

applauditi e onorati dai ricchi e dai grandi. Reynolds e Gainsborough, che si infamavano e vituperavano a vicenda, dividevano fra loro tutto il mondo inglese. Fuseli, indignato, viveva pressoché nascosto. Io sono nascosto<sup>3</sup>.

Le cose forse non stavano proprio così, se non altro perché lo stare nascosto non si addiceva molto allo sfrenato esibizionismo di Füssli, che, dopo tutto, fu anche amico di Reynolds e negli anni che seguirono non fu privo di riconoscimenti, o perché Mortimer, nonostante la sua stravaganza e i suoi eccessi di "compagno affascinante e pericoloso", non mancò di appoggi e di commissioni lusinghiere e, se non fosse morto a soli trentotto anni, sarebbe stato certamente eletto accademico, mentre Barry ebbe almeno il vantaggio di affrontare i primi passi e il viaggio d'Italia con la protezione e l'aiuto di Sir Edmund Burke<sup>4</sup>. Ma c'era una parte sostanziale di vero nella drammatica visione di Blake anche se vi si può scorgere un forte atteggiamento proiettivo esasperato da un momento di sordo rancore. La sua indignazione era giustificata dalle circostanze che agirono sui tre artisti portandoli insensibilmente ad una condizione di isolamento e che colorarono di amarezza e di risentimento la loro vita<sup>5</sup>. Tuttavia ciò che più conta è che si deve cogliere, in quelle poche righe, la prima consapevole individuazione di un gruppo che fu legato da un'indubbia affinità di modi espressivi e quindi il riconoscimento di una particolare situazione nel contesto dell'arte inglese degli anni Settanta alla quale, in qualche modo, Blake sentiva connessa anche la sua situazione personale. Il riconoscimento cioè di quanto si andava manifestando in termini nuovi nel campo della pittura al tempo della sua giovinezza, quando nel 1779, poco più che ventenne, studiava alla Royal Academy dove incontrò appunto Mortimer, Barry e poi Füssli, insieme ai più giovani Flaxman e Stothard.

#### I "pittori dell'abisso"

57, 58  
56

Mortimer, Barry, Füssli: i tre spiriti ribelli evocati da Blake a testimoniare della cattiva coscienza della cultura artistica più riconosciuta e retribuita dal potere non furono, dopo tutto, nemmeno legati da una vera amicizia, né professarono di fatto stima l'uno per l'altro né tanto meno diedero prova di solidarietà reciproca come, più tardi, i membri della confraternita nazarena.

59-62

Erano coetanei<sup>6</sup> ma di origini diverse e il loro difficile carattere, che aveva aspetti non dissimili soprattutto per essere contraddistinto da una forte dose di egocentrismo, li spinse lungo strade che se anche più di una volta si incontrarono sul terreno di comuni frequentazioni e nell'ambito di comuni circostanze, li condussero tuttavia a differenti destini. Se furono ambigui e morbidi, non lo furono certo in quel senso pietista e romantico che esaltava, sublimandoli, i rapporti di intensa e fraterna amicizia tra uomini intendendo come tramite per un più alto amore l'amore per l'amico. Vissuti in tempi che avevano risvolti crudi e violenti, furono essi stessi crudi e violenti, in maniera settecentesca, tutt'altro che romantica. Il diavolo bussò molto presto alla loro porta spingendo la loro energia e il loro talento ora sino alle soglie insidiose dell'autodistruzione, come nel caso di Mortimer<sup>7</sup>, ora ad un edonismo inquieto e torbido e ad un inasprito conflitto fra ideale e reale che nasce e si conclude nell'ambiguità e nell'evasione, come nel caso di Füssli, ora, come accadde a Barry, ad una fine patetica che seguì di pochi anni la sua espulsione dall'accademia.

63-69

Ma il fatto di essere accomunati da un uomo come Blake che era l'uomo che tutti sanno, la cui opera figurativa e letteraria coincide sempre o meglio si identifica con una poetica che impegna moralmente, con una continuità senza pause, tutta la sua esistenza tanto da farne il prototipo dell'artista romantico, il fatto di essere accomunati in una situazione di opposizione e di rifiuto che giustifica anche la sua per evidenti analogie, vuol dire soprattutto che era in lui la consapevolezza di riconoscere nei tre artisti, e non solo nel loro carattere e nella situazione in cui vennero a trovarsi, elementi che li riunivano fra loro e li avvicinavano a lui. Perché anche se, come ho detto, alcuni aspetti violenti della loro vita e una certa maschera tragica (e classica) da "eroe negativo" che amavano assumere ci riportano ad un risvolto, "negativo" appunto, e pessimistico e materialista, della cultura dell'Illuminismo, ci riportano quindi a qualcosa di non-romantico e di opposto alla fede in una nuova "età dell'oro" che illuminava il misticismo religioso di Blake, non va dimenticato che bisogna fare i conti anche con quella temperie sentimentale, culturale ed esistenziale che va sotto il nome di "preromanticismo" nella quale vissero insieme a Blake e che resta un ambito assai labile, trascolorante e facilmente enfaticabile<sup>8</sup> se non lo si sovrappone ad una realtà fattuale, ad una serie di esperienze emotive che andavano preparando un mutamento profondo nell'animo umano.

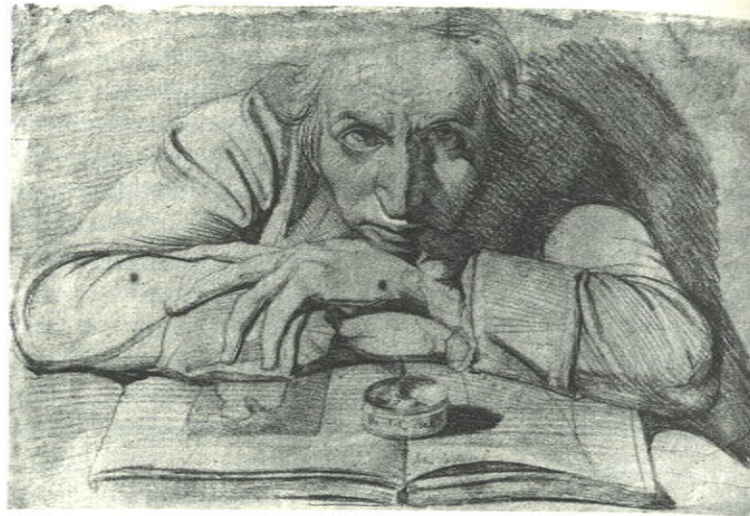
Da un punto di vista psicologico individuale ciò che accomunava il trio individuato da Blake era l'orgoglio, la passione, l'energia così come l'egoismo, l'animosità e l'intolleranza, l'alternarsi dell'esaltazione e della ipocondria, di improvvise insicurezze e di smisurate aspirazioni. Ma li univa anche, sul campo dell'operare artistico, un'indubbia analogia di intenzioni e di modi di realizzarle, l'attrazione verso modelli culturali comuni, il senso del rinnovamento e il conseguente contrasto con l'establishment della pittura contemporanea.

Un certo disprezzo, cioè, o quanto meno un disinteresse per il "bel dipingere", per la grazia e la naturale eleganza del disegno e degli accordi cromatici, per quella raffinata e lieve interiorità così attenta ai fugaci richiami della vita con cui artisti come Reynolds e Gainsborough si accostavano al reale.

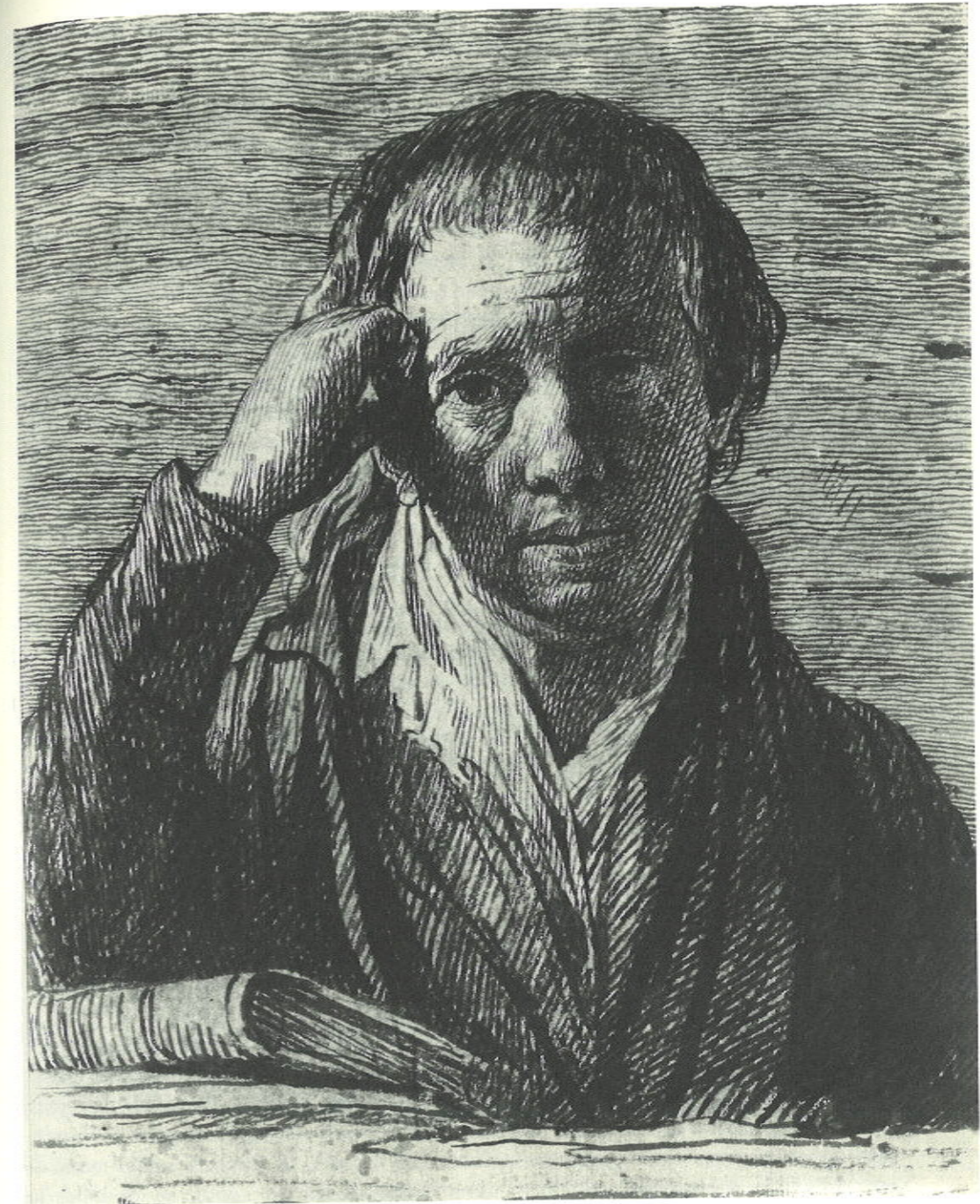
Era proprio quella sicura e disinvolta adesione al reale che, nei grandi ritrattisti inglesi del Settecento, costituiva il segreto ineffabile al lievitare in immagini di un ambiente umano e naturale dal quale traspare il volto vincente della vita moderna dell'Inghilterra, con una garbata implicazione di sentimenti che è stata tacciata anche di ipocrisia; era proprio quel modo diretto e spregiudicato di aderire alle diverse sfumature della società contemporanea, a non offrire alcuna attrazione per i tre artisti che si affacciavano, violenti e appassionati, ad opposte prospettive. Li tentava semmai l'irreale, o piuttosto il tradurre in figura una loro astratta realtà di idee e di sentimenti che non trovava alcuna corrispondenza nell'aspetto attuale delle circostanze e nelle apparenze mondane così affettuosamente codificate, con affabile confidenza, dai grandi artisti inglesi della precedente generazione. Li tentava la possibilità di trovare nuovi modi espressivi e nuovi modelli culturali per raggiungere quella difficile realtà che prendeva forma nel fondo della loro anima irrequieta da un'inesauribile sorgente di *pathos* e di emozioni "sublimi" e tenebrose spingendoli, sulla difficile strada della invenzione, a ricercare significati analogici nel mito e nelle più drammatiche creazioni della poesia e della letteratura. Il ricorso alla



