

¹È d'obbligo qui richiamarsi alla chiarissima e sintetica rassegna del pensiero romantico sul tema dell'immaginazione nel bellissimo saggio di J. Starobinski, *L'impero dell'immaginario, lineamenti per una storia del concetto di immaginazione*, in *L'occhio vivente*, ed. it., cit., pp. 288, 289.

²Sull'identità di teoria e prassi nell'età neoclassica vedi G.C. Argan, *Studi sul Neoclassicismo*, in « Storia dell'arte », 1970, nn. 7, 8, p. 249.

Si è visto come il riconoscimento del primato dell'immaginazione aprisse la via, progressivamente, all'identificazione di immaginazione e genio, di immaginazione e creazione, di immaginazione e conoscenza, cioè al concetto romantico di immaginazione elevata al ruolo di forza creatrice primordiale, di atto spirituale supremo che prolunga l'opera della Natura partecipando, per metaforiche corrispondenze e arcane analogie, alla vita del « grande tutto »¹. Si è visto anche come l'immaginazione, dissociata così dalla ragione, rivelasse la sua natura indipendente, non subordinata ai disegni dell'intelligenza, e portasse quindi a riconoscere la presenza determinante dell'inconscio nella creazione artistica; mettendo a fuoco, in tal modo, il problema più ricco di aperture verso il futuro e precisando, dall'angolo visuale dell'iniziazione poetica, le intuizioni sempre più frequenti e circostanziate sull'esistenza dell'inconscio del pensiero preromantico e romantico. Si è visto infine come vie non dissimili avessero portato alla scoperta del rapporto di carattere primario che lega la poesia alle oscure origini dell'uomo e quindi alla condizione primitiva, col risultato di associare l'essenza della poesia (e dell'arte) al manifestarsi del mito genuino e le immagini mitiche ai veri valori simbolici. Teorie queste che concludono un processo inarrestabile il quale, dopo sorprendenti anticipazioni come quella del Vico, si svolge nel graduale passaggio dal clima dell'Illuminismo a quello del primo Romanticismo e si attua nel sistema di una progressione di idee volte a un medesimo obiettivo; sistema che attraversa il pensiero francese e inglese settecentesco e costituisce il nucleo vitale della Deutsche Bewegung. È il filo rosso della consapevolezza che corre in tal modo lungo tempi storicamente individuabili e sottolinea il momento determinante di una di quelle grandi mutazioni dell'atteggiamento umano di cui non si riesce a vedere con chiarezza né l'origine né lo sviluppo, ma in virtù delle quali ci rendiamo conto, dopo un certo tempo, di guardare le cose in modo diverso riconoscendo, retrospettivamente, la consequenzialità di un processo.

Tale processo, s'è detto, si riflette chiaramente sulle arti figurative, o meglio su di una parte ben identificabile di esse, fornendo una componente fondamentale a quel vistoso « cambiamento di stile » che caratterizza gli ultimi tre decenni del secolo diciottesimo ed estende le sue conseguenze agli inizi del diciannovesimo. Va osservato subito che dire « si riflette » non è del tutto esatto: ci si avvicina di più al vero affermando che quel processo, di natura, in effetti, intellettuale ma nato come rivalutazione del sentimento sull'intelletto e gravitante sui problemi di espressione e di creatività, assuma nel suo nucleo le arti come la poesia nella loro qualità di esperienze spirituali attive indispensabili alla formazione del nucleo stesso per essere, l'una e le altre, emanazioni di un medesimo principio psicologico primario.

Il mondo delle idee, infatti, e quello dell'arte furono in quegli anni indissolubilmente congiunti e la nuova età si apriva nel segno dell'unione di teoria e prassi² che si attuava nell'esperienza vissuta a tutti i livelli del processo creativo e giustificava l'identificazione romantica dell'arte con la cultura che presupponeva a sua volta l'identificazione dell'arte con la vita.

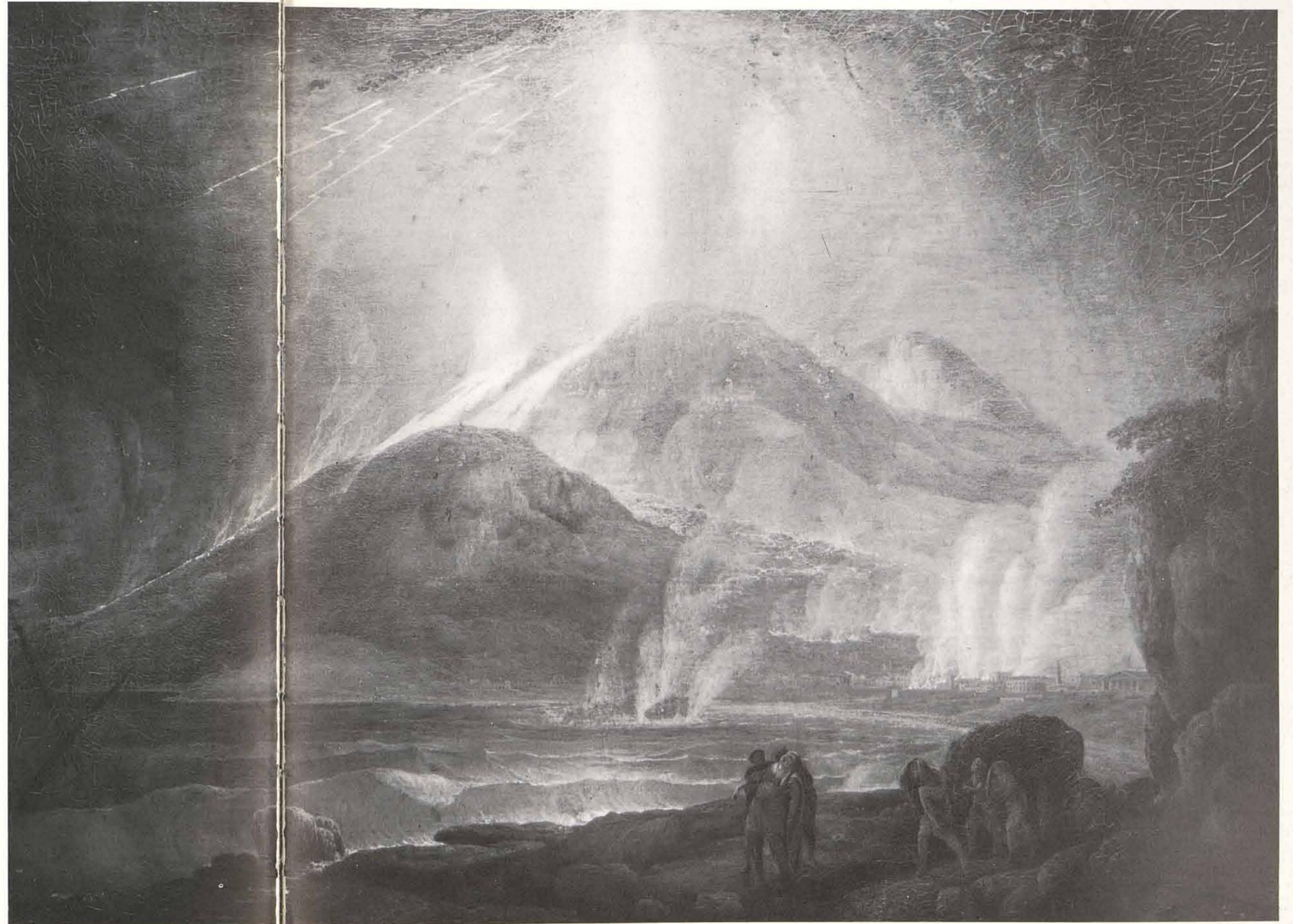
A questo punto tuttavia è necessario chiedersi in che modo e in che momento quel processo sin qui tratteggiato apparentemente nell'ambito della storia delle idee e che puntava come obiettivo primario, anche se agli inizi ancora dissimulato, alla consapevolezza dell'inconscio per giungere infine alla sua indiretta esplorazione, si concretasse in realtà linguistica nelle arti figurative. In qual misura cioè le teorie che abbiamo desunto per lo più da opere filosofiche e letterarie vivessero, sotto l'aspetto di esperienze psicologiche, anche fra le pareti degli studi e ai margini contestatori delle accademie refluendo nelle immagini. Da quale porta, in altre parole, l'arte penetrasse in quel reame dell'immaginario, che i romantici non tarderanno ad anettere al loro territorio. Nel rispondere a queste domande sarà bene per prima cosa sgomberare il terreno da un equivoco nato da abitudini mentali non troppo facili ad essere superate; anche perché nell'atto stesso di eliminarlo si toccherà uno dei punti fondamentali per la chiarificazione del problema. Voglio dire che non bisogna fraintendere la natura di quell'unione fra arte e pensiero interpretandola sulla base del consueto presupposto di un predominio della parte maschile (pensiero) sulla parte femminile (arte). Col risultato, nel caso presente, di anettere un capitolo della storia della pittura alla storia delle idee in condizioni di dipendenza sostenendo la priorità della nozione filosofica nei confronti di un'espressione nata da una condizione umana così diversa come è quella dell'arte. Se l'unione si realizzò tanto da poter parlare di pittura in termini di idee, se ho potuto appoggiare sin qui il mio assunto a propositi estratti quasi esclusivamente da quell'ambito, è solo perché sul percorso che ho tracciato, le idee assumono significato di vita. Sono impulsi, moti intellettuali, intuizioni, sentimenti, passioni, vissuti intensamente, immaginati prima ancora di essere elaborati con l'aiuto delle facoltà organizzatrici e riflessive della mente e che accompagnano e nello stesso tempo provocano un profondo cambiamento nell'animo umano consapevole ora della natura sintetica e primaria dell'elemento vitale, identico a se stesso e che per essere all'origine di tutto tutto comprende. « Ogni teoria è grigia, caro amico, verde è l'albero dorato della vita » (Goethe, *Faust*, I). Era stata del resto già la tradizione « classica » e razionalistica che aveva assimilato l'idea di immaginazione a quella di vita (come sovrappiù di vivacità, di animazione, di calore) non molto prima che il concetto di vita, nell'ambito delle nuove idee, fosse assorbito dal sentimento del vitalismo, e la vita quindi non fosse più intesa come la risultante di combinazioni meccaniche o come emanazione di principi trascendenti, e quindi ad essi « seconda », ma come un fatto primigenio, come energia che non si può scomporre, come supremo principio di organizzazione dotato di facoltà di sintesi³. Qualità che distinguevano, da allora, anche l'immaginazione, nata dal grembo profondo della vita stessa e creata a sua immagine e simiglianza. È chiaro quindi come la teoria dell'immaginazione creatrice o dell'intuizione immaginativa non potesse intendersi come teoria costituita o pensiero programmatico che « si riflette » sull'arte a guisa delle poetiche normative e libresche del classicismo seicentesco e settecentesco. Era se mai, quella teoria, carica di propositi atti a capovolgere ogni presupposto di dipendenza dell'arte da quelle

³Sul vitalismo vedi ancora J. Starobinski, che ne dà un accenno in *L'impero dell'immaginario*, cit., p. 288.



35. Abraham-Louis Ducros: Temporale notturno ed esplosione di una polveriera a Cefalù. Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts.

36. Jacob Moore: La distruzione di Pompei. Edimburgo, National Galleries of Scotland.



⁴ Vedi R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», 1950, n. 1, il saggio dove più chiaramente è dichiarata l'esigenza di una storia dell'arte che consideri le manifestazioni artistiche nella loro autonomia.

⁵ F. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Tubinga, 1800, in *Sämtliche Werke*, Stoccarda, 1856, 1, parte III, p. 625, che in un altro punto (*op. cit.*, parte V, p. 386) precisa: «La vera costruzione dell'arte è esposizione delle forme come forme delle cose, come esse sono in sé e nell'assoluto... Quindi anche le forme dell'arte, essendo forme di cose belle, sono forme delle cose come sono in Dio o come sono in sé, e poiché ogni costruzione è esposizione delle cose nell'assoluto, la costruzione dell'arte in particolare è esposizione delle sue forme come forme delle cose, come esse sono nell'assoluto... L'arte cioè si presenta come reale esposizione delle forme delle cose come sono in sé, e quindi della forma degli archetipi». G. Lukács citando questi brani in *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlino, Aufbau Verlag, (ed. it., *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, p. 152), nota come ciò che egli chiama l'aristocrazia gnoseologica di Schelling sia un precorritto dell'«irrazionalismo reazionario» di Nietzsche e poi dei filosofi del periodo imperialista da lui influenzati. E aggiunge come il misticismo di questa fondazione schellinghiana dell'oggettività dell'arte si richiami alla dottrina platonica delle idee sebbene sia ancora dominato positivamente da una tendenza all'oggettivismo che porta la sua fondazione estetica a superare l'idealismo soggettivo di Kant e di Fichte.

⁶ F. Schelling, *op. cit.*, p. 627.

che il Thibaudet chiama «le nevi eterne del pensiero»⁴ per il fortificarsi della convinzione che sia un carattere eminentemente artistico a costituire la natura della conoscenza, che questa cioè sia preclusa a chi interroga i fenomeni nella loro presunta oggettività ma aperta all'artista che vede in essi riflessa, come in uno specchio, la verità dello spirito.

È quest'ultima convinzione che sostiene le idee di William Blake sull'opacità e l'inerzia della natura «vegetativa» o quelle di Caspar David Friedrich sulla necessità di chiudere l'occhio «fisico» e vedere attraverso quello dello spirito ed è soprattutto nel pensiero del giovane Schelling a Jena che si chiarisce e si radicalizza questa congiuntura fra arte e conoscenza là dove egli sostiene che tutta la filosofia prende le mosse da un principio assoluto che non può essere colto ed enunciato mediante la descrizione e, in genere, mediante concetti, ma che può essere soltanto intuito. «Tale intuizione è l'organo della filosofia. Ma questa intuizione, che non è un'intuizione sensibile, ma un'intuizione intellettuale, che non ha come oggetto l'oggettivo e il soggettivo, ma l'assolutamente identico, in se stesso né soggettivo né oggettivo, è essa stessa una pura intuizione interiore, che di per se stessa non può tornare a diventare oggettiva: può diventare oggettiva solo in virtù di una seconda intuizione. Questa seconda intuizione è l'intuizione estetica⁵». L'arte diventa così l'«organo» della filosofia, il *logos* supremo, la svelatrice della trama invisibile dell'universo, del mondo delle cose in sé. Ed è interessante per il nostro assunto notare come poco più avanti aggiunga: «Se l'intuizione estetica è soltanto l'intuizione intellettuale diventata oggettiva, si comprende facilmente che l'arte è l'unico vero ed eterno organo e documento al tempo stesso della filosofia, che atesta sempre e di nuovo, continuamente, ciò che la filosofia non può rappresentare esteriormente, vale a dire l'inconscio nell'operare e nel produrre, e la sua originaria identità col consapevole⁶. L'inconscio così, nella visione mistica e platonizzante di Schelling del rispecchiarsi nell'arte della kantiana «cosa in sé», è inteso come canale attraverso il quale si rivela appunto l'essenza delle cose incomunicabile all'intelletto, quindi come principio assoluto di conoscenza e, di conseguenza, identico, nelle origini, al consapevole.

La situazione spirituale riflessa nelle idee del giovane Schelling, proprio in virtù del platonismo e del misticismo che le informa, non appare affatto dissimile in sostanza da quella in cui aveva elaborato la propria poetica William Blake o, per il richiamo a Dio dal quale si deduce l'oggettività dell'arte (vedi il brano citato in nota), da quella più intimamente religiosa in cui operò Caspar David Friedrich che, in consonanza con la filosofia della natura, vedeva la realtà oggettiva del mondo permeata dalla presenza del divino. Sebbene l'aver Schelling, nello stesso contesto, postulato l'identità di verità e bellezza ci riconduca anche ai principi del neoclassicismo. Il che, del resto, non comporta, come si è già visto, una contraddizione reale.

Indubbiamente Blake e Friedrich rappresentano due incarnazioni tipiche di quella situazione spirituale, che era caratterizzata appunto, nel pensiero del filosofo romantico, dal coesistere di misticismo e di tendenza a cono-

scere la realtà oggettiva. Pur essendo fra loro formalmente diversi e diversi per carattere, per educazione artistica, per le vicende della vita, erano ispirati da uno stesso tipo di interiorità, da una stessa ricerca di assoluto, da uno stesso rifiuto di rincorrere le apparenze affidandosi alla sensazione; erano, soprattutto, sostenuti da una medesima convinzione: quella della natura oggettiva dell'arte, cioè del rispecchiarsi nell'arte delle cose non come appaiono ma «come esse sono nell'assoluto». Ma il processo presupposto da quella situazione, che è anche quella di Runge e, in parte, di Carstens e che è già integralmente romantica, la catena progressiva di consapevolzze che la prepara è, come si è visto, lento e graduale e forse non è nemmeno esatto far coincidere le sue origini col decadere dello spirito geometrico cartesiano; è certo però che il momento critico del suo sviluppo coincide con quella temperie sentimentale cui si è dato il nome di preromanticismo e coinvolge profondamente alcuni artisti della generazione precedente a quella di Friedrich e di circa quindici anni più vecchi di Blake, cioè nati per lo più intorno al 1740, come Füssli, Barry, Mortimer, Abildgaard, Serger e altri, l'opera dei quali viene a porsi proprio all'origine di quel «cambiamento di stile» segnalato nell'arte europea verso il 1760-1770.

Credo si possa affermare che proprio da quel decennio, da quella congiuntura che ho definito momento critico, quel sistema di progressive consapevolzze che conducono all'esplorazione dell'inconscio cominciano ad agire all'interno del dominio delle immagini, cioè nelle arti figurative. Tale azione dà luogo al nascere, nel sistema delle arti, di un elemento di propulsione autonomo inarrestabile, che si svilupperà nel tempo, riconoscibile nella ricorrenza di analogie profonde, e che agirà a guisa di una vera e propria struttura, di natura psicologica prima che stilistica. Il suo primo manifestarsi, in concomitanza, anzi con qualche anticipo, sul rinnovamento neoclassico, sotto le apparenze di una sensibilità radicalmente nuova e nell'ambito di un clima sentimentale qualificato dal «sublime», rivela un attivissimo rapporto di scambio, di natura vitalistica, fra l'arte e le esperienze psicologiche settecentesche e preromantiche che non si riflettono inerti su di essa ma vengono a costituire l'elemento sostanziale e funzionale che dà vita alle immagini. Si svolge così ininterrotta, da allora, una catena di analogie genetiche, dotata di una sua autonomia, che si snoda attraverso il vario attuarsi della cultura figurativa europea dalla fine del Settecento a tutto l'Ottocento senza ancora estinguersi agli ultimi confini di quel secolo, ora sfiorando, ora toccando più da vicino, ora coinvolgendo profondamente alcuni artisti, per lo più nelle aree inglese e germanica in un primo tempo, e francese poi.

