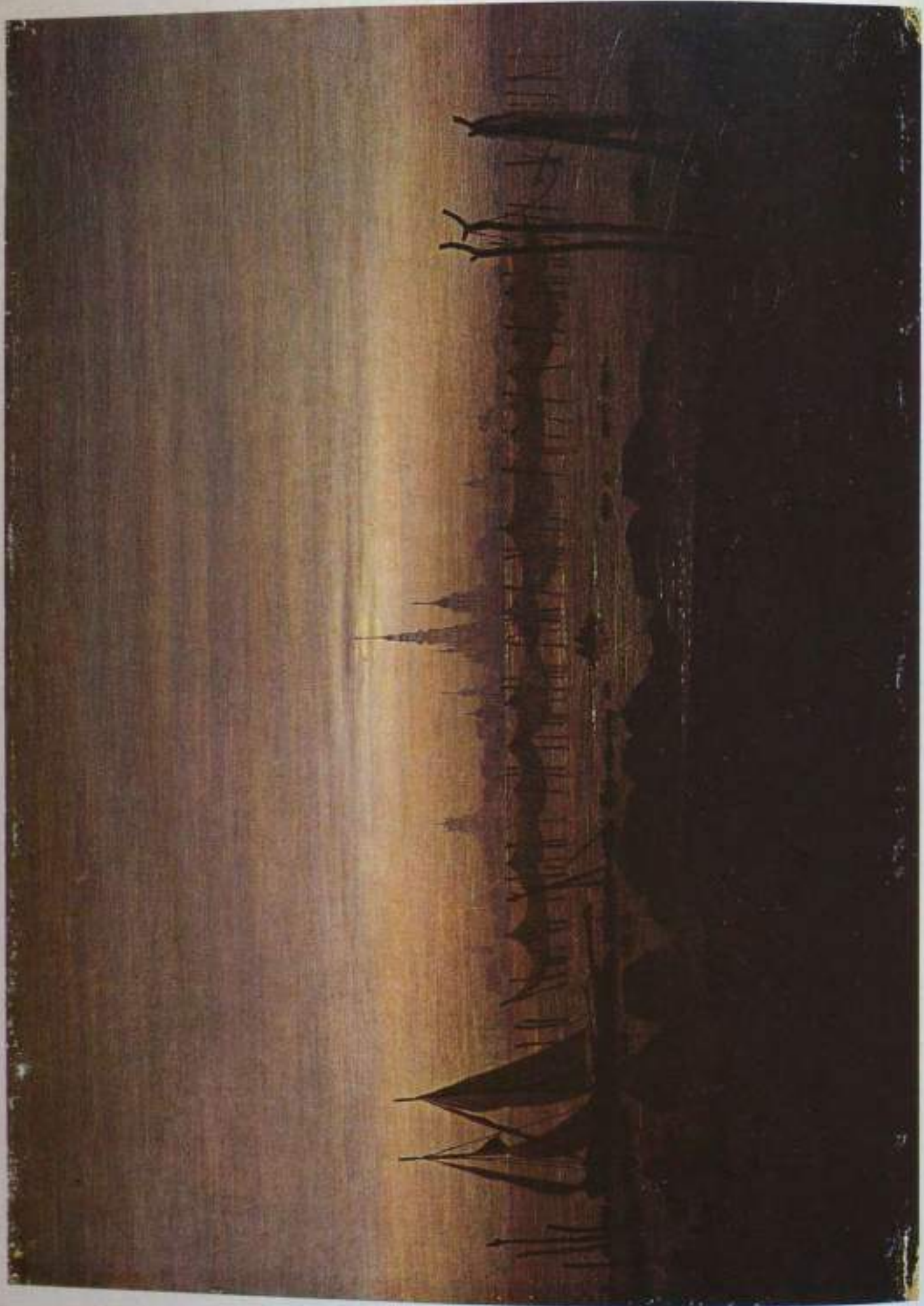
Taf. XIII - Caspar David Friedrich: *Monaco in riva al mare* (1808-09 - cm. 110 x 171) - Berlino, Charlottenburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten (Foto Steinkopf)



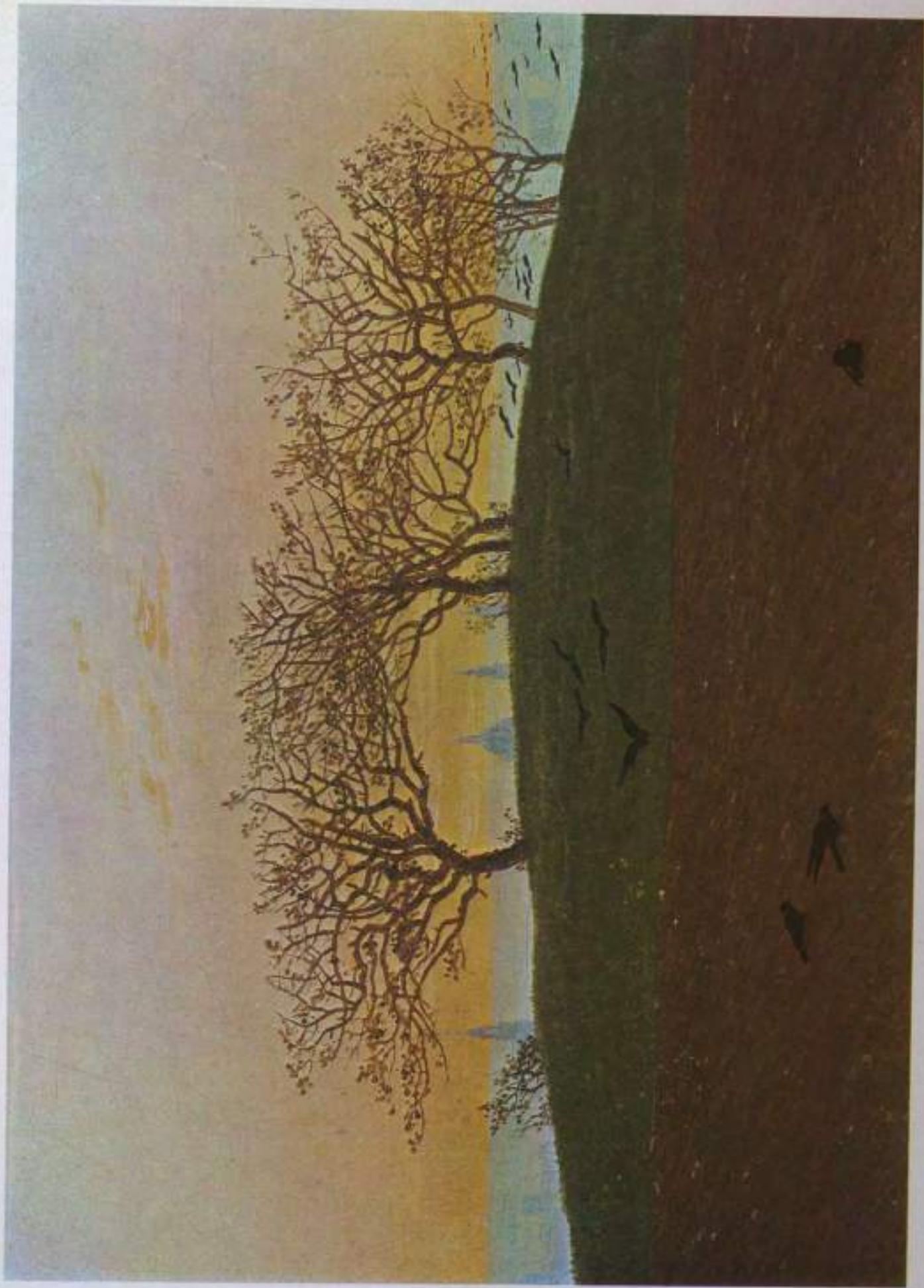
Tav. XIV - Caspar David Friedrich: Donna all'alba (1808 ca. - olio su tela - cm 22 x 30) - Essen, Folkwang Museum



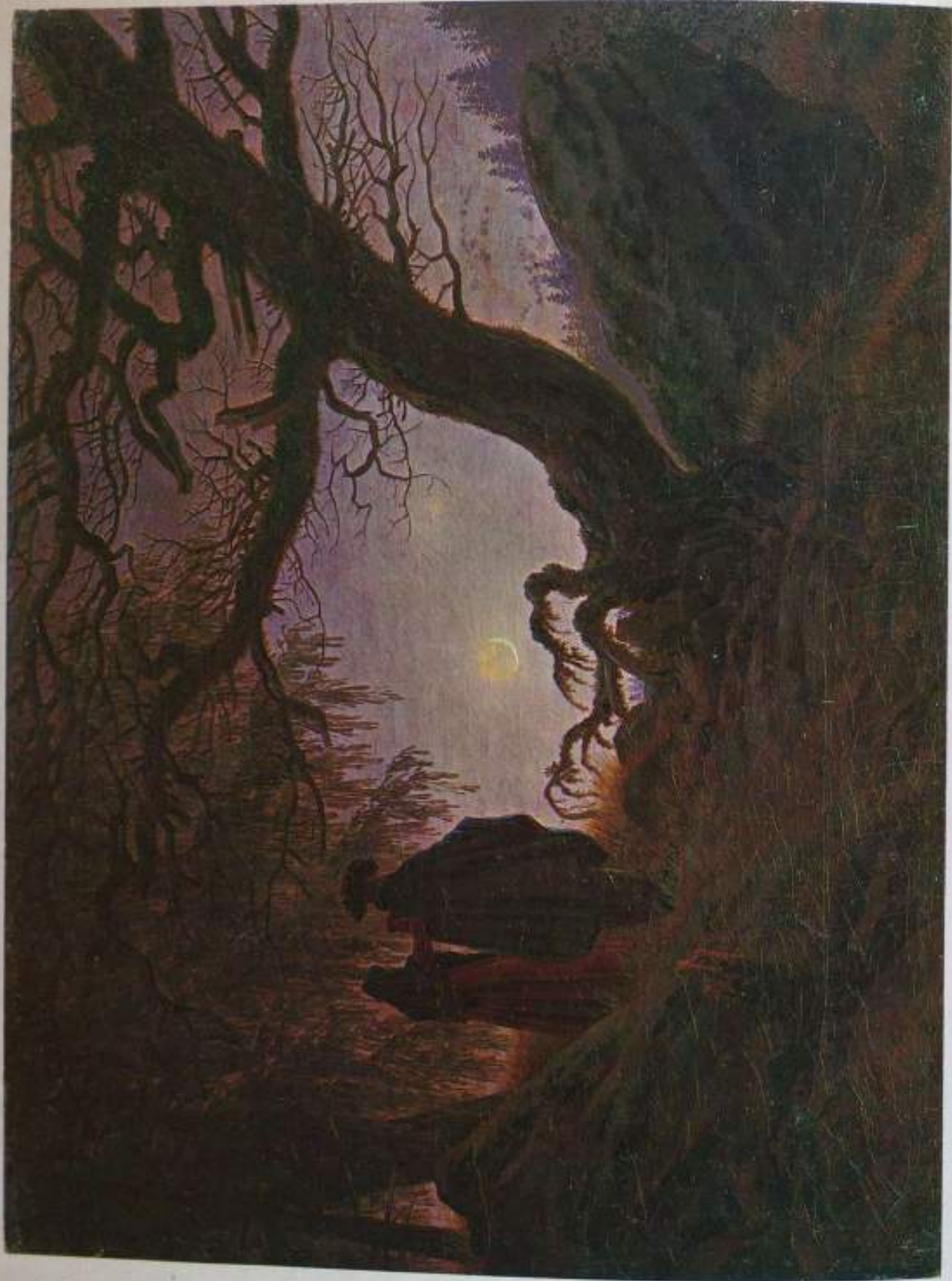
Tav. XV - Caspar David Friedrich: *Due uomini in riva al mare, al tramonto* (1807 ca. - cm 51 x 66) - Berlino, Museen Preussischer Kultur Besitz, Nationalgalerie
(Foto Steinkopf)



