

8. Sui motivi che si oppongono a questa periodizzazione vedi Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 4-8. Sul superamento della vecchia tesi che l'arte romantica succeda al Neoclassicismo e vi si contrapponga "liberandosi delle sue teorie, dei suoi precetti, dei suoi modelli" vedi ancora Argan, *Studi sul Neoclassico*, in "Storia dell'arte", 1970, nn. 7-8, p. 249 (ora in *Da Hogarth a Picasso*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 152-177), dove è notato come i movimenti detti preromantici precedano i neoclassici e persino, con la poetica del Sublime, pongano il classico come l'espressione più alta del genio. Considerare sia il cosiddetto preromanticismo che il Neoclassicismo come fasi iniziali dell'arte romantica può anche essere giusto sotto l'aspetto di una determinata istanza, soprattutto se essa non è tale che pretenda racchiudere in una formula la definizione in toto del romanticismo, una formula cioè che copra ogni suo aspetto, e se invece lascia adito a cogliere differenze che pur restano sostanziali. Perché, anche a prescindere dalle acute e nuove considerazioni di Argan formulate nel saggio citato ove s'intende l'arte romantica (che include il preromanticismo e il Neoclassicismo) come poetica in atto, come vita di una nuova volontà, è certo che nel definire romantico il Neoclassicismo si ottempera ad alcune istanze poste dal Romanticismo stesso. Il Neoclassicismo, considerandolo con una buona dose di astrazione (che è sempre meglio evitare), si può anche dire che ponesse l'arte alla guida del pensiero e intendesse l'antico non solo come modello ma anche come "verità" teoretica e storica pensando che l'opera d'arte fosse soprattutto un prodotto nato dalla coscienza e dalla ragione quasi indipendentemente dall'ispirazione, più o meno, paradossalmente, a stregua di un'opera della scienza. Ed è questo un lato che contrasta decisamente con quella scoperta dei sentimenti, cioè con quel tema che, in quanto nato dal momento emotivo, diviene anche tema fondamentale del Romanticismo. Ma d'altra parte, in una situazione di palese contraddizione che è una riprova del dinamismo psichico e della profonda irrequietezza che caratte-

rizza i moti intellettuali alla fine del Settecento, esso ha anche un aspetto che lo pone come tipica espressione di un momento iniziale dello spirito romantico.

L'aspetto dell'evasione dalla realtà contingente, cioè dall'attuale in quanto esterno a noi, verso un passato che non era nemmeno del tutto reale ma piuttosto immaginario, un passato che è più dentro di noi che lontano da noi e vive in zone in cui si giunge attraverso i canali, tipicamente romantici, dell'introspezione, della fede più intima e profonda, della metafisica. In un certo senso l'ideale antico, che nell'arricchirsi di contenuti seguiva i meccanismi tipici della proiezione, poteva essere anche stimolo di visioni e di esperienze inconfondibilmente psichiche che cludevano ogni processo razionale, essere avvio ad esplorazioni nei territori del mito che scendevano fino ai misteriosi archetipi del nostro più profondo substrato collettivo. Del resto come non chiamare romantica l'immagine stessa di una serena e remota arte greca inserita nell'armonia mediterranea che illuminò la mente nordica di Winckelmann? Quell'ideale di nobile semplicità e di tranquilla grandezza opposto al "volgare gusto moderno" che lo spingeva a rifarsi un'anima pagana coinvolgendo ogni atto della sua vita, seguiva un itinerario verso la felicità e la più alta forma dell'esistenza che nasce da un criterio interno, da un moto sorgivo, da un mito; tanto che l'Herder dei *Gedanken* di Winckelmann usciti a Dresda nel 1755 prima della partenza per l'Italia poteva scrivere: "In questo breve scritto giace, mi sembra, l'intero bocciolo dell'anima di Winckelmann. Ciò che doveva e voleva vedere a Roma, egli lo recava già in sé".