56. Johann Heinrich Füssli,  
Autoritratto. Londra, National  
Portrait Gallery.



57. John Hamilton Mortimer,  
Autoritratto. Londra, Victoria  
and Albert Museum.



58. James Barry, Autoritratto.  
Londra, Royal Society of Arts.



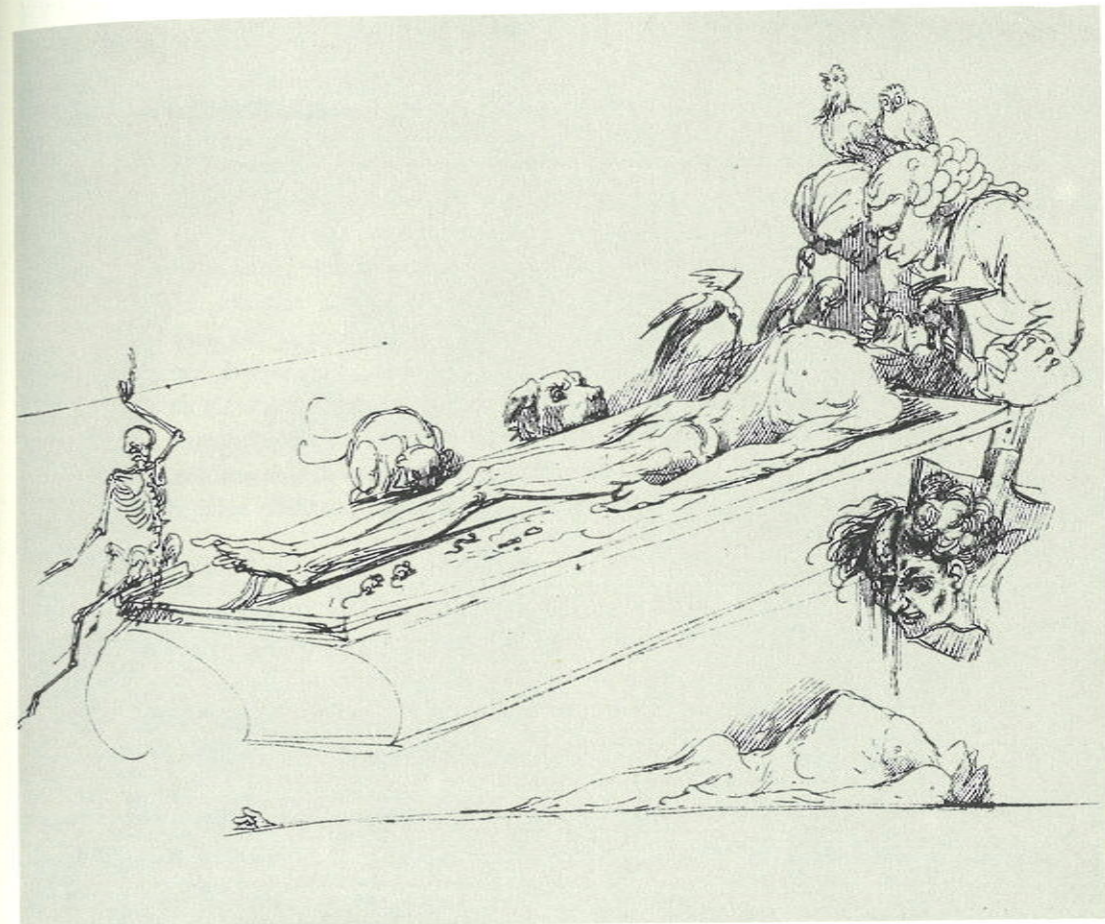
letteratura li avvicinava piuttosto, per una conseguente aspra ricerca formale di espressività, alle "pregnanti e spesso affaticate dimostrazioni morali di Hogarth"<sup>9</sup>, che non al volto seducente della *englishness* psicologica ed esistenziale di Reynolds o di Gainsborough. Ma le risorse di un atteggiamento satirico, le possibilità di denuncia sociale annesse ad un esprimersi sostanzialmente letterario, attratto soprattutto dai contenuti, non li interessavano che marginalmente nonostante la loro tendenza a porsi costantemente, nell'arte e nella vita, in situazioni polemiche e contestatarie. Quello che li interessava era esprimere i fantasmi della loro mente, far confluire i pensieri in forme, perché erano convinti, come affermava Barry, che "il merito principale della pittura è di dirigersi all'intelletto". Implicando naturalmente, con questa affermazione, che tutti i critici e quasi tutti i pittori inglesi di intelletto ne fossero ampiamente sprovvisti.

Ma dalla stessa frase di Barry traspare con sufficiente chiarezza che l'intelletto era inteso piuttosto come obbiettivo che non come origine della pittura presupponendo un differenziarsi di fini e di mezzi non privo di ambiguità. Molto probabilmente, infatti, nella loro ansia esasperata di individualismo, sia Barry che Mortimer e Füssli avrebbero fatto proprio, se l'avessero conosciuto, il senso di quel brano di Eraclito che afferma: "vegliando noi abbiamo un mondo comune ma sognando ciascuno ha il suo mondo"<sup>10</sup>. Traevano infatti il primo avvio all'originalità delle loro immagini da quel momento di delicato equilibrio fra coscienza diurna e oniricità durante il quale, come pensava Kant, con un atto di volontà si può tornare nel dominio della realtà oggettiva. In quell'atto di volontà essi identificavano la funzione dell'esprimersi e del rivolgersi all'intelletto, il faticoso ritorno dal mondo della libera immaginazione per fissarlo in immagini concrete, il significato stesso e il potere della loro pittura, certi di riportare dalla Notte un patrimonio di sensazioni traducibili in esperienza. Per questo Füssli chiamava il buio la "sua luce" e riteneva il mondo del sogno un mondo ancora da esplorare per ritrovarvi quello che egli chiama "la personificazione dei sentimenti".

Questo rapporto fra ideale e reale, fra pensiero e sentimento, non si attuava certo senza conflitto, situato com'era ai nebulosi confini che separano il dominio dell'intelletto dal regno oscuro dell'involontario e dai suoi seducenti richiami. Ed è nella maggiore personalità di Füssli che quel conflitto si avverte in maniera più acuta riflettendo i motivi di crisi di un momento di transizione e le sue angosciose incertezze, nel costante dissidio fra la positività del pensiero illuministico, cui egli era in parte legato, e l'aspirazione al trascendente, così come fra il suo acquisito moralismo di origine zwingliana e il gusto del peccato, fra le vocazioni razionali e gli istinti irrazionali.

Ma ciò che più conta è il fatto che se nel perseguire quei motivi non si cercava più il valore nella "qualità", cioè nella raffinatezza dell'esecuzione, ma nella funzionalità espressiva, cioè nel potere di penetrazione della pittura verso l'intelletto, e nella funzionalità genetica, cioè nella sua possibilità di modellarsi alle suggestioni del profondo, tutto questo portava come prima conseguenza alla necessità di forgiarsi nuovi mezzi di espressione che superassero quell'illusionismo pittorresco, che era ispirato ad un desiderio di rispecchiare la verità visibile, sostanzialmente illuministico, e sconvolgersero, dove era il caso, alcune delle regole più tradizionalmente accettate da un'arte che non rifiutava né la ragione né la disciplina, come quelle, ad esempio, del rispetto della scala umana delle