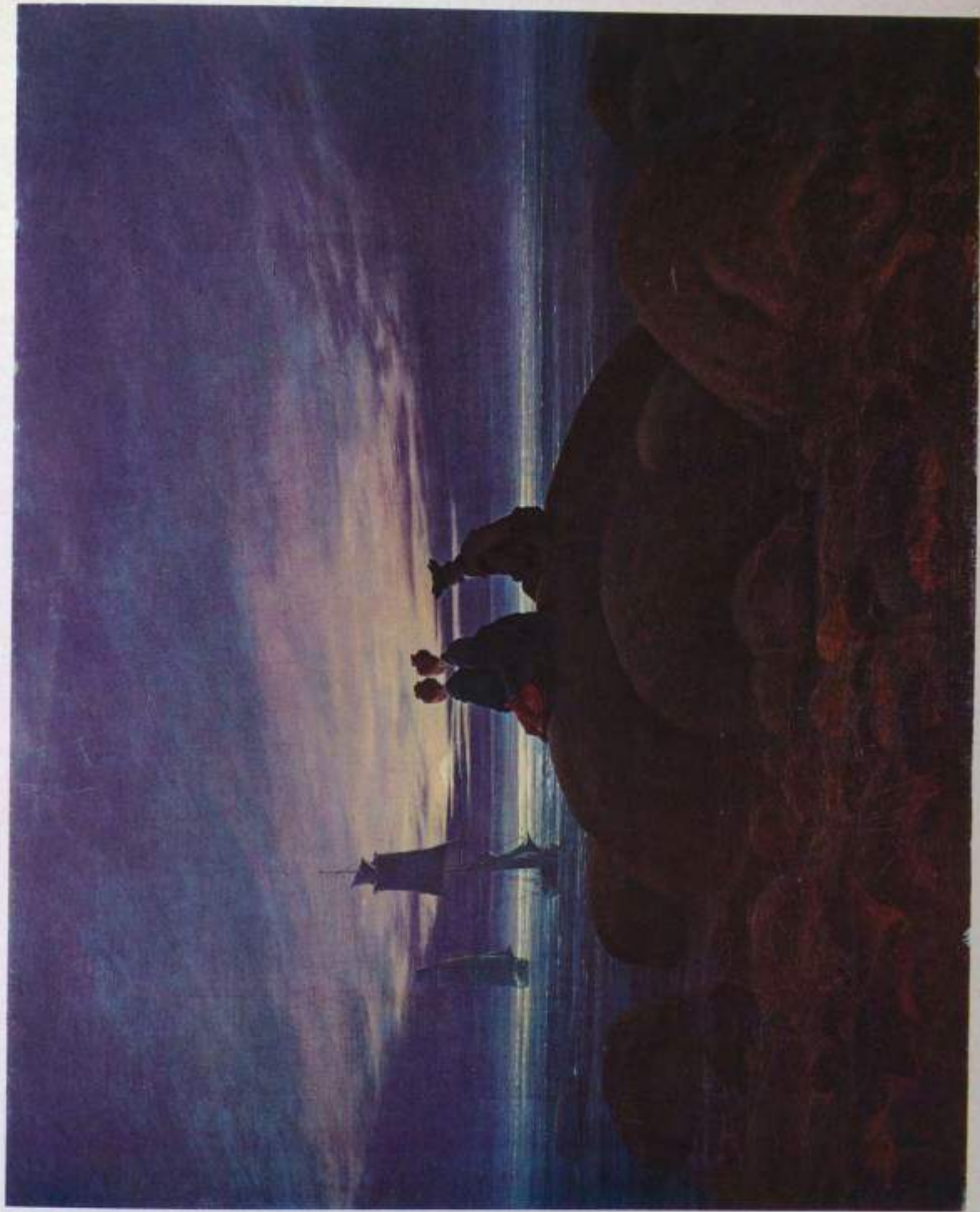
Tav. XVI - Caspar David Friedrich: Greifswald al chiaro di luna (1817 - olio su tela - cm 22,5 x 30,5) - Oslo, Nationalgalleriet



Tav. XVII - Caspar David Friedrich: Collina e campo arato presso Dreisa (1820-30 - cm 22 x 30) - Amburgo, Kunstballe



Tav. XVIII - Caspar David Friedrich: Uomo e donna in contemplazione della luna (1818 ca. - cm 34 x 44) - Berlino, Museo Prussiano Kultur Besitz, Nationalgalerie (Foto Steinkopf)



Tav. XIX - Caspar David Friedrich: *Il sorgere della luna sul mare* (1823) - Berlino, Staatliche Museen, Nationalgalerie

Il 'sublime naturale' e il fantastico



Tav. XX - Joseph Mallord William Turner. *La distruzione di Sodoma* (1805 ca. - olio su tela - cm 144,8 × 236,2) - Londra, Tate Gallery
(Foto John Webb)



Tav. XXI - Joseph Mallord William Turner: *Annibale attraversa le Alpi* (1812 ca. - olio su tela - cm 144,8 × 236,2) - Londra, Tate Gallery
(Foto John Webb)



Tav. XXII - Joseph Mallord William Turner: *Ombra e oscurità: La sera del diluvio* (1843 ca. - olio su tela - cm 78,8 × 77,5) - Londra, Tate Gallery



Tav. XXIII - Joseph Mallord William Turner: *Luce e colore: Il mattino dopo il diluvio* (1843 ca. - olio su tela - cm 78,7 × 78,7) - Londra, Tate Gallery



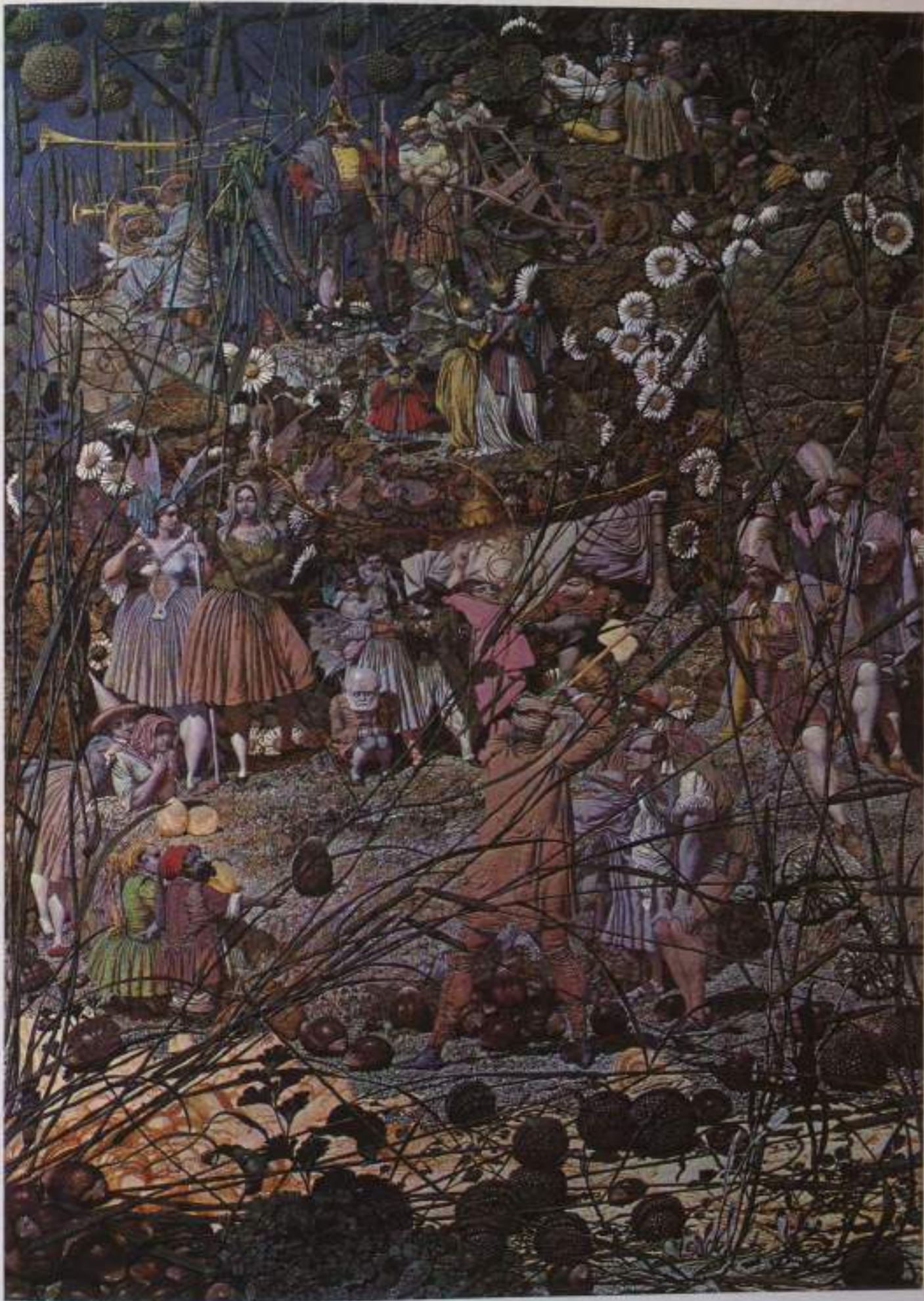
Tav. XXIV - Joseph Mallord William Turner: *Alba con mostro marino* (1840-45 ca. - olio su tela - cm 91,5 x 122) - Londra, Tate Gallery (Foto John Webb)



Tav. XXV - Joseph Mallord William Turner: *La morte su di un cavallo pallido* (1830 ca. - olio su tela - cm 59,7 x 75) - Londra, Tate Gallery



Tav. XXVI - John Martin: *Il grande giorno della sua ira* (1853 ca. - olio su tela - cm 196,5 × 303,2) - Londra, Tate Gallery



Tav. XXVII - Richard Dadd: *La fortuna del boscaiolo fattedo* (1855-64 - olio su tela - cm 54,6 x 39,4) - Londra, Tate Gallery

Gustave Moreau



Tav. XXVIII - Gustave Moreau: Il trionfo di Alessandro il Grande (cm 155 x 155) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXIX - Gustave Moreau: Polifemo (olio su tela - cm 46 × 38) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXX - Gustave Moreau: Giove e Semele (olio su tela - cm 143 × 110) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXXI - Gustave Moreau: Galatea (olio su tavola - cm 85 x 67) - Parigi, Coll. Robert Lebel



Tav. XXXII - Gustave Moreau: Dalila (olio su tela - cm 81,5 × 65) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXXIII - Gustave Moreau: Elena alle porte Scee (olio su tela - cm 72 × 100) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXXIV - Gustave Moreau: *La tentazione* (olio su tela - cm 142 × 97) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXXV - Gustave Moreau: Cavaliere (olio su tela - cm 46 × 38) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXXVI - Gustave Moreau: *Nascita di Venere* (olio - cm 40 × 62) - Parigi, Musée Moreau

Tav. XXXVII - Gustave Moreau: *La Parca e l'Angelo della morte* (olio su tela - cm 112,5 × 69) - Parigi, Musée Moreau