Il pensiero di Winckelmann, d'altronde, affondava le sue radici anche nella "Stille" del pietismo tedesco e nei lati irrazionalistici dell'estetica settecentesca, quelli per cui il giudizio è liberato dai vincoli del raziocinio, e se anche può considerarsi, da una parte, un frutto tardivo e raffinatissimo dello spirito normativo una ripresa anacronistica dell'antichissima dottrina del bello ideale, in quanto tendeva più al tipico che all'individuale identificando nell'arte della Grecia

e di Roma il modello di un'eterna validità e di un'unica bellezza, deve considerarsi, dall'altra, drammaticamente stimolato da quegli impulsi psicologici che sono all'origine dello storicismo ottocentesco, quindi in piena area romantica, e che facevano intuire il rapporto fra l'arte e la vita, in senso complessivo, dei popoli, che facevano sentire la presenza di legami fortissimi che uniscono vitalmente il destino dell'uomo ai sotterranei strati psichici e culturali del suo ambiente. Solo se lo vediamo nascere dal terreno fecondo dello spirito germanico e dalla sua tendenza all'interiorità, possiamo renderci conto di come l'ideale classico, come mito, potesse tramutarsi in Winckelmann in calda energia, in profonda fede, in interiore chiarezza e gioia. Una gioia tutta interna, fuori del tempo, perché riverberata dal patetico rimpianto di un bene irrimediabilmente perduto, sentimento che accomuna il classicismo winckelmanniano a Goethe, a Hölderlin, a Platon.

9. Northrop Frye, *Fables of Identity Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace and World Inc., New York 1961 (trad. it., *Favole d'identità*, Einaudi, Torino 1973, p. 169). Sulla sensibilità preromantica vedi soprattutto Pierre Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, voll. I-IV, Paris 1931-1933, Daniel Mornet, *Le Romantisme en France de 1747 à 1785*, Laurens, Paris 1912 e Max Wieser, *Der Sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt bolländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert*, Gotha-Stuttgart 1924.

10. È interessante, a questo proposito, riportare alcune definizioni di Blake sull'occhio e sulla vista che egli ritiene il secondo, in ordine di creazione, dei quattro "sensi speciali", e che originariamente, come gli altri tre, era diffuso su tutto l'essere mentre, dopo la Caduta, fu condannato al limite di riflettere solo l'esteriorità delle cose. L'occhio è quindi "un piccolo e angusto globo, occluso e buio, che scarsamente accoglie la luce e conversa col Vuoto" (*Milton, a poem*, 1804-1808, 5, 21). È necessario perciò non limitarsi "alla singola visione perversa dell'occhio vegetativo e mortale" (*Jerusalem*, 1804-1820, 52, 11) e guardare "non 'con' ma

'attraverso' l'occhio", frase che Blake può avere desunto dal *Trattato di Platone* (Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, Brown University Press, Providence 1965, p. 134). Nella lettera a Butts (1802) Blake descrive come il suo occhio esterno vede un cardo, mentre il suo occhio interno scorge un vecchio storpio. "Io non interrogo il mio occhio corporeo e vegetativo più di quanto interrogarei una finestra a proposito di una veduta. Io guardo attraverso di esso non con esso" (*A vision of the last Judgment*, 1810, in *Complete Writings*, a cura di G. Keynes, Oxford University Press, London 1969, p. 617).

11. È quest'ultima la tesi di Furio Jesi con cui apre il saggio *Mito e linguaggio della collettività* pubblicato per la prima volta in "Sigma", 7 settembre 1965, e raccolto insieme ad altri saggi legati fra loro dal riproporsi del tema mitico in *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968, p. 95 e sgg.

12. Vedi su questo tema Adrian Stokes, *La peinture et le monde intérieur*, in *Entretiens sur l'art et la Psychanalyse*, Paris 1968, p. 334. Stokes, che sviluppa idee di Melanie Klein, è l'unico critico d'arte che usi la terminologia e gli argomenti degli autori di opere di psicanalisi, tanto da potersi considerare piuttosto uno di questi che non un critico.

13. Basti ricordare, a questo proposito, due saggi fondamentali, anche se caratterizzati da due punti di partenza diversi e spesso contrastanti: quello di Thomas Mann, *Freud und die Zukunft*, Berman-Fischer, Wien 1936 (trad. it., *Freud e l'avvenire*, in *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 719 e sgg.) e quello di Lionel Trilling, *Freud e la letteratura*, in *La letteratura e le idee*, Einaudi, Torino 1962, p. 5 e sgg. (ed. originale *The Liberal Imagination*, The Viking Press, New York 1951). Vedi anche Ernst Cassirer, *The Myth of the State*, Yale University Press, New Haven 1946, pp. 31, 32 (trad. it., *Il mito dello Stato*, a cura di C. Pellizzi, Longanesi, Milano 1950) e Max Scheler, *Mensch und Geschichte*, Verlag der Neuen Schweizer Rundschau, Zürich 1929, per i rapporti soprattutto fra Freud e Schopenhauer. Più diffusa è la nozione degli stretti