È evidente che quel processo, o sistema che sia, che comunemente va sotto il nome generico di «arte fantastica e visionaria», spinto dalla sua dinamica interna giungerà fatalmente nel tempo sino alle conclusioni più radicali, saprà forgiarsi cioè gli strumenti più adatti per cogliere il messaggio dell'«Altra» realtà, sperimentando tutte le possibili risorse di una formalizzazione svincolata da ogni contenuto che fosse sostenuto dalla responsabilità dell'intelletto, da ogni sequenza di significati o da ogni logico collegamento dei rimandi al reale suggerito dalla ragione, da ogni

richiamo alla realtà percettiva. Approderà cioè alla prassi di affidare il rapporto con l'inconscio alle possibilità celate nella realtà organica delle forme. Ma non v'è dubbio che agli inizi, e per un tempo non breve, l'idea di una liberazione totale delle forme sull'impulso dell'istintualità non fosse nemmeno pensabile e che la consapevolezza dell'identità fra arte e vita, fra vita e immaginazione e fra immaginazione e inconscio, anche se costituiva la sostanza più profonda dell'esperienza artistica, non si rivelava direttamente ma metaforicamente. Si traduceva cioè in motivi e in concetti che alimentavano una determinata concezione dell'arte, una poetica, la quale veniva così ad essere sostanziata da quei principi intellettuali e sentimentali, di natura emotiva, che si agitano nella fase critica dell'itinerario psicologico verso l'inconscio. Tali motivi e concetti concernono sostanzialmente i contenuti. Perché i contenuti, in contrasto con il facile edonismo senza radici del declinante Barocco e del Rococò e col vuoto formalismo accademico, erano intesi come i custodi degli archetipi e delle immagini mitiche significanti (la « nuova mitologia » che sarà auspicata da Friedrich von Schlegel come « centro della poesia » e che doveva sorgere dal profondo), come occasioni insostituibili a fornire lo scenario « assoluto » sul cui sfondo possono liberarsi i sentimenti primari, le energie vitali, le passioni, che, per la loro origine oscura e incontrollabile, erano considerate la materia incandescente che sgorga dalla Notte e che si chiama immaginazione creatrice. L'unica forza che possa, col suo soffio divino, dar vita alle forme.

È questo il punto di incidenza fra la rivoluzione psicologica e l'arte, la porta attraverso la quale l'arte entra nell'impero dell'Immaginario e diventa « fantastica » e « visionaria ».

In quel momento iniziale l'inconscio, nella mente della prima generazione di artisti tesi ad una nuova fondazione dell'arte, è ancora un concetto nebuloso, una presenza senza nome. È la controparte della ragione, la voce insidiosa e ammaliatrice che viene dall'abisso, la remota eco dei « regni oscuri ». In una piega segreta della loro mente comincia a dilatarsi un'inquietante consapevolezza nutrita quotidianamente dai dubbi angosciosi sul valore e l'attualità dell'umanesimo fondato sull'autocoscienza: la consapevolezza della voragine che si è aperta a fianco dell'Io scavando inesorabilmente le fondamenta della sua ormai solitaria verticalità ascensionale. Era una consapevolezza che svolgeva la sua azione parallela, se pur in drammatico contrasto, a quella della ragione che era ben lungi dall'aver perso la sua vitalità espansiva, sì che il risultato del loro alterno prevalere era quello di una ambiguità esasperata mentre inconsciamente insorgevano istinti aggressivi come autocompensazione per la frustrante perdita di energie causata dai tentativi di una conciliazione che risultava irrealizzabile fra la luce e l'ombra. Gli artisti, comunque, anche se consapevolmente inseriti nel clima dell'Illuminismo e dubbiosi quindi sulla liceità morale dei rapporti col mondo notturno non illuminato dalla luce dell'autocoscienza, non potevano non sentirsi attratti sull'orlo di quella voragine dalla quale intuivano che proveniva una forza sconosciuta e incontrollabile: quella forza stessa nella quale il loro intelletto e la loro cultura erano preparati

a riconoscere l'origine delle passioni, la natura del genio, il nucleo dell'energia fantastica che dà luogo alla creazione. Così come non potevano disconoscere il peso, nell'economia dell'immaginazione, del misterioso mondo senza confini e senza dimensioni del sogno, che si effonde sulla vita reale e nelle cui origini riconoscevano le origini stesse del mito e quindi della poesia. Entità queste che non erano per loro solo nozioni ma anche esperienze psicologiche profondamente vissute.

La formazione intellettuale e culturale di quegli artisti, e di Füssli in particolare, ebbe così una genesi sostanzialmente estranea alle teorie artistiche che dominavano la pittura al tempo della loro giovinezza e si svolse in un senso da esse decisamente deviante, mantenendo, d'altra parte, un rapporto ambiguo, in parte di adesione e in parte di opposizione, o almeno di divergenza, con la forza sorgente e poi dilagante del Neoclassicismo. La ricerca intensa, quasi furiosa di un nuovo modo di esprimersi, se nella strenua volontà di rinnovamento radicale coincideva con i principi neoclassici condividendone alcuni, nasceva in loro da una profonda adesione alla weltanschauung tardosettecentesca che si concreta nell'immanentismo pessimistico e nell'aura sentimentale del cosiddetto preromanticismo o nello Sturm und Drang. Trovava cioè le sue fonti vitali al di fuori dello stretto cerchio del compromesso accademico fra reale e ideale cui si appoggiava, almeno in teoria, un'arte preoccupata soprattutto del bel dipingere. Era quest'ultima, in fondo, la loro ultima preoccupazione e trovavano estremamente riduttivi concetti guida come quello dell'oggettività della bellezza o della empirica realtà della natura intese ambedue come oggetti di imitazione e di reciproco accomodamento. Erano preparati, ho detto, ad accogliere e ad elaborare da intellettuali, ma operando nel mondo delle immagini, quell'insieme di pensieri sparsi in apparenza ma sostenuti da un sistema, quella catena progressiva di consapevolezze che non aveva ancora portato ad una poetica unitaria, e quindi anche artistica, ma che già poteva configurarsi come un vero e proprio Zeitgeist e che concerneva le passioni, l'immaginazione, la forza creativa, il mito, e portava a rivalutare il genio di Shakespeare, di Omero, di Dante, di Milton. L'inconscio, ripeto, era ancora un concetto nebuloso ma onnipresente ed essi erano attratti soprattutto da teorie che lo presupponevano, come quella dell'immaginazione creatrice e soprattutto quella, estremamente consona alla loro ansia, del Sublime.

Burke riteneva che per trovare leggi estetiche non bisognava partire dall'opera d'arte ma dai moti sentimentali degli uomini. Un'opinione che può considerarsi anche un'espressione tipica del vitalismo. Ma non bisogna dimenticare soprattutto che la spinta ansiosa a risalire verso le sorgenti ancora inesplorate, di tendere a quelle remote lontananze ove si celano, avvolte nella fitta nebbia dell'inconsapevole, le origini delle cose, era il movente primario di quel pensiero settecentesco che non si appagava di esplorare i territori illuminati dalla ragione. In questo senso la teoria del Sublime è indubbiamente il motivo che interessa più da vicino la ricerca dei rapporti fra arti figurative e pensiero nella precisa congiuntura crono-

⁷«Self preservation is the duty of the eighteenth century» scriveva Füssli in una lettera a Northcote nel 1778 prendendo evidentemente il termine dall'*Enquiry* del Burke che notava (parte I, sez. IV): «the passions which concern self-preservation, turn mostly on pain and danger». Poiché, pensava il Burke, l'arte opera su due ordini di passioni, quelle che riguardano le relazioni sociali, e in cui la bellezza è un ingrediente essenziale, e quelle derivanti da idee di autoconservazione, in cui prevalgono appunto il terrore e la pena.

Secondo Burke l'apprezzamento del sublime è stimolato quando il terrore suscitato da una minaccia all'autoconservazione è rivissuto nella tranquillità: «una sorta di diletto colmo di orrore, una sorta di tranquillità colorata di terrore».

⁸«Reality teems with disappointment for him whose sources of enjoyment spring in Elysium of fancy» scrisse ancora Füssli in uno dei suoi aforismi.

⁹Nell'estetica inglese del sublime, che partiva da un esame delle sensazioni suscitate nell'animo umano dal Terrifico, dal minaccioso, dal doloroso, dal tenebroso indagando quegli aspetti dell'arte che l'estetica cartesiana aveva soppresso o trascurato, è dato individuare un fertile terreno di convergenza fra le inclinazioni mentali dell'Illuminismo e del primo Romanticismo. Un nitore intellettuale tipicamente illuminista ed una analisi basata sui principi dell'empirismo caratterizzano infatti la *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* del Burke, in cui l'autore è spinto dalla fiducia nell'intelletto alla ricerca di principi universalmente validi che permettessero di definire razionalmente moti dell'animo in se stessi oscuri e inspiegabili. Suo scopo è il distinguere il sublime dal bello riconoscendo a questo la facoltà d'ispirarci sentimenti di tenerezza e d'affetto mentre i sentimenti suscitati dal sublime provengono «da tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, o che riguarda oggetti terribili o che agisce in modo analogo al terrore». L'animo assorto nella sospesa e stupita contemplazione di tali oggetti di terrore non può pensarne altri e quindi «non può ragionare». Si deve ammettere che nell'inclinare così decisamente il lucido specchio della ragione verso il mondo tenebroso dell'angoscia che si riflette sulla sua superficie in prospettive sconosciute e inafferrabili, l'Illuminismo dimostra precoci consonanze con quel profondo sovvertimento della coscienza, con quel ribaltamento della visione che si attuerà con sempre maggior impegno spirituale negli anni immediatamente a venire. Perché il sublime significava il sopravvento dell'emozione sull'intelletto, della spontaneità entusiastica sull'acquiescenza alla regola, dello smisurato e dell'infinito sulla misura e sul finito. In una distinzione dal bello che era decisa opposizione il concetto di sublime portava in sé tutti i germi dell'estetica romantica. Abbandonandosi così all'onda delle emozioni violente e analizzando la meccanica delle passioni, si toccavano, partendo dall'estetica, le soglie della psicologia proprio dove si incontrava la riluttanza della vita inconscia ad essere tradotta in termini razionali. Sia Hume che Burke, infatti, sono ben coscienti delle difficoltà insite nella ricerca dell'universalità dell'apprezzamento estetico, sempre legato al soggetto che partecipa e quindi

logica prima segnalata. Perché anche il Sublime, prima di manifestarsi organizzato nella sua veste teorica e filosofica, lo vedo manifestarsi come una drammatica tensione psicologica cui corrisponde una altrettanto drammatica tensione intellettuale. Lo riconosco come un tormentoso moto dell'anima nato da un'oscura necessità di affermarsi e che si tramuta in lucida e assillante volontà di tendere verso l'illimitato, di farsi attrarre da tutto ciò che ci trascende e ci sovrasta angosciosamente. Ma anche da quello che si rivela, al di là della familiare apparenza delle cose priva ormai di ogni conforto, come verità e illuminazione, tramite di rapporto con l'Eterno. È una passione che si esplica in «energia» indipendente da ogni controllo razionale e tesa a risuscitare i grandi contenuti ideologici del passato, un'esperienza individuale che si identifica con un indomito istinto di autoconservazione, pur sostanziosamente in sensazioni di pena e di pericolo⁷. Una volontà, o una sfida, soprattutto, che può anche naufragare, ma sempre drammaticamente, nei vortici insidiosi del velleitarismo, attirata verso le oscure profondità degli istinti, ma che è pur sempre aspirazione alla grandezza di un'umanità umiliata e ribelle. E non c'è dubbio che tale motivo tragga la sua particolare colorazione dal fatto di vivere in un particolare momento della storia, quando cioè l'opera dissacrante del razionalismo illuminista aveva concluso un processo ormai secolare privando l'uomo di ogni certezza metafisica, disertando il cielo per la terra e conducendo fatalmente a sconfessare tutto il passato nell'attesa, carica di tensione, dell'evento conclusivo e incombente: la Rivoluzione. Perché una siffatta tensione psicologica e intellettuale è concepibile soltanto in un momento di sospensione angosciosa e si manifesta, indiscriminatamente, come rifiuto della misura comune, della fallace illusione di certezza del vivere contemporaneo sordo al dramma latente nel mondo. Si manifesta quindi come alienazione: alienazione da un presente di cui si rifiuta di accettare la realtà⁸, alienazione da un passato che non ha più la confortevole autorità materna della storia ma che appare piuttosto, come i due colossali frammenti marmorei ai piedi dei quali si dispera l'artista nel noto disegno di Füssli, quale il muto simbolo di una misura e di un bene perduto, o il terribile monito dell'incomunicabilità fra l'uomo moderno e la vera grandezza cui aspira. Una tensione alienante che si attua ora in forme cupe e tenebrose, ora in visioni profetiche, ora in inquieto edonismo, ma talvolta anche, nell'affacciarsi sull'abisso del passato, in generosi tentativi di cogliere il ritmo del grande respiro della storia e dei suoi secolari reflussi. Quando si tocca l'argomento della «poetica preromantica del Sublime» o dell'«estetica del Sublime» corre subito alla penna per prima cosa, il nome di Burke e poi quello di Kant⁹. Ed è anche naturale perché in effetti intorno al concetto del Sublime, che pur aveva un'origine chiaramente psicologica, si è costituita ben presto una teoria che fu certo nota, in quanto tale, agli artisti. Per non fare che un esempio, Füssli conosceva assai bene il saggio del Burke e del resto, in quello scorcio di secolo, soprattutto in area tedesca e anglosassone, le idee circolavano ad un livello molto elevato fra poeti, letterati, filosofi e artisti. I problemi erano comuni e superavano, senza ostacolarla, l'autonomia delle varie discipline in nome di



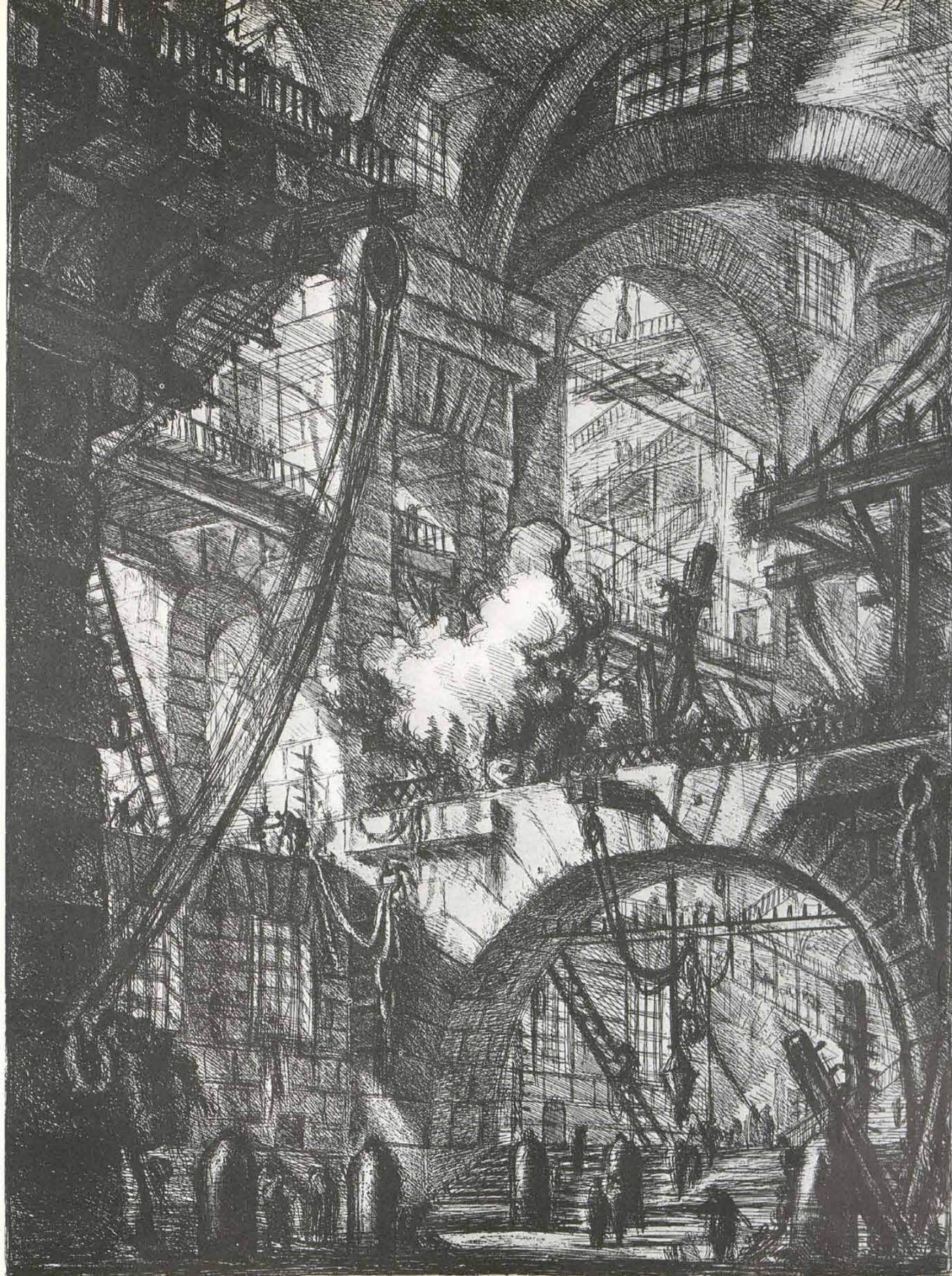
alle sue tendenze o, come si direbbe oggi, alle sue inclinazioni e vicende psichiche. Sul Burke e sull'estetica del sublime vedi: S.H. Monk, *The Sublime, a study of Critical Theories in XVIII Century England*, New York, 1955; E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932; M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1967; G. Melchiori, *Michelangelo nel Settecento inglese*, Roma, 1950; W.G. Hippel, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque*, Illinois University Press, 1957; l'edizione dell'opera di Burke edita da J.T. Bulton, con un utile introduzione, Londra, 1958; R. Assunto, in *Enciclopedia dell'Arte*, vol. XIV, 1966, p. 75; G.C. Argan, *Il Neoclassicismo*, dispense dell'Università di Roma, 1967-1968, III, p. 13.

¹⁰L'estetica del terrore e dell'angoscia già da tempo sollecitava l'interesse della cultura filosofica e la fantasia degli artisti in Inghilterra. Dopo che era apparsa nel 1636 la prima ristampa e nel 1698 la prima traduzione inglese del trattato *Del Sublime* dello pseudo-Longino, tale estetica comincia a configurarsi nei discorsi dell'Addison sui piaceri dell'immaginazione usciti sullo « Spectator » nel 1712 dove indaga empiristicamente il piacere di essere terrorizzati da rappresentazioni che la ragione deve ritenere spiacevoli; poi nel Berkeley, che nel secondo dialogo fra Hylas e Filonius nel 1713 disceva sul « piacevole orrore » e nel trattato *Del Sublime* del Bailie del 1747. Lo stesso Hume, iniziando il suo saggio *Della Tragedia* uscito alle stampe nel 1741, nota come fatto apparentemente inesplicabile « il piacere che gli spettatori di una tragedia ricevono dal dolore, dal terrore, dall'angoscia e dalle altre passioni che sono in se stesse sgradevoli e penose ».