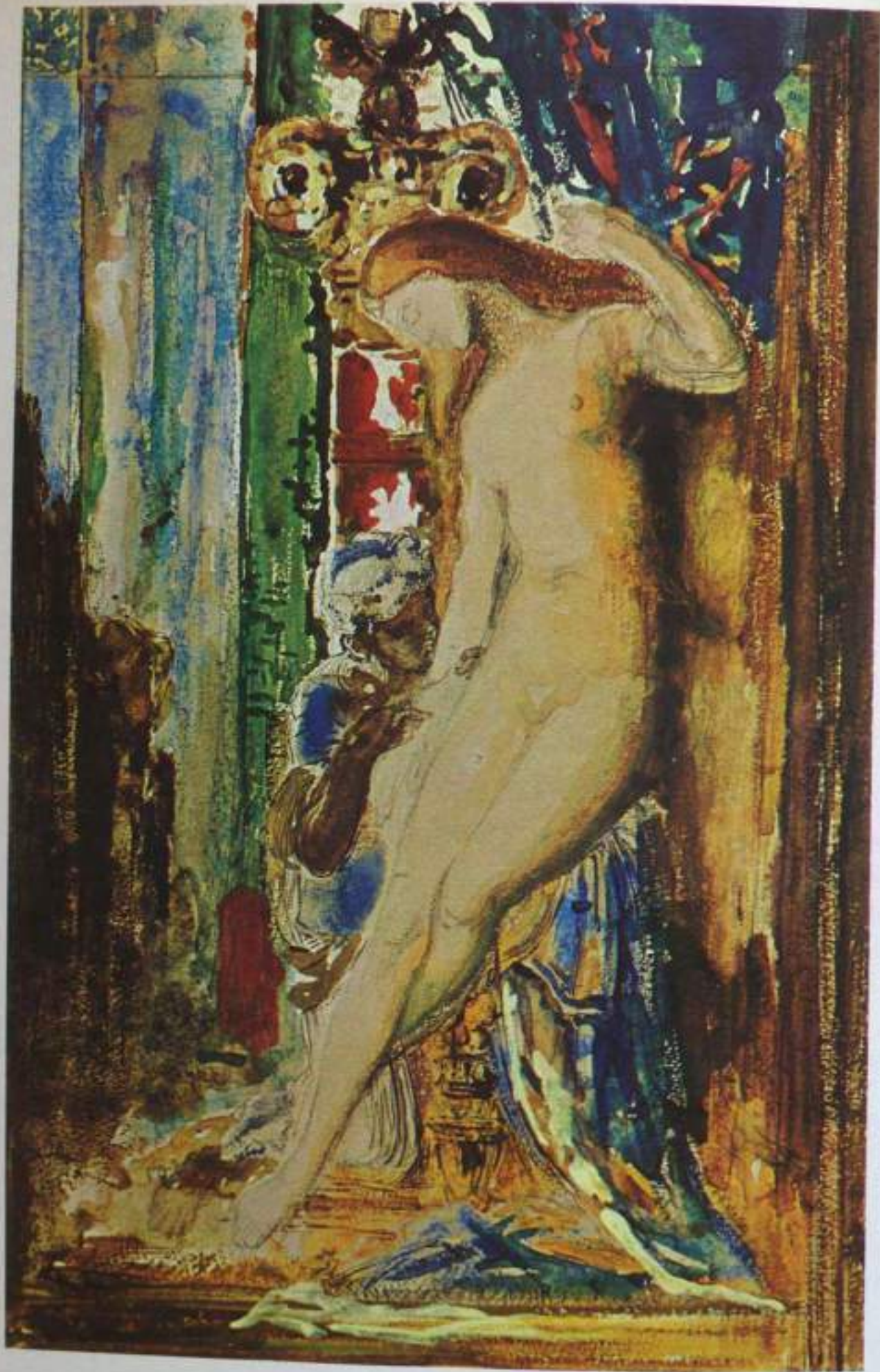




Tav. XXXVIII - Gustave Moreau: *Gli angeli di Sodoma* (olio su tela - cm 93 × 62) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XXXIX - Gustave Moreau: *Le sirene* (olio su tela - cm 93 × 62) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XL - Gustave Moreau: Dalila (acquerello - cm 34 × 22) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XLI - Gustave Moreau: *Le sirene* (olio su tela - cm 93 × 62) - Parigi, Musée Moreau



Tav. XLII - Gustave Moreau: Tentazione di Sant'Antonio (acquerello - cm 14 × 24) - Parigi, Musée Moreau

Tav. XLIII - Gustave Moreau: Le Lire morte (olio su tela - cm 230 × 122) - Parigi, Musée Moreau





Tav. XLIV - Gustave Moreau: Mosè esposto (acquerello - cm 15 x 16) - Parigi, Musée Moreau



Таб. XLV - Gustave Moreau: Абзазо (acquerello - cm. 19,5 x 31,5) - Parigi, Musée Moreau

Il realismo visionario



Tav. XLVI - Antoine Wiertz: *Il suicida* (olio su tela - cm 168 × 210) - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée Wiertz)



Tav. XLVII - Antoine Wiertz: *Il sepolto vivo* (olio su tela - cm 164 × 210) - Bruxelles, *Musées Royaux des Beaux-Arts* (Musée Wiertz)



Tav. XLVIII - Antoine Wiertz: *Fame, follia, crimine* (olio su tela - cm 155 × 164) - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée Wiertz)



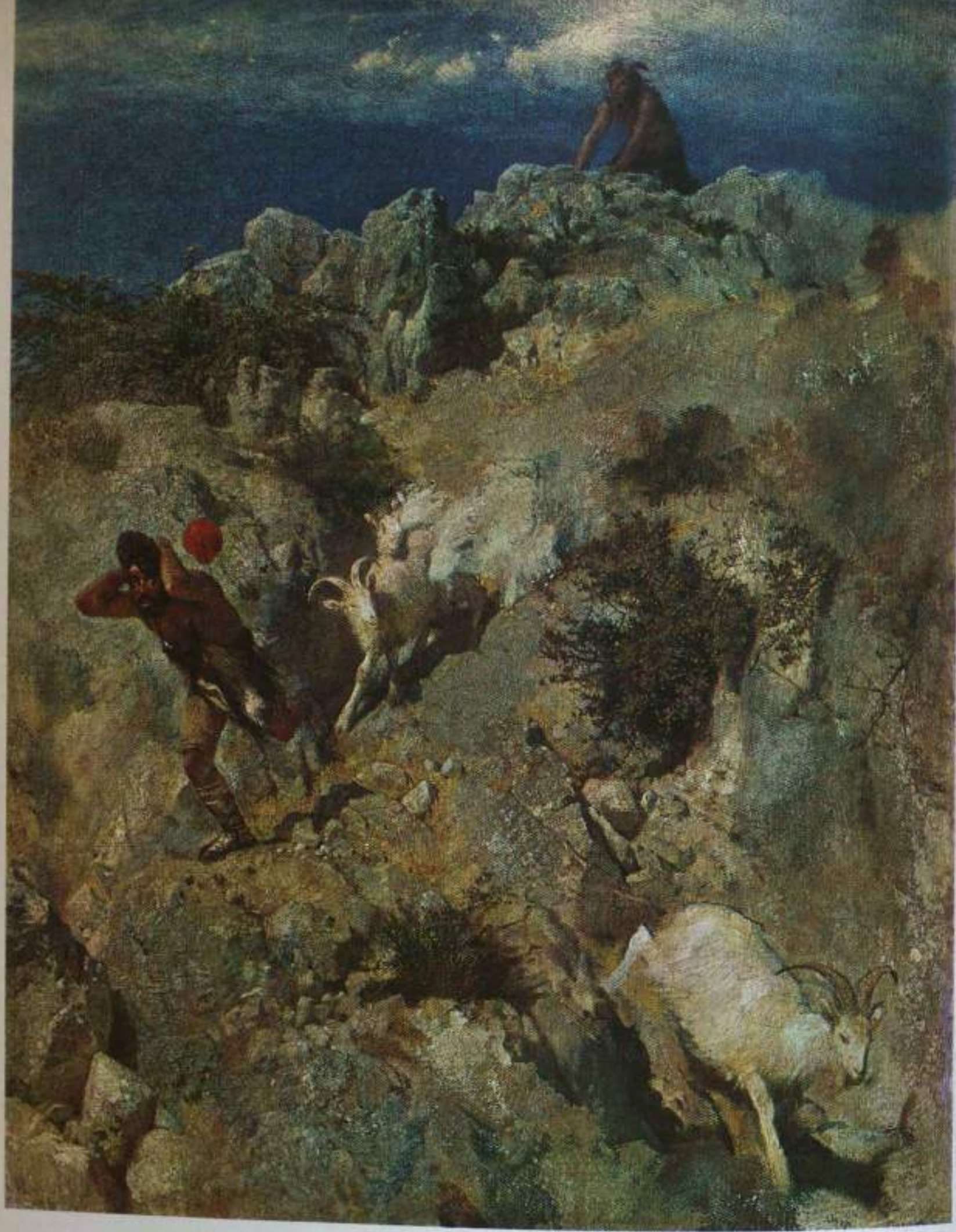
Tav. XLIX - Antoine Wiertz: *La bella Rosina* (olio su tela - cm 129 × 87) - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée Wiertz)



Tav. L - Arnold Böcklin: *Odiseo e Calipso*. (1883) - tempera su tavola - cm 104 x 150) - Batilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)



Tav. LI - Arnold Böcklin: L'isola dei morti - Lipsia, Museum der Bildenden Künste



Tav. LII - Arnold Böcklin: Pan spaventa i pastori (1860 - olio su tela - cm 78 × 64) - Basilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)

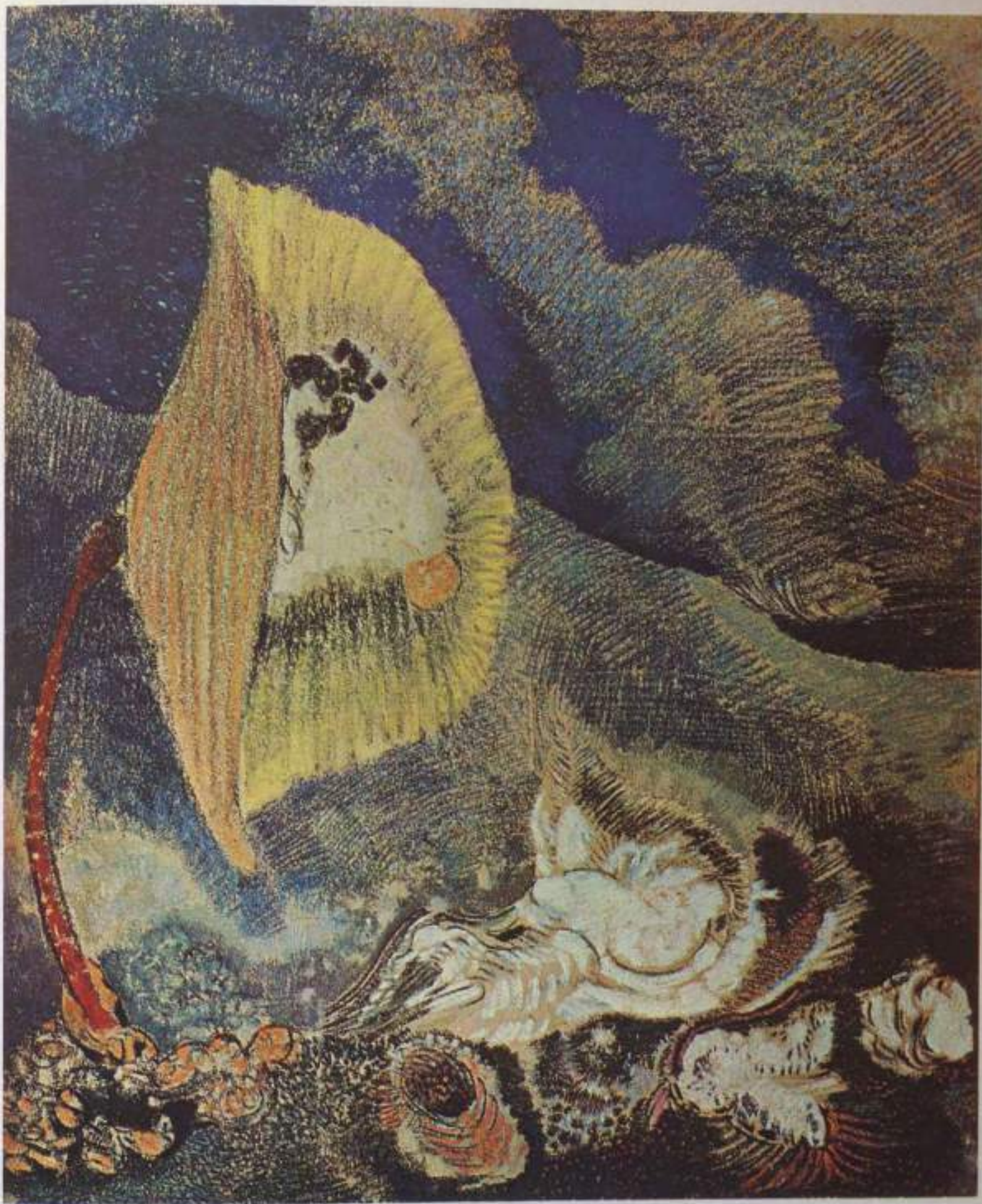


Tav. LIII - Arnold Böcklin: La peste (1898 - tempera su tavola - cm 149,5 × 104,5) - Basilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)