rapporti di filiazione che intercorrono fra il pensiero del Romanticismo e alcuni degli aspetti fondamentali del pensiero di C.G. Jung nell'ambito dell'evoluzione della psicologia dinamica. Vedi a questo proposito le circostanziate precisazioni, che riguardano soprattutto i suoi rapporti con i filosofi romantici della natura, e in particolare von Schubert, nel fondamentale volume di Henry F.E. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books, New York 1970, p. 204 e sgg. (trad. it., *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Boringhieri, Torino 1976, p. 241). Il quarto capitolo dell'indispensabile e ricchissimo volume dell'Ellenberger dedicato all'"ambiente della psichiatria dinamica" agli inizi della sua evoluzione e i paragrafi sull'Illuminismo e il Romanticismo sono utilissimi per cogliere le linee generali lungo le quali si svilupparono le idee che riguardano la progressiva scoperta dell'esistenza di processi mentali inconsci. Anche ricco di materiale, soltanto sotto l'aspetto dello studio dei precedenti filosofici e letterari freudiani, è il volume, uscito dieci anni prima di quello dell'Ellenberger, di Lancelot Law Whyte, *The Unconscious before Freud*, Basic Books, New York 1960 (trad. it., *L'inconscio prima di Freud. Una storia dell'evoluzione della coscienza umana*, Astrolabio, Roma 1970), che prende in considerazione soprattutto la successiva scoperta degli aspetti cognitivi, vitale e patologico della mente inconscia nell'Europa post-cartesiana mettendola in relazione col movimento di trasformazione che dal 1750 in poi porta al passaggio dai concetti statici verso i concetti in divenire. Se tale utile silloge di testi che preparano le idee di Freud precede di dieci anni la vasta indagine di Ellenberger, deve notarsi che con lo stesso titolo del saggio di Lancelot Law Whyte era uscito già nel 1957 un lungo articolo di Ellenberger nel "Bulletin of the Menninger Clinic", vol. XXI, pp. 3-15.

14. È la situazione che si verifica, nella storia letteraria, per Foscolo e per Leopardi e chiarifica i loro rapporti col *Werther* goethiano. Vedi a questo proposito l'intelligente saggio di Giorgio Manacor-

da, *Materialismo e masochismo. Il 'Werther', Foscolo e Leopardi*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 148 e sgg. "I classicisti subirono l'urto delle tradizioni preromantiche e, i più aperti, le receperono come una sostanziosa iniezione di materia vitale all'interno delle strutture formali classiciste, ma non come una spinta che mettesse in discussione il loro linguaggio nitido e tendente alla perfezione. Si trattava, insomma, di quel meccanismo per cui uno scrittore formalmente rigoroso 'ha bisogno' di una materia complessa scottante e polimorfa per poterla ridurre all'interno dei propri schemi formali contemporaneamente esaltandone in questa operazione di decantazione i succhi più puri." Questo indubbio rapporto fra pensiero, arti figurative e letteratura che rivela un determinato modo di agire creativo ci indica con precisione una realtà linguistica, ben individuabile e cronologizzabile, che supera i vecchi schemi "preromanticismo" e "romanticismo".

15. Su questo aspetto di John Dennis vedi Vittorio Enzo Alfieri, *L'estetica dall'illuminismo al romanticismo*, Marzorati, Milano 1957. I contemporanei chiamarono talvolta Dennis "Signor Longino" per sottolineare l'importanza da lui accordata alla passione nella creazione estetica. Pope, al contrario, lo considerava soltanto un pedante sostenitore delle teorie di Aristotele. L'opera *Progresso e riforma della poesia moderna* (ed. originale *The Advancement and Reformation of Modern Poetry*, London 1701, poi in *The Critical Works of John Dennis*, vol. I, a cura di E.N. Hooker, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1939) è, di fatto, intimamente contraddittoria. Mentre, seguendo dettami moralistici, afferma che la poesia deve istruire e informare, Dennis, per confortare la sua teoria della passione, propone una distinzione tra passioni volgari e passioni entusiastiche. La *fine frenzy* è, a suo giudizio, indispensabile alla poesia. La passione suscitatrice di poesia è, a suo avviso, guidata dal giudizio e tuttavia la causa non è da noi compresa. "Ma la passione è la cosa principale nel corpo della poesia, come lo spirito vitale nel corpo umano." Dennis anche nella pittura esige la "rappresentazione delle passioni", tuttavia non soltanto in