59. John Hamilton Mortimer,  
La dissezione del cadavere.  
New Haven, Yale Medical Library.



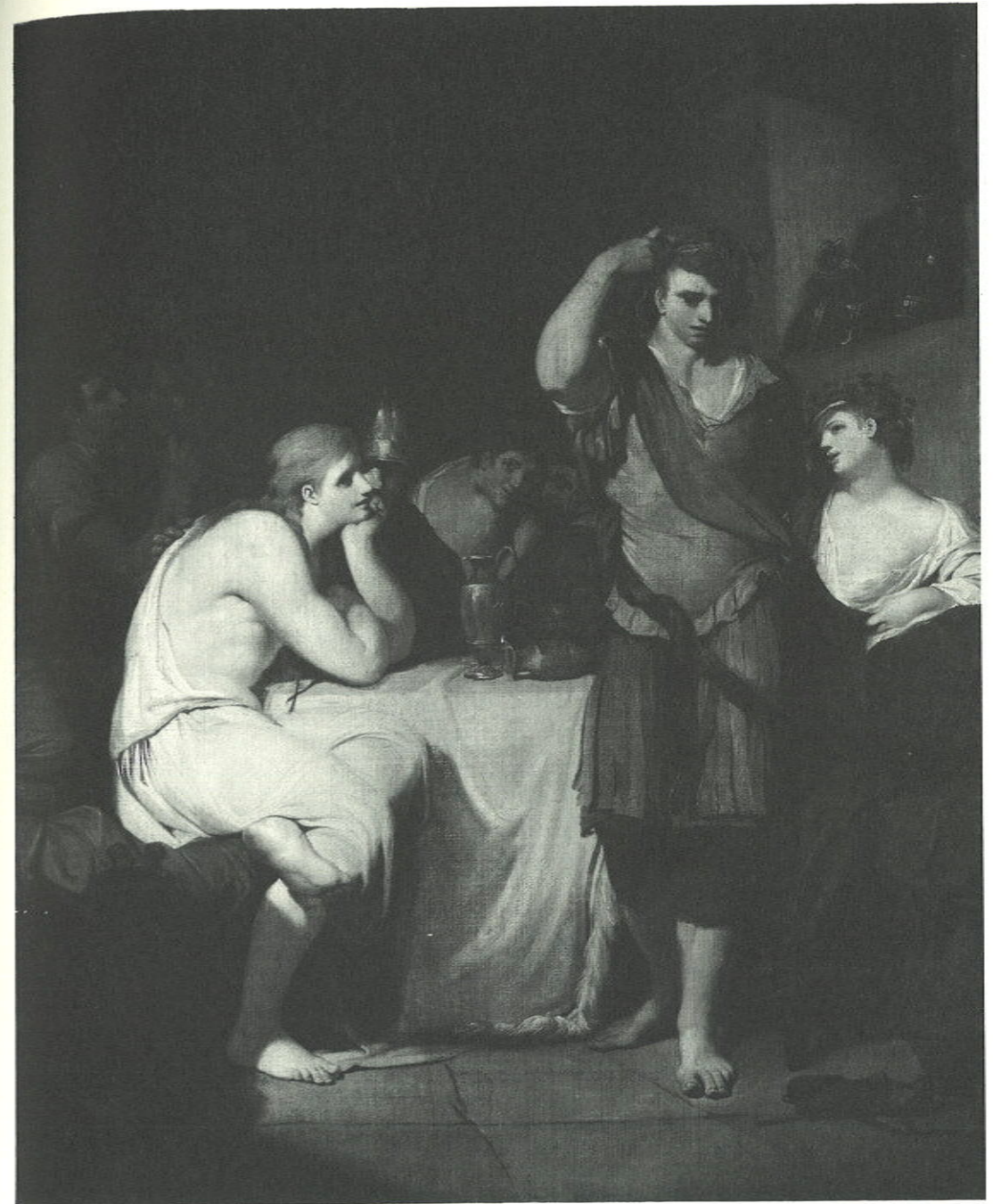


proporzioni o quelle della spazialità prospettica circoscrivente e le consuetudini che ne derivavano. E portava, né poteva essere altrimenti, ad una revisione del passato, alla necessità cioè, come ho già detto, di rivolgersi a modelli culturali diversi e a ricercare nuove e più rispondenti tipologie nel repertorio formale della storia. Ad abbandonare quindi il culto di Raffaello e quello complementare di Correggio e dei bolognesi insieme agli obbiettivi di equilibrato eclettismo, tipicamente accademici, che riconoscevano nella Bellezza e nella Grazia i termini insuperabili della perfezione espressiva; a rifiutare il rito di quel matrimonio indissolubile e armonioso fra ideale e reale, fra arte e natura, che Reynolds si ostinava a celebrare mantenendosi sul filo del suo rassicurante ma precario equilibrio fino a che, in tarda età, non si fece egli stesso coinvolgere, almeno come atteggiamento critico, dalle istanze del Sublime convertendosi al culto preromantico della "terribilità" michelangiolesca.

Cosa non può mai indurre a fare la paura di diventari vecchi, di rimanere emarginati dal crescere e tramutarsi delle circostanze, il panico di perdere una posizione di potere! Quando si decise, influenzato dal suo scomodo amico Füssli, all'azzardo del grave passo proclamando dalla cattedra di Burlington House nel suo discorso di commiato l'eccellenza di quella che era la tendenza più audace e ancora discussa, era l'anno 1790. E se proprio lui, l'antico adoratore del genio di Raffaello, poté così concludere la sua orazione: "l'ultima parola che io pronuncio da questa Accademia, da questa cattedra, sia il nome di Michelangelo" dopo averlo paragonato a Omero e a Shakespeare per aver spinto, come loro, l'indagine "verso le regioni sconosciute dell'anima", ben sapeva come quel nome da più di un decennio veniva invocato fra le mura stesse dell'Accademia da alcuni artisti della generazione del Quaranta e da altri più giovani che lo consideravano "più grande dello stesso Dio" e non si limitavano certo a farne oggetto di una ammirazione verbale o letteraria ma si affannavano a travasarne tutto il senso possibile nelle loro opere.

#### *Il circolo romano di Füssli*

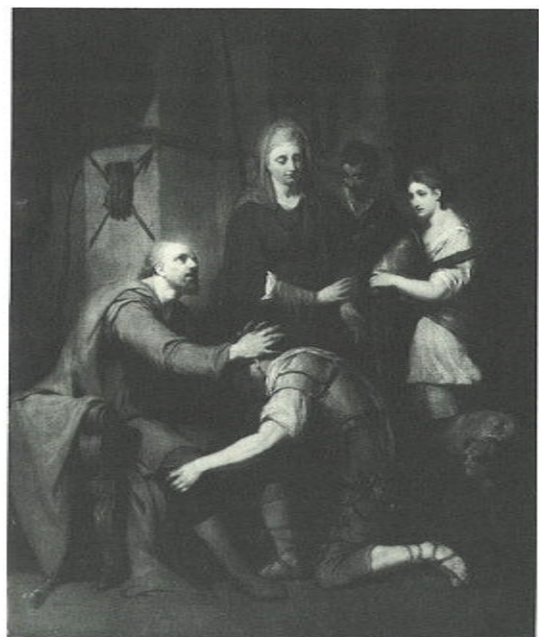
Il rinnovarsi del dipingere infatti si era già manifestato in Inghilterra fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta e non solo per merito di artisti come Füssli, Barry, Mortimer o altri strettamente connessi alle loro vicende culturali. E si era manifestato in maniera abbastanza repentina e in anticipo sul resto dell'Europa con una sorta di sbalzo di temperatura improvviso e sconvolgente che riguarda esclusivamente l'arte inglese anche se fu in qualche modo favorito da correnti culturali provenienti dal continente. Fra queste quella dello Sturm und Drang, per esempio, con le sue stravaganze eroiche e sublimi, col suo disperato e velleitario senso di rivolta, che per tramite di Füssli e fin dal tempo del suo arrivo a Londra nel 1764, venne a confluire nel più meditato irrazionalismo di certa cultura inglese maturato, non senza contrasti, nell'ambito illuminista. Un rinnovamento che si precisa in termini di stile già dopo l'arrivo di West (1763) e soprattutto dopo il ritorno dall'Italia di Barry (1770) ma che si configura come movimento, come una vera e propria avanguardia, con una tensione ignota alla contemporanea pittura europea, dopo il ritorno di Füssli (1778) reduce da otto anni di soggiorno romano e i vari ritorni dall'Italia, che cadono tutti nel decennio fra il 1770 e 1780, di quegli artisti che facevano parte del suo gruppo a Roma, cioè Alexander Runciman, John Brown, George Romney, James



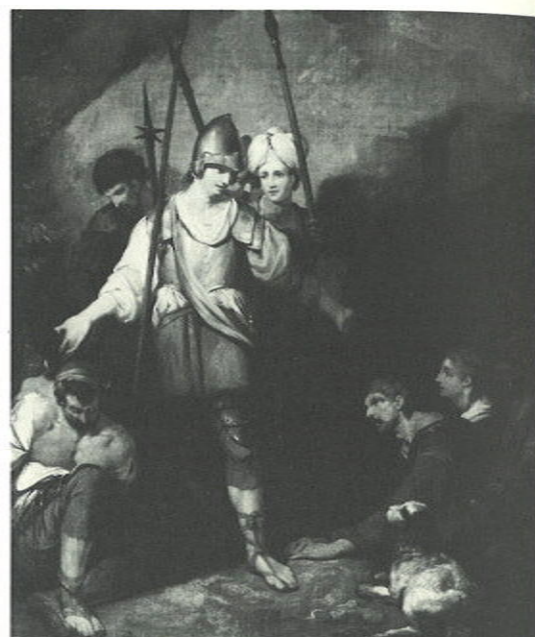
60. John Hamilton Mortimer, *L'Eroe decide di tentare la fortuna*. Londra, Tate Gallery.



61. John Hamilton Mortimer,  
*Il padre benedice l'Eroe partente.*  
Londra, Tate Gallery.



62. John Hamilton Mortimer,  
*L'Eroe libera i prigionieri.*  
Londra, Tate Gallery.



63. James Barry, *Filottete ferito  
nell'isola di Lemno.* Bologna,  
Pinacoteca Nazionale.







64. James Barry, *Apollo tenta di far risorgere le mura di Troia con la musica della sua arpa.* Londra, Victoria and Albert Museum.

65. James Barry, *Greci intorno a un filosofo.* Londra, Victoria and Albert Museum.

66. James Barry, *Nudo femminile.* Londra, Victoria and Albert Museum.





67. James Barry, *La resurrezione della libertà*. Londra, Victoria and Albert Museum.



68. James Barry, *Salomé porta ad Erode la testa del Battista*. Londra, Victoria and Albert Museum.







132

69. James Barry, *Nudo femminile*. Londra, Victoria and Albert Museum.

70. Alexander Runciman, *Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico*. Doxford, Northumberland, Collezione Viscount Runciman of Doxford.