Simbolismo



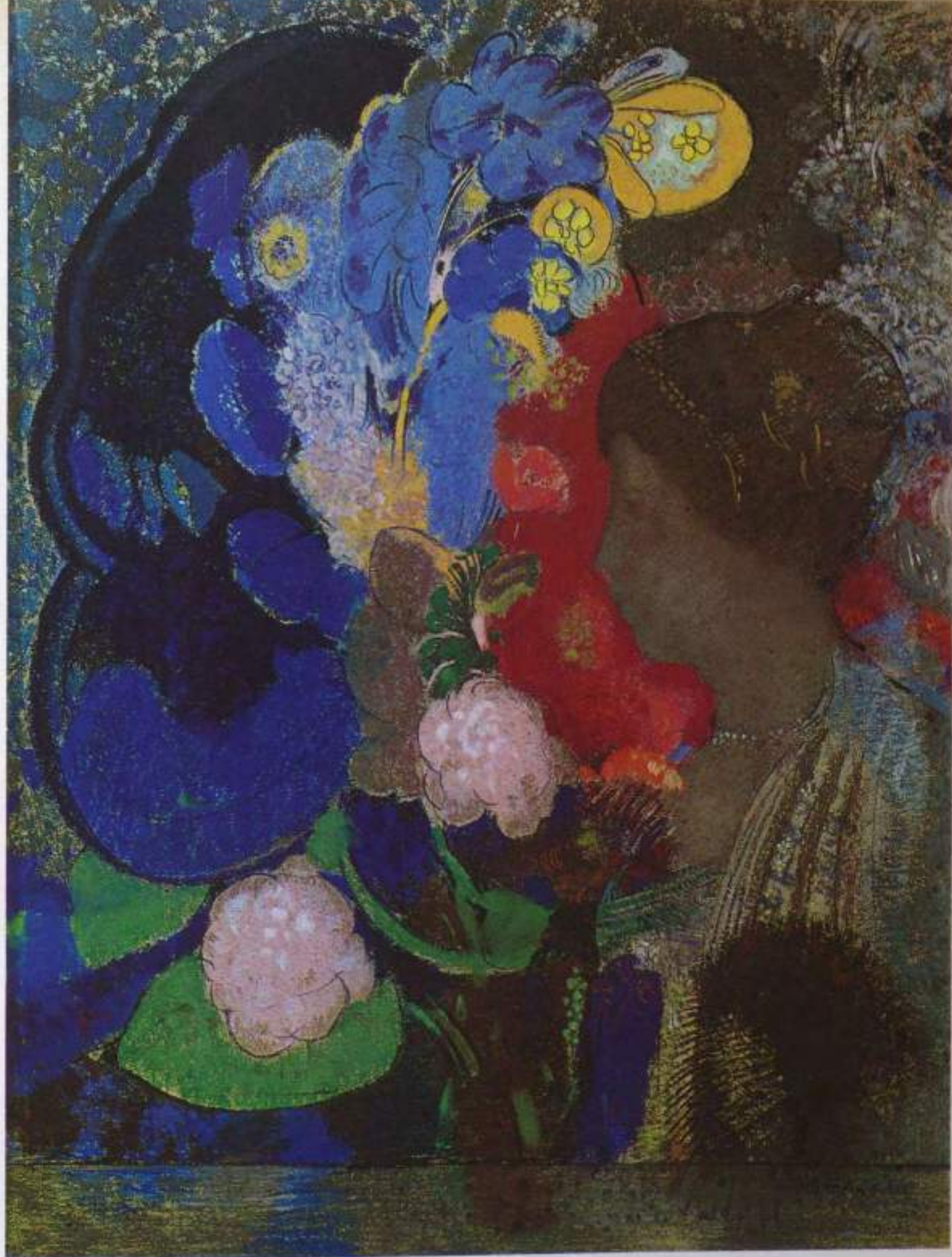
Tav. LIV - Odilon Redon: Paesaggio a Peyrelebadé (1880 - olio su cartone - cm 44 × 46,5) - Parigi, Coll. Ari Redon



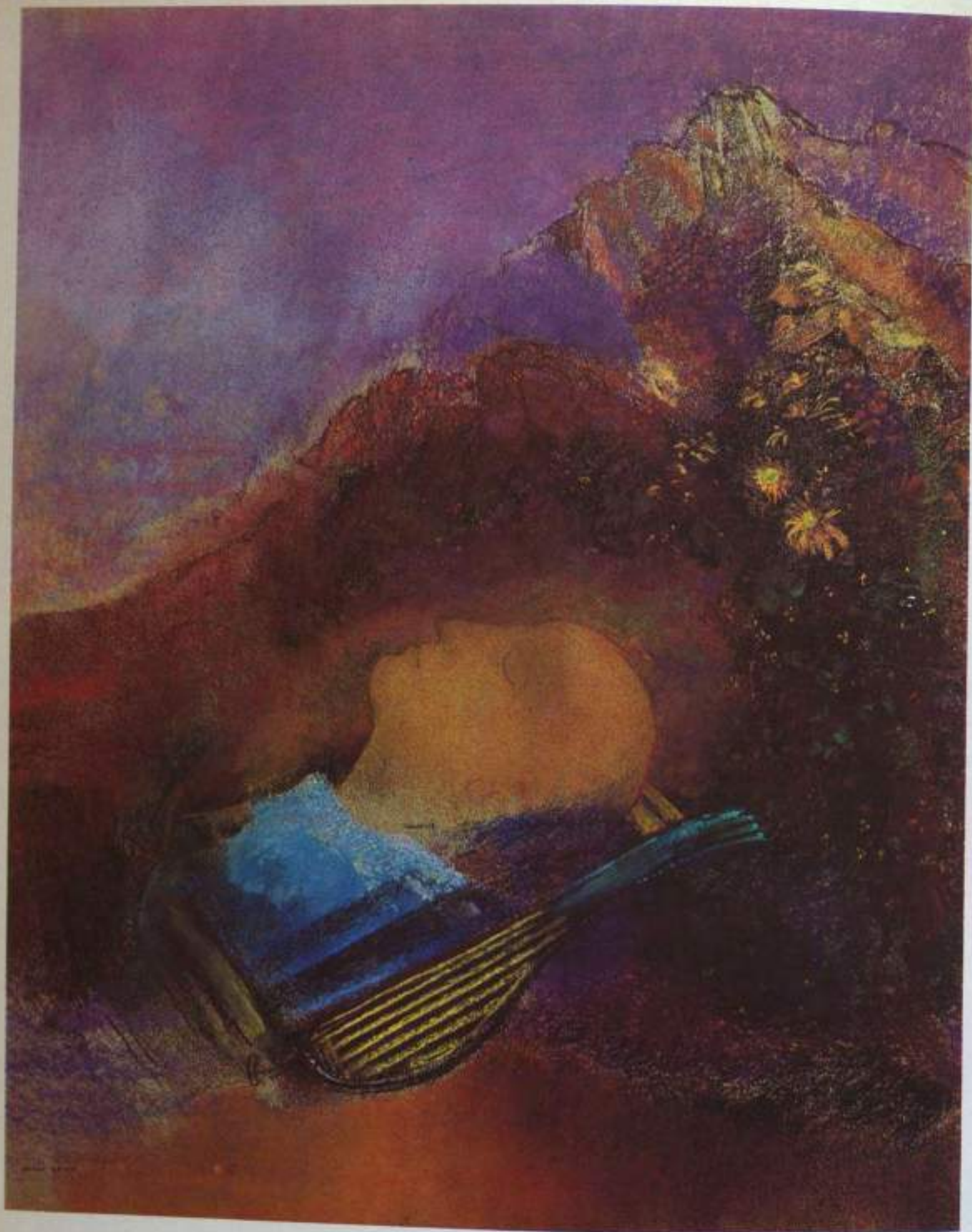
Tav. LV - Odilon Redon: Fondo del mare (1904 - pastello - cm 61 x 51) - Parigi, Collezione privata (Foto Giraudon)



Tav. LVI - Odilon Redon: Vaso con fiori (1912 ca. - pastello - cm 57 × 35) - Parigi, Louvre



Tav. LVII - Odilon Redon: Donna tra i fiori (1905-10 - pastello - cm 66 × 56) - New York, Collezione Mrs. H. Harris Jonas



Tav. LVIII - Odilon Redon: Orfeo (1903 ca. - pastello - cm 70 × 56,5) - Cleveland, Museum of Art, dono di J. H. Wade