questo ma anche nel sottolineare l'impossibilità di comprendere razionalmente, nella genesi dell'espressione artistica, il rapporto tra passione e giudizio egli si manifesta precoce esecutore di quel che sarà un aspetto del processo creativo del Romanticismo.

16. "Non solo ignoriamo le dimensioni della mente umana in generale, ma anche della nostra. Quindi immergiti nel tuo seno, conosci la profondità, l'estensione, le tendenze e l'intera portata della tua mente; metti a confronto la piena intimità con lo straniero che è in te; suscita e nutri ogni scintilla di luce e calore intellettuale." Così Young nelle *Conjectures on Original Composition* (London 1759) citate da L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 93. Anche per questo aspetto di Young vedi V.E. Alfieri, *op. cit.*, p. 57. Si può ricordare a questo proposito come lo stesso Sulzer nella sua *Teoria generale delle belle arti*, del 1771, scrivesse: "L'uomo di genio sente la presenza di una fiamma di entusiasmo che anima tutto il suo spirito: scopre in sé pensieri, immagini, emozioni che getterebbero un altro nello stupore, ma egli non li trova ammirevoli perché, piuttosto che averli inventati, ha soltanto preso coscienza della loro presenza in lui". Definisce poi l'invenzione "uno dei misteri della psicologia" (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*), voll. I-IV, Leipzig 1771-1774; nuova ed. ampliata Leipzig 1792.

17. Si tenga presente che nonostante l'esaltazione della fantasia, o meglio del "meraviglioso", riconosciuto valido entro i limiti della ragione, tanto Bodmer quanto Brechtinger appartengono alla cultura illuminista e rimasero fedeli al principio che la poesia, e l'arte, è imitazione della natura. Nota giustamente il Mittner, *op. cit.*, p. 117, che il grande spartiacque della letteratura settecentesca non è costituito dalla linea fra l'illuminista francesizzante Gottsched e l'inglesizzante Bodmer, quanto dalla linea che divide Bodmer dal suo "allievo" Klopstock, il quale all'imitazione sovrappose l'ispirazione "affermando un'irrefrenabile passionalità poetica che era di natura fondamentalmente religiosa (e di origine pictistica)". L'importanza di Bodmer tuttavia è quella del riconoscimento del valore della

poesia epica, della genuina grandezza di Dante, di Omero, di Milton, di quel "fuoco sacro" che rivela l'altezza spirituale della poesia e la sua funzione educatrice. In questo senso Füssli è certamente debitore all'insegnamento di Bodmer.

18. Sulla portata futura delle concezioni di Vico vedi i vari bellissimi saggi a lui dedicati da Erich Auerbach e in particolare *Vico e lo storicismo estetico* (ed. originale *Vico and the Aesthetic Historicism*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1948); *Vico und der Volkgeist* (in *Wirtschaft und Kultursystem, Alexander Rüstov 67. Geb.*, Zürich 1955) e *Vico und Herder* (in "Deutsche Vierteljahresschrift von Literatur Wissenschaft und Geistesgeschichte", 10, 1932) raccolti poi in E. Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern-München 1967 (trad. it. antologica, E. Auerbach, *San Francesco, Dante, Vico*, De Donato, Bari 1970).

19. "Inward form and structure", "inward constitution", "inward principles and sentiments" erano sue espressioni favorite. È necessario rimandare, per lo Shaftesbury, alle belle e classiche pagine di Friedrich Meinecke in *Le origini dello storicismo*, Sansoni, Firenze 1954, p. 8 e sgg. (ed. originale *Die Entstehung des Historismus*, München 1904). Per i suoi rapporti con i principi platonici e neoplatonici si può notare a questo proposito che se al pensiero dell'antichità, fortemente intellettualistico e rivolto piuttosto verso l'oggettività del mondo, mancò un più intenso contatto con le profondità oscure e con gli enigmi dell'anima, l'eros platonico, rivolto a ciò che era veramente essenziale nell'universo, al regno delle idee archetipe, nasceva proprio dalle profondità irrazionali dell'anima.

