

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 consapevolezza 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, Sergej 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 consapevolezza 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.

Il 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 cronologica 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 sostanziandosi in sensazioni di pena e di pericolo. 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 realtà, 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 muto simbolo di una misura e di un bene perduto, o 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.

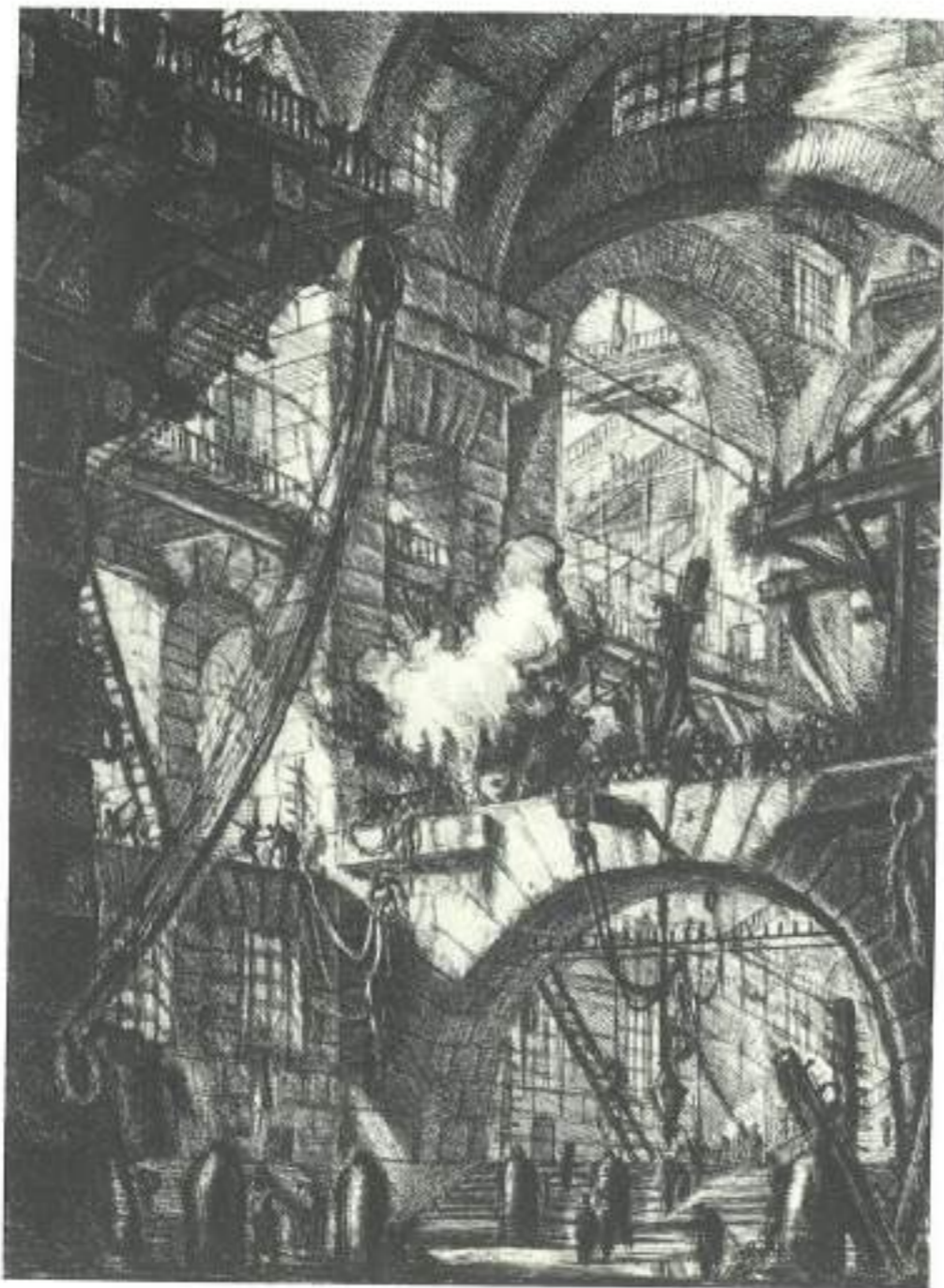
Quando si tocca l'argomento della "poetica preromantica del Sublime" o dell'"estetica del Sublime" corre subito alla penna, per prima cosa, il nome di Burke e poi quello di Kant. Ed è anche naturale perché in effetti intorno al concetto del Sublime, che pur aveva un'origine chiaramente psicologica, si 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 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'Illuminismo¹⁴. 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* o del *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 rousseauiano 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 Fidia, Policleto, Scopas, 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