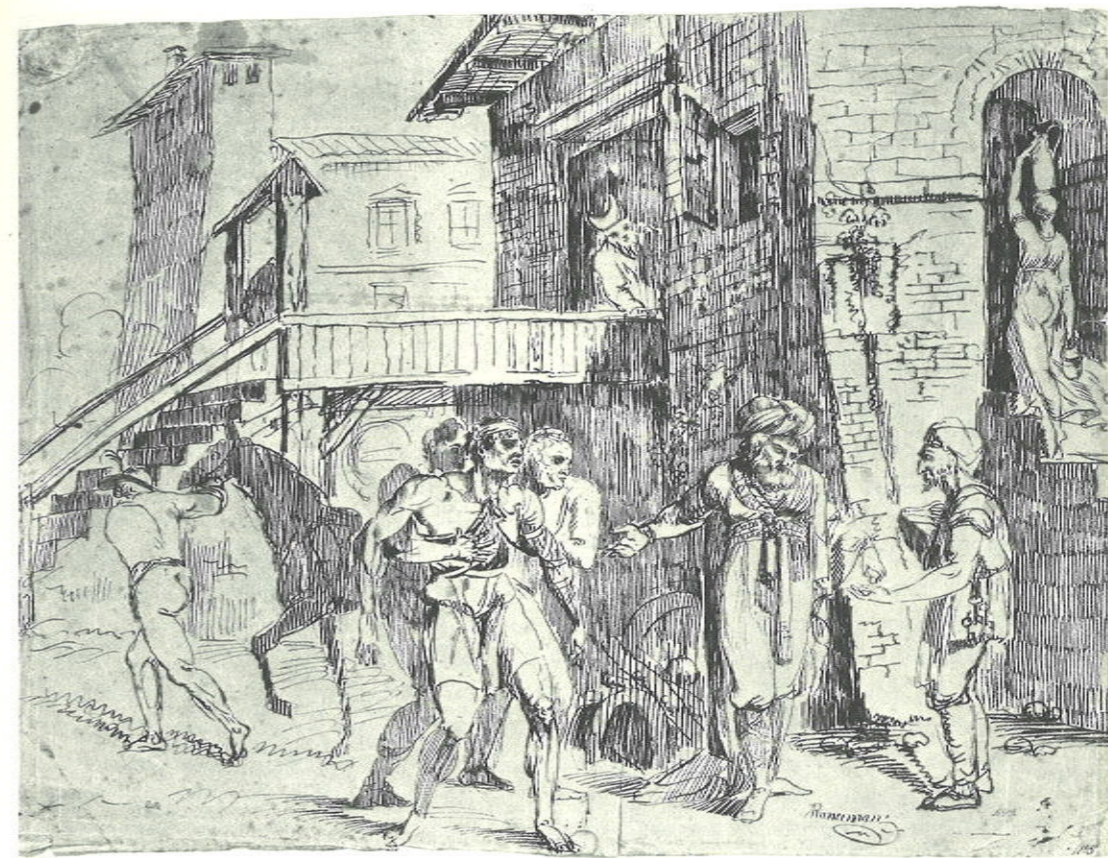
133



71. Alexander Runciman, *Lotta fra Achille e lo Scamandro*.  
Edimburgo, National Galleries  
of Scotland.



72. Alexander Runciman, *Il buon samaritano*. Edimburgo, National  
Galleries of Scotland.



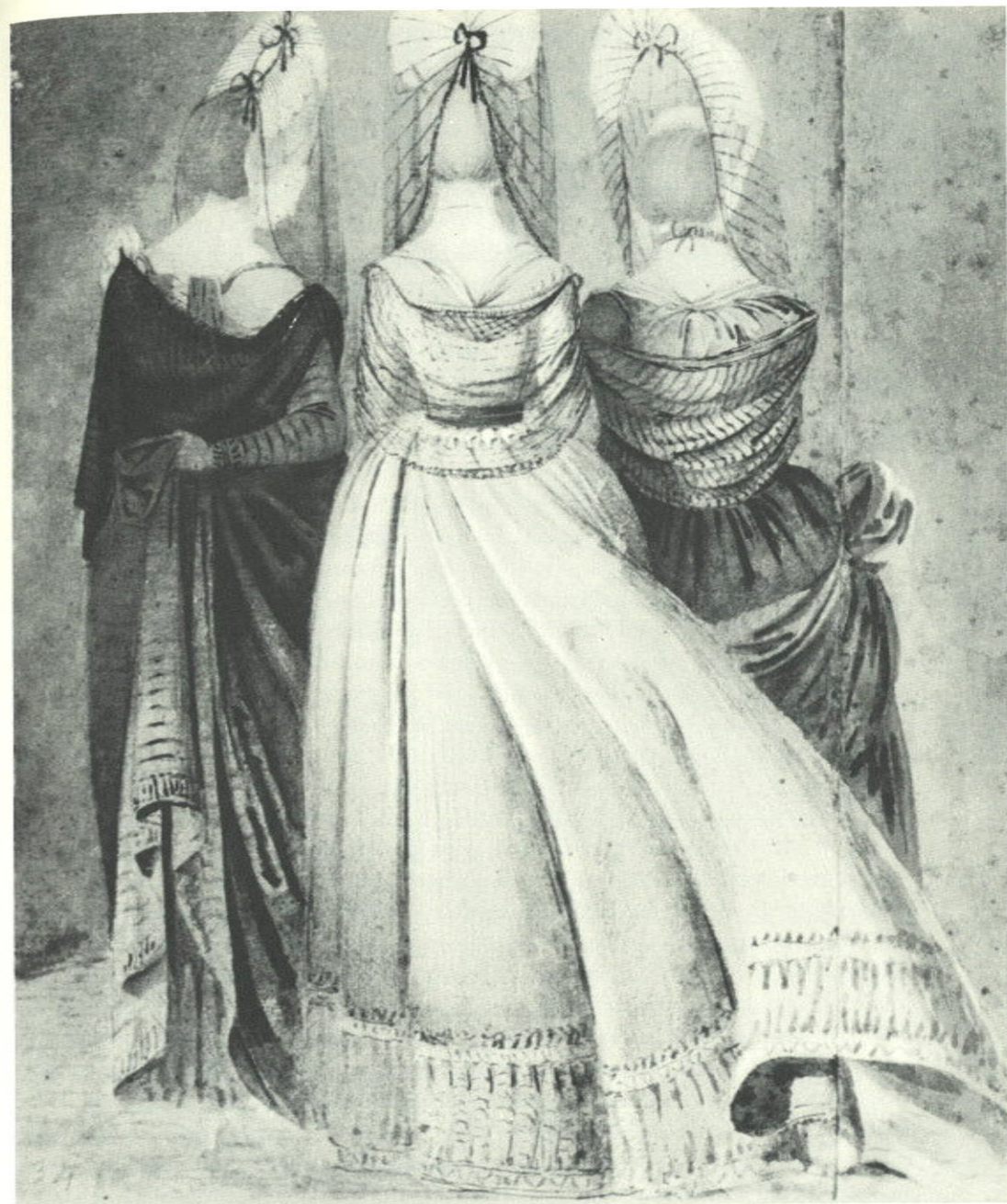


Jefferys, Prince Hoare. E si manifesta come adesione appassionata al Sublime burkeiano o ad un classicismo spesso tenebroso sul quale splende appunto, come scriveva Overbeck, la traccia luminosa di Michelangelo.

Le esperienze raccolte durante il soggiorno italiano, derivate però da una precisa scelta che aveva maturato i suoi motivi precedentemente e che accomuna il gruppo inglese ad altri artisti come il danese Abildgaard e lo svedese Sergel fecero sì che ai categorici richiami della sublime "terribilità" michelangiolesca si accompagnassero le capziose e morbide suggestioni del manierismo, il fascino della grazia perversa e androgina del Parmigianino, del diabolismo di Rosso, della molle lascivia del Primaticcio, della megalomania di Giulio Romano, del gigantismo grottesco e quasi *stürmer* del Tibaldi, delle bizzarre invenzioni geometrizzanti del Cambiaso, ma anche dell'orrido, del picaresco e del negromantico di Salvator Rosa. Gli aspetti più tenebrosi, esoterici, erotici e ambigui della cultura mediterranea filtrati da menti nordiche<sup>11</sup>. Mortimer, l'unico dei tre artisti citati da Blake che non si spinse fino in Italia, si ispirò in modo più univoco, diretto e programmatico al mondo di Salvator Rosa che già da tempo godeva in Inghilterra di un'indiscussa fortuna fra i patiti del Sublime<sup>12</sup>.

È certo comunque che quegli anni passati a Roma, nel decennio fra il 1770 e il 1780 in un isolamento quasi totale dall'ambiente artistico circostante e con la sola interruzione di qualche viaggio stravagante a Napoli o nell'Italia del Nord, quegli straordinari anni trascorsi, nella dolce e pigra atmosfera romana, lavorando con un accanimento quasi maniacale, che non conosceva neppure il riposo della notte, ma che si alternava a periodi di inattività solitaria e carica di angosce o a disordini e dissipazioni collettive, quegli anni di giovinezza che videro stringersi, sul terreno di interessi, aspirazioni e ricerche comuni, e magari anche di vizi condivisi o di complicità nevrotiche, i legami di amicizia e di affinità fra gli artisti nordici ora ricordati, furono fondamentali non solo per la loro singola formazione ma anche per il determinarsi di uno stile comune e di una nuova sensibilità che non aveva, allora, equivalenti in Europa. A Roma, soprattutto disegnarono, fino all'estenuazione, e quei disegni, nei quali sembra riversarsi tutto il loro umor nero, la nera ipocondria, le devianze d'ogni genere, gli incubi e le distorte curiosità e affiorare, fra strafottenze e sberleffi da taverna, il senso inquietante di una disperata frattura della ragione, rivelano una così accentuata tendenza autobiografica che è particolarmente illuminante per comprendere la comune attitudine a cogliere la realtà intima, i sentimenti più introversi, dietro le apparenze del quotidiano, oppure a tendere, sino al limite di rottura e talvolta anche oltre, le possibilità espressive, in senso "sublime", di modelli stilistici, simboli di una grandezza umana perduta e irrecuperabile. Due facce opposte di una stessa, nera medaglia. Füssli, in quel gruppo di stravolti e diversi, fu certo la persona di maggior rilievo, quella intellettualmente più esercitata e culturalmente più ricca, così come quella più adatta, dopo tutto, a incanalare nel rovello intellettualistico dello stile gli oscuri allagamenti della depressione; ma è incontestabile l'esistenza di un linguaggio comune e di uno spirito di gruppo nato dal fecondo e continuo scambio di umori, di sollecitazioni, di esperienze, di nozioni e di entusiasmi. Se Alexander Runciman fu riconosciuto dall'artista svizzero, che lo aveva già trovato a Roma traumatizzato dalla morte del fratello minore John, come il migliore del gruppo (almeno così disse una volta, non so se lo