È anche sotto questo aspetto che va intesa l'influenza del platonismo, soprattutto in Inghilterra, nella seconda metà del secolo XVIII e nei primi anni del XIX. L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 84, nota come "Shaftesbury fu uno dei primissimi scrittori inglesi a esprimere vividamente il senso di profondo mistero nascosto nelle fonti della mente, che un secolo più tardi doveva diventare uno degli aspetti caratteristici del pen-

siero romantico tedesco".

All'idea di un'estetica sentimentale proposta dallo Shaftesbury fa eco *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (London 1725) dell'Hutcheson che contiene una teoria sull'*internal sense* ove si affina e spiritualizza il sensualismo dei teorici del gusto del primo Settecento.

20. È con l'appoggio concreto dell'ammirazione per Milton che nella critica letteraria tedesca dello Sturm und Drang e del primo Romanticismo si fa luogo un nuovo concetto della missione nazionale del poeta che era già implicito nelle *Lettres sur les Anglois et les François* (Zürich 1725) del Muralt.

Se era ammirato come ingegno per le sue convinzioni repubblicane e come assertore della libertà si vedeva soprattutto in lui il creatore di una nuova epopea in cui il "meraviglioso" cristiano si sostituiva a quello classico ormai privo di ogni reale contenuto. Bodmer, che tradusse il *Paradiso perduto*, vi trovava una sublime rappresentazione del primo uomo che viveva nudo e incorrotto in mezzo ad un creato di cui era chiamato ad essere il dominatore. In questo senso Bodmer fu certo una guida essenziale alla passione miltoniana di Füssli che l'alimentò con l'apporto della poetica inglese del sublime nel dar vita alla sua "Milton Gallery".

21. L'azione del pensiero di Diderot, esponente avanzato dell'Illuminismo, fu certo determinante nel clima del primo Romanticismo. Le sue apparenti contraddizioni devono ricondursi alla complessità delle sensazioni che affioravano nell'ambito della cultura illuminista e si compongono, alla fine, in quel suo ricercare nella pittura una vera commozione che attribuiva soprattutto all'incontro con l'immaginazione e con la fantasia suscitate da idee grandi e generose. Se riteneva che la pittura e la poesia dovessero essere *bene moratae*, essere dotate cioè di moralità, scriveva anche: "Presque toujours ce qui nuit à la beauté morale redouble la beauté poétique. On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu; c'est la passion et le vice qui animent les compositions du peintre, du poète et du musicien". In *Le neveu de Rameau*, Paris 1761-1774 (trad. it., *Il nipote di Rameau*, Rizzoli, Milano 1957),

per il quale l'autore nutriva un'oscura predilezione, tradotto da Goethe, ammirato da Marx, lodato da Hegel che ne scrisse un lungo commento, citato da Freud nell'*Introduzione alla psicoanalisi* e sull'intuizione che in esso si può cogliere del lato occulto della natura umana e dell'opposizione in cui tale lato si trova con quello visibile, vedi le acute osservazioni di L. Trilling, ed. it. cit., p. 6, che ne trascrive il seguente brano: "Se il piccolo selvaggio (ossia il bambino) fosse lasciato a se stesso, se conservasse tutta la sua stoltezza e potesse combinare le violente passioni di un uomo di trent'anni con la mancanza di senno di un bambino nella culla, egli torcerebbe il collo a suo padre e andrebbe a letto con sua madre". Si può ricordare qui che *Le neveu de Rameau* non fu pubblicato nel 1762, come scrive Trilling, ma solo nel 1823. Fu conosciuto prima nella traduzione di Goethe (e quindi in area culturale tedesca) del 1804, traduzione fatta su di una copia oggi perduta.

22. Vedi in proposito quei passi delle *Confessions* dove cerca nell'automatismo le ragioni delle sue risposte emotive, ove esclude giudizio e volontà per giustificare alcune sue azioni o dove riconosce quanto poco gli siano chiari i motivi veri e primari di queste. Sul ruolo di Rousseau nella vicenda della scoperta dell'inconscio vedi L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 91. Ma vedi anche, soprattutto, i capitoli su Jean Jacques in J. Starobinski, *L'occhio vivente*, ed. it. cit., (J. J. Rousseau e il pericolo della riflessione, pp. 75-158, *Il pranzo di Torino*, pp. 216-260).