11. Johann Heinrich Füssli.
L'artista in disperazione presso
giganteschi frammenti di una
statua. Zurigo, Kunsthans.

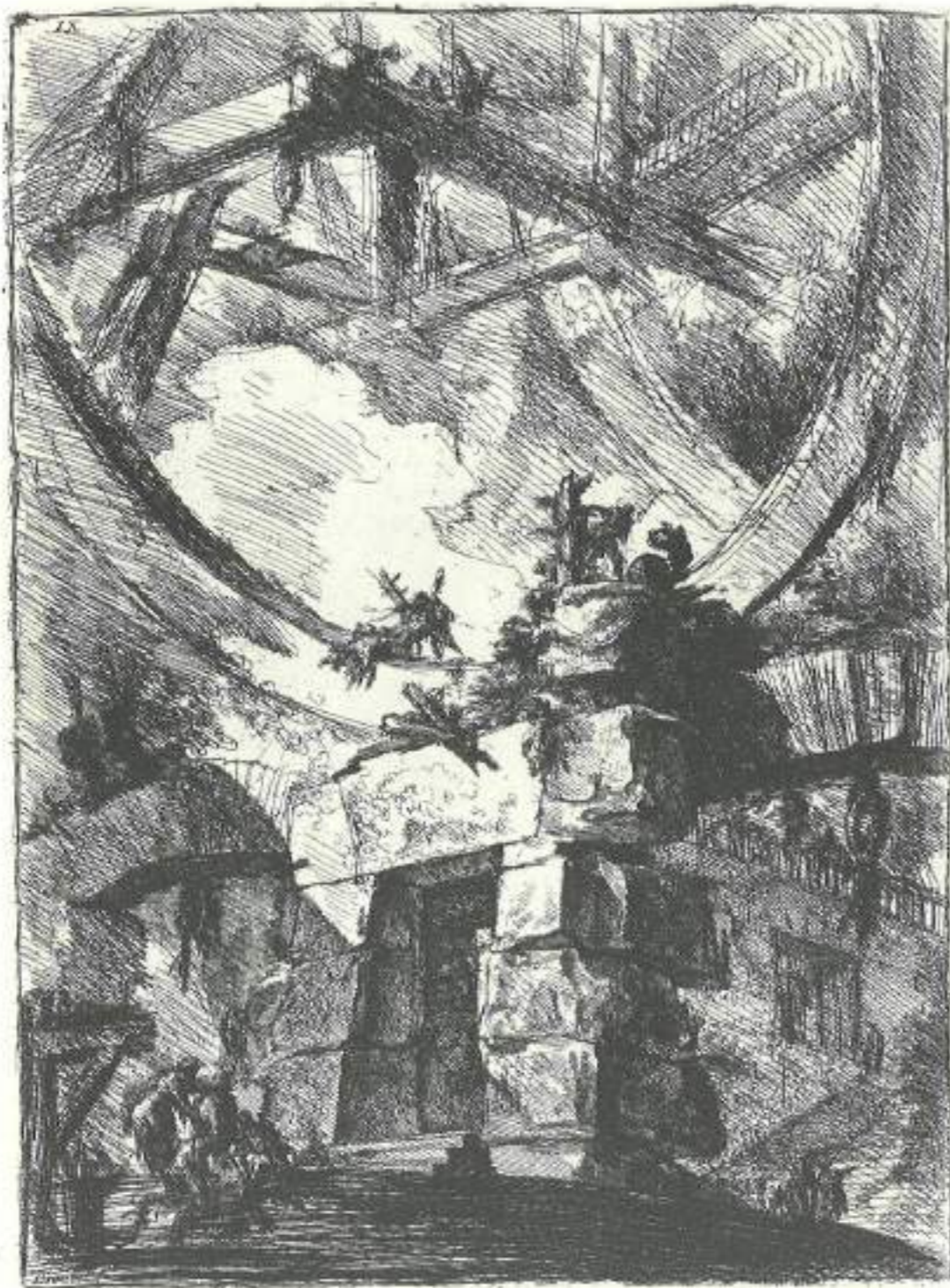


32. Giambattista Piranesi,
Carceri, tav. VI, secondo stato.



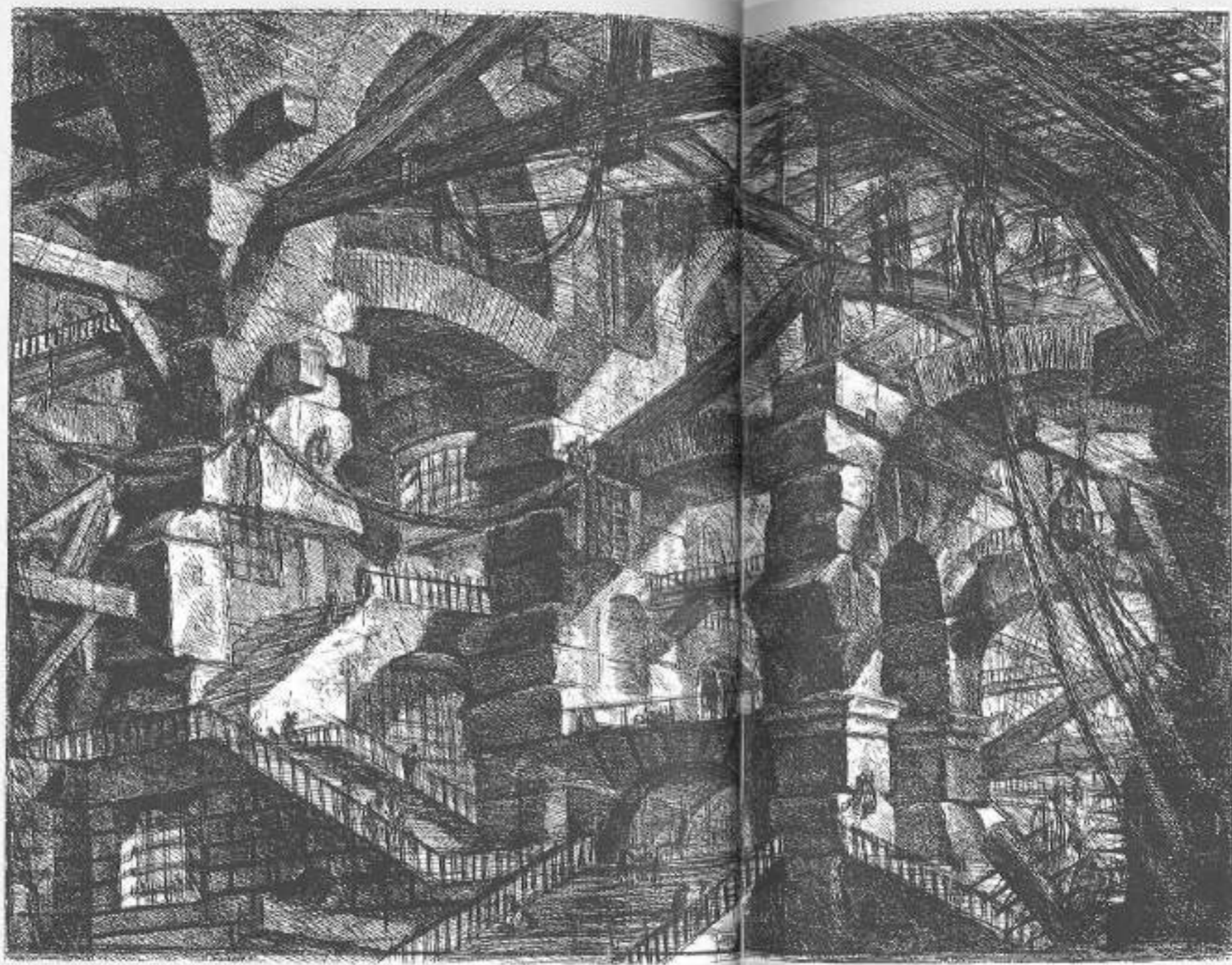
33. Giambattista Piranesi,
Carceri, tav. VII, secondo stato.

alla pagina seguente:
34. Giambattista Piranesi,
Carceri, tav. IX, secondo stato.