70-72



73. John Brown, *Signore romane*.  
Londra, Courtauld Institute  
of Art.



pensasse sempre), mi sembra indubbio che il cosiddetto "Maestro dei giganti", identificato, ma in maniera non del tutto convincente, prima con Prince Hoare e ora con James Jefferys<sup>13</sup>, due degli adepti più giovani della piccola stralunata colonia nordica, non v'è dubbio che proprio lui sia quello che più stupisce per l'audacia deformante del segno con cui seconda, brutalmente, la sua abnorme, quasi patologica aspirazione al titanismo, per quell'assoluto disprezzo di ogni convenienza stilistica passata, presente e magari anche futura, con cui supera, in assurdità e follia, sia Füssli che Romney; il quale ultimo era anche lui un bel campione di ipocondria, o se si vuole di difficoltà psicologiche, e non scherzava davvero, almeno nei disegni dei suoi *sketch-books*, nel prendere a calci, quando era il caso, tutte le buone regole del galateo grafico insieme all'anatomia, alle proporzioni, alla verosimiglianza, alla grazia e via dicendo per far correre la mente, come diceva lui stesso, "per le deliziose regioni dell'immaginazione". Che, a vederle, non sembrano poi tanto "deliziose". Era anche lui un frustrato, che si sentiva vittima del gusto del suo tempo, come Barry, come Mortimer, perché, una volta tornato in Inghilterra, non riuscì ad abbandonare — diceva per vivere — la lucrativa professione del ritrattista (nella quale fra l'altro, da buon dissociato qual era, ebbe al contrario di Barry grande successo) per seguire, come avrebbe voluto, le sue aspirazioni di pittore di storia. Comunque si deve certamente a quegli anni di intenso tirocinio romano se egli, nel corso della sua non breve carriera, riversò la parte più vitale e comunicativa della sua energia più nei disegni che nelle pitture, o almeno con più continuità in questi che non in quelle, se la rapidità fluente con cui annota le sue idee costituisce, come è stato notato, la qualità più personale della sua arte<sup>14</sup>. Se non fosse stato per la sua fortuna nell'odiata pratica di pittore di ritratti, molto probabilmente Blake lo avrebbe incluso in quella triade di misconosciuti e di vilipesi nei quali riconosceva, implicitamente, i suoi predecessori. Del resto, nel 1804 si espresse, nei suoi riguardi, in termini entusiastici affermando (con la consueta innocente immodestia): "Il suo aiuto spirituale mi è servito non poco nella mia restaurazione della luce dell'arte"<sup>15</sup>.

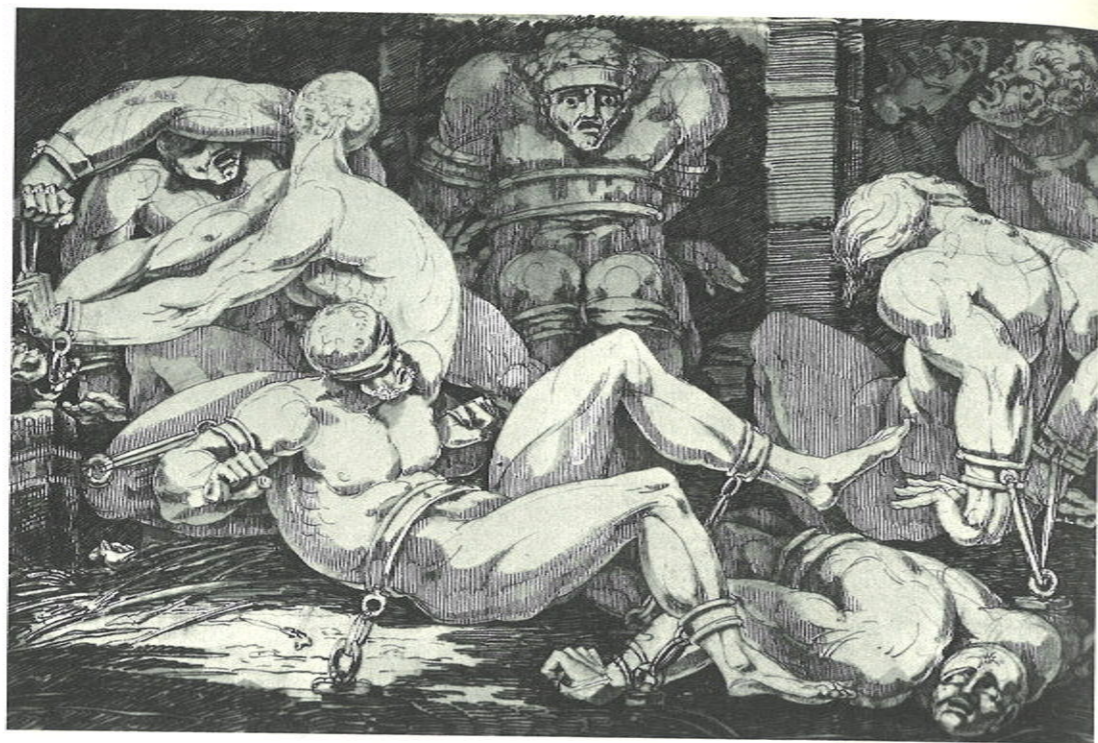
Certo Romney lavorò duramente ed ebbe in vita la sua parte di successo, anche di successo mondano, di natura non diversa da quello che la società inglese tributò, ma in misura molto maggiore, a Sir Joshua Reynolds; ma evidentemente l'antico legame d'affinità con i vecchi compagni di studio del tempo romano non si allentò mai del tutto e quella sorte avversa, che Blake lamentava si fosse accanita contro Barry e Mortimer, e contro Füssli, non perdonò nemmeno la sua inquietudine segreta, la sua ipocondria e il suo desiderio di esprimere con impulsiva immediatezza le immagini che gli affioravano alla mente, e lo colpì dopo la sua morte votandolo ad una precoce dimenticanza. Joseph Farington ricorda nel suo diario, alla data del 15 marzo 1809, come Benjamin West, allora settantunenne, preoccupato evidentemente di prepararsi all'immortalità assicurando la sua reputazione nel futuro, mettesse in ordine i disegni e raccogliesse in un album le incisioni dei suoi dipinti e distruggesse quelle sue opere che giudicava meno felici per salvaguardare il livello della sua produzione. E aggiunge come West fosse spinto a questa severa selezione perché "quando vide la robbaccia lasciata da Opie e da Romney si allarmò pensando a quanto avrebbe lasciato lui"<sup>16</sup>.

Per tornare all'importanza degli anni romani, è soprattutto il rapporto di Füssli e dei suoi amici inglesi con il danese Nicolai Abraham Abildgaard e con lo svedese Johan



74. Il Maestro dei Giganti,  
Soggetto sconosciuto. Londra,  
Tate Gallery.



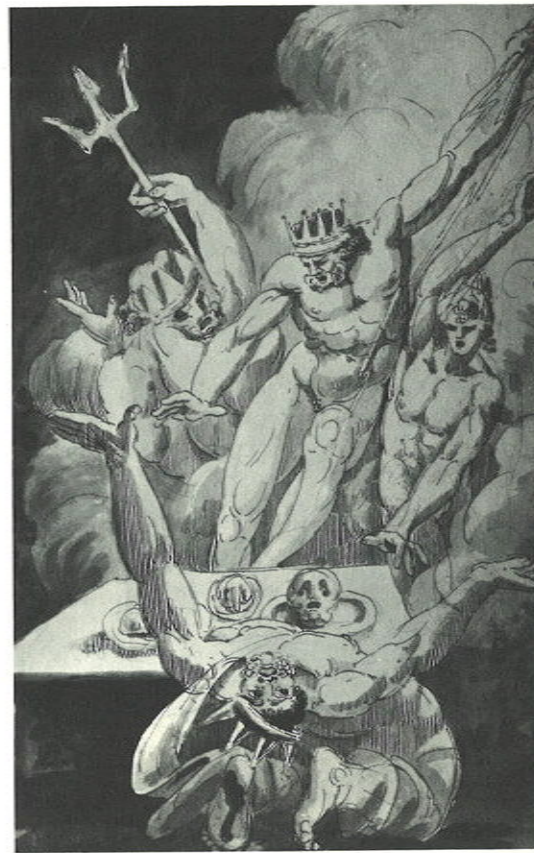
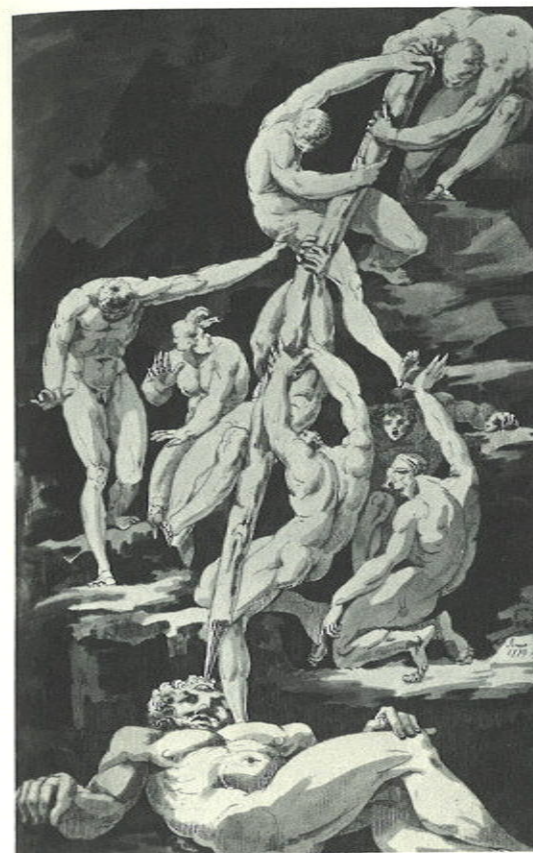