¹¹Già nel Seicento possiamo trovare una traccia di questa particolare concezione del sublime come sentimento misto di piacere e di orrore. Basterebbe ricordare i notissimi versi del Marino per la *Strage degli Innocenti* di Guido Reni: « O ne la crudeltate anco pietoso / Fabro gentil, ben sai, / Ch'ancor tragico caso è caro oggetto, / E che spesso l'orror va col diletto ». O ricordare come nel 1688, in occasione di un'ascensione alpina, John Dennis parlò di « a delightful horror, a terrible joy ». È facile del resto individuare fra le complesse pieghe della psicologia seicentesca elementi che con approssimazione di comodo possono anche chiamarsi protoromantici. Una delle più suggestive consonanze con atteggiamenti tipici del primo Romanticismo e di certo gusto tardosettecentesco va ritrovata nella particolare propensione di artisti e poeti del Seicento per le rovine. Nelle *Ruine herbose*, come le chiamava il Marino, nei marmi corrosi e scheggiati, nelle immense muraglie di sgretolati mattoni invase dalla vegetazione, si leggeva il simbolo della eterna indifferenza della natura, che è energia imperitura e sempre rinnovata, nei confronti della peribilità di ogni sforzo umano. Rose Macaulay, nel suo incantevole volume *Pleasure of Ruins* (1942), cita un passo di un viaggiatore inglese di quei tempi, James Howell, che nelle sue *Epistolae Hœlianae* scrive nel 1645 da Roma: « Davvero devo confessare che mi sento meglio in questi luoghi, perché la vista di certe rovine mi riempie di sintomi di mortificazione e mi fa più sensibile alla fragilità di tutte le cose sublunari; in quanto tutti i corpi, sia animati che inanimati, sono soggetti alla dissoluzione e al cambiamento e così ogni

un principio che poteva essere ora latente ora esplicito ma sempre presente: che cioè parole e segni, pensieri e immagini sono espressioni di un unico contenuto e che mezzi espressivi diversi, nati da un'unica sorgente, concorrono ad un unico fine. Non basta quindi il fatto che la tempestiva ed estesa esposizione giovanile del Burke, la notissima *Enquiry*, pubblicata nel 1756 ma concepita probabilmente anche prima, risulti di fatto anteriore a molte — ma non a tutte — delle più significative espressioni artistiche del Sublime per presumere che esista, in questo caso, una priorità della nozione concettuale nei confronti dell'arte che incarna nelle opere quella poetica. Anche perché l'opera del Burke consiste soprattutto in un paziente lavoro di coesione e di sintesi di idee e di istanze sentimentali già da tempo correnti e perché vi era in essa una parte notevole di gioco intellettuale ed una tendenza a divulgare ordinatamente concetti alla moda ad uso di una società colta, estremamente curiosa, e permeata dallo spirito dell'Illuminismo¹⁰. Quello che ritengo ora utile sottolineare è che il Sublime, prima ancora di essere una poetica o un'estetica costituita, prima cioè di divenire oggetto di filosofiche disquisizioni, è soprattutto un sentimento, un'emozione. O meglio l'aspirazione a fruire di particolari emozioni mosse da una particolare tensione psicologica. Fosse origine di queste un'eccezionale categoria del naturale o un passo del *Paradiso perduto* e di *Macbeth*, o Ossian o Michelangelo. Ed era un'attitudine strettamente connessa ai motivi più profondi dell'irrazionalismo settecentesco che si era appropriato di un antichissimo sentire, quello del piacere che nasce dall'orrore o dal timore, dello sgomento che ci attrae verso tutto ciò che supera e ci trascende, rivivendolo in una situazione del tutto nuova¹¹. Era comunque, la ricerca espressiva del Sublime, un'esigenza che già prima del Burke occupava le « menti filosofiche » del secolo XVIII, circolando sia negli studi degli artisti che nell'ambiente dei poeti e dei letterati e che interessava non solo la cultura inglese o quella dello Sturm und Drang ma anche, seppure con una tensione diversa, la cultura francese e italiana. Né poteva essere altrimenti, perché era una esigenza strettamente legata alla generale rivalutazione soggettivistica dei diritti della immaginazione e del sentimento, al riconoscimento dell'esperienza individuale dell'arte che si manifesta nel genio, alla nuova importanza concessa all'ispirazione. E se trovò un terreno più fecondo per espandersi in Inghilterra e in Germania poteva trarre alimento anche dalla fiducia riposta dal Diderot nell'azione catartica, sullo stile delle idee grandi e nobili così come dall'ideale roussoniano di una vita primitiva e incorrotta; o, prima ancora, dalle idee del Vico maturo, oscuro ed ispirato, tutto teso al recupero del Mito¹² e di una primitiva archetipica fantasia oppure, nel cuore stesso dell'Arcadia, dal fanatico amore del Gravina per l'epica di Omero e di Pindaro, proprio i poeti cui il Winckelmann collegava la sua concezione del Sublime.

Accanto al sublime del terrifico, dell'orrido, dell'angoscioso, accanto cioè al sublime « preromantico » che più corrisponde alla sensibilità di Füssli e a quello che Kant chiamerà il « sublime dinamico », era dunque anche, se non sempre da questo nettamente distinto, il sublime del grandioso, quello appunto cui si riferisce il Winckelmann che lo vede riflesso dalle opere di





39. Giambattista Piranesi: Carceri, tav. VII, secondo stato.

Fidia, Policleto, Scopa, Mirone il cui « stile può chiamarsi il sublime, perché nei loro lavori, oltre la bellezza ebbero in mira principalmente il grandioso »¹³. Era un sentimento che si manifestava in desiderio appassionato di ridar vita all'antica grandezza d'animo attribuita ai grandi spiriti del passato e rimasta impressa nelle vestigia delle loro opere, in un'attrazione esaltante per tutto ciò che trascende, in senso eroico, i comuni sentimenti degli uomini, fossero le « magnificenze » dell'antica Roma o la forza morale dei primi incorruttibili custodi delle sue istituzioni; un sentimento che non poteva essere disgiunto da una volontà di azione atta a superare, attraverso sensazioni estetiche ed etiche a un tempo, la frustrazione del presente. Una parte notevole della vita artistica della seconda metà del Settecento fu mossa da questo sentimento del Sublime. Kant lo chiamerà il « sublime matematico »: l'uomo dolorosamente conscio del suo limite di fronte alle cose immensamente più grandi di lui, tanto più grandi che non può aspirare a misurarle, trae da questo confronto la coraggiosa spinta a lanciare una sfida, a tentarne l'« emulazione ». A misurare sino al possibile, l'immisurabile, posseduto, in questa azione, da un'angoscia « positiva », perché è catarsi del male verso il bene, coscienza di dare un giudizio morale. Una incarnazione, quindi, originariamente morale del sublime, non partecipe di quella sostanziale alienazione che ne caratterizza la evocazione più strettamente preromantica nata da una « involontaria », invincibile ma anche inspiegabile attrazione che sfugge ogni controllo razionale e ogni giustificazione etica e porta, di conseguenza, ad esprimersi in chiave sentimentale-evasiva, esistenziale-onirica. Era invece un sentire « severo », che poteva anche toccare le corde dell'angoscia e del terrore o avvalersi dei cupi effetti del tenebroso e del minaccioso, ma l'angoscia e il terrore non erano partecipati, bensì « rappresentati » a titolo di ammonimento, di *exemplum virtutis*, non vissuti quindi con morbida partecipazione abbandonandosi irrazionalmente all'attrazione ambigua e misteriosa del piacere-dolore. Anche il Sublime, dunque, era un sentimento ancipite le cui diverse facce ben si riflettono nell'analisi di Kant. Nel suo aspetto severo, « matematico », diede vita a una vasta gamma di esperienze emotive che concernono Piranesi come David, aderendo ai principi dell'Illuminismo ma senza mai tradire, come nel caso del Piranesi, il legame con i primi oscuri moti dell'anima romantica assertrice della funzione rievocatrice della fantasia e della priorità dei sentimenti sull'intelletto.

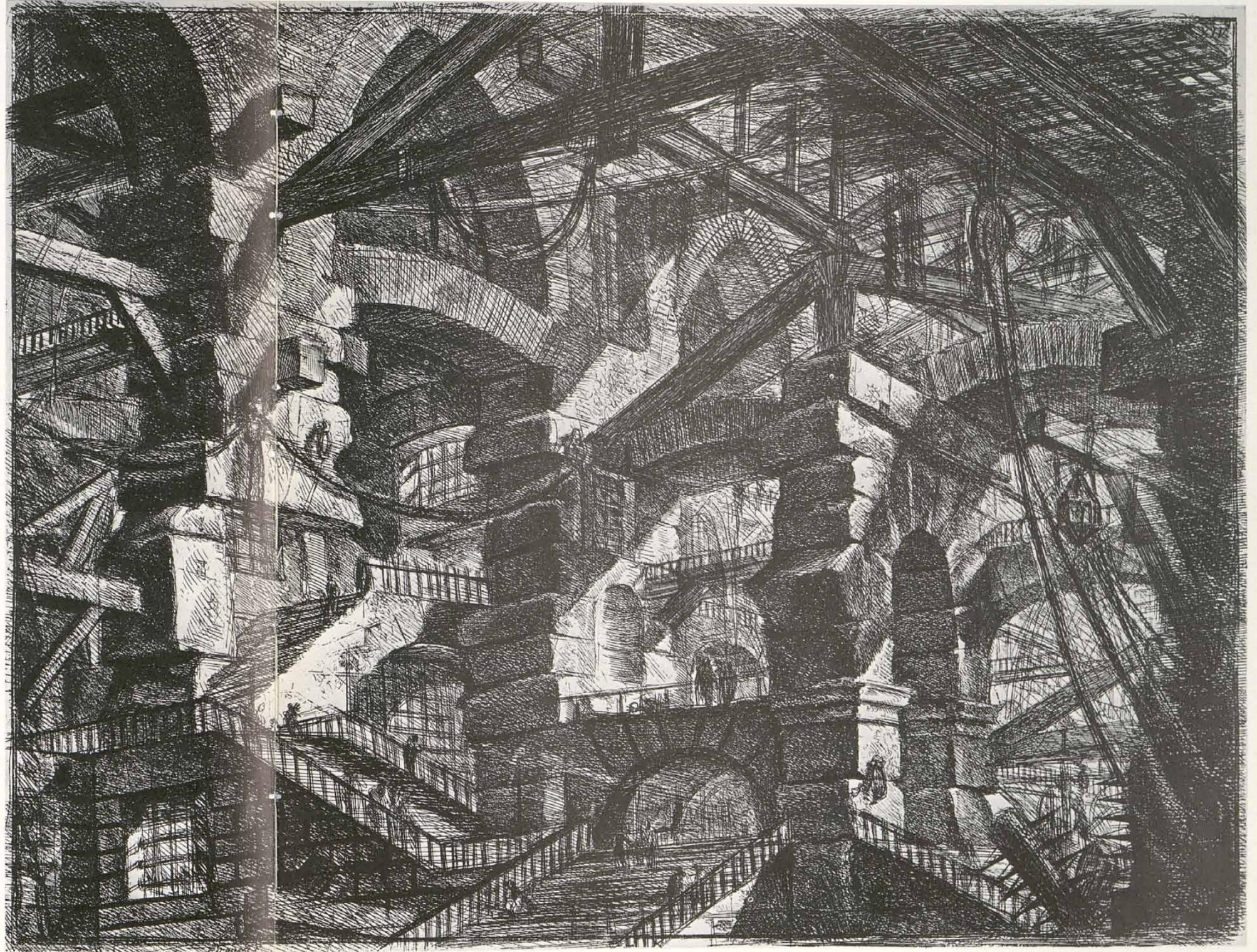
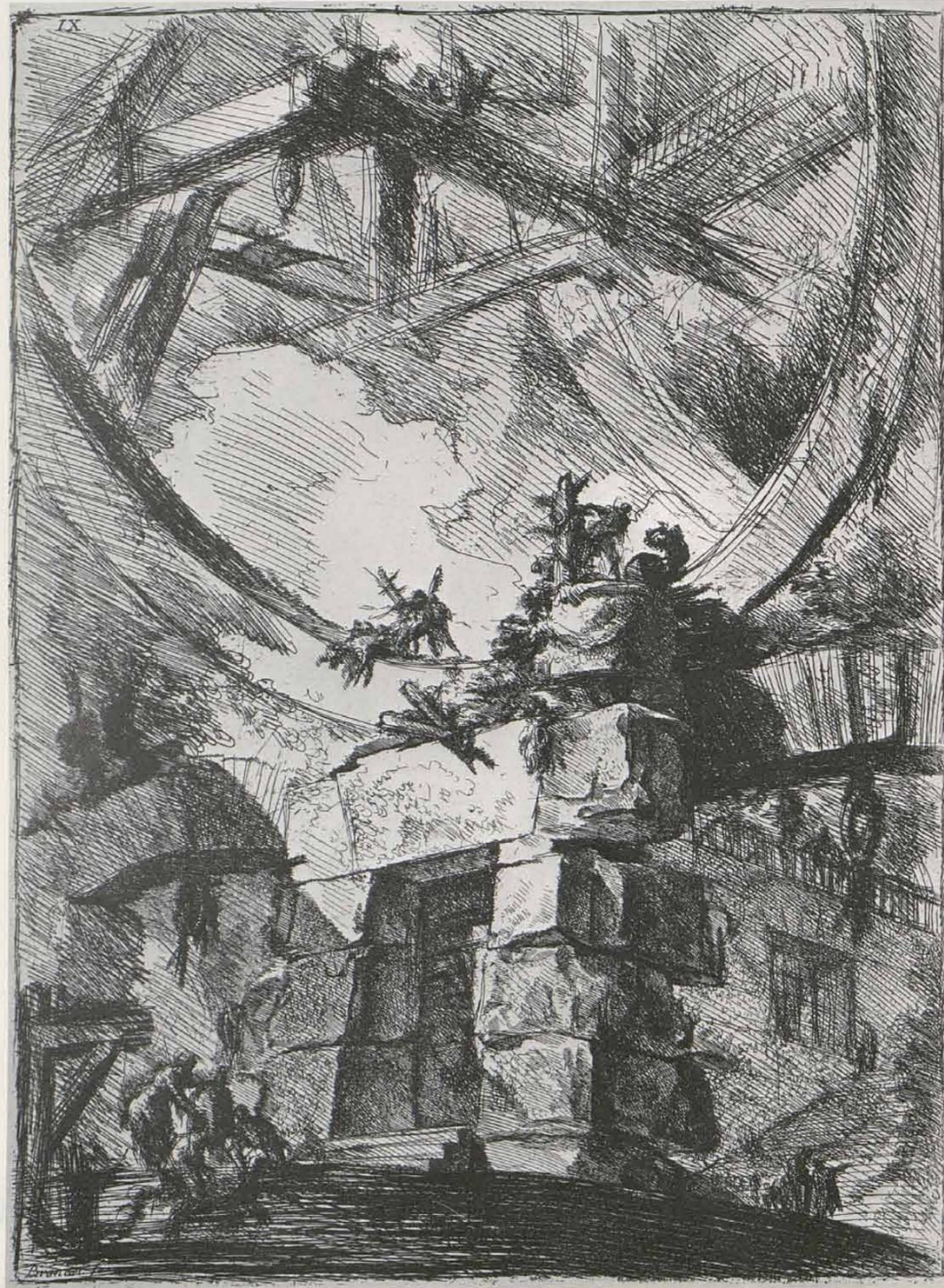
È nell'opera del Piranesi che si manifesta la prima concreta attuazione artistica del Sublime, a cominciare dalle *Carceri* che, nel loro primo stato, furono incise circa dieci anni prima della pubblicazione dell'*Enquiry* del Burke. Nella grandiosità vertiginosa, nella fantastica complicazione prospettica e nell'ancor più fantastico stravolgimento architettonico e spaziale delle *Carceri*, così come nel loro aspetto minaccioso e tenebroso, lo spasimo del terrore è evocato quale elemento essenziale del piacere estetico già nel senso che sarà teorizzato dal Burke e che darà l'avvio alla poetica del Sublime. Ma tale evocazione non è affidata tanto alle virtù terrifiche, alle sensazioni angosciose insite nello stesso soggetto-ambiente col suo tragico corredo di macchine di tortura e di morte, di corde e di catene, perché tali

altra cosa sotto la luna ». Sul proromanticismo delle rovine nella pittura del Seicento vedi D. Sutton, *Artists in 17th Century Rome*, prefazione alla mostra, Londra (Wildenstein, 1955). Vedi anche G. Briganti, *Gaspar Van Wittel*, Roma, 1962, p. 31.

¹²Se il Burke desumeva l'importanza del sublime da una considerazione a priori della psicologia, il Vico storicizzò la parte che il terrore aveva svolto nell'origine dell'arte e in particolare dell'immaginazione: secondo il Vico gli uomini naturali, quelli posteriori al diluvio, si credevano soli nel mondo. Qualche tempo dopo il diluvio, quando l'umidità scomparve, esalazioni asciutte, oppure qualche sostanza infocata, si diffusero nell'aria salendo dalla terra e generarono il tuono e il fulmine. Ciò ebbe, secondo Vico, effetti catastrofici. I pochi giganti, levando gli occhi verso l'alto videro il cielo, « e poiché in tal caso la natura della mente umana porta, ch'ella attribuisca all'aspetto la sua natura... e la natura loro era in tale stato d'uomini tutti robuste forza di corpo, che urlando, brontolando, spingevano le loro violentissime passioni, si finsero in cielo essere un gran corpo animato... » (G.B. Vico, ed. 1858-1865, V, p. 97). La coscienza dell'altro nasce dalla paura. E più avanti il Vico noterà: « I primi uomini sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura ».

¹³J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda, 1764, libro VII, cap. II.

40. Giambattista Piranesi: Carceri, tav. ix,
secondo stato.
41. Giambattista Piranesi: Carceri, tav. xiv,
secondo stato.



¹⁴Si può ricordare a questo proposito l'aforismo di Füssli: «L'ascia, la ruota, le lenzuola macchiate di sangue non sostituiscono in modo congruo il terrore». Nella *Lecture*, IV del 1805, Füssli spiega con maggior chiarezza: «Non è con l'accumulare particolari magici e infernali o con l'introdurre Ecatè e il coro delle indemoniate, e delle streghe, o col circondarlo di successive apparizioni che Macbeth può esser fatto oggetto di terrore... Per renderlo tale dovete porlo sull'orlo di un precipizio, gli occhi spiritati attratti dall'oscuro abisso, circondare l'orrida visione con le tenebre escludendo i limiti e facendo intravedere tagli di luce».