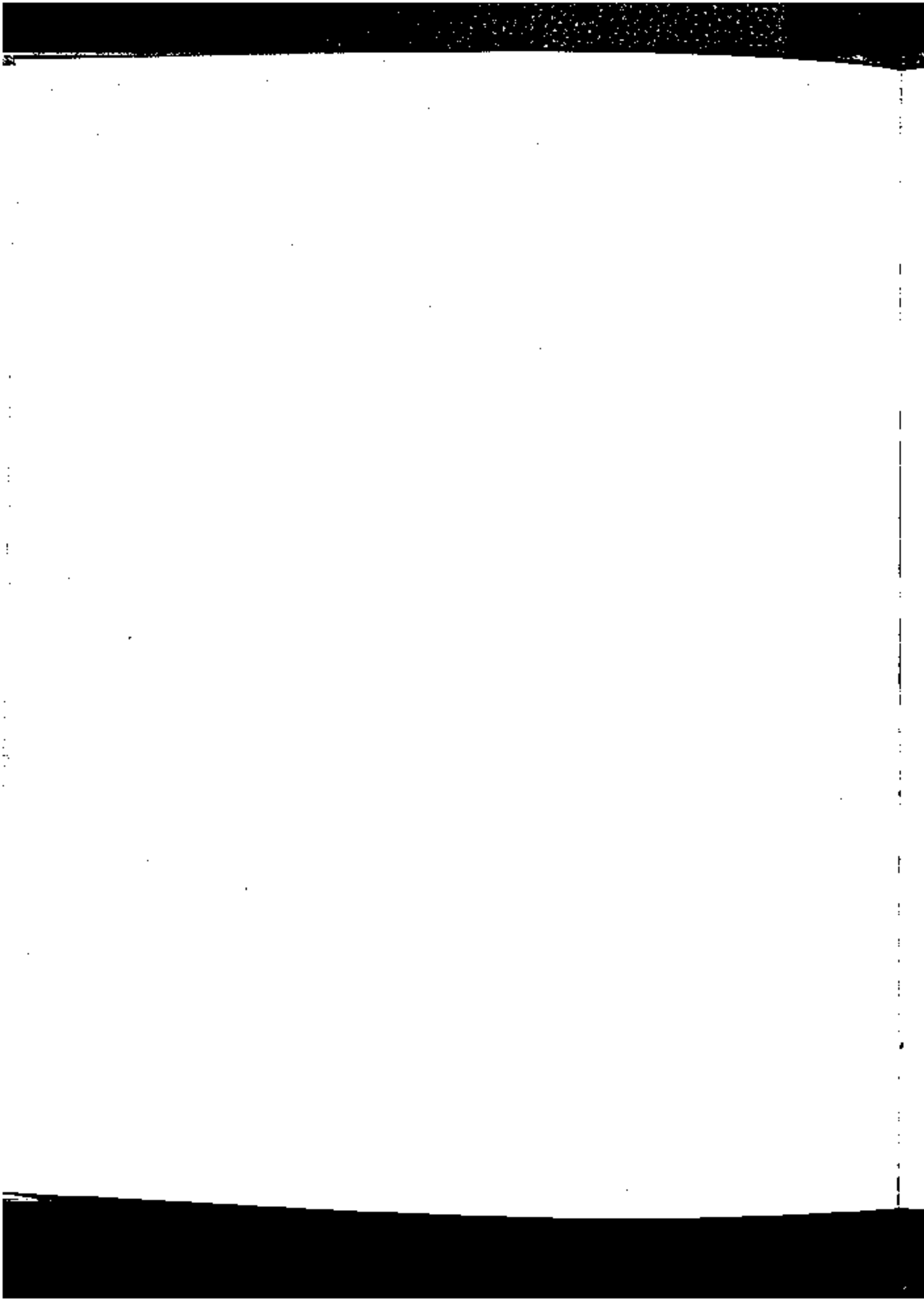


Tav. LIX - Odilon Redon: Nascita di Venere (1912 - pannello ad olio - cm 141 × 61) - Parigi, Antica Collezione Stephen Higgons



Tav. LX - Odilon Redon: Il ciclope (1895-1900 - olio su legno - cm 64 x 51) - Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

I PROTAGONISTI



WILLIAM BLAKE

William Blake nasce a Londra il 28 novembre del 1757, secondo di cinque figli. Figlio di un ricco commerciante, viene educato inizialmente in famiglia, leggendo libri mistici ed appassionandosi al disegno. È un visionario nato: all'età di quattro anni vede il volto di Dio dietro la finestra e resta terrificato da questo primo contatto col soprannaturale.

A circa dieci anni incomincia a studiare regolarmente disegno, copia Raffaello, Michelangelo e Dürer. Apprende la tecnica dell'incisione, dapprima presso Ryland, in seguito presso il più famoso incisore James Basire. Il 18 agosto 1782 sposa Catherine Boucher, una donna senza cultura, che, però, sotto la sua guida impara a leggere, a scrivere, a copiare i suoi manoscritti, a dipingere i suoi libri miniati.

Dopo il matrimonio l'originalità della sua natura si accentua sempre più e gli vale il soprannome di 'mad Blake'. Contemporaneamente ha inizio la difficile amicizia con Flaxman e Fuseli.

Poeta visionario e incisore, illustra i suoi primi poemi: « Milton » e « Gerusalemme ».

Per qualche anno lavora presso un incisore poi insegna, ma alla fine interrompe queste attività perché interferiscono troppo con il suo lavoro: ha la fortuna di incontrare Thomas Butts che, con il suo mecenatismo, lo salva dal bisogno.

Nel 1800 si stabilisce a Felpham, nel Sussex, ed in questi anni lavora quasi esclusivamente per il poeta William Hayley.

Una sola volta espone le sue opere, nel maggio del 1809: ne riceve una critica sfavorevole che lo getta nello scoramento più profondo, cessa di produrre e si riduce in miseria.

Esce da questo periodo oscuro nel 1817 grazie alla amicizia del pittore John Linnell: le illustrazioni per il « Libro di Job » e per la « Divina Commedia » sono le migliori realizzazioni di questa seconda maniera.

Muore perfettamente felice, nonostante le accuse di eresia, il 12 agosto 1827. Viene sepolto, con altri tre mendicanti, a Bunhill Fields, in una tomba priva di lapide. Morì come visse, nell'oscurità, completamente indifferente alle ricompense materiali.

ARNOLD BÖCKLIN

Arnold Böcklin nasce a Basilea il 16 ottobre 1827. Figlio di un commerciante, vince la resistenza paterna grazie all'intervento del poeta Wilhelm Wackernagel, suo insegnante, e può così dedicarsi all'arte. Nel 1845 frequenta l'Accademia di Düsseldorf, dove ha come maestro Johann Wilhelm Schirmer, la cui pittura si può definire eroico-panoramica.

Tra il 1847 e il '48 intraprende viaggi di studio a Bruxelles, Anversa, Svizzera e Parigi.

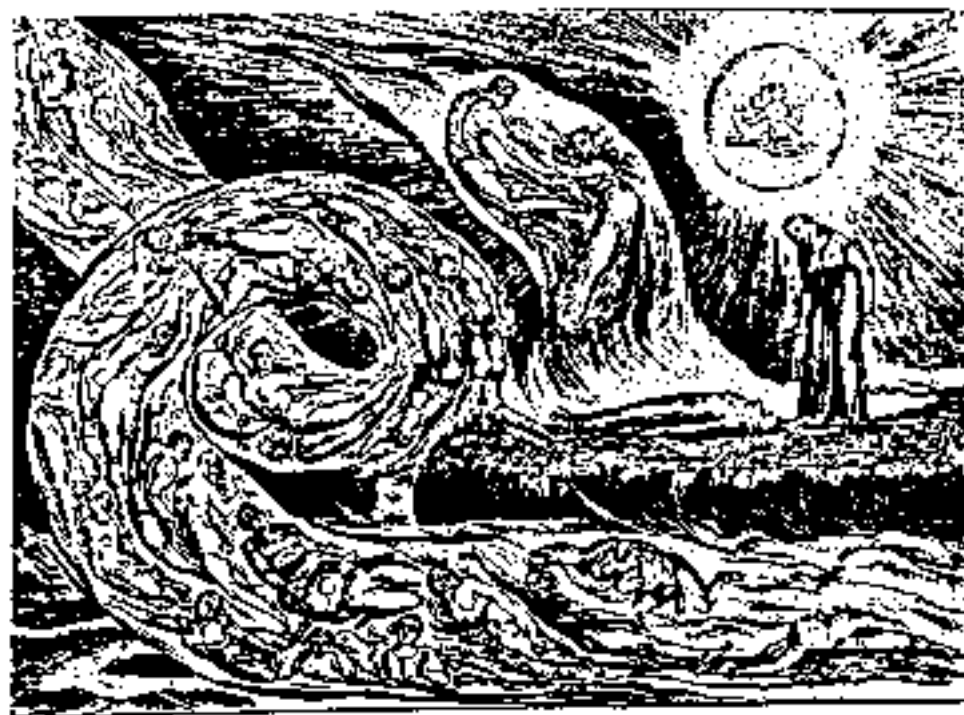
Dall'autunno del '48 lavora a Basilea sino al 1850, anno in cui si trasferisce a Roma. Qui, nello studio

degli antichi, trova quell'ispirazione che lo spronerà tutta la vita ed esegue parecchie opere importanti. Nel 1853 sposa una giovane romana, Angela Pascucci. Nel 1857 si reca a Basilea e poi ad Hannover dove dipinge un salone. Alla fine di un periodo poco fortunato, viene nominato professore

Arnold Böcklin: Autoritratto con la morte che suona il violino (1872) - Berlino Dahlem, Emals L. La Roche



William Blake: Inferno: Paolo e Francesca (1827 - incisione) - Londra, British Museum



all'Accademia di Weimar, nel 1860. Due anni dopo ritorna a Roma, visita per la prima volta Napoli e Pompei, e i frammenti di questi affreschi influenzeranno in modo decisivo la sua tecnica e la sua arte futura.

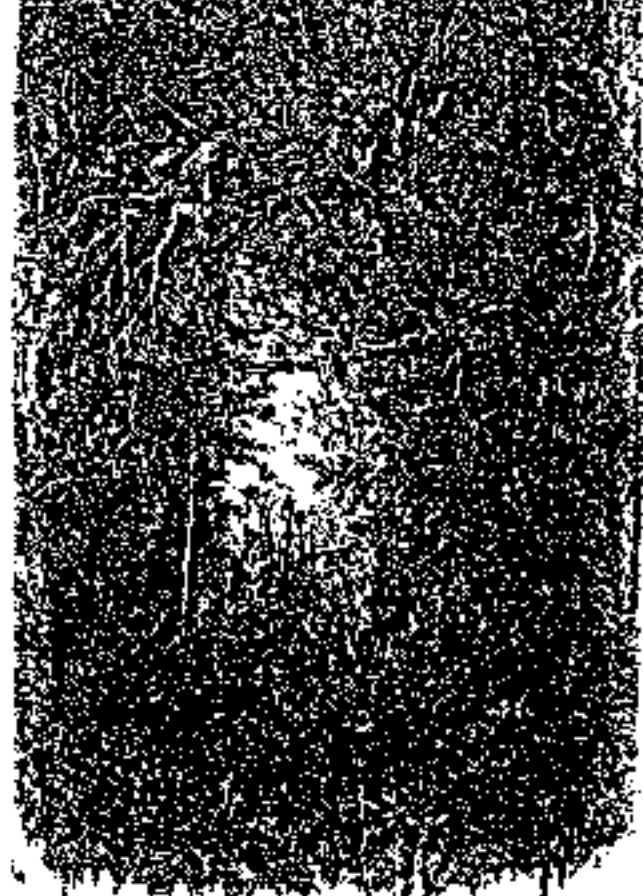
Nell'autunno del 1866 è a Basilea, dove intraprende l'affresco dello scalone del Museo di questa città. Attraversa un periodo altamente produttivo ed importante per la profonda evoluzione del colore, della forma, dell'ispirazione.

Dal 1874 all'84 è a Firenze, dove è circondato da una schiera di discepoli e dove produce alcune delle opere che sollevano più polemiche: *L'isola dei morti*, *il Bosco sacro*.

Nel 1895 si stabilisce nella sua villa a San Domenico di Fiesole.

Qui trascorre gli ultimi anni continuando la sua attività sino alla morte, avvenuta il 16 gennaio 1901.

Rodolphe Bresdin: La sacra famiglia presso un ruscello (incisione) - Chicago, Art Institute



Rodolphe Bresdin: Radura in una foresta (incisione) - Chicago, Art Institute

RODOLPHE BRES DIN

Rodolphe Bresdin nasce a Ingrandes (Indre-et-Loire) il 17 marzo 1825, e muore a Sèvres il 14 gennaio 1885.

Questo geniale artista, che solo ora comincia ad essere valutato secondo i suoi meriti, è uno dei migliori incisori del XIX secolo.

Attratto dal fantastico, la sua vita si svolge, come appare evidente anche dalle sue opere, sotto il segno dell'insolito.

Rivela i segreti della tecnica della litografia a Redon, che lo considera un precursore e un maestro.

RICHARD DADD

Nasce a Chatham nel 1819. In seguito si trasferisce a Londra, avendo il padre iniziato un'attività d'antiquario, e studia alla Royal Academy.