75. *Il Maestro dei Giganti, Giganti incatenati, 1779. Londra, già Roland Browse Del Banco.*

76. *Il Maestro dei Giganti, Scena mitologica, 1779. Londra, già Roland Browse Del Banco.*

77. *Il Maestro dei Giganti, Accecamento di Polifemo, 1779. Londra, già Roland Browse Del Banco.*

78. *Il Maestro dei Giganti, Giove fulmina un re. Londra, già Roland Browse Del Banco.*

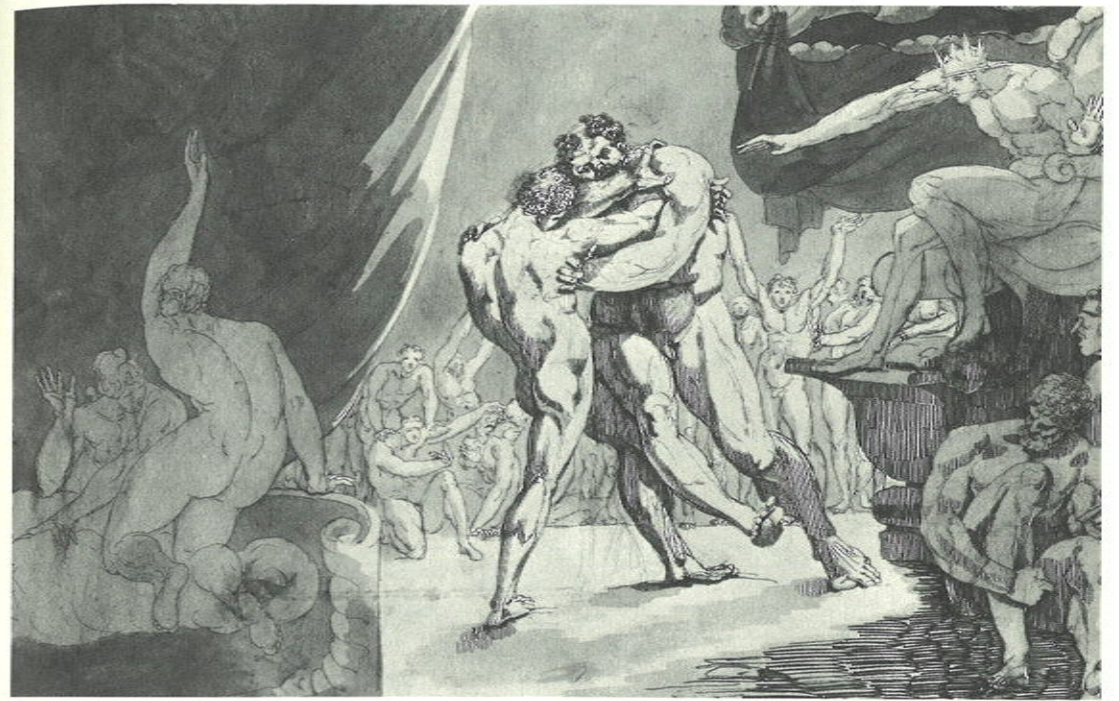




79. *Il Maestro dei Giganti,*  
*Cinque giganti, 1779. Londra,*  
*già Roland Brouse Del Banco.*



80. *Il Maestro dei Giganti,*  
*Lotta tra Ulisse e Iro. Londra,*  
*già Roland Brouse Del Banco.*





81. George Romney, *Tre fanciulle*. USA, Collezione privata.



82. George Romney, *Medea che uccide un figlio*. USA, Collezione privata.



83. George Romney, *Eartham Wood*. USA, Collezione privata.

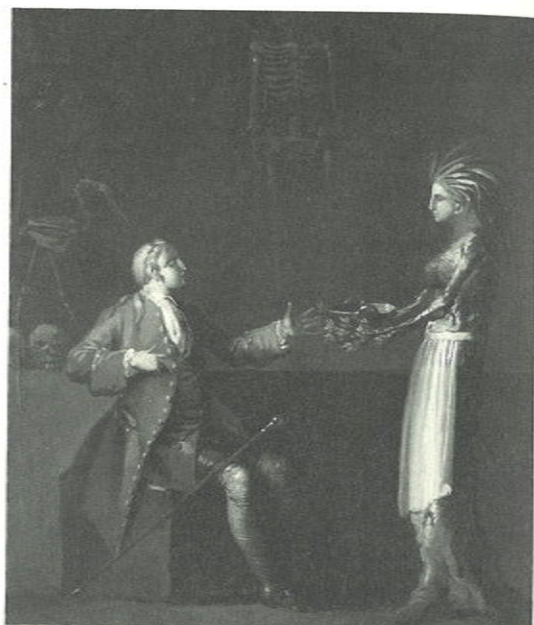
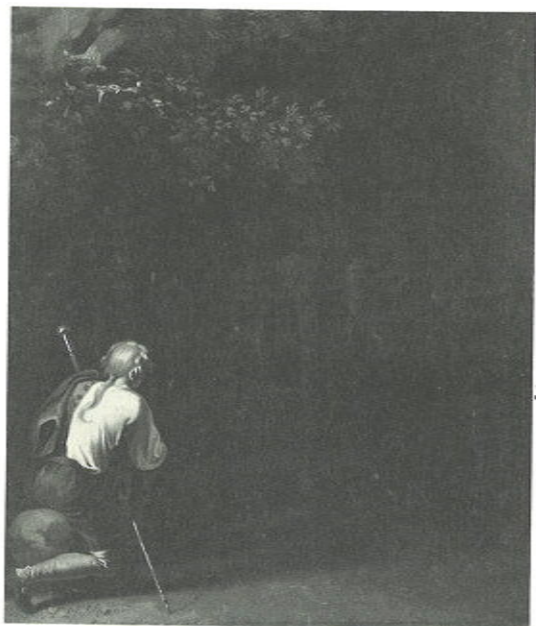


84. Johan Tobias Sergel, *Il pittore Nicolai Abraham Abildgaard*. Stoccolma, Museo Nazionale.

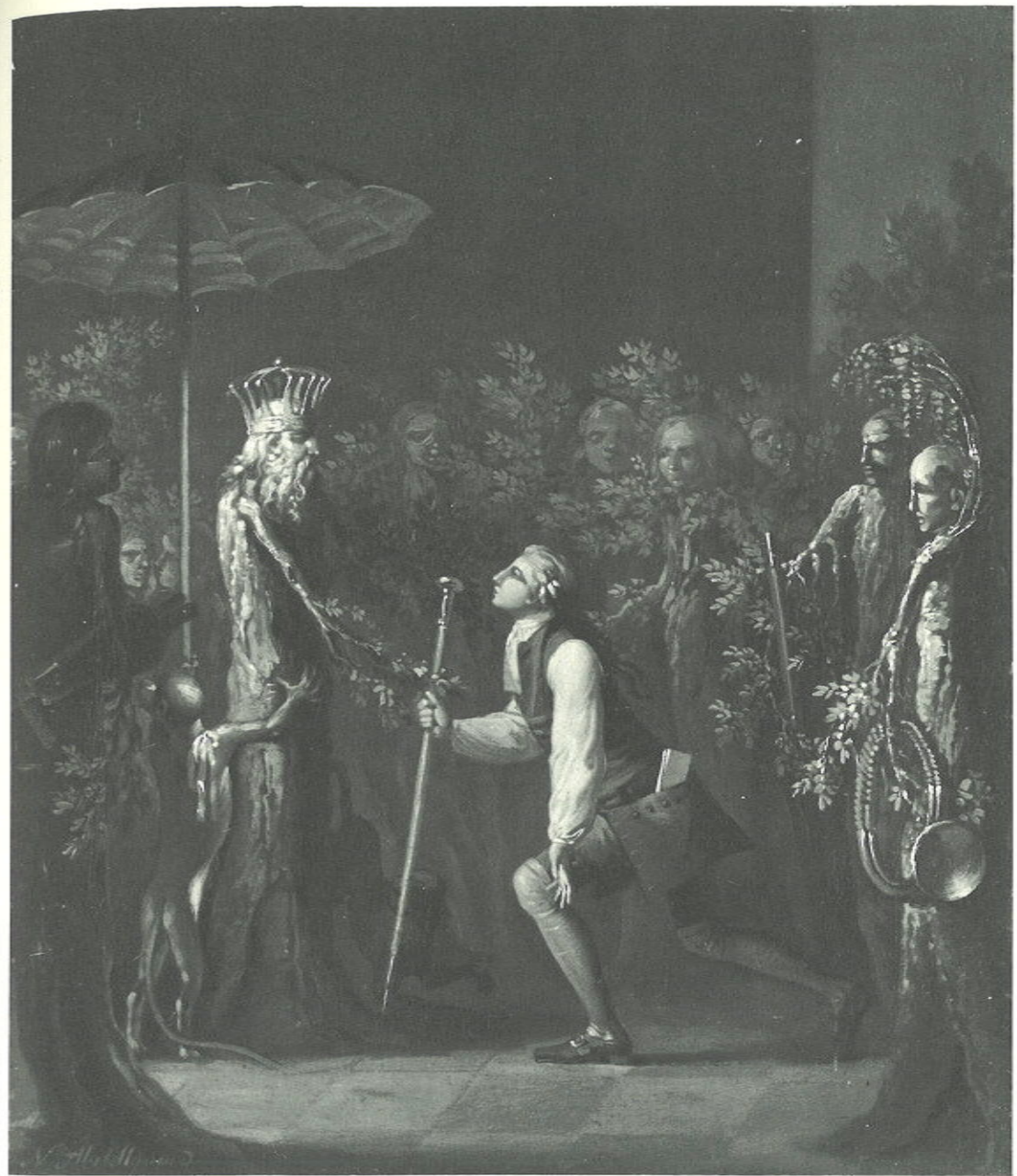




85, 86. Nicolai Abraham  
Abildgaard. Episodi del romanzo  
satirico di Ludwig Holberg,  
"Viaggio sotterraneo di Niels  
Klim". Copenaghen, Statens  
Museum for Kunst.