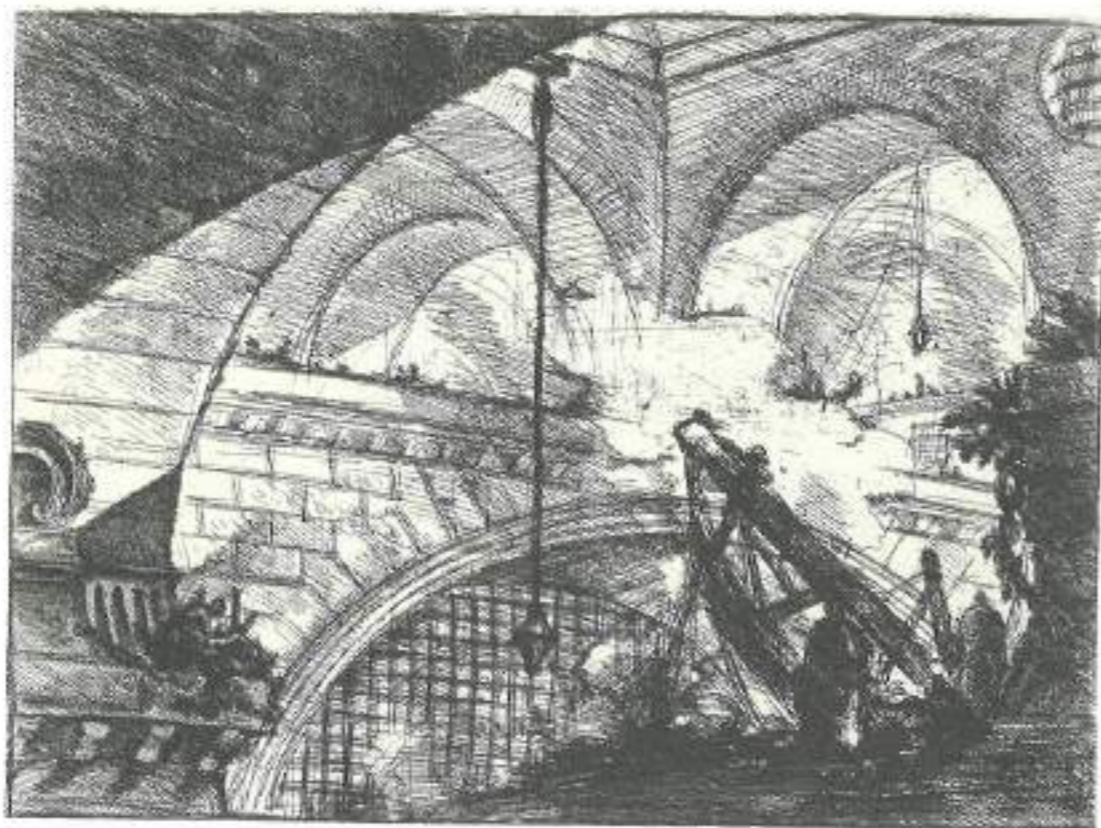


chiave sentimentale-evasiva, esistenziale, onirica. Era invece un sentire "severo", che poteva anche toccare le corde dell'angoscia e del terrore o avvalersi dei cupi effetti del tenebroso e del minaccioso, ma l'angoscia e il terrore non erano partecipati, bensì "rappresentati" a titolo di ammonimento, 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 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 connessa¹¹. 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 euclideo¹². 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'obiettivo della cultura empiristica inglese che non era priva di qualche consonanza col pensiero del Vico¹³. 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



35. *Giovanni Battista Piranesi.*
Carceri, tav. XIV, secondo stato.