Si fa conoscere come pittore di genere e nel 1838 espone per la prima volta alla Royal Academy. Esegue anche un buon numero di opere per Lord Foley.

Nell'estate del 1842 intraprende un viaggio con Sir Thomas Philips, e visita l'Italia, l'Egitto, la Grecia e l'Asia Minore. Il bruciante sole d'Egitto influisce negativamente sulla sua mente già malata ed è così costretto a rientrare in patria nella primavera dell'anno seguente, con un buon numero di acquerelli eseguiti durante il viaggio. Nell'autunno perde la ragione, teme di essere perseguitato dal padre e il 28 ottobre a Cobham Bark Surrey lo uccide.

Fugge in Francia, ma viene identificato ed inter-



Caspar David Friedrich: Cimitero del monastero sotto la neve (1819 - olio su tela - distrutto) - Berlino, Nationalgalerie

nato al Bethlehem Hospital. Durante il suo soggiorno nella casa di cura produce opere interessanti, anche se vi si può notare un certo squilibrio. L'artista muore a Londra sessantottenne nel 1887.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Caspar David Friedrich nasce a Greifswald, sotto la dominazione svedese, il 5 settembre 1774, da genitori di umile origine, sesto di dieci fratelli.

La sua indole malinconica probabilmente ha origine nella sua infanzia triste e segnata da grandi dolori: la morte della madre e la scomparsa del fratello Christoph fra i ghiacci.

Ben presto si dedica allo studio dell'arte, dapprima con l'architetto Johann Friedrich Qulstorp, poi iscrivendosi, nel 1794, all'Accademia artistica di Copenhagen. Nel 1798 si trasferisce a Dresda, dove entra in contatto con i maggiori rappresentanti del movimento romantico. Da questo momento risiede a Dresda, salvo lunghe permanenze a Greifswald, dove torna per vivere a contatto con la natura.

Incomincia anche a dipingere, inizialmente a seppia e ad acquarello. Diviene amico anche di Otto Runge, di Triebck e di Von Kleist, ma, pur gravitando nella cerchia romantica, rimane sempre un solitario, dividendo il tempo tra esplorazioni nella campagna e sui monti e il lavoro pittorico nello studio, conducendo una vita semplicissima, quasi ascetica. Dal 1807 inizia a dipingere ad olio e produce alcu-



Johann Heinrich Füssli: Giovane uomo seduto, probabile autoritratto a 35 anni (carboncino) - Zurigo, Kunsthaus, Collezione Paul Hurlimann

ni capolavori come *Monaco sulla riva del mare*. Acquisisce intanto una notevole fama e nel 1817 viene nominato membro dell'Accademia di Dresda; l'anno successivo sposa Carolina Bommer, senza però cambiare le abitudini di vita. Intorno al 1820 si lega di grande amicizia con il pittore norvegese Christian C. Dahl e con Carl Gustav Carus. Friedrich è al culmine della sua forza creativa e darà notevoli risultati fin verso il 1835. Da quest'anno ha inizio invece la decadenza delle sue forze psichiche, diventa solitario, cupo e malinconico, finché nel 1835 è colpito da apoplezia. L'artista si spegne a Dresda il 7 maggio del 1840.

JOHANN HEINRICH FÜSSLI (FUSELI)

Il Füssli, o Fuseli, secondo la grafia da lui in seguito adottata, nasce a Zurigo nel 1741. Secondo figlio di Jean-Gaspard, ritrattista, viene indirizzato da questo verso la carriera ecclesiastica, nonostante la sua inclinazione per l'arte. Studia teologia ed inglese all'università di Zurigo. Con Lavater, suo



Johann Heinrich Füssli: *Visione nella casa dei pazzi* (matita, acquerello e biacca) - Zurigo, Kunsthaus

amico, ed altri studenti, Füssli indaga sull'attività di un magistrato corrotto e pubblica un libello; nel 1764 in seguito a questo incidente è costretto ad abbandonare Zurigo e la Svizzera. Si reca dapprima a Vienna e poi a Berlino. Alcuni suoi disegni vengono scelti da Sir Robert Smith, ambasciatore in Prussia, per illustrare il «*Macbeth*» e «*Re Lear*». Füssli si trasferisce in In-



Victor Hugo: *Profilo di castello e nebbia* (carboncino) - Parigi, Bibliothèque Nationale

ghilterra e diviene precettore presso una famiglia nobile.

Qui incontra Reynolds, che, dopo aver visto i suoi disegni, gli consiglia di recarsi per qualche tempo in Italia per studiare i maggiori pittori italiani. Füssli quindi è in Italia dal 1770 al 1778, quasi sempre a Roma, dove si entusiasma per Michelangelo alla Cappella Sistina.

Ritorna a Londra nel 1779; espone alla Royal Academy, dove la sua opera *Nightmare* attira l'attenzione dei critici e del pubblico, che riconoscono il suo talento di pittore.

Nel 1788 diviene membro della Royal Academy e due anni dopo accademico.

Dal 1799 viene nominato professore di pittura, carica che mantiene per tutto il resto della vita. Muore durante una visita alla contessa di Guildford a Putney-Heath, il 16 aprile 1825.

Il Füssli viene ben presto dimenticato nel suo paese d'adozione, superato dalla fama del suo, in parte, discepolo William Blake. In Svizzera si cominciò ad apprezzarlo solo nel 1926, in seguito ad un'esposizione delle sue opere tenutasi a Zurigo.

VICTOR HUGO

Victor Hugo nasce a Besançon il 26 febbraio del 1802. Poeta, romanziere, drammaturgo, domina per oltre sessant'anni la società letteraria francese. Pur non avendo mai studiato disegno, dimostra una spiccata e felice tendenza a fissare sulla carta bizzarre apparizioni, sorte all'improvviso nella sua mente, o pittoreschi aspetti di luoghi e persone.



Victor Hugo: Il borgo dalla croce (matita, carboncino, inchiostro) - Parigi, Maison Victor Hugo



Victor Hugo: Merletti e spettri (disegno a inchiostro) - Parigi, Maison Victor Hugo

Alle sue opere grafiche, abbastanza numerose, Hugo non attribuisce una eccessiva importanza, ma le firma e vi aggiunge, a volte, arguti titoli o commenti allegorici.

Interessanti e personali sono, per la visione romantica e la trasfigurazione scenografica della realtà, i paesaggi e i disegni dell'età matura. Eseguiti con grande abilità vertono su pochi temi e mostrano, volta a volta, un castello in cima a un colle roccioso e sconceso, un'antica chiesa gotica semidiroccata, un fiume tra ripe frastagliate.

Negli anni dal 1848 al '51 si abbandona con particolare entusiasmo alla creazione artistica; l'immaginazione si amplia: visioni di sogno o di incubo, prospettive lontane, paesaggi fantastici.

Raffigura spesso anche creature mostruose e nella commistione di immagini del regno animale, vegetale e minerale si sente la profonda angoscia che Victor Hugo prova all'idea delle anime prigioniere della materia.

Più che a Goya o a Piranesi, che Victor Hugo ha modo di conoscere, la sua opera grafica si riallaccia alle future incisioni di Odilon Redon.

Nel 1863 viene pubblicata dall'editore parigino Castel una scelta di schizzi di Victor Hugo; le riproduzioni sono eseguite con cura e perizia dall'incisore Paul Chenay ed il testo critico è scritto da Théophile Gautier. La prefazione, stesa dallo stesso Victor Hugo, spiega e giustifica il permesso da lui accordato di presentare questi disegni, nati col solo scopo di divertire l'autore e qualche amico. Caricature, ricordi di luoghi visti, illustrazioni si susseguono fino alla sua morte, avvenuta a Parigi il 23 maggio 1885.

Buona parte della sua opera grafica è raggruppata nell'antica dimora del grande scrittore romantico in Place des Vosges, ora Musée Victor Hugo.

Victor Hugo: Il fungo (penna, acquerello, guazzo). Parigi, Maison Victor Hugo



JOHN MARTIN

John Martin nasce ad Haydon il 19 luglio del 1789. Inizia la sua carriera come decoratore di pannelli di vetture, ed in seguito si dedica alla pittura su porcellana.

Nel 1806 si trasferisce a Londra e comincia ad esporre alla Royal Academy nel 1812.

Si dedica con entusiasmo, oltre che alla pittura ad olio, all'acquerello, all'incisione e all'illustrazione di libri.

Si spegne nell'isola di Man il 17 febbraio del 1854.



John Martin: Il menestrello (olio su tela) - Collezione Robert Frank

CHARLES MERYON

Charles Meryon nasce a Parigi il 26 novembre 1821, figlio naturale di un medico inglese, Charles Lewis Meryon, e di una ballerina spagnola.

La madre, già malata di mente, muore nel 1837; nello stesso anno Meryon entra all'École Navale di Brest: durante i suoi primi viaggi esegue parecchi acquerelli dei luoghi visitati e, quando nel 1840 torna a Toulon, li sottopone al pittore Courdonan, che gli dà qualche lezione di disegno ed acquerello. Nel 1842 si imbarca nuovamente, sulla Rhin, per un viaggio di circumnavigazione che dura fino al 1846. Al ritorno in Francia dà le dimissioni dalla marina e si stabilisce a Parigi.

Dipinge alcuni cartoni, senza eccessivo successo, ma nel settembre del 1848 scopre la tecnica dell'acquaforte, che gli è più congeniale della pittura.



Charles Meryon: Tourelle rue de l'École de Médecine (1861 - incisione)

Escoge dapprima copie da Philippe de Champagne, A. van de Velde, Salvator Rosa, Karel Dujardin. Nel 1850 ha l'idea di realizzare una serie di vedute ad acquaforte dei punti più pittoreschi di Parigi, che espone ai Salons dello stesso anno e dei seguenti, fino al 1855. Queste opere, di considerevole importanza, gli valgono l'ammirazione dei critici, quali Théophile Gautier, Thoré, Brudelaire.

In questo periodo Meryon sembra sempre in preda ad una ossessione: è l'inizio della sua malattia mentale; di carattere difficile e ombroso, si crede solo e la sua natura sensibile e delicata ne risente.

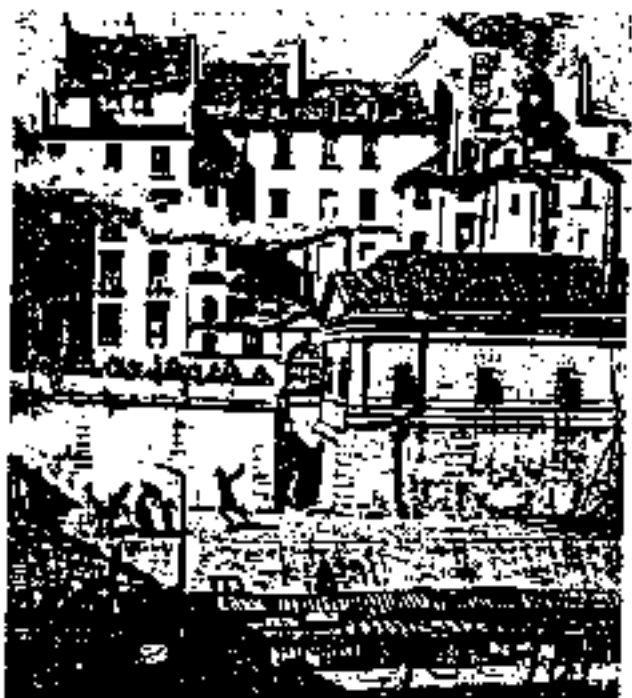
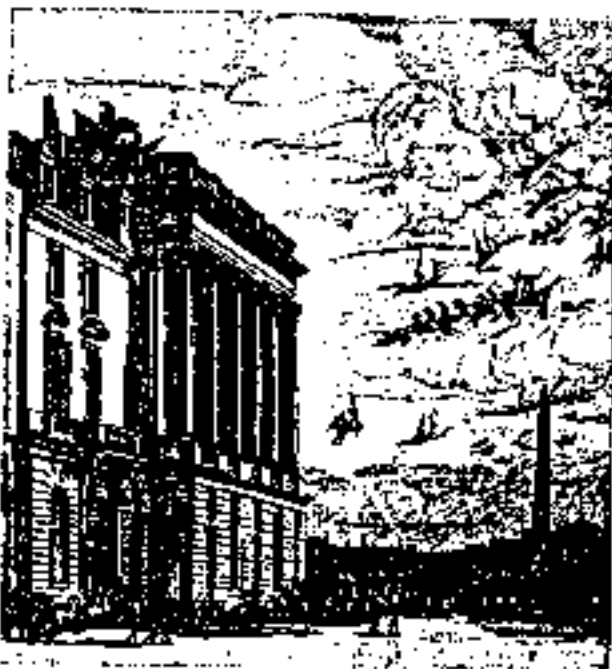
Dopo un soggiorno a Bruxelles, dove il duca di Arenberg lo invita per fargli incidere alcune vedute, torna a Parigi ed incomincia a dar segni di squilibrio mentale piuttosto grave: si crede perseguitato dalla polizia, rifiuta di abbandonare il letto e

minaccia con una pistola chiunque gli s'avvicina. Il 12 maggio 1858 viene internato a Charenton: le cure che qui riceve hanno un benefico effetto ed egli può così continuare a lavorare.