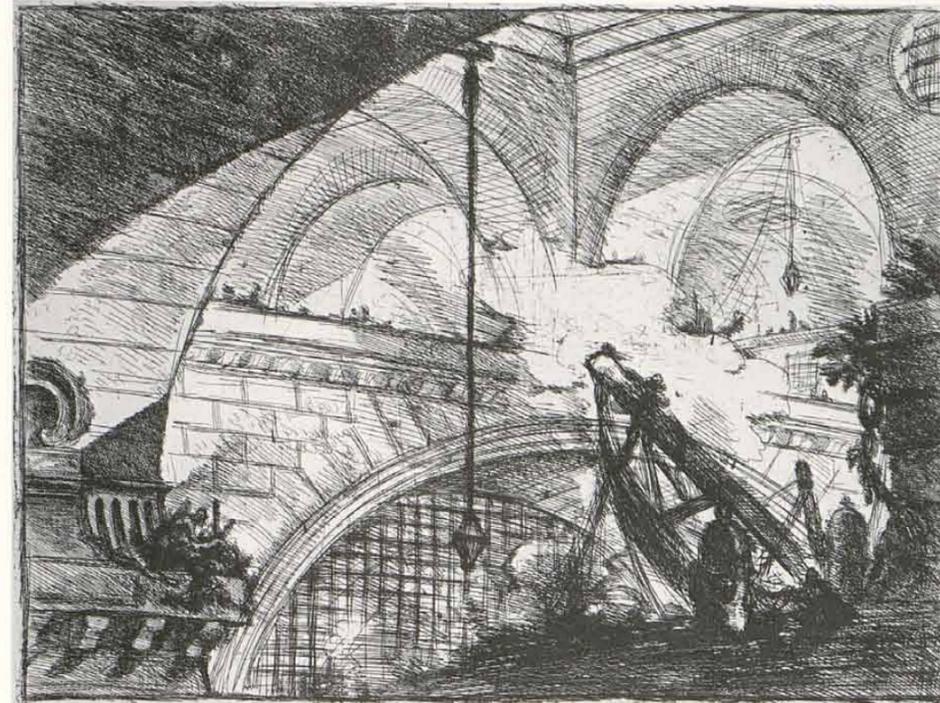
¹⁵Vedi a questo proposito il saggio di Manfredo Tafuri, *G.B. Piranesi: l'architettura come utopia negativa*, in *Angelus novus*, n. 20, 1971, p. 89 sgg., che inizia con il rilevare le ambiguità strutturali e spaziali della tavola IX delle *Carceri*. Per altri esempi il Tafuri si appoggia al saggio di Ulya Vogt-Göknil (*Giovanni Battista Piranesi's Carceri*, Zurigo, 1958) che ha avuto, come egli nota, il merito di impostare una lettura delle *Carceri* piranesiane al di fuori dei consueti riferimenti letterari ed emozionali. Lo scardinamento delle leggi prospettiche operato dal Piranesi tanto da far apparire reale una successione inesistente di strutture è esemplificato dall'autrice sulla tavola XIV dove «la scala a sinistra sale libera verso l'alto, si piega verso destra a angolo retto, allo zoccolo del pilastro, per formare quindi un ponte in cui la larghezza riempie completamente lo spazio fra i due pilastri. Il ponte finisce sul pilastro centrale. Quando guardiamo dal basso verso l'alto l'arco che unisce il pilastro centrale a quello di sinistra, proviamo quindi un senso di vertigine, poiché in basso la distanza fra i due pilastri è appena quella di una rampa di scale. All'altezza dello zoccolo, davanti alla scala che si dirige a destra, notiamo improvvisamente che quel ramo non è affatto rimasto fra i due pilastri. Poiché esso finisce in una piattaforma, che sta proprio davanti al pilastro stesso. La seconda parte, quella che sale rapidamente verso destra, inizia allo spigolo del pilastro. Se seguiamo i collegamenti dei due pilastri più in alto rimaniamo più che mai disorientati: ci si rende improvvisamente conto che il vasto interno non ha tre navate ma soltanto due. I due pilastri che avevamo visto dal basso, come parti di due arcate parallele, osservati dall'alto appartengono allo stesso gruppo. Lo spazio che occupa la rampa di scale che si dirige verso destra, in realtà dunque, non esiste» (pp. 34,35).

¹⁶Vedi Maurizio Calvesi, introduzione alla traduzione italiana del volume di Henry Focillon, *G.B. Piranesi*, Bologna, 1967. Le connessioni fra l'ispirazione delle *Carceri* e il pensiero del Vico è accennata con acutezza del Calvesi pur senza essere approfondita: rimane del resto in quei termini vaghi e intuitivi oltre i quali, penso, sia difficile spingersi. Più stringenti e approfondite le osservazioni sui rapporti con la cultura inglese e la definizione del sublime piranesiano.

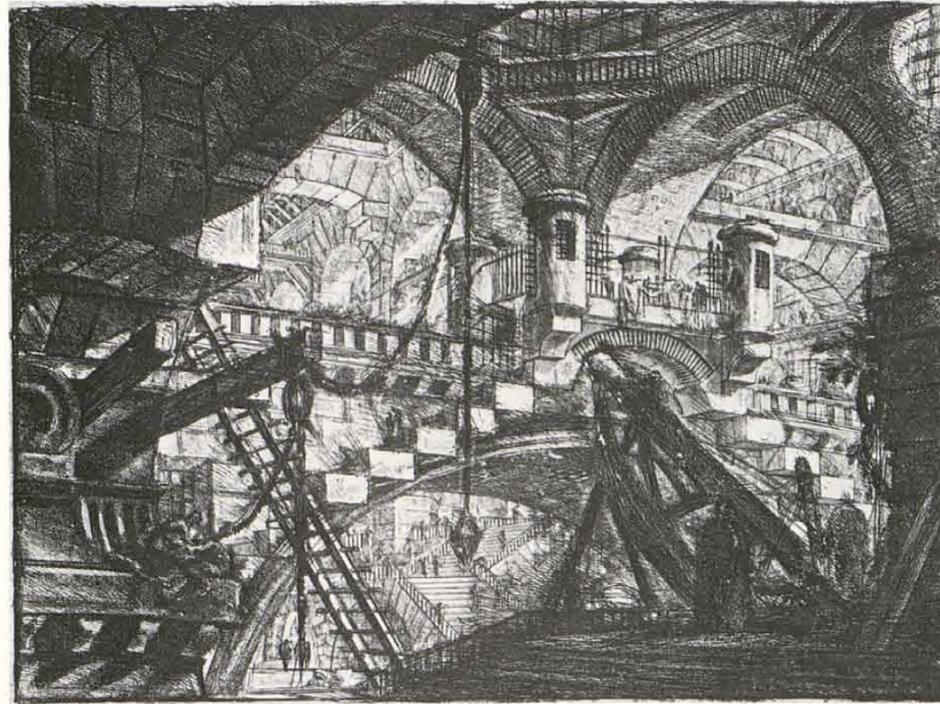
¹⁷M. Calvesi, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸Joseph Rykwert, *La Casa di Adamo in Paradiso*, Milano, 1972, p. 77.

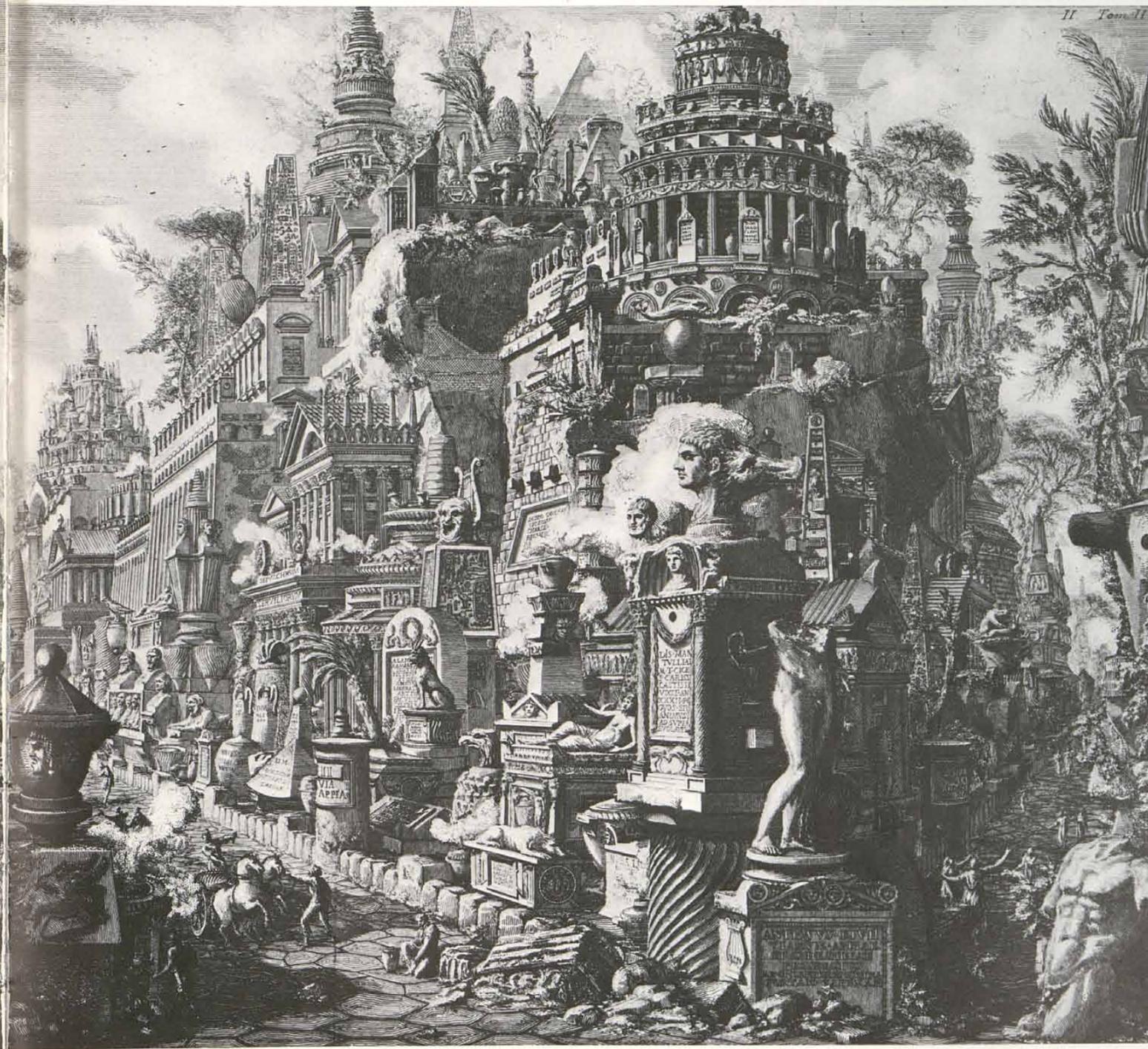
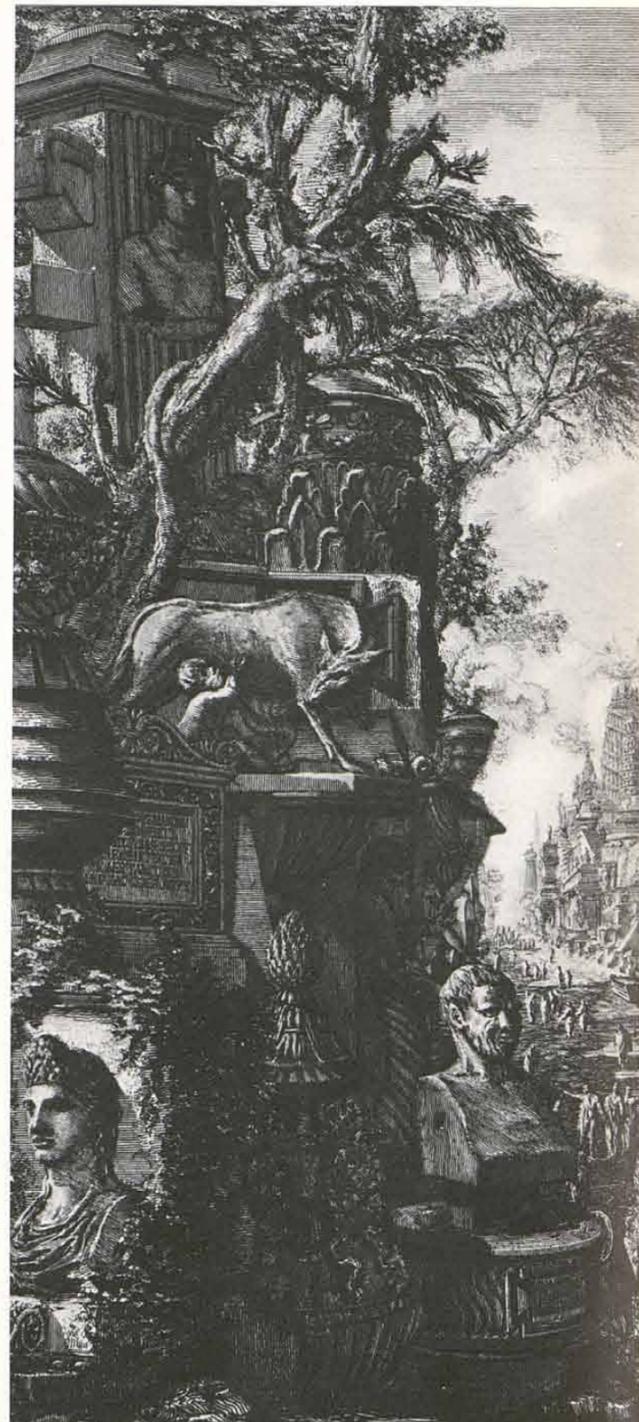
oggetti che di per sé dovrebbero suscitare terrore sono di fatto trasfigurati, ingigantiti, nobilitati dalla loro perfetta funzionalità artistica e strutturale, in altre parole sublimati, si da far dimenticare l'impressione originaria ad essi naturalmente connessa¹⁴. Essa è affidata piuttosto a quell'indefinito e sottile senso di vertigine — che è sensazione a un tempo attraente e angosciosa — a quella sorta di estraniamento visivo, di disorientamento, che subisce, sin quasi al capogiro, lo spettatore di fronte al modo con cui l'artista infrange le leggi organiche della forma architettonica e dello spazio da essa suggerito. Il Piranesi infatti rifiuta il sistema di una prospettiva unica e centrale e il conforto razionale di un'accettata convenzione visiva ma non si limita, come gli scenografi contemporanei, a complicare il tracciato delle linee di fuga divergendole dal centro: giunge sino ad adottare parecchi punti di osservazione col risultato di un'ambiguità strutturale che giunge, in alcuni casi, a far crollare letteralmente lo spazio euclideo¹⁵. Nel mettere in tal modo in crisi il valore assoluto e oggettivo dello spazio sottolineandone la soggettività, il Piranesi non fa che rivalutare la funzione individuale e rievocatrice della immaginazione, accostandosi anche in questo a quella linea di pensiero che asseriva la priorità del sentimento sull'intelletto, attuando cioè nelle sue immagini sublimi principi non dissimili da quelli che, come si è visto, costituivano da anni l'obbiettivo della cultura empiristica inglese che non era priva di qualche consonanza col pensiero del Vico¹⁶. È possibile ma non so quanto probabile, come è stato notato, che il Burke conoscesse, ancora nel primo stato, qualcuna delle *Carceri*, che furono notate più tardi dal Walpole, così come è possibile (ma non molto probabile) che il Piranesi, nel rielaborarle per l'edizione definitiva, forzasse così violentemente il partito chiaroscurale proprio per conferire loro quell'effetto di oscurità che, secondo il Burke, era fondamentale per ottenere la sublimità nell'architettura («tutti gli edifici calcolati in modo da suscitare l'idea del Sublime dovrebbero essere oscuri e tetri») ¹⁷. Ma se è difficile ricostruire sostanzialmente il rapporto di dare e di avere, in questo senso, fra il Piranesi e la cultura inglese è certo per altro che egli era ben conscio di spingere la propria ricerca verso effetti affini a quelli della poetica dell'angoscia. «E di mezzo alla tema esce il diletto» scriverà egli stesso più tardi nel testo dei *Camini* (1769) a giustificazione di un'enorme macchina ornamentale coperta di geroglifici indecifrabili e fiancheggiata da imperscrutabili e colossali supporti metà uomini e metà animali «che avrebbero fatta sembrare minuscola anche la sala più vasta del palazzo più grandioso» ¹⁸. Certo, l'evocazione piranesiana del sublime, di un sublime oscuro teso a raffigurare un'infinita grandezza, non è mai, né poteva essere, agita in chiave puramente sentimentale, evasiva, onirica e moralmente ambigua, che era la chiave preromantica. Gli spiragli che l'indagine del Burke apre sugli abissi del notturno mondo istintuale facendo intravedere, con l'accostamento piacere-dolore, soluzioni sadomasochiste cui, qualche decennio dopo la stampa delle *Carceri*, la cultura inglese non mancherà di abbandonarsi a partire da Füssli o che alimentano, per vie diverse, il sistema ermetico-simbolista di Blake, sfuggono al campo visivo del Piranesi. Il sublime piranesiano che già fin dalle *Carceri* sottende l'evoca-



42. Giambattista Piranesi: *Carceri*, tav. xi, primo stato.



43. Giambattista Piranesi: *Carceri*, tav. xi, secondo stato.



44. Giambattista Piranesi: Primo frontespizio del terzo tomo delle *Antichità Romane*.

45. Giambattista Piranesi: La Via Appia, secondo frontespizio del secondo tomo delle *Antichità Romane*.



zione di una strutturalità primigenia e la celebrazione della *lex romana* e dell'idea repubblicana di giustizia, presuppone un giudizio morale. È un terrore che ammonisce, un'amplificazione ossessiva che è appassionata celebrazione della passata grandezza, della tenebrosa e incombente grandezza morale che emana dalla « magnificenza » di Roma. Ma per renderla viva e presente, in qualche modo « moralmente » operante, egli sa di non avere altro mezzo che la distorsione della realtà, l'irrazionale stravolgimento della scala normativa delle proporzioni, il ricorso totale alla funzione rievocativa della fantasia.

Nel caso di David il sublime, severo ed eroico, se pur si incarna in un momento chiave del neoclassicismo, si differenzia dal sublime « chiaro » del Winkelmann, permeato dell'idea di una serena grandezza e di un olimpica calma e basato sulla Grazia, « La Grazia che Pallade versò sopra Ulisse e di cui cantò il sublime Pindaro ». Sancisce piuttosto il passaggio dai grandi ideali alla prassi prerivoluzionaria e rivoluzionaria, concretandoli nell'azione del dipingere, in cui l'atteggiamento di emulazione dell'antico, alle origini proiettivo, si inverte, con processo di estroversione e di integrazione, nella realtà della storia. E in un tempo in cui la condizione umana e la vita della cultura potevano essere anche intese come « portanti », non tali cioè da spingere ad assumere il ruolo correttivo ad una saturazione razionalistica; quando anzi l'astro della ragione era ancora, e nei riflessi politici forse come non mai, vivido e irradiante. Nel *Giuramento degli Orazi* la rievocazione, in chiave sublime, della virtù guerriera e civica della Roma repubblicana, nella sua severa e spoglia evidenza, presuppone un intento esortativo che supera il tema coinvolgendo un implicito rifiuto del presente che non è alienazione, ma modo di sentire ancor vivi dentro di sé determinati ideali in un presente che si giudica e si condanna. Nella *Morte di Marat*, dipinta nove anni dopo, e quindi in clima non prerivoluzionario ma rivoluzionario, non a Roma ma a Parigi nel cuore degli avvenimenti, il Sublime è ritrovato nella realtà stessa del fatto, fissato nella sua tragica attualità, senza infingimenti retorici; affidato alla scarna testimonianza delle cose senza traslati, senza il consueto tramite del ricorso ad un'altra grandezza: quella degli antichi¹⁹.