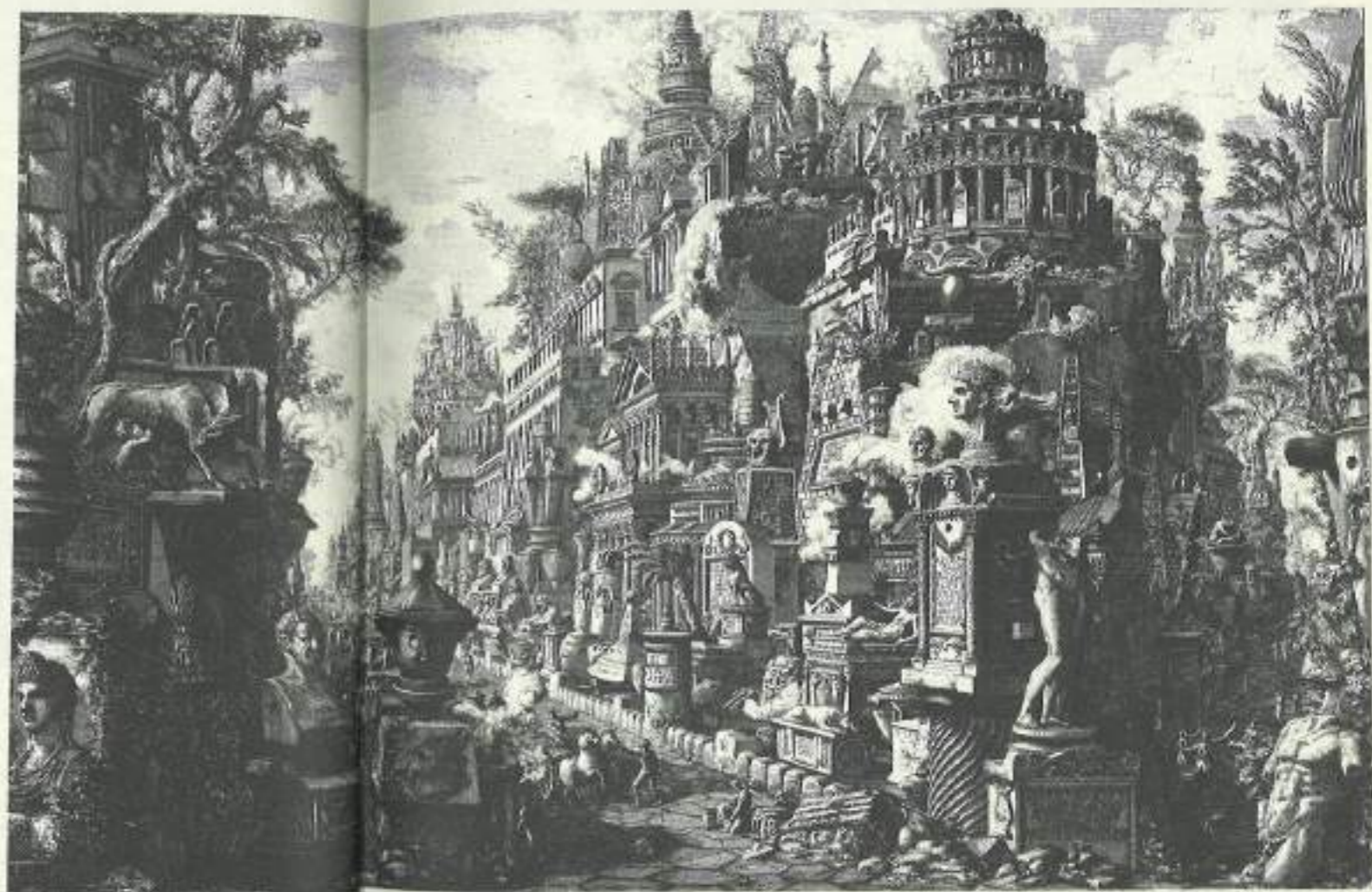
("tutti gli edifici calcolati in modo da suscitare l'idea del Sublime dovrebbero essere oscuri e tetri"). Ma se è difficile ricostruire sostanzialmente il rapporto di dare e di avere, in questo senso, fra il Piranesi e la cultura inglese, è certo per altro che egli era ben conscio di spingere la propria 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 *Carceri* (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". 