23. Va citato a questo proposito il volume di Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, Paris 1937 (trad. it., *L'anima romantica e il sogno*, Il Saggiatore, Milano 1967), lungo e documentatissimo saggio sulla psicologia romantica che deve considerarsi una prima illuminante indagine sulla portata storica di un sistema di pensiero imperniato sui miti dell'anima, del sogno, della poesia e dell'inconscio; indagine sempre aderente a verificare le analogie che sono alle origini di quella particolare morfologia dell'espressione poetica e artistica che si diffonde, caratterizzata da un

medesimo continuo turbamento, dal Romanticismo ai giorni nostri. Si può dire che il saggio sia monotematico sino all'asperazione per l'insistenza ripetitiva, talvolta persino smodata, sul tema centrale prescelto, cioè sul rapporto circolare che intercorre tra sogno, poesia, mito e inconscio collettivo nel Romanticismo tedesco e in alcuni aspetti della poesia francese dell'Ottocento. Così come si può dire che accentuando la dicotomia sentimento-ragione e identificando sempre il momento emotivo con l'irrazionalismo sia incorso talvolta in facili e mistificanti generalità. Ma non si può negare che il Béguin abbia individuato sin dalle prime origini una fondamentale e rivoluzionaria apertura della mente umana verso problemi tuttora attuali e che rispondono ad una insopprimibile necessità interiore seguita dalla genesi nel nuovo valore attribuito, a cominciare dagli albori preromantici, alla creatività artistica. Sotto questo aspetto la visione dell'autore è sempre animata e arricchita da un'appassionata adesione sentimentale, dal suo amore per i protagonisti della vicenda presa in esame e che lo guida alla ricerca di quella che egli chiama, romanticamente, "l'inconfondibile melodia del Romanticismo". Ogni pagina è come illuminata da segreti riflessi autobiografici. Va notato come il suo metodo di avvicinamento ai "miti" dell'epoca escluda deliberatamente, e forse per una limitata visione del pensiero freudiano ricondotto sempre ad un cosiddetto — e alquanto astratto — "freudianesimo ortodosso", ogni possibile apporto di una cultura nata nell'ambito della psicologia del profondo escludendo in qualche modo, così, una visione più vasta e aperta verso il futuro di un aspetto dell'argomento trattato. Per non dire della conferma, e dell'ampliamento, che avrebbe potuto conferire alla sua visione una più profonda conoscenza dell'opera di Jung.

È chiaro altresì che le inclinazioni personali dell'autore escludono considerazioni e rapporti di carattere storico-sociologico. Si tratta comunque di un'opera preziosa e insostituibile per la profondità della conoscenza dei testi, per la ricchezza del materiale raccolto, che ne fanno una miniera pressoché

incensurabile e, soprattutto, per quella sorta di empatia nei riguardi del tema e dei protagonisti (anche se spesso alcuni frammenti del loro pensiero sono enucleati e isolati da un contesto più vasto e deliberatamente ignorato della loro vicenda intellettuale) che rende estremamente vive, utili ed illuminanti molte pagine del saggio nato inizialmente per stabilire quali furono, in una precisa epoca del pensiero e della iniziazione poetica, i rapporti tra il sogno e la poesia.

24. Cfr. György Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1956, p. 58 (ed. originale *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, in *Internationale Literatur - Deutsche Blätter*, vol. 13, 1944-1945; 1ª ed. in vol. presso Aufbau Verlag, Berlin 1953). Su questo punto vedi le pagine chiarificatrici di Nicolao Merker in *L'illuminismo tedesco*, Laterza, Bari 1968, p. 225 e sgg.

25. Citato da Jean Starobinski, *1789. Les emblèmes de la raison*, Flammarion, Paris 1973, p. 161, n. 6 (trad. it., 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, Garzanti, Milano 1981) che sul presentimento della fine e sull'insorgere di un tempo di sazietà, di disgusto e di noia cita anche un passo di Sénac de Meilhan e uno del giovane Benjamin Constant.