Negli ultimi decenni del Settecento, prima di doppiare la punta di quegli anni decisivi di autorivelazioni e di scelte oltre la quale si estende, sostanzialmente diverso, il litorale romantico, ancora quindi nei territori dell'Illuminismo ma in quella zona « calda » di frontiera nel cui clima di tensione si diffondono le teorie del Sublime e gli impulsi più irrazionali dello Sturm und Drang, fatalmente le prime intuizioni sull'esistenza dei regni oscuri e sconfinati dell'inconscio donde scaturiscono i sentimenti e le passioni e sulla natura irrazionale di quella forza interna che modella ogni nostra azione e conferisce realtà espressiva all'arte, si colorano, nell'animo degli artisti, di toni tenebrosi accompagnandosi a sensazioni spesso terrificanti o quanto meno iperboliche e fuori del comune. Il che spingeva quegli stessi artisti a ricercare (o trovare) per esprimersi modi altrettanto fuori del comune e iperbolici o ad insistere su motivi tenebrosi e terrificanti i quali

¹⁹La sublime e tragica realtà del *Marat assassinato* non sfuggì a Baudelaire che, se pur non amava all'eccesso l'*astre froid* di David scioglie in questo caso ogni riserva abbandonandosi all'entusiasmo di un giudizio che resta insuperato: « Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac: le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef d'œuvre de David et une des grandes curiosités de l'art moderne, elle n'a rien de trivial et d'ignoble... Ceci est le pain des forts et le triomphe du spiritualisme; cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'ideal » (C. Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Bonne Nouvelle, Oeuvres complètes*, Parigi, 1868, II, p. 201).

A proposito di David, Jean Starobinski (in *La vision de la dormeuse*, in « Nouvelle revue de psychanalyse », n. 5, 1972, ripubblicato in « Paragone », 1979, gennaio, p. 2) nota con molta acutezza « a quella data, la parola rivoluzione era pienamente compatibile con la nozione di ritorno... Ciò che David ha scoperto nelle lontananze della memoria sul litorale greco-latino si affretterà a riportarlo alla piena luce del presente. Gli interessa, sembra, d'operare al più presto la congiunzione del reale e dell'antico. I grandi quadri di storia (gli *Orazi*, *Bruto*, le *Sabine*) devono leggersi come allegorie che incidono sull'attualità, sui fatti politici del momento. Sono manifesti emblematici e la loro azione sugli spiriti somiglia a quella del teatro: un tema antico, una risposta eroica agiscono sui sentimenti e provocano acclamazioni in ragione del loro rapporto allusivo con la situazione del giorno ».

47. Jacques-Louis David: Il giuramento degli Orazi. Parigi, Louvre.
48. Jacques-Louis David: Le Sabine. Parigi, Louvre.
49. Jacques-Louis David: Morte di Marat. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.



²⁰Del resto, come il Pittorresco è la teoria della natura varia, seducente, amica, ameno e riposante sfondo della vita sociale, il Sublime è la teoria della natura asociale, incombente, nemica (Argan). Ma la teoria del Pittorresco, come quella del Sublime, riflettono i diversi atteggiamenti dell'animo umano di fronte ai due opposti principi psicologici del piacere e del dolore; non deducono impressioni dalla natura quanto piuttosto ad essa comunicano uno stato d'animo. Va notato anche che nel particolare atteggiamento del Pittorresco di conferire al pittore la funzione di scegliere fra gli aspetti naturali, cioè di « vedere » la Natura, si deve scorgere una finalità didattica che ben si accompagna a quel fervore moralizzante, di origine chiaramente borghese, che si cominciò a manifestare nelle arti figurative, soprattutto in Inghilterra e in Francia, fin dal primo decennio della seconda metà del secolo.

presupponevano non solo la scelta di determinati contenuti e modelli ma anche una nuova visione della natura considerata ora nei suoi aspetti più orridi e minacciosi. Il sottolineare visualmente gli aspetti orridi e minacciosi della natura non significava però soltanto seguire le indicazioni suggerite dal sentimento del Sublime, sia che lo si intenda come « dinamico » o come « matematico »²⁰. Si poteva anche interpretare, più o meno esplicitamente, come l'impulso a rivelare il vero volto della natura e non solo come « paesaggio » ma come immanenza che si manifesta in ogni aspetto del visibile. Un volto ostile e impietoso che prendeva forma da quell'idea della natura che si andava elaborando nel seno del materialismo immanentista e pessimistico del Settecento che se la raffigurava appunto intenta nel suo spietato circuito di produzione-distruzione come una smisurata figura femminile dal volto per metà attraente per metà spaventoso. L'immagine della natura matrigna di Leopardi. Ora se una speculazione freddamente razionalistica di matrice illuminista modellandosi sulla logica consequenziale metteva a fuoco un'immagine così oscura della natura abbandonando la fiducia nel progredire dell'umanesimo e quindi in una possibilità di sottometterla, poteva anche delinarsi il principio di aderire ad un razionalismo negativo e tenebroso, spietato come il procedere naturale, che si modellava sulle leggi stesse della natura. E poteva quindi affermarsi la convinzione che la natura può liberare dal dolore solo colui che si abbandona alle sue azioni tenebrose e necessarie; azioni che all'occhio umano appaiono illegittime e delittuose. Salvare cioè chi si abbandona ad essa (e quindi si affida al suo ritmo) lasciando da parte ogni stupida legge morale, ogni vincolo dettato da sentimenti umani, per cercare l'orrore e trovare nel proprio simile la vittima designata da sacrificare al proprio piacere. Principio questo che può considerarsi, seppur con qualche approssimazione, fondamento del pensiero di Sade quale si elaborò su idee di La Mettrie e di d'Halboch ma che, anche se non così formulato, sottende il sentimento della natura di artisti come Füssli e ne giustifica alcuni risvolti « perversi ».

Se questo aspetto mette a fuoco un punto di convergenza fra razionalismo illuminista e attrazione verso ciò che sfugge alla luce della ragione, resta il fatto fondamentale che i primi artisti dell'immaginario, Füssli, Mortimer, Barry, Sergel, Flaxman, ritenevano che quei sentimenti e quelle passioni le quali, secondo i principi del sublime, sole possono conferire all'arte una vita che sia degna di questo nome, si manifestassero allo stato più puro e quindi nel modo più espressivo ed efficace a comunicare, quanto più fossero vicini alle loro origini oscure, quasi sulla soglia del dominio dell'inconsapevole dove la stessa immaginazione attinge l'energia creatrice, quanto più fossero connaturati alle epifanie del mito e alla temperie dell'*epos* che affondavano le radici nell'abisso di memorie che è il substrato collettivo dell'uomo. Ritenevano cioè che le immagini animate dai sentimenti e dalle passioni si manifestassero ad una visione interna, perché la consapevolezza della loro origine oscura allontanava naturalmente l'occhio del pittore dalle cose illuminate dal sole, dallo spettacolo variopinto dell'esteriore e del quotidiano, da tutto ciò che fosse dotato dell'apparenza tran-



Starobinski ha notato, con grande acutezza, gli atteggiamenti da voyeur che emergono in alcune particolari raffigurazioni di Füssli, come ad esempio nell'Incubo, sottolineando che, per una più esatta interpretazione di quest'ultimo dipinto, sia preferibile attribuire all'artista non tanto sentimenti « autoscopici » (cioè la femminilizzazione della propria angoscia nella figura riversa della protagonista) quanto piuttosto il piacere voyeurista di essere spettatore di un episodio di incubo e di angoscia nel suo momento di più intenso tormento. Lo stesso atteggiamento, evidentemente, è all'origine dei suoi disegni erotici nei quali riesce a compiere quella « personificazione dei sentimenti », cioè quella realizzazione in figura dei propri desideri più segreti, che riteneva confinata nella regione inesplorata dei sogni. Dove riesce, in altre parole, evitando il tramite letterario, a rappresentare direttamente quegli istinti che, se repressi, infondono molto spesso alle sue rappresentazioni un contenuto angoscioso. In questi disegni è sempre la donna, spesso con l'aiuto di una compagna o di un'ancella, ad essere indiscutibilmente la parte attiva; la donna dominatrice e persecutrice, crudele anche nel somministrare il piacere, ornata, nel complicato e bizzarro edificio dell'acconciatura, dei suoi artifici di conquistatrice, che sovrasta l'uomo disteso in un annullamento che confina con la morte.



50. Johann Heinrich Füssli: Amanti che si baciano. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung.
 51. Johann Heinrich Füssli: Frammento di disegno erotico. Firenze, Museo Horne.
 52. Johann Heinrich Füssli: Scena erotica con un uomo e due donne ai piedi dell'altare di Priapo. Firenze, Museo Horne.

53. Johann Heinrich Füssli: Scena erotica con un uomo legato e due donne. Firenze, Museo Horne.
 54. Johann Heinrich Füssli: Gruppo erotico con un uomo e due donne. Firenze, Museo Horne.
 55. Johann Heinrich Füssli: Baccanale. Firenze, Museo Horne.



²¹L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, dal pietismo al romanticismo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 157, nota come nel preromanticismo nasce una spiritualità agraria con la mitologia tellurica e quella lunare, che hanno ancora profonde radici nell'anima di tutti i popoli e vi sopravvivono dai tempi preistorici in forma di leggende, credenze, riti, superstizioni: « la mitologia agraria è mitologia della notte..... da cui la vita individuale esce soltanto per tornare ad occultarsi, come la pianta nata dal seme esce dalla terra soltanto per produrre semi destinati ad essere a loro volta accolti dalla terra. In tale simbolismo mitico-religioso la vita e la morte dell'individuo non sono altro che episodi quasi illusori entro la vita ciclica della natura, la quale è però percepita soltanto nel suo aspetto vegetale. Per l'agricoltore l'uomo è pianta in mezzo a piante, come per il cacciatore è animale in mezzo agli animali ». Sarebbe interessante indagare i possibili rapporti fra questa « spiritualità agraria » e la diffusa tendenza paesistica del primo Romanticismo inglese.

²²Il sublime ci piace, secondo Kant, perché « capace dell'esibizione di una sublimità che è nella nostra anima ». Se nel « sublime matematico » un infinito, un incommensurabile « si beffa dei sensi » e nel « sublime dinamico » forze terribili della natura minacciano l'uomo, è logico che lo strenuo razionalismo di Kant presupponesse, in ambedue i casi, una vittoria finale della ragione sulla natura. Proprio per effetto del terrore che tende a far crollare la parte sensibile di noi stessi si attua la reazione di una forza che è capace di pensare più di quanto sia dato intendere ai sensi. L. Mittner, *op. cit.*, p. 566, osserva « Kant codifica col 'sublime dinamico' quello stesso sentimento che Klopstock aveva espresso specialmente nell'ode *Frühlingsfeier*, ma lo stacca da ogni elemento religioso ». È interessante ricordare, per meglio definire le congiunture fra arte, poesia e pensiero nell'ambito della temperie sentimentale che gravita intorno al sublime, il rapporto che corse fra Füssli e Klopstock.

²³Vedi *L'apparizione della testa a Macbeth del 1774-1779* ora a Stratford-upon-Avon, The Royal Shakespeare Theatre, Picture Gallery and Museum e *Ezzelino e Meduna del 1779* del John Soane's Museum di Londra. G. Schiff, J.H.F., II, tavv. 77, 360, 363.

²⁴L'indagine certamente più approfondita sui mutamenti stilistici del tardo Settecento e sulle loro implicazioni storiche è quella di Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967. Un'indagine che prendendo le mosse da alcuni problemi di definizione del Neoclassicismo e dall'analisi dei vari modi con cui, a partire all'incirca dal 1780, si affrontavano con spirito diverso comuni modelli culturali, si diffonde poi, attraverso un acuto esame dei temi iconografici, sulle consonanze e le dissonanze di un periodo rivissuto nella sua straordinaria complessità, col risultato di eludere sempre la schematica contrapposizione fra Neoclassicismo e Romanticismo per giungere, attraverso la notazione di infinite sfumature, alla verifica di realtà che trascendono e includono quei due termini. L'enciclopedia riserva di conoscenze accumulate dagli artisti in quello scorcio di secolo e dove si depositavano i miti ossianici e le leggende dei popoli

quillizzante e familiare che conoscono i sensi; lo indirizzava invece verso il regno dell'oscuro in cui non si misura lo spazio, verso l'iperbolico e il disusato che incute quel timore non esente da fascino che è proprio di ciò che è sconosciuto.

È così che quelle prime intuizioni di natura psicologica trovano la via di oggettivarsi nell'intuizione estetica passando per uno stato intermedio in cui assumono veste metaforica: il diffuso impulso, non sempre precisamente individuato, ad esplorare l'inconscio, a sondarne la profondità e ad interpretarne gli echi, si traduce in attrazione verso la Notte e, con un passo ulteriore, verso il mondo « inesplorato » del sogno; il sentimento del violento agitarsi, nel profondo, di forze oscure e minacciose che esorbitano dal dominio della coscienza e della volontà diretta dalla ragione, si traduce nel risorgere dell'antico senso del demoniaco, nella tentazione cioè di sperimentare il demoniaco in se stessi e nella natura, col risultato di trovarli identici per il legame che unisce l'Uno al Tutto.

La propensione per la Notte è certo uno dei motivi fondamentali della tematica preromantica. Ma non si può dire sia dotata di un senso univoco. La fraternità con l'oscurità notturna, che adombrava la fraternità con la morte, poteva assumere intonazioni elegiache o tragiche, alimentare tutta una gamma di sentimenti dal malinconico al sepolcrale e al macabro, ma anche prefigurare l'oscurità insondabile dell'abisso aperto accanto all'Io. Nel caso preso in esame, cioè in quella corrente delle arti figurative che si personifica in Füssli e negli artisti che gravitano intorno al tenebroso classicismo dell'artista svizzero, la Notte non è intesa come oscuro e benevolo grembo della Natura, cioè nel senso di quella lunare « mitologia della notte » che scaturiva dalla nuova spiritualità agraria inglese²¹, ma è intesa piuttosto come simbolo della oscurità archetipica, come immagine del buio profondo che custodisce l'origine misteriosa delle forze vitali, nel quale si agitano ancora indistinti il bene e il male e dal quale, per mancanza di punti di riferimento rassicuranti, siamo propensi a trarre sensazioni terrifiche. È la Notte intesa come simbolo del prevalere delle tenebre sulla luce. Sotto questo aspetto il sentimento del notturno incide profondamente sulla morfologia di quel radicale rinnovamento stilistico che caratterizza l'ultimo quarto del Settecento. E incide nella stessa misura dell'attrazione, di origine analoga, per il tenebroso-drammatico e per l'iperbolico (cioè per l'eccessivamente espresso e caratterizzato) e per il demoniaco. Ma poiché quella trasformazione stilistica è un fenomeno che si attua gradualmente nel corso di più di un decennio grazie all'apporto di poetiche e di ideologie che si esprimono in modi linguistici diversi, anche se in qualche modo convergenti, sono necessarie alcune precisazioni per individuare la portata, ai fini di quel rinnovamento, del filone cosiddetto fantastico e visionario.

È necessario prima di tutto tener presente come la poetica del Sublime avesse conferito un senso specifico al lungo travaglio preromantico, agendo a guisa di elemento catalizzatore sulle aspirazioni più estremiste e violente dell'« uomo sentimentale » settecentesco, fornendo in tal modo un'occasione allo stringersi del rapporto fra la cultura inglese che analizzava sot-

tilmente lo strano piacere che deriva dai « sentimenti misti » e il clima turbolento dello Sturm und Drang. Rapporto che si attua esemplarmente nella formazione culturale di Füssli. Deve aggiungersi poi come quel lungo travaglio, che contava fra le sue componenti anche il dubbio sul valore e l'attualità dell'umanesimo, dovesse giungere, come risultato estremo, al « sublime dinamico » kantiano per cui l'uomo circondato dalla natura minacciosa ed estranea che lo sovrasta, recupera il valore scaduto della grandezza umana perché non avverte di fronte al terrifico Sublime naturale la sublimità di Dio ma scopre la propria²². Un travaglio, dunque, che nella sua conclusione anticipa il travaglio romantico, ma che si svolge tuttavia, agli inizi, entro una prospettiva psicologica ambigua per sentimenti fluttuanti, una prospettiva alla quale il materialismo immanentista conferiva una certa cruda violenza e un'atmosfera di cupo pessimismo, estranea quindi alla musicale sensibilità notturna del Romanticismo. È una prospettiva che sempre più si incupisce tanto che per quegli artisti, i quali essendo nati pochissimo prima della metà del secolo, vivono con maggiore intensità e impegno quel momento di crisi, il limite dell'orizzonte mentale è nascosto da una tenebra profonda, impercettibile e l'« oscuro » puntualizza una situazione visuale che assai bene si manifesta già nelle opere giovanili di Füssli, in quei fondi bui, senza limiti di profondità e privi di qualifica ambientale, dai quali emergono come impressi nella retina da un lampo abbagliante di luce irreali le tragiche figure spettrali di Macbeth, delle streghe, di Ezzelino e di Meduna²³. Era questo, deve ammettersi, il risultato di formalizzazione più vistoso nell'ambito del rinnovamento che voleva fondare i principi di un nuovo stile in opposizione al piacevole e al grazioso (i limiti entro cui è costretto in parte il « bello » kantiano); un risultato che escludeva anche il Sublime « greco », inteso come ideale di nobile semplicità e di serena grandezza, così come escludeva ogni interesse sociale ed umano, in nome di ciò che commuove profondamente e scuote l'animo, sempre ansioso di agire, in nome di un nuovo « bello » che attraeva proprio perché non era bello o perché non lo era, almeno, nel senso tradizionale. Un contributo insomma determinante ed autonomo al famoso « cambiamento di stile ».