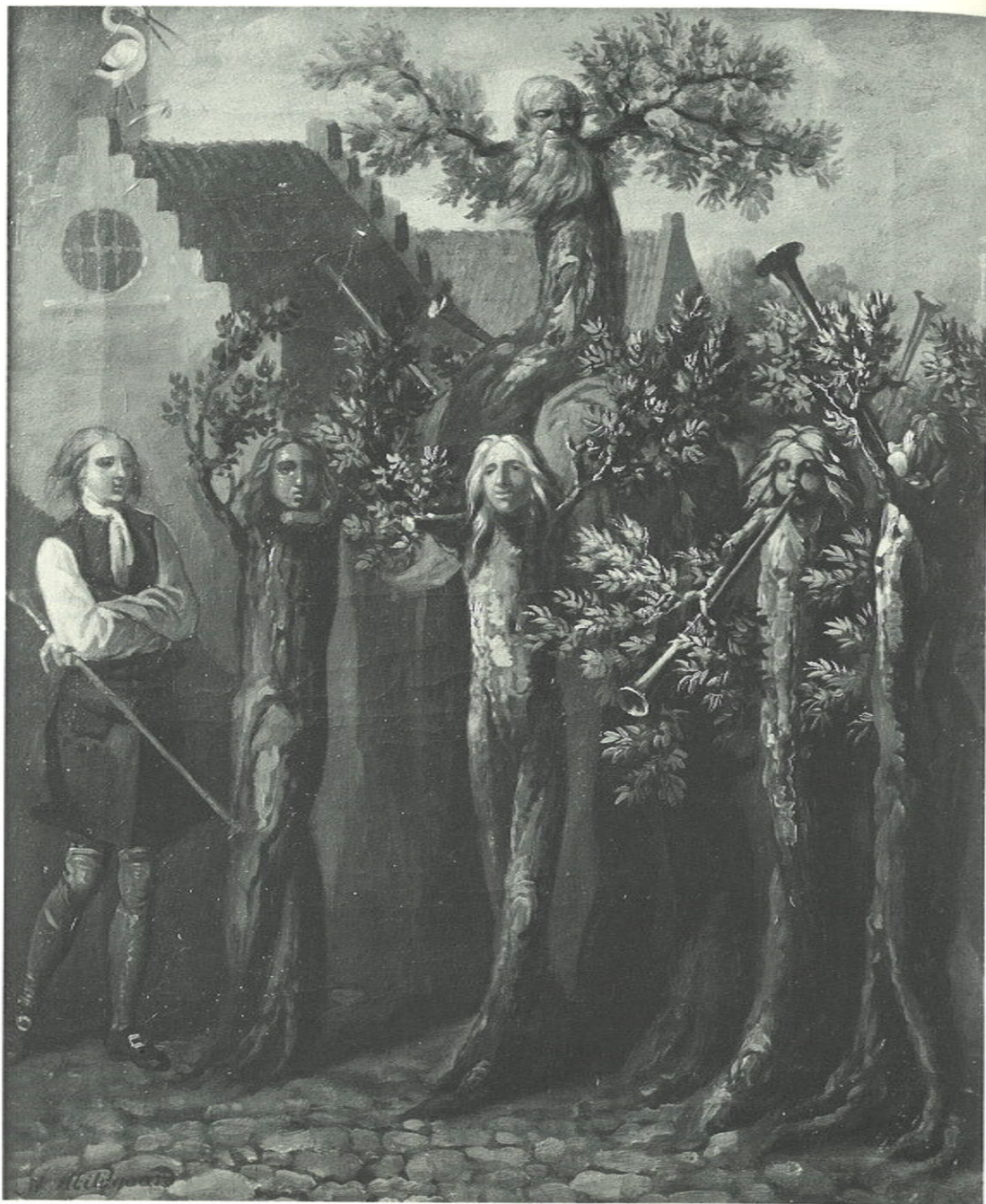
146



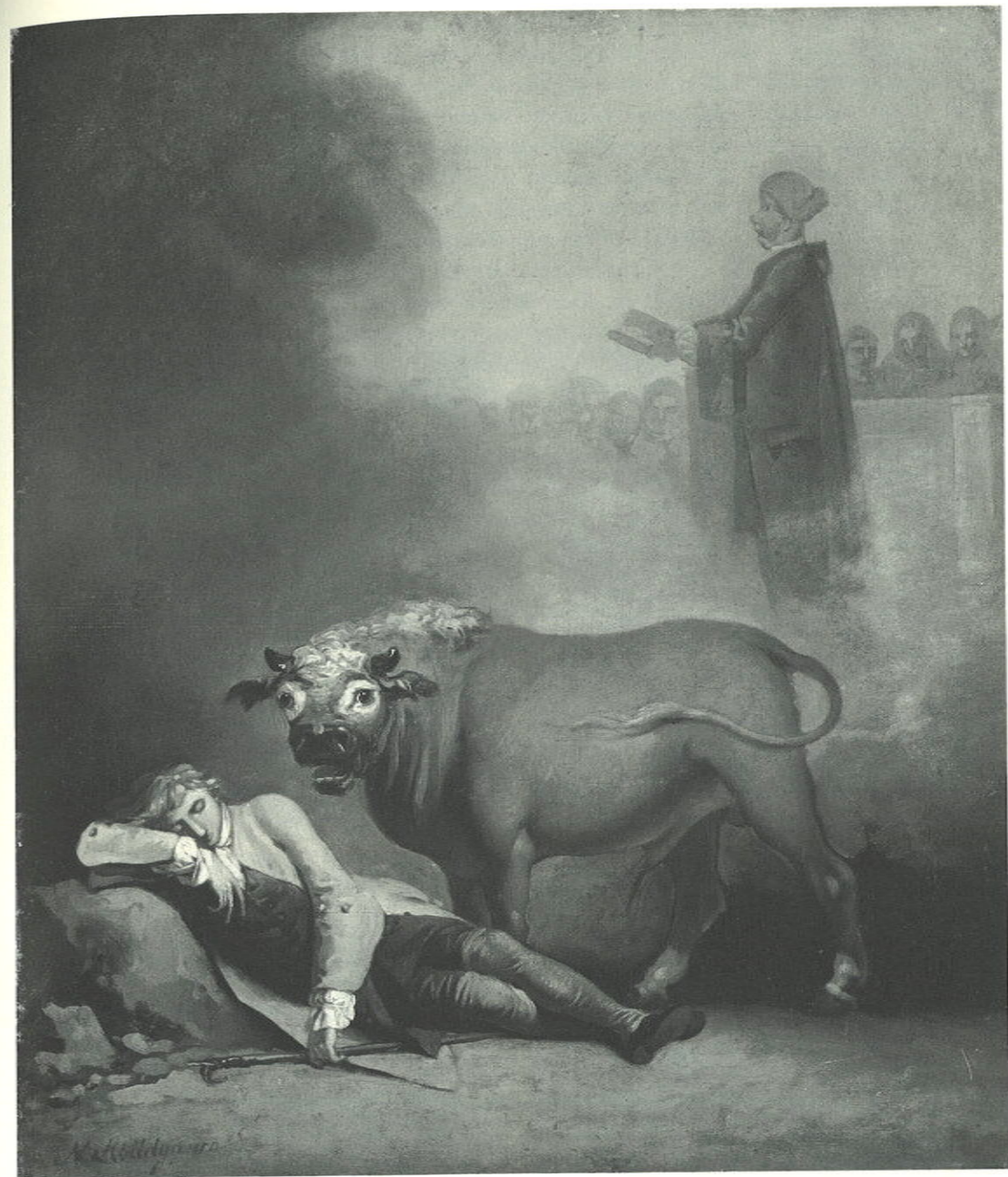
87. Nicolai Abraham Abildgaard,  
Episodio del romanzo satirico  
di Ludwig Holberg, "Viaggio  
sotterraneo di Niels Klim".  
Copenaghen, Statens Museum  
for Kunst.

147





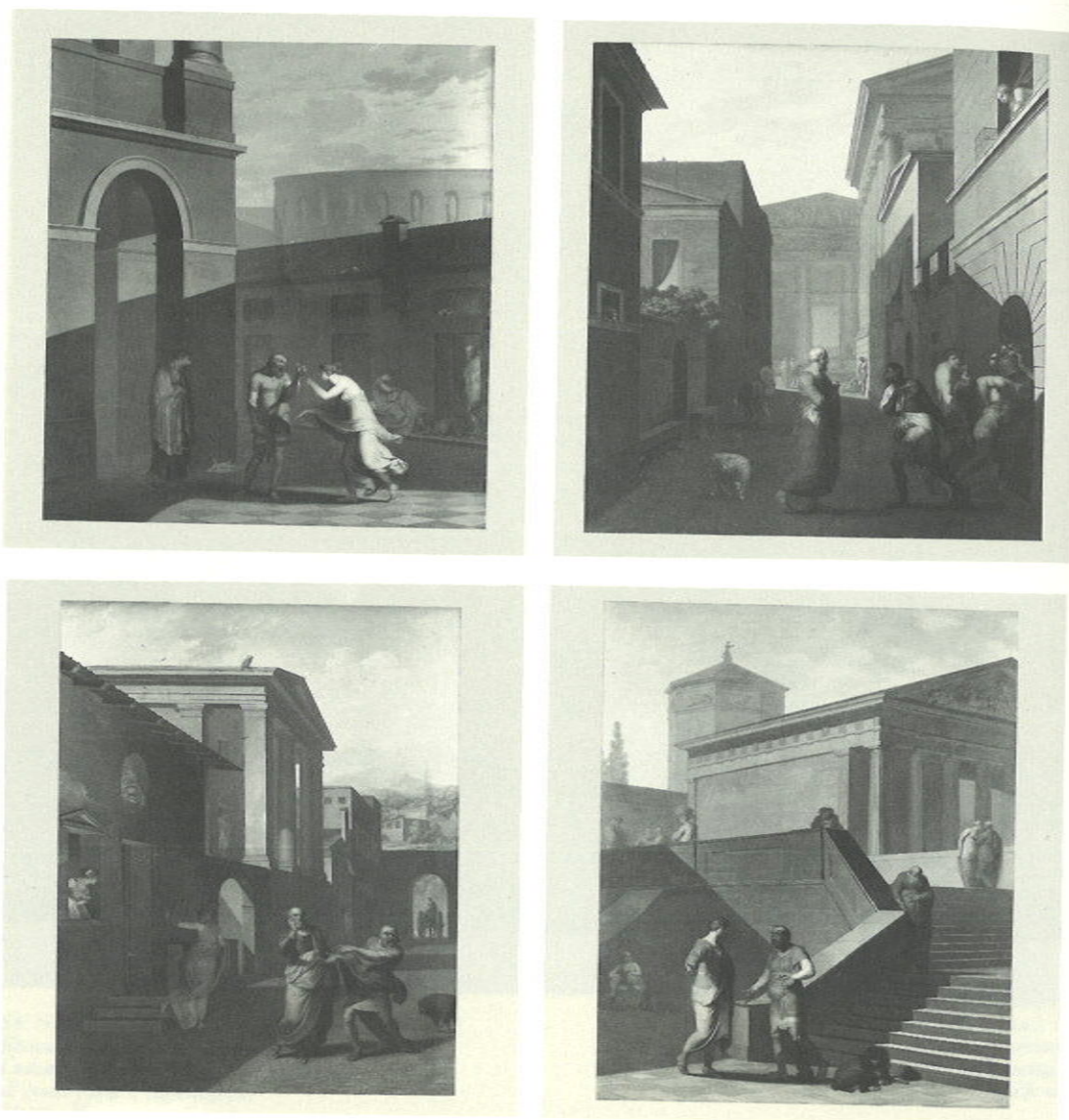
88. Nicolai Abraham Abildgaard,  
Episodio del romanzo satirico di  
Ludwig Holberg, "Viaggio sotterraneo  
di Niels Klim". Copenaghen,  
Statens Museum for Kunst.