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'evocazione 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.

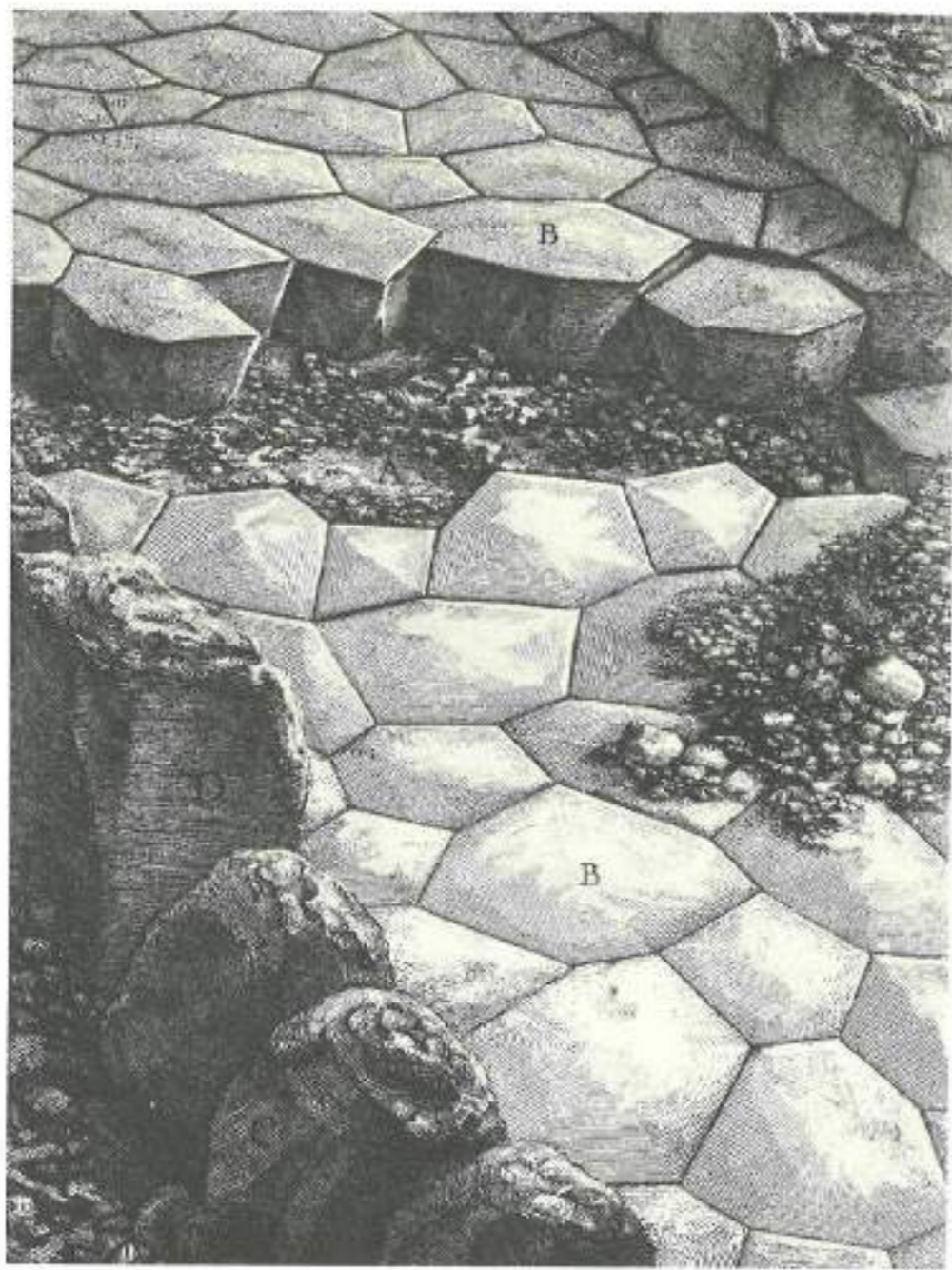
Nel caso di David il sublime, severo ed eroico, se pur si incarna in un momento chiave del neoclassicismo, si differenzia dal sublime "chiaro" del Winckelmann, permeato dell'idea di una serena grandezza e di un'olimpica calma e basato sulla Grazia, "La Grazia che Pallade versò sopra Ulisse e di cui cantò 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 antichi".