Lo si intenda al singolare come cambiamento di stile o più sottilmente al plurale come trasformazioni nell'arte del tardo Settecento, o comunque come rottura profonda e sostanziale con gli schemi del passato, è certo che quell'appariscente fenomeno che caratterizza, a cominciare appunto all'incirca dal settimo o dall'ottavo decennio del Settecento, un periodo della storia dell'arte di una complessità forse senza precedenti tende ad essere catturato da quel tipo di problematica che si propone, alla fine, soprattutto questioni di definizione²⁴. Accade quindi che una densa sequenza di fatti che ci testimoniano del nascere di una ricerca di nuovi modi espressivi e di nuove tematiche di contenuti non sempre affini sia quasi sempre divisa in due categorie presunte come antagonistiche: il Neoclassicismo e il Romanticismo; una doppia polarità in bianco e in nero — come scrive il Rosenblum — che storici dell'arte più sottili dissolvono in una singola ombra di grigio chiamata classicismo-romantico, sostenuti dalla

primitivi del Nordamerica, i riti dei greci e dei romani, i costumi e le gesta cavalleresche dell'età gotica e i fasti del Rinascimento, la storia patria, l'epica omerica e biblica, la luminosità mediterranea e la sensibilità nordica, è indagata dal Rosenblum sulla base di una straordinaria conoscenza delle opere e degli artisti e ordinata in classificazioni tematiche che si rivelano di indubbia utilità. Il punto di vista dell'autore è che sia la tradizione classica che la tradizione nordica e cristiana medievale cominciano in quel tempo a perdere la loro vivente attualità per divenire parte di un passato morto, irrecuperabile, che poteva essere solo guardato retrospettivamente dalla specola di un'era storica diversa. Storicismo e fervore romantico, in un'età di rivoluzioni politiche, possono così accomunarsi sotto il segno del sentimento e della fantasia. Va notato come il Rosenblum superi i facili schemi di una critica superficialmente sociologica dimostrando in più punti come il particolare storicismo che animava le arti figurative della metà del Settecento potesse servire, camaleonticamente, a fornire risposte alle diverse domande del nuovo spirito borghese illuminista, della Rivoluzione, dell'impero e della Restaurazione monarchica. Ma, come del resto rivela il titolo del volume, la documentatissima indagine del Rosenblum verte soprattutto a cogliere il carattere delle trasformazioni del linguaggio figurativo in quello scorcio di secolo e le sue conseguenze e il suo significato nel quadro più vasto dello sviluppo dell'arte occidentale. E un'indagine che lo porta, conseguentemente, a ricercare un senso univoco nel manifestarsi delle molte correnti, complementari e spesso anche contraddittorie, che vanno solitamente indicate come neoclassiche. Partendo da un esame dell'architettura del tempo, soprattutto inglese, tedesca e francese, ne estrae alla fine gli elementi strutturali comuni, e per così dire, finalistici che riconosce in una ricerca di elementarità e nel tentativo di giungere all'assoluta purezza di costruzioni che si avvicinano per quanto possibile a cubi, a sfere, a cilindri, a piramidi. La stessa aspirazione a modelli classici è qui superata da apporti di altre civiltà e di altri mondi espressivi; ma le forme simboliche sono spinte sino ad una così assoluta riduzione che sembrano quasi senza relazione con ogni particolare epoca storica. Trovando evidenti consonanze fra architettura e pittura, il Rosenblum con un'acuta analisi degli elementi formali interessata sia alle cadenze simmetriche e alla bilateralità compositiva che al dissolversi della normativa scala umana delle proporzioni, riconosce come elemento costante dell'espressività artistica del Neoclassicismo l'aspirazione di creare una *tabula rasa* abbandonando i modi illusionistici del passato per iniziare una nuova epoca storica. La sua indagine così è volta a cogliere quegli elementi stilistici che denunciano la fervente ricerca di un'elementare purezza espressiva, rilevabile soprattutto come semplificazione lineare, dalle prime manifestazioni neoclassiche antirocòcò a Blake, a Flaxman, fino a Ingres; a ritrovare, in un vasto arco di esperienze pittoriche che inizia verso il 1760, l'aspirazione a ridurre l'arte del dipingere al minimo del vocabolario che si accompagna al fascino del potere rudimentale delle emozioni essenziali e dei semplici gesti. Una sorta di regressione puristica verso uno stile primitivo e incor-

rotto che corrisponde certamente ad una reale linea di sviluppo, non priva tuttavia di esperimenti eccentrici. Una linea che può condurre alle ambiguità spaziali del primo cubismo analitico o all'ininterrotta continuità di piani di Matisse. Ma il Rosenblum nell'avventurarsi così sin verso il cuore della nostra civiltà figurativa, pur localizzando giustamente in quello scorcio del Settecento il momento iniziale dell'arte moderna, parte, deliberatamente, da una visione del problema limitata ad una sua finalità che lo induce, a sua volta, ad una risoluzione limitata ad una sola linea di sviluppo. Nell'individuare, infatti, in seno al Neoclassicismo una vicenda che aspirava alla *tabula rasa*, nel campo della pittura esemplifica il suo assunto soprattutto con opere della cultura artistica francese o comunque più strettamente legate alla poetica classicista evitando di coinvolgere nel discorso l'apporto rivoluzionario della nuova spazialità romantica e di un « sentire » che intendeva il passato non come qualcosa che si arrestasse agli inizi di una civiltà che si identificava nell'archetipo classico recuperabile per mezzo di essenzialità e semplicità lineare, ma come un abisso di memorie, come « uno sterminato mare dello spazio e del tempo » (Blake), come un tutto che si spingeva non sino a Roma o alla Grecia ma sino ai primordi della vita.

²⁵Il Rosenblum osserva giustamente (*op. cit.*, p. 4) che se sotto il termine di Neoclassicismo possono includersi forme ed emozioni così diverse come quelle che si riscontrano in Füssli e David, Carstens e Girodet, Serger e Greenough, Schinkel e Nash, vien fatto di domandarsi se Neoclassicismo può definirsi uno stile o piuttosto, per usare il termine di Giedion, soltanto una « colorazione ». Giedion infatti riferendosi all'architettura del tardo Settecento aveva scritto: « Klassizismus ist kein Stil. Klassizismus ist eine Färbung » (Sigfried Giedion, *Spätbarocker und romantische Klassizismus*, Monaco, 1922, p. 9).

Le successive sottoclassificazioni di « neoclassico orrifico » (« Neoclassic Horrific » definizione che appare per la prima volta nel catalogo della mostra dedicata a Blake e alla sua cerchia del 1957 al British Museum), di « neoclassico erotico », di « neoclassico stoico » e persino di « neoclassico gotico » sono tentativi di definizione, a livello descrittivo, di episodi parziali.

²⁶Vedi a questo proposito il bellissimo saggio di Francesco Arcangeli, *Lo spazio romantico*, in « *Paragone* », n. 271, settembre 1972, p. 3 sgg. Partendo da un'illuminante analisi della spazialità di Turner l'Arcangeli la riconosce come il fenomeno più nuovo di tutta l'epoca 1750-1850 e afferma che le immagini dell'artista romantico inglese sono, di fatto, opposte a quelle di David, Canova, Ingres. Si oppone di conseguenza al proposito di Argan di unificare il mondo neoclassico e il mondo romantico. Vedi anche in proposito le dispense delle lezioni tenute all'Istituto di Storia dell'Arte di Bologna nell'anno accademico 1970-71: F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all'informale*, Bologna, Alfa, 1976.

²⁷Vedi per le opere ora citate, il catalogo della mostra *Romantic art in Britain, Paintings and Drawings 1760-1860*, Detroit Institute of Art e Philadelphia Museum of Art, 1968, con saggi di Robert Rosenblum, Frederick Cummings e Allen Staley.

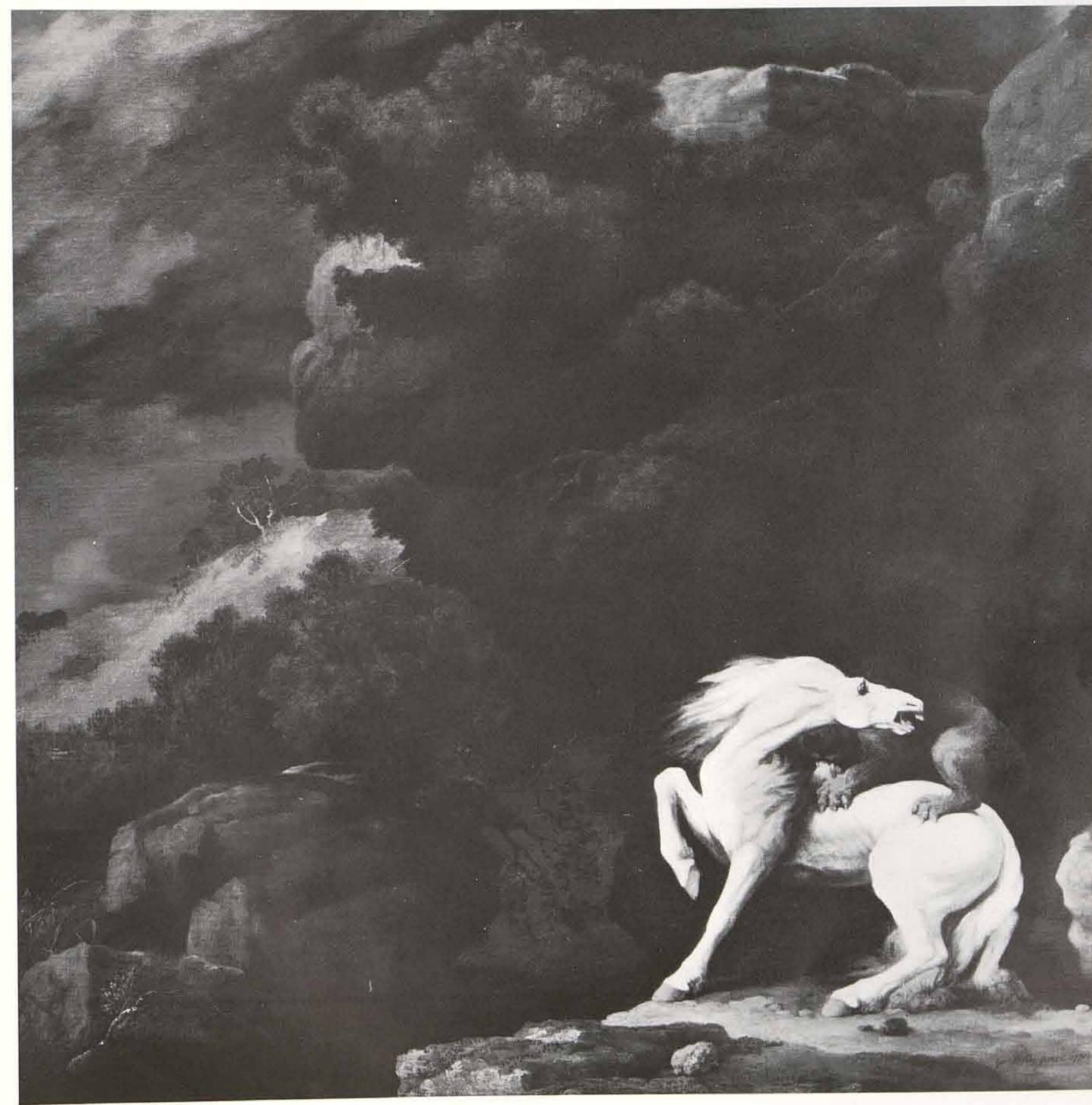
convincione che tutta o parte dell'arte ispirata all'antichità greco-romana fosse anche satura di sensazioni romantiche²⁵. Oppure è lo stesso neoclassicismo ad essere incluso totalmente nel capace contenitore « romanticesimo »; operazione che, come s'è detto, soddisfa certamente alcune istanze ma non ne soddisfa altre, unificando sotto lo stesso segno immagini che, ad una lettura formale dell'opera che non è ancora « fuori giuoco », risultano in effetti di segno opposto²⁶.

Al fine di leggere con maggior chiarezza in quelle complesse vicende non v'è dubbio che sarebbe molto più efficace eludere ogni definizione di carattere generale per non cadere in forzature, equivoci e mistificazioni inevitabili e partire piuttosto da un'analisi di tipo empirico che in quelle tendenze innovatrici distingua i vari aspetti morfologici seguendo un metodo meramente descrittivo per risalire poi al loro significato contestuale. La prima utilissima conseguenza sarebbe quella di considerare separatamente il fenomeno « trasformazione dello stile » e il fenomeno « neoclassicismo ». Separazione giustificata anche dal fatto di una certa discordanza cronologica poiché la poetica neoclassica riesce ad agire in profondità sullo stile determinando veramente una « nuova » realtà linguistica che può dirsi esclusivamente neoclassica solo quando già per altre vie e sotto l'impulso di altri stimoli la pittura aveva tentato una sorta di rifondazione opponendosi all'approssimazione illusionistica, al frivolo edonismo, alla grazia capricciosa e all'artificio allegorico dell'ultimo barocco e del rococò. Infatti, senza allontanarsi dall'ambito della cultura figurativa inglese che, nella ricerca appunto di una nuova realtà linguistica, deve considerarsi all'avanguardia dell'Europa, è facile considerare come le trasformazioni stilistiche tardosettecentesche si attuassero attraverso vie diverse, perseguissero obiettivi all'apparenza addirittura opposti e che quindi non sempre si identificano con quelli cui tendeva il progressivo radicalizzarsi della cultura classicista. Basterebbe analizzare opere come il *Leone che aggredisce un cavallo* (nella versione del 1770) di George Stubbs, oppure il *John Cuff con il suo assistente* (1772) di Johann Zoffany, o la *Fucina di un fabbro* (1772) di Joseph Wright of Derby, o un paesaggio di Thomas Jones, come ad esempio *Penkerrig* (1772) o di William Hodges, come un *Cratere nel Pacifico* (1772)²⁷ opere che rivelano tutte una decisa rottura nei riguardi sia dei rispettivi generi tradizionali che delle formalizzazioni proliferate nelle ultime metamorfosi del Barocco (e, si ponga mente, dipinti negli stessi anni in cui David, quasi venticinquenne, si esprimeva ancora nei termini di un melodrammatico e accademico classicismo settecentesco in dipinti come *Apollo, Diana e i niobidi* del 1772 o *La morte di Seneca* del 1773); basterebbe, ripeto, considerare queste opere, pochissime e anche scelte senza troppo studio, per constatare come in parallelo col precoce neoclassicismo di Gavin Hamilton e di Benjamin West e al nuovo tenebroso e iperbolico stile di Barry e di Füssli che stava nascendo da principi ideali e da sentimenti addirittura opposti, la via inglese del rinnovamento artistico adottasse anche modi che non riconoscevano come unica legge l'imitazione di schemi formali astratti dall'antichità classica. Era anzi nel segno della pluralità che si attuava la radicale trasformazione dello stile.

George Stubbs (1724-1806), dipinse in tempi diversi varie versioni del tema del Leone che aggredisce un cavallo; la prima risale probabilmente al 1762 (Coll. Paul Mellon). Una ne descrive James Barry in una lettera del 1764 parlandone in termini entusiastici. Il gruppo del cavallo e del leone è ispirato,

secondo Basil Taylor, dalla scultura nel Palazzo dei Conservatori a Roma, dove Stubbs soggiornò verso il 1754.

56. George Stubbs: Leone che aggredisce un cavallo, particolare, 1770. New Haven, Yale University Art Gallery.



Wright of Derby (1734-1797). È nota la propensione di Wright per le scene con luce artificiale nelle quali l'artista rivela la sua conoscenza dei pittori olandesi sul genere di Shalcken o dei caravaggeschi di Utrecht i quali ultimi offrirono indubbiamente un valido stimolo culturale al forte realismo dell'artista inglese.

57. John Wright of Derby: Fucina di un fabbro, 1772. Londra, Collezione Mountbatten.



Il ritratto di John Cuff, ottico e perfezionatore del microscopio, di Johann Zoffany (1734-1810) fu criticato da Walpole che lo riteneva troppo naturale. Ma l'interesse per la scienza e per gli esperimenti e gli strumenti scientifici è uno degli aspetti dell'atteggiamento empirico e analitico che caratterizza l'età cosiddetta preromantica. Insieme ai Suonatori ambulanti di Parma, il ritratto di John Cuff è fra le opere che ci danno più compiutamente la misura dell'alta qualità luministica del realismo di Zoffany.

58. Johann Zoffany: I suonatori ambulanti. Parma, Galleria Nazionale.

59. Johann Zoffany: John Cuff con il suo assistente, 1772. Londra, Kensington Palace, Collezioni Reali.



Thomas Jones (1742-1803) fu allievo nello studio di Richard Wilson dal 1763 al 1765, negli stessi anni di Hodges. Sebbene subisse l'influenza delle composizioni del maestro i suoi personaggi riflettono un'attitudine più realistica, uno stile

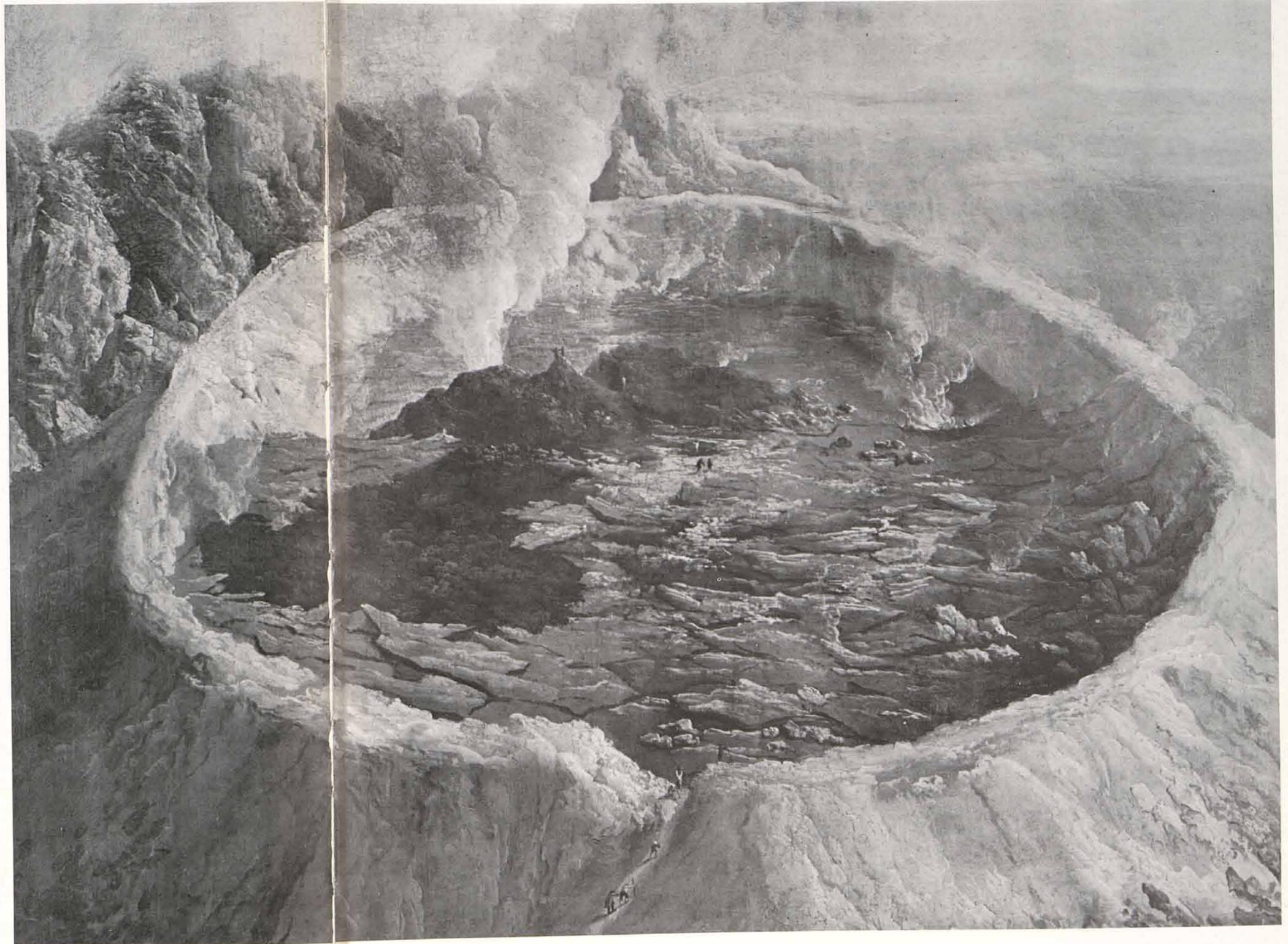
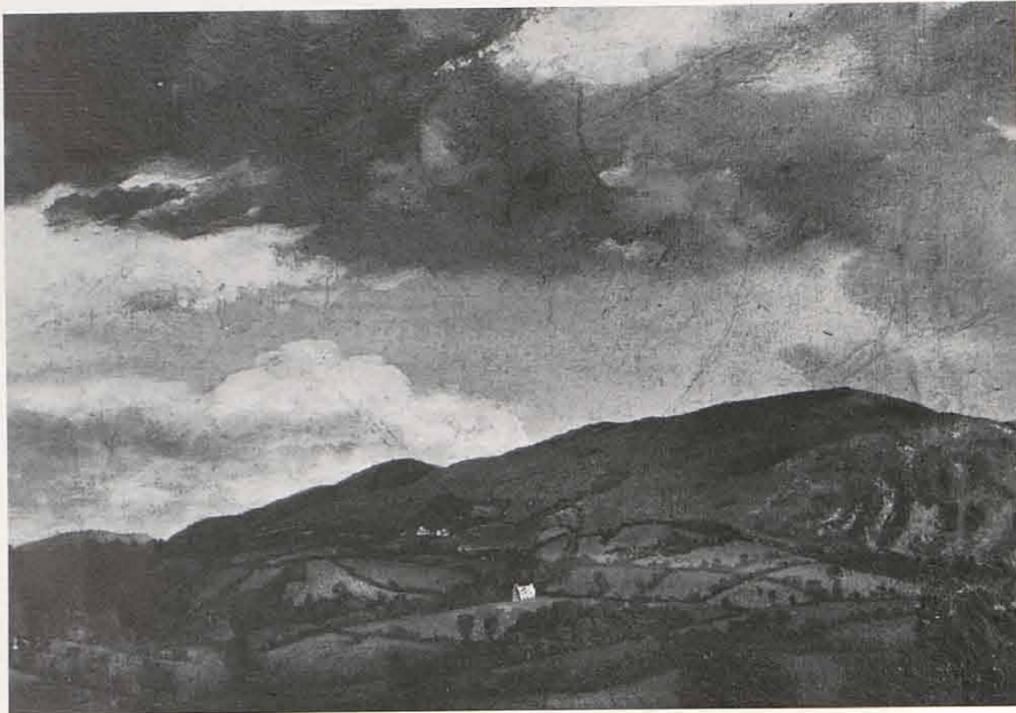
più fermo. Soprattutto i paesaggi e le vedute che dipinse in Italia, dove soggiornò dal 1776 al 1783, e in particolare certi suoi appunti napoletani testimoniano l'obiettività quasi fotografica del suo occhio.