89. Nicolai Abraham Abildgaard,  
Episodio del romanzo satirico  
di Ludwig Holberg, "Viaggio  
sotterraneo di Niels Klim".  
Copenaghen, Statens Museum  
for Kunst.



90-93. Nicolai Abraham  
 Abildgaard, *Quattro episodi*  
 dall'*Andria* di Terenzio.  
 Copenaghen, Statens Museum  
 for Kunst.



Sergel ad assumere una particolare rilevanza per il diffondersi del nuovo stile. Se il gigantesco e scheletrico Abildgaard subì anche nel senso più esteriore l'influenza dell'artista svizzero, scegliendo soggetti analoghi ai suoi dalla mitologia antica, dalle fiabe e dalle saghe nordiche, da Shakespeare, Milton e Macpherson, il grasso e podagroso Sergel in Füssli trovò piuttosto il proprio naturale interlocutore stabilendo con lui, attraverso l'amicizia e la quotidiana frequentazione, un profondo e intenso rapporto di ordine mentale, un'affinità elettiva attivata dall'incontro di due temperamenti certo diversi ma ugualmente introversi, indipendenti, angosciati. E, naturalmente, molto bizzarri.

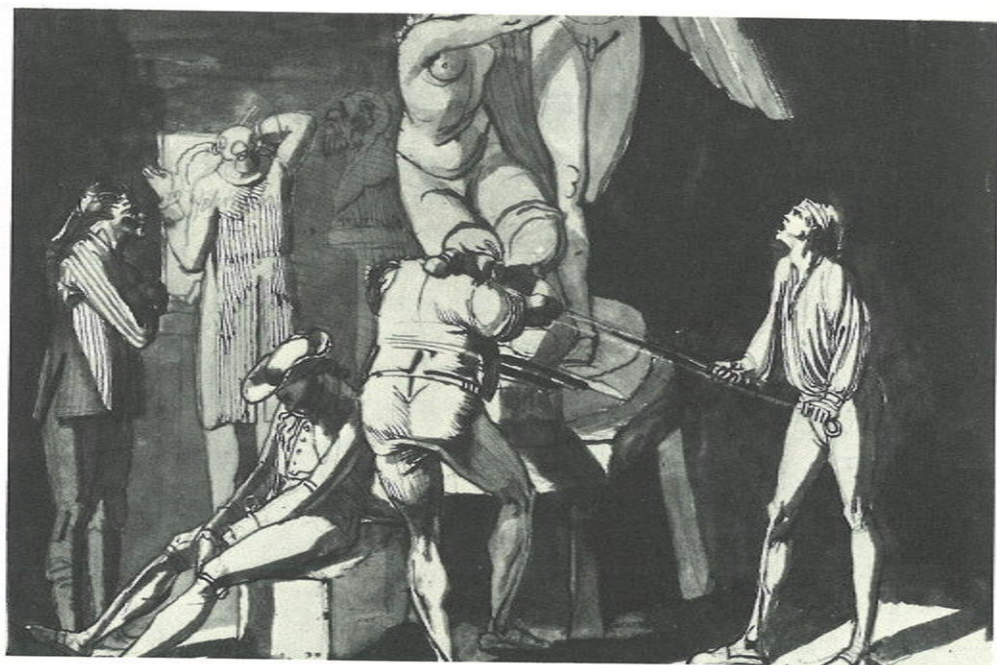
Quello che più interessa il nostro discorso, naturalmente, è il Sergel disegnatore, decisamente dissociato dal Sergel scultore classicista, di un classicismo però morbido, percorso sotto pelle da umori saturnini, a mezza via tra un'esuberanza fisica un po' impacciata, talvolta persino volgare, e una sentenziosità tombale con residui di languidezze rococò. Già Per Bjurström, in uno dei primi saggi sull'artista<sup>17</sup>, aveva notato come sia importante sottolineare che disegnare e scolpire erano per Sergel due modi di espressione affatto distinti. Non sarà difficile ammetterlo se ci si attiene agli esiti estremi, se si confrontano, per esempio, le due serie di disegni sulla storia della propria ipocondria con il famoso gruppo di *Amore e Psiche*: fra essi la dissociazione rasenta quasi la schizofrenia. Ma in effetti tutti i suoi disegni, anche gli studi per le sculture, lasciano intravedere, come quelli di Abildgaard e di Füssli, una nota curiosamente discordante, una sensibilità irriducibile alla regola, un cercare, ma per subito superarla, la norma stilistica, un obbedire immediato agli impulsi più incontrollati, con impazienza, con violenza persino: qualità che caratterizzano, in quegli anni, l'opera degli artisti nordici a contatto quotidiano con il classicismo. Quando però interviene in loro la necessità interiore di esprimere contenuti immediati, autobiografici, quelle qualità si arricchiscono di un sovrappiù di vitalità e trovano modi espressivi più liberi, più nuovi.

Certo, il continuo disegnare dall'antico e dai grandi maestri italiani del Rinascimento, il duro, ossessivo lavoro di chi sapeva di partire, per nascita, in svantaggio e si proponeva l'arduo compito di rinnovare la cultura del proprio paese cominciando da Roma, faceva sì che ogni segno fosse condizionato dalla enorme quantità di nozioni formali accumulate in lunghi anni di studio, contenesse in sé l'eco, vicina o lontana, di un modello. Ma l'immediatezza dei contenuti portava il segno a riflettere solo come una larva evanescente l'autorità dei modelli, spingeva persino all'azzardo, magari inconscio, di sbeffeggiarla, e così quello che era nato come scherzo, quegli appunti rapidi che sembrano non avere altra funzione oltre quella di fare dell'ironia su se stessi o sugli amici, o di evocare, in modo tragicomico, le peripezie della vita d'ogni giorno, diventano commoventi documenti autobiografici, intrisi di una melanconia, così desolata, così penetrante, di un umore così nero da offrire uno dei contributi più toccanti di quella nuova sensibilità psicologica che, a cominciare da quegli anni, andava emergendo nell'ambito sentimentale della cultura preromantica. Il discorso autobiografico, iniziato a Roma negli anni di sodalizio con Füssli, Sergel lo continuò per tutto il corso della sua vita e quella "mélancolie effroyable" che lo assaliva con lunghe crisi di depressione, riuscì a documentarla in due serie di disegni che sono i primi straordinari documenti che ci siano pervenuti sui rapporti fra l'arte e la follia e sulla funzione "catartica" e curativa dell'espressione<sup>18</sup>.





94. Johan Tobias Sergel,  
Abildgaard e i suoi amici, 1797.  
Stoccolma, Museo Nazionale.



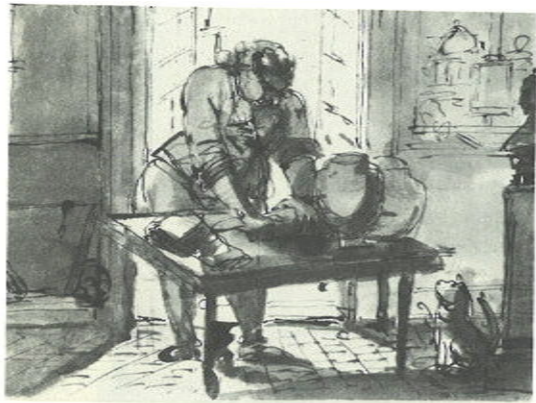
95. Johann Heinrich Füssli,  
Lo studio di Sergel a Roma.  
Stoccolma, Museo Nazionale.



96. Johan Tobias Sergel,  
Autoritratto con le stampelle.  
Stoccolma, Museo Nazionale.



97. Johan Tobias Sergel, *L'artista in Roma prepara la lingua salmistrata*. Stoccolma, Museo Nazionale.



98. Johan Tobias Sergel, *Pensatore*. Stoccolma, Museo Nazionale.



99. Johan Tobias Sergel, *Caricatura di Füßli*. Stoccolma, Museo Nazionale.

100. Johann Heinrich Füßli, *Ritratto di Sergel a passeggio*. Stoccolma, Museo Nazionale.



101. Johan Tobias Sergel, *Ritratto di Füßli*. Stoccolma, Museo Nazionale.





102. Johan Tobias Sergel,  
"Sogno doloroso", 1795.  
Stoccolma, Museo Nazionale.



La malinconia e la depressione  
colpirono una prima volta Sergel

103. Johan Tobias Sergel,  
"Cerca la solitudine", 1795.  
Stoccolma, Museo Nazionale.

104. Johan Tobias Sergel,  
"Si nasconde", 1795. Stoccolma,  
Museo Nazionale.



accentuata dalla tragica morte di  
Gustav III = la sua morte  
incubi, le angosce, i pensieri