37. Giambattista Piranesi, *Primo frontespizio del terzo tomo delle "Antichità Romane"*.



38. Giambattista Piranesi, *La Via Appia, secondo frontespizio del secondo tomo delle "Antichità Romane"*.





19. *Giovanni Battista Piranesi, La Via Appia, dalle "Antichità Romane".*

L'attrazione verso la Notte

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 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"¹⁹. 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 delinearsi 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'Holbach 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, Serbelloni, 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



40. Jacques-Louis David, *Il giuramento degli Orati*. Parigi, Louvre.

41. Jacques-Louis David, *Le Sabine*. Parigi, Louvre.

42. Jacques-Louis David, *Morte di Marat*. Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts.



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 tranquillizzante 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 inglese², 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 sottilmente 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 propria³. 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 accecante di luce irreali le tragiche figure spettrali di Macbeth, delle streghe, di Ezzelino e di Meduna⁴. 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 definizione⁵. 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 convinzione che tutta o parte dell'arte ispirata all'antichità greco-romana fosse anche saturata di sensazioni romantiche⁶. Oppure

43. Johann Heinrich Füssli,
Frammento di disegno erotico.
Firenze, Museo Horne.



44. Johann Heinrich Füssli,
Scena erotica con un uomo legato
e due donne. Firenze, Museo
Horne.



45. Johann Heinrich Füssli,
Baccanale. Firenze, Museo
Horne.

46. Johann Heinrich Füssli,
Scena erotica con un uomo e due
donne ai piedi dell'altare di
Prapp. Firenze, Museo Horne.



47. Johann Heinrich Füssli,
Gruppo erotico con un uomo
e due donne. Firenze, Museo
Horne.

Starobinski ha notato, con grande acutezza, gli atteggiamenti da voyeur che emergono in alcune particolari raffigurazioni di Füssli, come ad esempio nell'*Incubo*, sottolineando come per una più esatta interpretazione di quest'ultimo dipinto, sia preferibile attribuire all'artista non tanto sentimenti "autoscopici" (cioè la *fenestralizzazione* 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, 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 cortigiana 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'accostatura, dei suoi artifici di conquistatrice, che sovverte l'uomo disteso in un annullamento che confina con la morte.

è lo stesso neoclassicismo ad essere incluso totalmente nel capace contenitore "romanticismo"; 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 opposto".