William Hodges (1744-1797). Fu allievo e seguace di Richard Wilson ma, dopo aver dipinto alcune vedute svizzere e tedesche, per intervento di Lord Palmestron ottenne un posto di disegnatore

nella seconda spedizione del capitano Cook nei Mari del Sud. Ebbe precise istruzioni dall'Ammiragliato di riprodurre ogni aspetto singolare della natura e ogni fenomeno fuori del comune.

In questo compito l'artista acquisì e perfezionò uno stile descrittivo e particolareggiato che lo distingue fra gli adepti del paesismo realista da « reportage » del Settecento.

60. Thomas Jones: Penkerrig, 1772. Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery.
61. Jacques-Louis David: La morte di Seneca, 1773. Parigi, Petit Palais.
62. William Hodges: Cratere nel Pacifico, 1772-75. Brighton, Art Gallery.



²⁸Sull'arte della rivoluzione industriale vedi soprattutto F.D. Klingender, *Art and the industrial revolution*, Adams e Mackay, 1968, e il bel saggio introduttivo di Enrico Castelnuovo alla edizione italiana, Torino, Einaudi, 1972.

²⁹Il noto dipinto di Zoffany del Museo di Parma, *I suonatori ambulanti*, del 1778, nella sua aderenza alla vita in atto realizza un'immediatezza e una semplificazione realistica così decisamente anti-rococò da preannunciare certo verismo ottocentesco. Ma considerando questo dipinto, o *Il mendicante accanto alla venditrice di frutta* della Tate Gallery, non si può non pensare al precedente del Ceruti.

Ora era un nuovo sentimento tellurico e lunare della natura (la « natura amica » del pittoresco in opposizione alla « natura nemica » del Sublime) nato da un nuovo sentimento della vita e ispirato ad una profonda spiritualità; ora era un solido realismo, modellato sulla nuova realtà sociale nata dalla rivoluzione industriale²⁸, un realismo scienziato, illuministicamente oggettivo, ma che non sfugge il musicale richiamo preromantico del notturno, del lunare, dell'orrido; ora era un verismo intenso e corposo che si distacca da ogni precedente esperienza naturalistica²⁹ per la sua esasperata specularità ma che, nel ritratto, approfondisce sottilmente l'indagine psicologica e spinge talvolta l'analisi sino a superare l'evanescente confine che divide il reale dal surreale: due sperimentazioni analoghe di rapporto con la realtà che presuppongono un nuovo e diverso « ritorno alla natura » in un senso più profondo di quanto comunemente non si creda.

Ora tendeva invece a prevalere la convinzione che classicismo e bellezza fossero perfettamente equivalenti, convinzione pronta ad essere sopraffatta dalla poetica del tenebroso, dell'oscuro, del demoniaco che si preparava ad alimentare un titanismo michelangiolesco nell'incombente clima del Sublime. Questi, insieme ad altri motivi apparentemente più tradizionali (perché anche Reynolds e Gainsborough furono innovatori) danno vita al profondo rinnovamento dei modi espressivi operato dall'arte inglese. Nel decennio 1770-1780 si alternano, convergono e divergono, s'intrecciano, si uniscono e si oppongono fra loro approfondendo, ciascuno nel suo campo, motivi già affrontati nel decennio precedente. Nel dipinto citato di Stubbs, ad esempio, l'immagine lunare del cavallo bianco (freddo bagliore nella notte) che sta per soccombere lottando sotto il peso oscuro di una cieca forza terrestre, il leone, generato dal buio profondo del paesaggio notturno col quale si confonde, non può non intendersi in chiave sublime preromantica. Cioè come episodio della vita ciclica della natura, come simbolo della luce, che è anche nobiltà e bellezza sopraffatta dal mistero pauroso della Notte che l'attrae nel suo oscuro grembo. Nonostante la gelida accuratezza analitica del disegno, l'attento studio anatomico, la consueta freddezza e il severo « contegno » della pittura, è difficile evitare una lettura romantica di un'immagine così suggestivamente simbolica. Tanto che il tema, inconsueto per Stubbs, ha potuto dar luogo, due anni dopo la morte dell'artista, alla storia, appunto romantica e priva di ogni reale riferimento, di una sua esperienza relativa al viaggio in Marocco nel corso del quale mentre dalle palizzate del forte di Ceuta era immerso nella contemplazione della misteriosa notte africana e del paese illuminato dalla luna fu colpito dalla fantasmagorica apparizione di un candido cavallo aggredito da un gigantesco leone. Corrisponde invece alla verità l'immagine molto meno romantica e più neoclassica di Stubbs seduto sul seggiolino pieghevole a disegnare, nel cortile del palazzo dei Conservatori in Campidoglio, davanti al gruppo scultoreo romano dello stesso soggetto. Dobbiamo ammettere però che, in questo caso, l'ispirazione di un modello classico è imputabile soltanto ad una inevitabile consuetudine intellettuale, a quella sorta di *routine* imposta dalla cultura classicheggiante settecentesca, mentre invece il vero messaggio del dipinto si affida a motivi ben più pro-

fondi e misteriosi che in qualche modo giustificano persino l'esotica invenzione dell'apparizione notturna. In quanto poi ai motivi di carattere realistico o addirittura verista che, ad opera di artisti come Wright of Derby, Zoffany e altri, contribuirono indubbiamente ad inferire il colpo mortale al decorativismo rococò e ad abbattere il vecchio sistema visivo delle arti, essi sono profondamente radicati nella cultura illuministica settecentesca e trovano un chiaro precorritto in quella fiducia nei sensi, in quel prevalere della vista come senso che misura e quindi conosce le cose, che, ad esempio, sostenne l'assidua operosità del Bellotto a Vienna, a Dresda, a Varsavia. Così come è invece fortemente legato allo spirito normativo e alla dottrina del bello ideale, quale fu espressa dalla cultura tardoseicentesca e settecentesca, il precoce neoclassicismo accademico di Gavin Hamilton che quando nel 1761-1765 dipinse le sei note scene omeriche, se da una parte si ispirò all'opera del conte de Caylus pubblicata nel 1757³⁰, dall'altra non fece che portare avanti un discorso già iniziato a Roma nell'ambito classicista prima ancora del Batoni e del Mengs. È piuttosto nel decennio 1780-1790, che corrisponde all'accendersi della grande luce dell'astro David (ben lontano dall'essere un « freddo astro » come lo vedeva Baudelaire che nella dolorosa notte romantica lo osservava brillare all'ocaso fra i sanguigni bagliori dell'orizzonte), un astro che si rivela da quegli anni stella di prima grandezza; è piuttosto da quel decennio che il neoclassicismo acquista una nuova dimensione per il trasfondersi nelle forme statuarie degli antichi eroi della verde linfa della vita in un clima di strenua tensione morale. È, dopo tutto, un scegliere fra il senso della vita e il senso della morte, fra intendere il passato come storia che ci nutre, ci ammonisce, ci conforta con esempi di virtù e il passato come vera terra della morte, come quella parte dell'esistenza che è già passata nell'invisibile, per cui le immagini che lo rievocano sono solo segni di un bene irrecuperabile e quanto più sono rivelatrici della loro natura di immagini del passato tanto più sono pervase del senso della morte, come se una vertigine le attraesse verso lo sconosciuto. È in questo senso che nel decennio 1780-1790 nell'ambito stesso del linguaggio neoclassico si manifesta una dicotomia che sarà decisiva per le conseguenze che le due diverse concezioni avranno nell'avvenire. Non dovrebbe essere lecito quindi parlare di neoclassicismo come se si trattasse della manifestazione di una determinata scelta linguistica dotata di un senso univoco.

Già si potrebbe osservare come in quel periodo di pochi decenni che nei manuali cade generalmente sotto le qualifiche di preromanticismo e di neoclassicismo, già dal tardo Settecento, prima ancora del *Giuramento degli Orazi*, lo spirito delle antiche civiltà classiche poteva suscitare una vasta gamma di risultati espressivi e venire incontro alle domande più diverse. Per esempio a quella di un nuovo fervore moraleggiante, di tono genericamente roussoniano, nato dalle istanze del crescente spirito borghese e volto quindi all'educazione dei sentimenti nello zelo di raffigurare una primitiva purezza di costumi e di affetti semplici e familiari oppure a quelle, di natura affatto diversa, mosse dal nuovo sentimento del Sublime ora inteso come severo ammonimento, come esempio di virtù, quale si

³⁰Anne Claude Philippe, conte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, Parigi, 1757.

³¹Va qui ricordata la definizione dei due tipi diversi di espressione artistica precisata dallo Jung nel saggio *La psicologia analitica e l'arte poetica* del 1922 (in *I problemi dell'inconscio nella psicologia moderna*, ed. it., Torino, 1969, p. 37 sgg.) in cui distingue le opere d'arte nate dall'intenzione e dalla decisione cosciente dell'autore da quelle che all'autore si impongono sì che la sua coscienza si trova come annientata e vuota di fronte al fenomeno. « Nel primo caso si tratta di una produzione intenzionale, accompagnata e diretta dalla coscienza, che per mezzo della riflessione giunge alla forma e all'effetto voluti; nell'altro caso si tratta al contrario di un fenomeno che sorge dalla natura incosciente, si realizza senza l'intervento della coscienza umana, anzi, all'occasione, insorge persino contro di essa, per conquistarsi in modo dispotico la propria forma ed il proprio effetto... Dovremmo attenderci immagini e forme strane, idee afferrabili solo intuitivamente, un linguaggio gravido di significati, le cui espressioni avrebbero valori di veri simboli, poiché esse esprimono nel modo migliore cose ancora sconosciute, e sono come ponti gettati verso una riva invisibile ». Anche Jung cita come esempio la seconda parte del *Faust*.

³²Nel mondo delle idee la cultura dell'Illuminismo e lo Sturm und Drang sono spesso citati in una situazione di opposizione radicale, come esemplificazione di due diversi principi. Tenendo conto quanto di astratto e di schematico comporta una siffatta polarizzazione si può anche riconoscerle qualche legittimità, soprattutto se si vorrà ricercare l'origine e la vita stessa di quel contrasto non tanto nel campo della logica elaborazione del pensiero, cioè nella storia delle idee, quanto in un ambito più profondo, di un dinamismo psichico più essenziale, ove è dato riscontrare il sorgere e l'esprimersi di quelle due attitudini diverse nei confronti delle circostanze. Sta di fatto però che non è sempre possibile rispecchiare puntualmente sulle complesse vicende dell'arte e, del resto, anche del pensiero settecentesco una così netta divisione, una così precisa opposizione di atteggiamenti. Se non altro perché il desiderio di conquistare la realtà, anche se una realtà « metafisica » raggiungibile soltanto attraverso un rapporto con il non-visibile, animò sempre, con una sorta di titanico orgoglio, il pensiero dei romantici sin dai primi inizi, o perché vi era anche un'inclinazione naturalistica nel loro ricercare la psicologia come verità, in quel rinascere alla conoscenza dalla « nausea della conoscenza »; così come l'attitudine illuminista a consegnare all'intelletto le chiavi dei segreti della natura conduceva fatalmente a riconoscere la realtà stessa come una costruzione della mente umana a spostare quindi insensibilmente verso l'interno di noi stessi il fuoco dell'attenzione. È chiaro, verso una parte interna di noi stessi che era, se così può dirsi, in alto e non in basso, cioè nella mente e non nel cuore o nelle viscere o dove altro mai si voglia porre simbolicamente la sede emozionale dei sentimenti. Ma se era l'ingranaggio del lucido concatenarsi delle idee a catturare le sensazioni, se la sede del giudizio si poneva nella coscienza, tra le sensazioni convogliate al vaglio della ragione di facevano luogo anche quelle « oscure in se stesse e complicate » (Burke) che la ragione si limitava a registrare e così molto spesso ciò che avviava il meccanismo del pensiero

manifesta nello stoico eroismo degli antichi, nell'esemplare grandezza di animo e negli alti valori civili, ora invece come morbida attrazione verso l'orrido, il terrifico, il tenebroso e il notturno con morbide incursioni nel campo del sogno, dell'eroticismo e del diabolismo.

Poteva cioè, il classicismo, fornire la struttura formale agli apologhi edificanti del riformismo borghese dall'*ancien régime* sino alla Restaurazione così come all'entusiasmo repubblicano dei rivoluzionari o alla retorica criso-elefantina dell'Impero; alla malinconia romantica, così ricca di tonalità diverse, come allo spirito libertino compiaciuto di satanismo; limitarsi all'erudizione archeologica o favorire avventure nei territori favolosi del mito e del sogno o nella atmosfera extrasensoriale del simbolo. Significava sempre, comunque, l'ardua ricerca di una « verità » ideale contro la facile oggettivazione illusionistica, il frivolo edonismo e l'artificio allegorico del rococò, una ricerca che si identificava con una poetica e adoperava, come lo strumento più adatto ad esprimere in immagini i propri sentimenti, i severi e semplificati schemi stilistici ispirati dall'arte classica che venivano così a fornire modelli a una grande varietà di ricerche emotive. Trasfigurandoli, quindi, di volta in volta, pur senza mai dissolverli anche quando li combinava arbitrariamente con stilemi tratti da altre civiltà come quella, ad esempio, cristiana medievale o da altre più remote. Non solo quindi « nobile semplicità e calma grandezza » ma anche ambiguità e orrore. Ma pur quando un segreto rifiuto dei canoni della bellezza ideale e della serenità olimpica o del perfetto equilibrio delle emozioni si accompagna alla rottura di ogni processo razionale e investe la stessa visione e gli elementi spaziali, prospettici e compositivi, soprattutto nella prima arte fantastica inglese del tardo Settecento e del primo Ottocento, resta il fatto che i modelli stilistici sono gli stessi, anche se esasperati fino al grottesco: profili di maschere tragiche, elmi, toghe, forme statuarie, muscolature in vista, repertorio da gipsoteca. La matrice umana, nel risalire verso l'impronta irrecusabile di una perfetta forma archetipica perduta e ritrovata, resta quella plasmata dal classicismo non solo se il tema verte sul virile eroismo di Ettore o di Germanico, sulle nobili lacrime di Andromaca e di Ecuba, sul coraggio di Porzia o sulle stoiche virtù esemplari o quando attinge ai passi più angosciosi della letteratura latina, ai brani oscuri della Farsaglia, agli episodi di orrore e di stregoneria, ma anche quando, in un'atmosfera sfiorata dai brividi del terrore « gotico », evoca larve inquiete, miti inusuali e remoti tratti dal *Nibelungenlied*, dalla *Bibbia*, da Ossian, da Omero, da Dante, da Spenser, da Shakespeare, da Milton. Ma pur riconoscendo a questa costante stilistica il carattere strutturale di una poetica che si poneva in termini di intenzionalità e di finalità e che aveva per obiettivo la perfezione dell'arte classica in cui la ragione riconosceva una absolutezza ed una totalità che non era mai stata raggiunta in nessun altro periodo, come negare la parte velleitaria, la personale interpretazione di quel « dover essere come gli antichi », la presenza di stimoli e di esiti affatto diversi in artisti che possono chiamarsi o preromantici, o neoclassici, o solo romantici ma che pur restano sempre e soltanto quello che sono e che possono apparentarsi se mai per affinità che scavalcano ogni

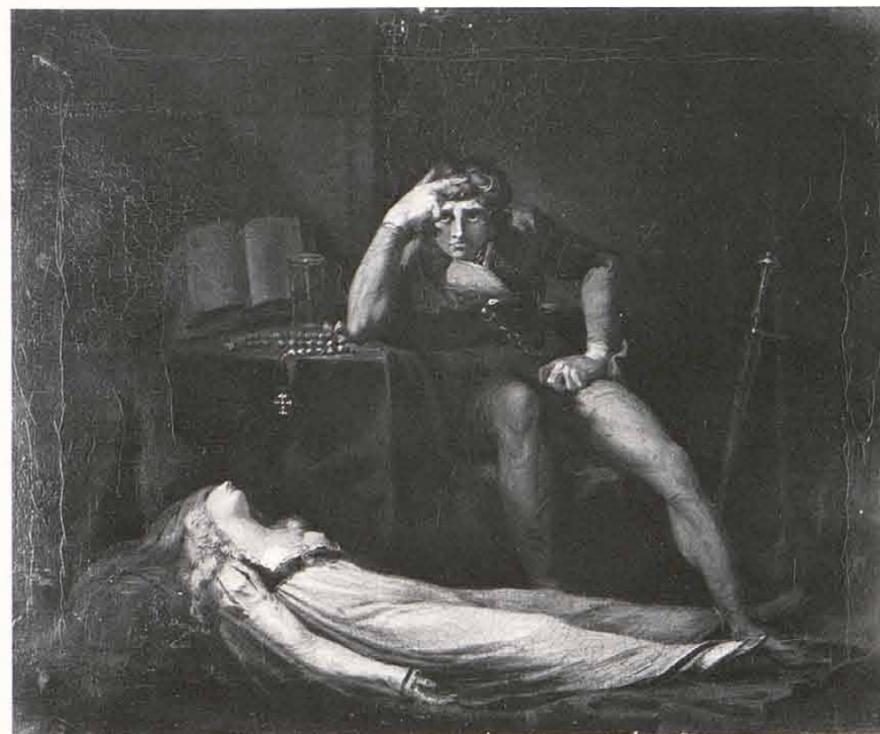
generale definizione che voglia coprire tutta un'epoca?