Il 25 agosto del 1859 lascia la casa di cura e torna a partecipare ai Salons del 1863-65-66. Ma nell'ottobre del 1866 ha una ricaduta e viene nuovamente internato. Si spegne il 13 febbraio del 1868.

Charles Meryon: Le Ministère de la Marine (1865 - incisione)

Charles Meryon: La Morgue (1854 - incisione)





Gustave Moreau: Autoritratto (tela) - Parigi, Musée Moreau

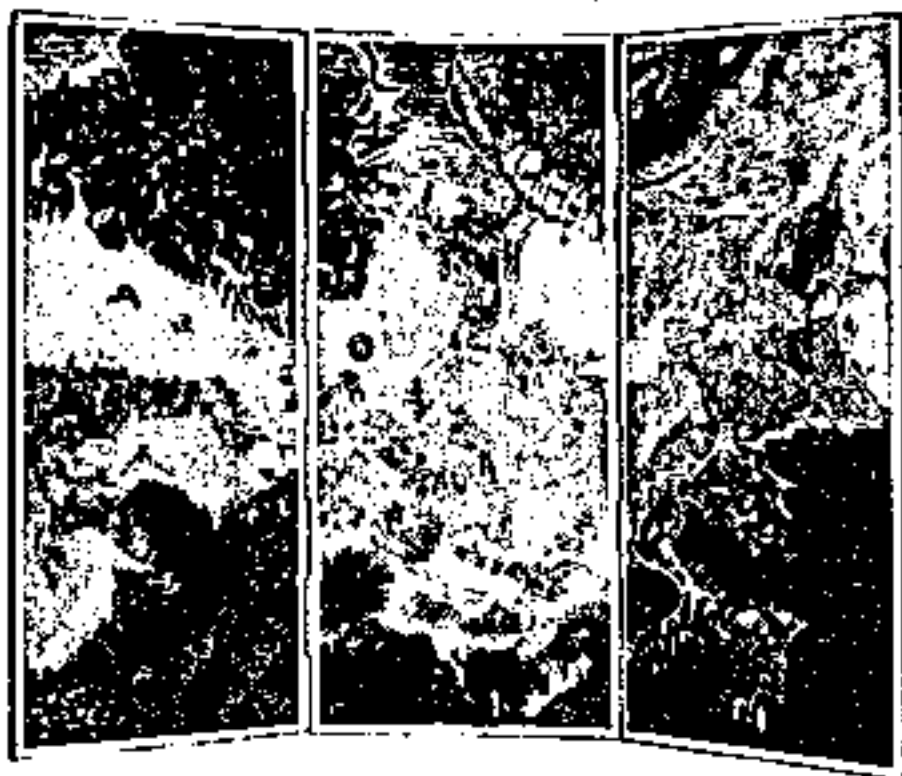
GUSTAVE MOREAU

Gustave Moreau nasce a Parigi il 6 aprile 1826. Figlio di un architetto, entra all'École des Beaux-Arts nel 1846 e completa la sua cultura artistica in Italia, dal 1858 al '60, dove diviene grande amico di Puvion de Chavannes.

Nel 1864, *Edipo e la Sfinge* suscita numerose critiche. Moreau afferma la sua concezione tutta particolare del colore e delle forme e la sua originalità. Nel 1888 viene nominato membro dell'Institut ed in seguito professore all'École des Beaux-Arts. Alla sua morte, avvenuta il 18 aprile 1898, stabilisce che la sua casa venga trasformata in museo.

I disegni, i dipinti, le stampe riuniti al Musée Mo-

Odilon Redon: Il pavimento rosso (1906-1908 - tempera) - Almen (Olanda), Collezione Bongier



reau rappresentano la parte più interessante e curiosa dell'opera di Moreau, e costituiscono un campo d'investigazione, per la sua conoscenza, di alto interesse.

Gustave Moreau ha numerosi allievi ed ha una considerevole influenza sulla pittura moderna: dal suo atelier esce buona parte dei giovani artisti che costituiscono il gruppo dei Fauves: Matisse, Rouault, Marquet, Manguin, Bussy e Sérusier.

ODILON REDON

Nato a Bordeaux nell'aprile del 1840, trascorre la infanzia a Peyrelebadé, affidato alle cure di una nutrice e poi allevato da un vecchio zio. Qui il ragazzo vive a contatto con una natura libera e ancora semi-selvaggia, lontano dai genitori e da amicizie di costanei. Per la salute cagionevole incomincia solo a undici anni a frequentare le scuole, con scarso profitto; ma con molto maggiore impegno, dai quindici ai diciotto anni, studia disegno presso il pittore Stanislas Gorin. Le amicizie con lo scienziato botanico Armand Clavaud e con l'incisore Rodolphe Bresdin hanno una notevole influenza; egli ammira Leonardo e ancor più Rembrandt, fra i moderni si entusiasma per il colore di Delacroix e ammira le atmosfere irreali e incantate dei dipinti di Moreau. Profondamente insoddisfatto dell'insegnamento accademico del pittore Gérôme, comincia a dedicarsi per reazione al disegno a carboncino. Più tardi, incoraggiato da Fantin-Latour, trae delle incisioni da molti dei soggetti realizzati a carboncino, e all'incisione si dedica principalmente almeno fino al 1890. Il primo album di litografie *Dans le rêve* è del '79, prima dell'84 (anno in cui fonda con Seurat e Signac la Société des Artistes Indépendants) escono *A Edgar Poe* e *Les origines*, più tardi illustra coi suoi albums testi famosi come la « Tentation de Saint-Antoine » di Flaubert o « Les fleurs du mal » di Baudelaire (1890). La sua opera è ancora incompresa dal pubblico e dalla critica, tra i pochi che l'apprezzano sono alcuni collezionisti, Bongier, Fizeau, Fayet e i letterati simbolisti Joris-Karl Huysmans e Mallarmé, che si legano tutti d'affettuosa amicizia con Redon. Intorno al 1890 si orienta verso la pittura a pastello e a olio; la sua fama comincia a diffondersi ed egli vede aumentare gli amatori e le commissioni, sia d'opere di cavalletto che di decorazioni per residenze private. Fra queste ultime la decorazione per la biblioteca dell'Abbazia di Fontfroide, proprietà di Gustave Fayet, realizzata nel 1910-11, è uno dei più alti capolavori di Redon. L'artista trascorre una vecchiaia serena, conservando intatta la freschezza del suo spirito. La morte lo coglie a Parigi il 6 luglio 1916.

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

Joseph Mallord William Turner nasce a Londra il 23 aprile 1775. Manifesta il suo talento fin da ra-

gazzo e già nel 1789 il padre, che dedicherà tutta la vita alla carriera del figlio, decide di farne un pittore e lo iscrive alle Royal Academy Schools. Attira l'attenzione della critica nel 1794 con cinque acquerelli esposti alla mostra della Royal Academy. Nel 1794 è già maestro dello stile e della tecnica del disegno e dell'acquerello di paesaggio.

Nel 1799, dopo nove anni di esposizioni, aveva già raggiunto il culmine della carriera diventando membro della Royal Academy.

Nel '95 compie uno dei suoi primi viaggi, per raccogliere schizzi, nel Galles e nell'isola di Wight. Di questi viaggi ne farà molti, fino circa al 1845. Lavora senza sosta e regola la sua vita in modo da poter dedicare tutto il suo tempo al disegno e alla pittura: negli ultimi anni diventa maniaco della segretezza al punto di vivere sotto vari pseudonimi. Durante la pace di Amiens, nel 1802, compie il primo viaggio all'estero, attraversa tutta la Francia

zione. Wiertz, già da bambino si diletta a scolpire, a dipingere e a incidere. A circa quattordici anni, in seguito all'interessamento di un ricco mecenate, M. de Maibe, entra alla Scuola d'Arte, dove studia disegno e musica. Nel 1820 frequenta l'Accademia di Anversa, ed è allievo di Herreyns e Van Brée, ultimi difensori della tradizione fiamminga, nonostante il dilagare del neoclassicismo di David.

Ad Anversa Wiertz conosce la miseria, ma i consigli del padre lo spronano a continuare e tutta la sua vita sarà ossessionata da un solo pensiero: raggiungere la grandezza e la fama.

Lavora senza sosta, disegnando la notte e dipingendo durante il giorno. Tra il 1822 e il '23 perde il padre e poi l'amico e protettore M. de Maibe.

Nel 1832 concorre al Prix de Rome e, avendolo vinto, si reca immediatamente a Roma. È il periodo più fecondo della sua vita: scopre i grandi maestri italiani, in particolare Raffaello, ma impara anche a vedere ciò che succede intorno a lui, nelle vie e nei parchi. Di questo periodo sono *Carnevale a Roma*, *Longchamps à la Villa Borghese*, *Greci e troiani si contendono il corpo di Patroclo*.

Dopo l'esperienza romana Wiertz torna a Bruxelles, dove acquisisce una fama immensa. In questi anni scolpisce anche diverse statue e nel 1848 espone le sue opere più importanti ricevendone una critica entusiasta. Il 1850 è per lui un anno importante: il Governatore gli dona una casa, in cambio di qualche tela; dopo la sua morte, diventerà il Musée Wiertz. In questo nuovo vasto atelier dipinge alcune delle opere più importanti.

Le opere dell'ultimo periodo, *L'enfant brûlé*, *Les orphelins*, *Le dernier canon*, ci sembrano oggi appesantite da idee "grandiose"; per capirle, occorre rifarsi allo spirito del secolo. Antoine Wiertz muore a Bruxelles l'8 giugno 1865, all'età di 59 anni.