I diversi obbiettivi del rinnovamento stilistico in Inghilterra negli anni Settanta e la polivalenza del richiamo classicista

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

carocco 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 in Europa, è facile considerare come le trasformazioni stilistiche tardosettecentesche si attuassero attraverso vie diverse, perseguissero obbiettivi 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 Coff 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), 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 tiobidi* 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.

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

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

George Stubbs (1724-1806) dipinse in tempi diversi varie versioni del tema del *Leone che aggredisce un cavallo*; la prima risale probabilmente al 1762 (Collezione 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.



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



50. Johann Zoffany, *I suonatori ambulanti*. Parma, Galleria Nazionale.



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 è uno degli aspetti dell'atteggiamento empirico e analitico che caratterizza l'età preromantica. Insieme a *Sonatori ambulanti*, il ritratto di John Cuff è fra le opere che ci danno più compiutamente la misura dell'alta qualità luministica del realismo di Zoffany.

51. John Wright of Derby, *Fucina di un fabbro*, 1772. Londra, Collezione Mountbatten.



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 offrono indubbiamente un valido stimolo culturale al forte realismo dell'artista inglese.

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 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 michelangiotesco 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. Ciò 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 profondi 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 trasferirsi nelle forme statuarie degli antichi eroi della verde linfa della vita in un clima di strenua tensione morale. È, dopo tutto, uno 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 rousseauiano, 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 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'erotismo 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

52. William Hodges, *Cratere nel Pacifico*, 1772-1775. Brighton, Art Gallery.

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 ottiene un posto di disegnatore nella seconda spedizione del capitano Cook nei Mari del Sud. Ebbe precise istruzioni dall'Ammiraglio 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 *repertoire* del Settecento.



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 stili 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 assolutezza 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 privo 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 superata¹¹. Una dicotomia non dissimile possiamo ritrovare, verso lo scadere del Settecento, anche nelle arti figurative in due opere pressoché coeve: accanto al *Giuramento degli Orzi* 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 coscienza¹².

I "mostri del gusto gotico e monacale"

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 obbiettivi 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 obbiettivi 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 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 Medusa*. 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 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 insolfenza classicista per i "mostri del gusto gotico e monacale" si oppone una rinnovata sensibilità per le attrattive del Medioevo e del gotico

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



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 terrifiche¹³. 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 Duomo¹⁴.

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 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 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 terribili, più allarmanti"¹⁵. 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 dell'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."¹⁶ 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.

La "strada della fantasia" di Overbeck e l'indignazione di Blake

Verso il 1810, durante il suo idillio monastico romano di Sant'Isidoro, Friedrich Overbeck scrisse un breve saggio intitolato *Le tre vie dell'arte* con cui intendeva dare un contributo al programma della confraternita nazarena. Dopo aver indicato i vantaggi e i pericoli della prima strada che è quella "diritta e semplice della natura e della verità" così seguiva: "La seconda strada è la strada della Fantasia che porta attraverso un paese di favole e di sogni. È esattamente l'opposto della prima. Su questa strada non si possono fare più di cento passi su un terreno piano. Va su e giù, attraverso precipizi terrificanti e lungo abissi profondi. Il viaggiatore deve spesso avere il coraggio di fare salti spaventosi attraverso l'abisso senza fondo. Se non ha il coraggio necessario, sarà preso dalla vertigine al primo passo. Soltanto uomini di costituzione molto forte possono prendere questa strada e seguirla fino alla fine. Il suo ambiente è strano, di solito immerso nella notte; soltanto lampi improvvisi illuminano intermittenemente i precipizi terribili e minacciosi. La strada spesso porta direttamente ad una parete rocciosa ed entra in un oscuro crepaccio popolato di strane creature. Improvvisamente un raggio di luce penetra le tenebre da lontano, la luce aumenta mentre uno si avventura sull'orlo dello stretto crepaccio, finché bruscamente le rocce si diradano e lo splendore di mille soli avvolge il viaggiatore. Allora egli è afferrato come da una forza divina, si lancia ardentemente nel luminoso lago di gioia, bevendo la sua acqua chiara con desiderio sfrenato poi, inebriato e pieno di fervore vigoroso, si strappa dalle profondità, s'innalza a volo come un'aquila, gli occhi verso il sole, finché svanisce dalla vista. Così la gioia si alterna al terrore nel contrasto più vivo. Nemmeno il più pallido chiarore della luce del vero penetra in questi abissi, montagne insormontabili circondano il paese e soltanto raramente ombre fugaci e visioni di sogno portando la luce della verità si avventurano ad attraversare questa barriera, dove sembra di fare passi da gigante di cima in cima. Così come questo territorio è in ogni suo aspetto l'opposto del territorio della Natura, ne sono l'opposto anche i suoi abitanti. Nell'altro territorio, la strada è sempre affollata di viaggiatori, qui di solito è vuota.