26. Si manifesta nel Settecento un rinnovarsi dell'antico interesse per il fenomeno del sogno cui accordano notevole importanza quasi tutti i razionalisti del secolo. A partire all'incirca dal 1750 appaiono libri sui sogni e molte riviste dedicano loro qualche rubrica mentre si può dire non ci sia trattato di psicologia che non dedichi loro un capitolo. Le memorie dell'epoca sono ricche di aneddoti in cui le persone di mondo si raccontano nei salotti i loro sogni profetici e non solo negli ambienti pietisti ma anche nei circoli più "illuminati" si prediligono le storie di accidenti o di colpi di fortuna annunciati da un sogno premonitore. È logico che le varie scuole psicologiche del Settecento, che nell'ambito dell'Illuminismo tendevano ad avere una nozione nettamente antimetafisica della vita dell'anima, vedano nel sogno una serie di associazioni legate all'immagine sensoriale sviluppando alcuni accenni di Cartesio sull'argo-

mento. Se tuttavia la concezione del sogno e la sua interpretazione da parte del razionalismo illuminista è talvolta puerile e superficiale, se presenta cioè un netto contrasto con l'esperienza dei romantici, si può dire che apra a quella strada (cfr. Béguin, *op. cit.*, p. 30). Sull'interpretazione illuministica del fenomeno del sogno e sui passi che concernono il sogno nel *Leviathan* di Hobbes e nel *Saggio sull'intelletto umano* di Locke vedi il capitolo *Dreams and Nightmares* in *Fuseli, The Nightmare*, di Nicolas Powell, The Viking Press, London, p. 37 e sgg. Nel 1791 un ecclesiastico inglese, D. Simpson, pubblicò un *Discourse on Dreams and Night Visions* in cui scriveva: "I sogni sono di grande importanza nel governo del mondo. Di autorità pari a quella della Bibbia". "E l'esperienza che molti uomini provano, di sogni significativi e visioni notturne, non ha forse nella loro mente un effetto più forte dei concetti più puri e raffinati?" cfr. L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 95.

27. Cfr. Béguin, *op. cit.*, p. 35. Secondo lo Jacobi, che ricorre a quel "senso interno" di cui parla il filosofo olandese Hamsterhuis, il sogno è il prodotto dell'occlusione dei sensi esterni, caratteristica del sonno, e di una intensissima attività del senso interno e dell'immaginazione. La formula del sogno come poesia involontaria è ripetuta quasi testualmente da Jean Paul, pochi anni dopo, nel suo trattato del 1798 e, come nota il Béguin, tale accostamento tra sogno e creazione poetica sarà uno dei temi del Romanticismo.

28. Su Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) "figura di scrittore complessa, contraddittoria e aggrovigliata, ma unitaria nella sua intermittente genialità" vedi il saggio di Nello Saito *Lessing e Lichtenberg*, Dante Alighieri, Roma 1961, e la scelta di scritti (G. C. L. *Osservazioni e pensieri*, Einaudi, Torino 1966 [ed. originale *Aphorismen*, 1770-1799]) con introduzione sempre di Saito.

Per le sue molte osservazioni sui sogni vedi il copioso materiale raccolto dal Béguin, *op. cit.*, al capitolo a lui dedicato dal quale risulta soprattutto il suo convincimento che la veglia consista nel fatto che essa "stabilisce una netta e convenzionale distinzione fra quello che è in noi

e quello che è fuori di noi".