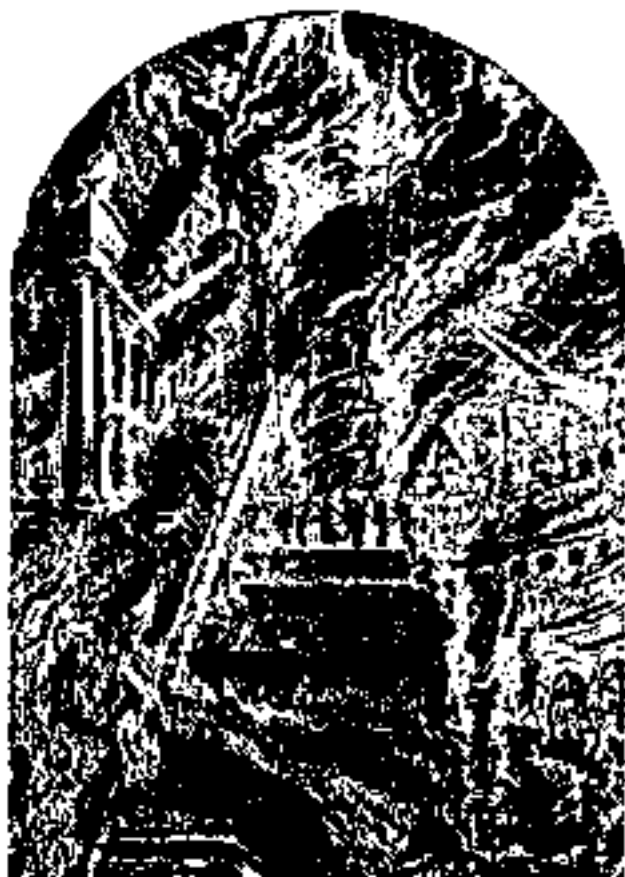
Joseph Mallord William Turner: Roma: Veduta del ponte e del Castel Sant'Angelo (Inciso da H. Hollis) - Milano, Civica Raccolta Bertarelli

soggiornando poi a Parigi dove, visitando il Louvre, ha occasione di studiare Tiziano e Poussin. Dal 1817 al 1819 compie viaggi in Belgio, Olanda e lungo il Reno, in Italia. Dal 1829 al 1837 soggiorna frequentemente a Petworth, residenza nel Sussex del terzo conte di Egremont, il quale proteggeva Turner sin dal 1802. Questi viaggi hanno un peso piuttosto decisivo per lo svolgimento della sua pittura. Si spegne a Londra il 19-12-1851.

ANTOINE WIERTZ

Antoine Wiertz nasce il 22 febbraio 1806 a Dinant, paese belga, esposto a diverse influenze. Il padre, uomo temprato dalla Rivoluzione, fu soldato della Repubblica Francese dal 1789 al 1803, nutre grandi ambizioni per l'avvenire del figlio e fa tutto quanto gli è possibile per dargli una solida istru-

Antoine Wiertz: Apoteosi della regina - Bruxelles, Musée Wiertz



INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.

- Pag. 27 - Johann Heinrich Füssli: Incubo (1781) - Francoforte, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethemuseum
- 28 - Johann Heinrich Füssli: Il sogno del principe Arthur (1788 ca.) - Basilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)
- 29 - Johann Heinrich Füssli: Solitudine all'alba (1820) - Zurigo, Kunsthaus (Foto Drayer)
- 30 - William Blake: La vecchiaia (1827) - Manchester, Whitworth Art Gallery, University of Manchester
- 31 - Johann Heinrich Füssli: Le tre streghe (1782-83) - Zurigo, Kunsthaus
- 32 - William Blake: Elia (1795) - Londra, Tate Gallery
- 33 - William Blake: Gli angeli del Bene e del Male (1795) - Londra, Tate Gallery
- 34 - William Blake: Dante e Virgilio all'entrata dell'Inferno (1824 ca.) - Londra, Tate Gallery
- 35 - William Blake: Pietà (1795 ca.) - Londra, Tate Gallery
- 36 - Caspar David Friedrich: Paesaggio montano con arcobaleno (1809 ca.) - Essen, Folkwang Museum
- 37 - Caspar David Friedrich: La tomba del gigante sotto la neve (1807) - Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Foto Reinhold)
- 38 - Caspar David Friedrich: Abbazia nel bosco di querce (1809 ca.) - Berlino, Charlottenburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten (Foto Steinkopf)
- 39 - Caspar David Friedrich: Monaco in riva al mare (1808-09) - Berlino, Charlottenburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten (Foto Steinkopf)
- 40 - Caspar David Friedrich: Donna all'alba (1808 ca.) - Essen, Folkwang Museum
- 41 - Caspar David Friedrich: Due uomini in riva al mare, al tramonto (1807 ca.) - Berlino, Museen Preussischer Kultur Besitz, Nationalgalerie (Foto Steinkopf)
- 42 - Caspar David Friedrich: Greifswald al chiaro di luna (1817) - Oslo, Nasjonalgalleriet
- 43 - Caspar David Friedrich: Collina e campo arato presso Dresda (1820-30) - Amburgo, Kunsthalle
- 44 - Caspar David Friedrich: Uomo e donna in contemplazione della luna (1818 ca.) - Berlino, Museen Preussischer Kultur Besitz, Nationalgalerie (Foto Steinkopf)
- 45 - Caspar David Friedrich: Il sognare della luna sul mare - Berlino, Staatliche Museen, Nationalgalerie
- 46 - Joseph Mallord William Turner: La distruzione di Sodoma (1805 ca.) - Londra, Tate Gallery (Foto John Webb)
- 47 - Joseph Mallord William Turner: Annibale attraversa le Alpi (1812 ca.) - Londra, Tate Gallery (Foto John Webb)
- 48 - Joseph Mallord William Turner: Ombra e oscurità: La sera del diluvio (1843 ca.) - Londra, Tate Gallery
- 49 - Joseph Mallord William Turner: Luce e colore: Il mattino del diluvio (1843 ca.) - Londra, Tate Gallery
- 50 - Joseph Mallord William Turner: Alba con mostro marino (1840-45 ca.) - Londra, Tate Gallery (Foto John Webb)
- 51 - Joseph Mallord William Turner: La morte su di un cavallo pallido (1830 ca.) - Londra, Tate Gallery
- 52 - John Martin: Il grande giorno della sua ira (1853 ca.) - Londra, Tate Gallery (Foto John Webb)

- Pag. 53 - Richard Dadd: La fortuna del boscaiolo farato (1855-64) - Londra, Tate Gallery
- 54 - Gustave Moreau: Il trionfo di Alessandro il Grande - Parigi, Musée Moreau
- 55 - Gustave Moreau: Polifemo - Parigi, Musée Moreau
- 56 - Gustave Moreau: Giove e Semele - Parigi, Musée Moreau
- 57 - Gustave Moreau: Galatea - Parigi, Coll. Robert Lebel
- 58 - Gustave Moreau: Dalila - Parigi, Musée Moreau
- 59 - Gustave Moreau: Elena alle porte Scea - Parigi, Musée Moreau
- 60 - Gustave Moreau: La tentazione - Parigi, Musée Moreau
- 61 - Gustave Moreau: Cavaliere - Parigi, Musée Moreau
- 62 - Gustave Moreau: Nascita di Venere - Parigi, Musée Moreau
- 63 - Gustave Moreau: La Parca e l'Angelo della morte - Parigi, Musée Moreau
- 64 - Gustave Moreau: Gli angeli di Sodoma - Parigi, Musée Moreau
- 65 - Gustave Moreau: Le sirene - Parigi, Musée Moreau
- 66 - Gustave Moreau: Dalila - Parigi, Musée Moreau
- 67 - Gustave Moreau: Le sirene - Parigi, Musée Moreau
- 68 - Gustave Moreau: Tentazione di Sant'Antonio - Parigi, Musée Moreau
- 69 - Gustave Moreau: Le Lira morte - Parigi, Musée Moreau
- 70 - Gustave Moreau: Mosè esposto - Parigi, Musée Moreau
- 71 - Gustave Moreau: Abbozzo - Parigi, Musée Moreau
- 72 - Antoine Wiertz: Il suicida - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée Wiertz)
- 73 - Antoine Wiertz: Il sepolto vivo - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée Wiertz)
- 74 - Antoine Wiertz: Fame, follia, crimine - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée Wiertz)
- 75 - Antoine Wiertz: La bella Rosina - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée Wiertz)
- 76 - Arnold Böcklin: Odisseo e Calipso - Basilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)
- 77 - Arnold Böcklin: L'isola dei morti - Lipsia, Museum der Bildenden Künste
- 78 - Arnold Böcklin: Pan spaventa i pastori - Basilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)
- 79 - Arnold Böcklin: La peste - Basilea, Kunstmuseum (Foto Hinz)
- 80 - Odilon Redon: Paesaggio a Peyrelebadé (1880) - Parigi, Collezione Ari Redon
- 81 - Odilon Redon: Fondo del mare (1904) - Parigi, Collezione privata (Foto Giraudon)
- 82 - Odilon Redon: Vaso con fiori (1912 ca.) - Parigi, Louvre
- 83 - Odilon Redon: Donna tra i fiori (1905-10) - New York, Collezione Mrs. H. Harris Jonas
- 84 - Odilon Redon: Orfeo (1903 ca.) - Cleveland, Museum of Art, dono di J. H. Wade
- 85 - Odilon Redon: Nascita di Venere (1912) - Parigi, Antica Collezione Stephen Higgs
- 86 - Odilon Redon: Il ciclope (1895-1900) - Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

In sopraccoperta - In alto: Odilon Redon: Donna tra i fiori (1905-10 - particolare) - New York, Collezione Mrs. H. Harris Jonas - In basso: Richard Dadd: La fortuna del boscaiolo farato (1855-64 - particolare) - Londra, Tate Gallery

BIBLIOGRAFIA

- MEISSNER F.H.: *Artistes contemporaines: Arnold Böcklin*, in « Gazette des Beaux-Arts », Parigi 1897
- LOMBROSO C.: *Genio e pazzie nell'opera di Wierz*, in « Emporium », Bergamo 1897
- BENEDITE L.: *Charles Meryon*, in « Gazette des Beaux-Arts », Parigi 1910
- FLOERKE G.: *Arnold Böcklin and seine Kunst*, Monaco 1921
- SCHMID H. A.: *Arnold Böcklin*, Monaco 1922
- REDON O.: *A soi-même, Journal (1867-915) - Notes sur la vie l'Art et les Artistes*, Parigi 1922
- MELLERIO A.: *Odilon Redon, Peintre, Dessinateur et Graveur*, Parigi 1923
- GEFFROY G.: *Charles Meryon*, Parigi 1926
- BARTH W.: *Arnold Böcklin, Frauenfeld u. Leipzig* 1928
- VANDERPYL: *Antoine Wierz, Bruxelles* 1931
- CRAVEN T.: *Men of Art*, New York 1940
- SCHNEIDER M. F.: *Arnold Böcklin ein Maler aus dem Geiste der Musik*, Basilea 1943
- CHASSE C.: *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX siècle*, Parigi 1947
- BODART R.: *Antoine Wierz, Anversa* 1949
- BALSTON T.: *Recent Martin discoveries*, in « Darlington Magazine », 1951
- COURTHION P.: *Gustave Moreau e i suoi allievi*, in « La Biennale », 1952
- SERGENY J.: *Dessins de Victor Hugo*, Parigi 1955
- SANDSTROM S.: *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*, Lund 1955
- REWALD J.: *Quelques notes et documents sur Odilon Redon*, in « Gazette des Beaux-Arts », Parigi-New York 1956
- REWALD J., JOACHIM H. e ASHTON D.: *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York e Chicago 1961-62
- CARTIER I.-A.: *Gustave Moreau professeur a l'Ecole des Beaux-Arts*, in « Gazette des Beaux-Arts », Parigi 1963
- CORNAILLE R. - HERSCHER G.: *Victor Hugo dessinateur. Préface de Gaetan Piron*, Parigi 1963
- BERGER K.: *Odilon Redon, Fantasy and colour*, Colonia 1964

INDICE GENERALE

Pag. 9	Saggio critico
25	Tavole
87	Note biografiche sui protagonisti
98	Indice delle illustrazioni
100	Bibliografia