Pochi hanno il coraggio di entrare in questa regione: e anche quelle rare persone che vi si avventurano hanno tra loro molto poco in comune; il loro andare è solitario e ognuno è autonomo e ignora il cammino dell'altro. La traccia luminosa di Michelangelo splende sopra tutti in queste tenebre. Quello che distingue questa strada dall'altra è il colossale e il sublime. Non si vede mai niente di comune o di consueto qui, tutto è raro, nuovo, unico. La mente del viaggiatore non è mai tranquilla: gioia e terrore sfrenato, paura

e speranza l'assalgono a turno. Prendano questa strada quegli artisti che amano le forti emozioni e la libertà senza leggi e la percorrano con temerarietà, che li porterà senza dubbio direttamente alla loro destinazione".

Pur considerando il particolare angolo visuale che nasce direttamente dal cuore di una situazione pienamente romantica, maturata nell'isolamento dell'ex convento romano di Sant'Isidoro, in un quietismo mistico che fa presentire l'atmosfera stagnante della Restaurazione, e nutrita di motivi già presenti in Wackenroder, non si può certo negare che individuando così una "strada della Fantasia" caratterizzata dalla presenza del Sublime, dove splende sulle tenebre l'astro luminoso di Michelangelo, e differenziandola nettamente dalla strada della Natura e del Vero e da quella dell'Ideale e della Bellezza, Friedrich Overbeck offre uno dei più antichi contributi a isolare, distinguere e quindi anche in qualche modo a storicizzare la posizione di quegli artisti che Geoffrey Grigson ha definito, ancora tanto romanticamente, i pittori dell'abisso. Perché è chiaro che nel descrivere quella seconda via col tono incantato di favola che viene da uno "sfogo del cuore" wackenroderiano, il falso monaco nazareno innamorato di Raffaello avesse ben presenti alla mente opere di artisti come Füssli, Barry, Blake o piuttosto Carstens a lui più vicino, a sostenere le immagini della sua visione. Gli accenni a Michelangelo e al Sublime, alle ombre fugaci e alle visioni di sogno sono sufficienti a chiarire la sua intenzione evocativa e il suo intendimento di porre la questione, al di là della metafora poetica, in termini concreti alludendo ad una precisa tendenza dell'arte.

Si può dire anzi che la particolare tonalità della sua metaforica visione, con quell'insistere sui dirupi, gli abissi e le profondità insondabili, sulle tenebre spaventose forate da luci improvvise e soprannaturali che ricordano in maniera impressionante certi quadri di John Martin (che era di Overbeck un esatto coetaneo), sull'alternarsi di terrore e di estasi, ha dato l'avvio ad un'interpretazione di quegli artisti in chiave romantica, che non può essere l'unica per decifrarli ma che ha lasciato tracce indelebili nella terminologia come dimostra il saggio citato del Grigson.

Una testimonianza di natura affatto diversa, più precisa e circostanziata, che presuppone la consapevolezza del fatto che una ben determinata fisionomia distinguesse le prime manifestazioni di un'arte fantastica e visionaria in Inghilterra e delle affinità che legano un preciso gruppo di artisti la troviamo, circa due anni prima dello scritto di Overbeck, in un noto brano di William Blake; una testimonianza, questa volta, partecipe e animosa che non si avventura a descrivere genericamente e in forma traslata le attrattive e i pericoli del cammino della fantasia ma intende piuttosto puntualizzare la situazione derivata a quegli artisti dal loro atteggiamento creativo e dai conseguenti contrasti con la cultura artistica contemporanea. È il noto passo con cui Blake, ormai cinquantenne, inizia verso il 1808 le sue polemiche annotazioni all'edizione dei *Discourses* di Sir Joshua Reynolds uscita circa dieci anni prima: "Avendo consumato il vigore della mia giovinezza e del mio genio sotto l'oppressione di Sir Joshua e della sua banda di furbi bricconi prezzolati, senza impiego e per quanto è possibile senza pane, il lettore dovrà aspettarsi di trovare in ogni mia nota a questo libro soltanto indignazione e risentimento. Mentre Sir Joshua navigava fra la ricchezza, Barry era povero e senza altro impiego che quello fornitogli dalla propria energia, Mortimer era ritenuto un pazzo e solo i pittori di ritratti

34. *John Martin, Il giudizio universale. Londra, Tate Gallery.*



35. *Jakob Aron Carstens, Duello tra Fingal e lo spettro di Lodo. Copenaghen, Statens Museum for Kunst.*