Se proprio si vuol generalizzare, credo sia più utile prendere coscienza di un fatto che non solo elude una questione in fondo puramente semantica, e forse irrisolvibile, come quella che riguarda altri « ismi » della storia dell'arte, ma che supera in qualche modo l'individuazione di singole correnti: del fatto cioè che si opponevano, in quello scorcio di secolo, due concezioni sostanzialmente diverse che si attuano anche nelle arti figurative: da una parte quella per cui il mondo è una entità perfettamente intelligibile, tale da doversi e potersi spiegare razionalmente; dall'altra quella che lo sente come qualcosa di assolutamente oscuro e misterioso, qualcosa che è del tutto priva di senso se si affronta con le illusorie armi della ragione. Il che vuol dire: da una parte l'intima e chiara persuasione di poter conquistare la realtà percepita dai sensi e interpretata dall'intelletto, dall'altra un senso oscuro, senza fine, di smarrimento e di abbandono, un indefinibile angoscia. Per individuare, nel loro attuarsi in un'opera di poesia, tali elementi opposti, mi vien spontaneo ricorrere ad un esempio famoso ricordando come l'abisso che separa la prima dalla seconda parte del *Faust* separi ugualmente due maniere di creare: la prima in cui ogni cosa si spiega per se stessa, psicologicamente, in cui nulla cioè può essere aggiunto a quanto il poeta ha già espresso situando il tema nei limiti della conoscenza umana; la seconda che può dirsi anche visionaria, attinge invece la sua esperienza da zone profonde e da mondi di ombra e di luce che esistono al di là della conoscenza, quasi ai margini dell'umano, e si presentano in maniera così complessa che la potenza creatrice dell'autore ne resta come consunta e superata³¹. Una dicotomia non dissimile possiamo ritrovare, verso lo scadere del Settecento, anche nelle arti figurative in due opere pressoché coeve: accanto al *Giuramento degli Orazi* di David (1784) che testimonia di una superiore chiarezza, di una perfetta e comunicativa fusione fra forma e *ethos* e di un rigoroso dominio della volontà e dell'intelletto, dove l'intenzione, cioè la poetica neoclassica, si attua totalmente nella concreta vita dell'arte senza residui, senza scorie, ecco *L'incubo* di Füssli (1781) e il suo inquietante, ambiguo e misterioso messaggio, il suo significato non affidato alla chiarezza intelligibile ma alle oscure risorse della intuizione che sola può interpretarlo: né allegoria né *exemplum virtutis* ma immagine di un contenuto che trascende la coscienza³². Coltivare in una atmosfera archetipica e leggendaria, misteriosamente simbolica l'ispirato processo del pensiero verso un'esperienza trascendente voleva dire opporre al mondo del tempo e dello spazio il mondo rivelatore del sogno, liberare dalle scorie del contingente la sovranità dello spirito. Erano questi gli obiettivi prescelti deliberatamente da uomini come Hamann e come Herder che rinvenivano il potere magico e l'influenza morale del sogno nella *Bibbia* o nelle antiche favole popolari, ma agli stessi obiettivi si ricollega anche, forse più oscuramente, quella fuga dal reale come storia in atto, come emanazione della vita contemporanea, che caratterizza tanta parte del mondo figurativo degli artisti cosiddetti preromantici sul filo di quella linea di creatività più volte indicata. Quella ricerca di temi inconsueti, fuori della realtà o lontani dal presente, che si

era proprio ciò che nasceva dalla istintiva sorgente dei sentimenti. Si può affermare, in fondo, che si trattava di due operazioni opposte come punto di partenza ma in qualche modo convergenti e si deve aggiungere che è proprio nelle arti figurative, nelle prime espressioni di una creatività che proponendosi il recupero dell'archè classica, contrapponeva l'invenzione all'imitazione, che si possono cogliere con maggior chiarezza i risultati di quella convergenza. Anche perché la vera dicotomia, il vero sostanziale contrasto, deve collocarsi a monte di quelle vicende che, nelle arti figurative, coinvolgono le categorie, apparentemente antagoniste che, del Neoclassicismo e del Romanticismo; ed è la decisa opposizione fra il gusto classicista, del tipo, per intendersi, codificato dal Boileau, e il gusto preromantico che già verso la metà del secolo si sottraeva alle strettoie delle regole e dell'imitazione; era « quel colpo mortale allo stile barocco » inferto dal giovane Winckelmann, in azione solidale con gli irrazionalisti e i preromantici, quella « purificazione del buon gusto » che aveva per obiettivo il superamento dello stile di corte, del facile edonismo, della *politesse*, della mancanza di vero sentimento che reagiva cioè violentemente contro quell'*esprit*, quello spirito che era lo spirito del dispotismo francese. Una polemica che penetrava a fondo nelle radici morali, sociali e politiche della vita. Nozioni fondamentali a chiarire questo atteggiamento si trovano nel saggio esemplare di Carlo Antoni, *La lotta contro la ragione*, Firenze, 1942, e in particolare nel capitolo *Gli svizzeri e l'idea della nazione*, indagine sull'affrancarsi dagli schemi nazionalistici nel dominio della critica e della teoria letteraria e sulla ribellione all'*Art poétique* di Boileau che sottometteva la poesia a pretese regole della ragione togliendo la possibilità d'intendere gli slanci della fantasia. La storia di questa poetica del sentimento e dell'immaginazione è rivista dall'Antoni per porre in luce il significato etico e politico di questa prima rivolta al razionalismo che si configura nell'opera di pensatori svizzeri come Beat Ludwig von Muralt, Albrecht von Haller e Johann Jakob Bodmer.

63. Johann Heinrich Füssli: L'incubo. Detroit, The Detroit Institute of Art.

64. Johann Heinrich Füssli: Ezzelino e Meduna. Londra, John Soane's Museum.



concretano, in Füssli per non fare che un esempio, in opere come *L'incubo*, nelle sue libere immaginazioni su passi di Milton e di Shakespeare, che non sono certo « illustrazioni », o in vere e proprie invenzioni storiche come *Ezzelino e Meduna*. Ed ecco che interviene qui anche un particolare senso della storia che accompagna alcune scelte, di contenuti e di modelli stilistici, dell'estetica del preromanticismo. Un senso soggettivo, proiettivo, fantastico perché chi si avventurava per il « cammino che va verso l'interno » tentava la prima verifica del proprio sentire non sul reale-attuale ma in una condizione « diversa » da quella presente risalendo verso il passato, quasi seguendo un'impulso, più generale e profondo, di risalire alle fonti stesse della vita.

Il che portava, su di una strada parallela ma indipendente dal sorgente storicismo, a ricercare nella storia non tanto determinate realtà quanto suggestive analogie e proiezioni, in contenuti e in « atmosfera », della propria tensione sentimentale. È sotto questo aspetto che va inteso un altro dei motivi fondamentali che si connettono alla poetica preromantica. Per quei tramiti, infatti, alla diffusa insofferenza classicista per i « mostri del gusto gotico e monacale » si oppone una rinnovata sensibilità per le attrattive del medioevo e del gotico già da tempo affiorata nella cultura inglese, dove le disposizioni del sentimento che operavano al recupero di uno spirito medievale potevano diffondersi in varie direzioni, elegiache e sentimentali, o tenebrose e terrifiche³³. Indubbiamente quella sensibilità è strettamente connessa alla suggestione sempre crescente dei motivi analizzati da Burke nella sua *Ricerca sul Sublime*, ma offre anche precisi obbiettivi all'appassionato impulso dello Sturm und Drang di risalire alle origini più pure del genio nazionale, e in particolare all'entusiasmo che illumina le giornate strasburghesi di Herder e di Goethe di fronte all'ardita costruzione gotica del Duomo³⁴.

Il Medioevo, la « notte gotica », era la sintesi di quanto l'Illuminismo aveva combattuto nella filosofia, nelle scienze e nella poetica e se una nuova considerazione in senso positivo della Notte, come grembo materno, come buio che rivela ciò che la luce nasconde, spingeva ad una rivalutazione di secoli fino ad allora ritenuti dominio delle tenebre si aggiungeva a quella disposizione la spinta del pensiero storicista e in particolare di Herder. In un mondo, come quello illuminista, ordinato secondo i principi della ragione naturale gli eventi hanno un senso solo quando sono regolati dalle facoltà civilizzatrici e razionali dell'uomo, cioè solo nelle cosiddette epoche di fioritura della civiltà; altrimenti non hanno senso né sono degne di esser considerate, come le barbariche condizioni di epoche incivili, come il Medioevo. Contro questa mentalità antistorica si oppone un nuovo senso della storia come un insieme dotato di un senso: un senso che si sostituisce a quello che il mondo cristiano affidava alla Provvidenza. Tale nuova concezione, accennata fin dal decennio 1760-1770 da Hamann, fu dotata di basi metodologiche da Herder per trovare poi la sua perfetta espressione filosofica nell'opera di Hegel.

Non v'è dubbio quindi che quella spinta ideale che si manifestò nel pensiero storicistico di Herder, agendo su un vasto raggio, interessasse anche

³³Per il neogotico è ovvio riferirsi al fondamentale saggio di Sir Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, 1962 (precedenti edizioni, 1928, 1949) tradotto recentemente in italiano (Einaudi, 1970). È utile ai nostri fini sottolineare come in questa singolare vicenda del gusto inglese si possono distinguere due filoni ben distinti anche se convergenti e molto spesso intrecciati o sovrapposti. Da una parte quello « antiquario », che può anche definirsi storicista, che si manifestò ben presto, ancora nel Settecento, quando la tradizione gotica in Inghilterra non era caduta nel generale disprezzo, ma che fu alimentato soprattutto nel Settecento dai viaggiatori inglesi e dai loro apprezzamenti positivi, attenti e spregiudicati, per alcuni monumenti dell'architettura gotica; apprezzamenti in cui senso archeologico e sentimento poetico trovano una singolare fusione. Basti ricordare Thomas Gray e i suoi viaggi nel continente compiuti con Horace Walpole nel 1739 e la conoscenza che aveva raggiunto dell'architettura gotica tanto che, come riferisce il Mason, « arrivò a tale straordinaria acutezza di penetrazione da essere in grado di pronunciarsi, alla prima occhiata, sull'epoca esatta in cui ogni singola parte delle nostre cattedrali era stata eretta ». L'altro filone, di origine più schiettamente letteraria, può definirsi preromantico e nacque, in pieno Illuminismo, dal fascino che esercitava la penombra tenebrosa di un mistico passato sull'onda dell'inquietta nostalgia di anime non paghe di lucido raziocinio. Sotto questo aspetto il punto di irradiazione del Gothic Revival era una particolare scenografia letteraria che era la proiezione più adatta di uno stato d'animo assetato di malinconia e che cercava vibrazioni congeniali in luoghi cupi, notturni, colmi di orrore e di suggestione, fra antiche rovine medievali illuminate dalla luna. Elementi costanti di quella poetica del Sublime che sarà più tardi teorizzata dal Burke ma che già si manifesta in alcuni passi della *Fairy queen* di Spenser, dei *Poemi* di Milton, dell'*Eloisa to Abelard* del Pope. È già agli inizi del Settecento che si crea un'interdipendenza sentimentale tra l'irrazionalismo sentimentale e proromantico e lo stile gotico, intricato e misterioso e, per di più, pervaso dal fascino di un passato irrecuperabile. È in questo clima che nel giugno del 1764 Walpole sognò di essere in un antico castello (« un sogno molto naturale per una testa come la mia, piena di vicende gotiche ») e di vedere in cima ad un grande scalone una mano gigantesca chiusa nell'armatura. Quando si svegliò si mise a scrivere senza sapere cosa volesse raccontare e in due mesi portò a termine il *Castle of Otranto: a Gothic Story*. Un libro, come nota il Clark (*op. cit.*, p. 40) che rispondeva bene agli ideali del Romanticismo acritico del Settecento. Ma se, come scrive il Clark, non è tanto al suo romanzo gotico quanto al suo castello gotico, cioè a Strawberry Hill (1750-1753), che il Walpole deve la sua importanza nel movimento del Gothic Revival, non si deve disconoscere la comune origine letteraria e fantastica delle due opere.

³⁴È fondamentale, naturalmente, per questo aspetto dello Sturm und Drang e in generale del Romanticismo tedesco, il soggiorno di Goethe a Strasburgo e il suo sodalizio con Herder. Già due anni prima Goethe, ventiduenne, era stato folgorato dalla libertà d'invenzione di Shakespeare che lo induceva a respingere violentemente quelle re-

gole classiche che rendono le tragedie francesi «simili l'una all'altra come scarpe» e gli faceva riconoscere nel dramma scespiriano una situazione «in cui la particolarità del nostro Io, la pretesa libertà del nostro volere, si scontra col necessario andamento del tutto»: una fusione di genio e realtà o meglio di genio e natura particolarmente congeniale agli sturmeriani. A Strasburgo, sempre più conquistato dagli insegnamenti di Herder, Goethe, rapito dalla bellezza del Duomo, scopre l'architettura gotica e le dedica un inno d'amore: *Von deutscher Baukunst*. Strasburgo, città allora annessa alla Francia ma con entroterra tedesco, era il luogo più adatto per precisare, puntando l'attenzione sul linguaggio architettonico, i termini di quella polemica già in atto contro il gusto e la frivolezza francese per rivalutare puri valori «germanici». È la genialità, in senso herderiano e già romantico, che Goethe esalta nel Duomo costruito così da salire «simile ad un eccelso ed immenso albero di Dio, il quale con mille rami, milioni di ramoscelli e foglie, come l'arena del mare, annuncia alla ragione, tutt'intorno, la magnificenza del Signore suo Maestro». Riconosce nell'arte gotica plasticità e spontaneità, soprattutto vita. Nella furia di strappare l'arte gotica dai vincoli di giudizi limitativi, tutto preso dalla furia anticlassicista (non esita a dar della cloaca al colonnato di San Pietro che aveva visto da bambino riprodotto in una stampa sulle pareti della casa paterna) il giovane Goethe dà vita ad un nuovo pregiudizio: il gotico «agisce dalla forte, rude anima tedesca».

³⁵Le lettere del vescovo Hurd, romantico inconscio, «portarono la guerra tra goti e greci nel campo nemico: infatti egli non solo rivendicò un posto per l'arte gotica, ma di fatto venne a suggerire che i modi gotici fossero superiori a quelli classici in quanto materia di poesia. Gray e Warton sarebbero stati d'accordo su un'affermazione come questa: «se si giudica l'architettura gotica in base alle regole greche, non vi si trovano che deformità, ma se la si guarda tenendo presenti le sue proprie regole il risultato è del tutto diverso» (Clark, *op. cit.*, p. 64). Cfr. anche C. Antoni, *op. cit.*, p. 239.

³⁶C.G. Jung, *Tipi psicologici*, ed. it., Torino, Boringhieri, 1969.

la rivalutazione del Medioevo nell'arte del tardo Settecento.

Così come la crescente popolarità del Sublime, l'attrazione per il piacere misto d'orrore provocato «dalle alte montagne le cui cime nevose si elevano al di là delle nubi», il suggestivo e tenebroso richiamo della notte, si accompagnava assai naturalmente al gusto del gotico e al successo dei canti di Ossian. Già con le *Letters on Chivalry and Romance* del Hurd questo nuovo senso della poesia aveva determinato una prima riabilitazione del Medioevo, perché gli «incantesimi gotici» vi erano proclamati superiori alla mitologia classica in quanto «più sublimi, più temibili, più allarmanti»³⁵. È proprio in quella che si può chiamare la sensibilità gotica settecentesca che più evidentemente si manifesta, ai suoi albori, una delle più tipiche aspirazioni dell'anima romantica. Non è difficile infatti, così come si può riconoscere un'impronta comune sia alla poetica del Sublime che alla progressiva attrazione esercitata dal Medioevo, identificare questa impronta con una delle note, che è forse la nota preponderante, del Romanticismo in tutta la sua estensione: con quella fraternità, cioè, con la notte e con la morte, con quel trascendere della natura e della storia nel simbolo e nella mistica o il loro trascolorare nel sentimentalismo, con quel vedere nelle cose la proiezione di un nostro indefinibile sentimento.

Ma c'era anche una ragione psicologica del subentrare alla tendenza classicheggiante l'interesse verso la civiltà gotica e medievale. L'aspirazione al mondo classico derivava dalla sensazione di mediocrità, di barbarie spirituale, di mancanza di libertà morale e di assenza di bellezza che regnava nel presente. «La scissione cristiana dell'uomo in una parte superiore e in una spregevole divenne insopportabile in quest'epoca più sensibilizzata delle precedenti. Il senso del peccato urtava contro la sensazione dell'eterna bellezza naturale, la cui contemplazione era già possibile in quel tempo; perciò esso si volse a un'età nella quale l'idea dell'inclinazione al peccato non aveva ancora scisso la totalità dell'uomo e nella quale le due componenti, superiore e inferiore, della natura umana potevano ancora ingenuamente coesistere con tutta naturalezza senza offendere la sensibilità morale o estetica. Ma il tentativo di un rinascimento regressivo si arenò sin da principio. La soluzione escogitata sulle tracce del classicismo non poteva più andare, perché non si potevano negare i secoli di cristianesimo esistenti fra le due età, forti per il loro corredo di profonde esperienze. Perciò la tendenza classicheggiante dovette gradualmente mitigarsi in medievale. L'esempio più chiaro di questo processo è nel *Faust* di Goethe, dove il problema viene affrontato risolutamente. La scommessa divina fra il bene e il male viene accettata. Faust, il Prometeo medievale, va incontro a Mefistofele, l'Epimeteo medievale, e stringe un patto con lui»³⁶. Così scrive Jung nei *Tipi psicologici* illuminando con estrema chiarezza il problema, conscio del fatto che la convinzione dell'epoca illuminista, e del neoclassicismo, di aver creato un mutamento intellettuale di direzione e un sovvertimento religioso non poteva avere un'influenza profonda sui processi affettivi e sull'inconscio che, conformemente al principio dell'inerzia psichica, continuano per molto tempo a funzionare in base all'atteggiamento precedente.