Va notato però, come osserva giustamente il Saito, che "anche il suo avventurarsi (con ardire per la sua epoca) nei regni del sogno e del sesso, guardandosi intorno nel campo dell'inconscio non è un'intuizione preromantica; è il contrario: poiché nonché accettare l'irrazionale come principio conoscitivo cerca di allargare la misura della conoscenza con l'esame razionale di fatti irrazionali". È il suo scientismo che lo spinge fino alle soglie del "nuovo continente" da dissodare. Se il suo scientismo costituisce chiaramente un limite e se egli non fu, come forse avrebbe voluto, il nuovo Newton della psicologia, lo scopritore delle remote cause delle nostre azioni, non va tuttavia sottovalutato il fatto che egli si affacciò, pur senza compiere il passo decisivo, alle prospettive interne dell'età nuova. Non diversamente da lui, del resto, anche il Moritz (1757-1793) si spinse ad esplorare la vita dei sogni con intenti e linguaggio tipici del razionalismo "per conoscere meglio quel che accade in noi, ... per dare, grazie alla differenza fra sogno e verità, un più fermo appoggio a quest'ultima, per seguire il cammino dell'immaginazione e quello del pensiero ben ordinato fin nei loro recessi e rifugi più segreti. Giacché ogni sogno, per quanto insignificante, è uno strano fenomeno, è uno di quei miracoli che ogni giorno ci circondano, senza che vi annettiamo le nostre riflessioni". Ma se Moritz, "genio femminile", come scrisse Jean Paul, nelle sue ore di razionalismo temeva che il sogno, se si cede al suo mondo, potesse provocare la follia e la reale perdita della personalità, temeva cioè di sottrarsi, sull'influenza del sogno, ai limiti dell'io, sentiva anche inconsciamente tali limiti come reale prigione: "Quanto è grande la felicità del limite, che pure cerchiamo di fuggire ad ogni costo! Esso è come un'isoletta fortunata su un mare tempestoso; felice chi può dormire sicuro nel suo seno: nessun pericolo lo desterà; nessuna tempesta lo minaccia. Ma guai a chi, spinto da fatale curiosità, si arrischia oltre quel monte crepuscolare, che segna benefici limiti al suo orizzonte! Egli sarà sbalottato su un mare selvaggio d'inquietudini e di passioni, andrà in cerca di sconosciute regio-

ni nelle brume lontane, e la sua isoletta, il sicuro asilo dove viveva perderà per lui ogni attrattiva" (dal romanzo del Moritz, *Anton Reiser*, citato dal Béguin, p. 58). Non si possono, alla fine, non considerare intuizioni preromantiche alcuni pensieri, dotati proprio della presaga audacia dei sogni, sia del Lichtenberg che del Moritz. L'idea per esempio del Lichtenberg della malattia come "seconda natura" che insieme alla solitudine (la "santa ipocondria" di Hamann) lo esalta e lo eccita come un personaggio di Thomas Mann è un'idea nettamente romantica che prelude al pensiero di Nietzsche che ad ogni pagina sembra insegnarci che nessun profondo sapere è possibile senza l'esperienza della malattia, premessa e condizione di ogni più alta salute: quel senso della malattia come mezzo di conoscenza che farà dire a Victor Hugo: "L'humanité s'affirme par l'infirmité". Così come può essere particolarmente interessante per il nostro tema, e precisamente per quanto concerne il sorgere di immagini non dall'apparenza delle cose ma dalle misteriose suggestioni che nascono dentro di noi, a nostra insaputa, riportare qui un altro passo del romanzo di Moritz *Anton Reiser* (1785-1790) che rievoca la "magia verbale" in un senso che può dirsi preroustiano: "Nella sua infanzia Anton Reiser aveva spesso notato che la sonorità dei nomi propri, di persona e di città, faceva nascere in lui strane immagini degli oggetti designati da quei nomi. La tonalità alta o bassa delle vocali, in un nome, aveva la massima parte nella nascita di quelle immagini. Così il nome di Hannover ebbe sempre, al suo orecchio, una sonorità magnifica e quella città, prima che egli la vedesse, era per lui un luogo di alte case e torri, dall'aspetto chiaro e luminoso. Braunschweig gli sembrava da molto tempo più cupa e più grande; un simile oscuro sentimento, nato dal nome, gli dava di Parigi l'immagine di una città in cui dominavano le case grandi e chiare...". Ciò che caratterizza soprattutto Moritz e Lichtenberg fu il superamento del pietismo, dell'annullamento in Dio, attraverso un approfondimento dell'introspezione psicologica che può dirsi scientifico e che fornisce il fondamento alla psicologia sperimentale.

29. Con la "rinascita" di Hamann (1730-1788), avvenuta dopo l'improvvisa illuminazione scaturita da una lettura della Bibbia nel 1757, entra a vele spiegate nella letteratura tedesca l'irrazionalismo sotto forma di reazione all'Illuminismo, in chiave religiosa. Si fa strada cioè la convinzione dell'insipienza e dell'impotenza della ragione, dell'assoluta inadeguatezza espressiva del linguaggio umano in quanto linguaggio razionale, contrapposto al linguaggio superrazionale della *Bibbia*, il solo, a vedere di Hamann, adeguato ad esprimere la verità di Dio. Coinvolgendo così il linguaggio, la giustificazione dell'irrazionale e la legittimazione dell'istinto si estendono di conseguenza alle fonti della creatività artistica aprendo la via alla concezione romantica dell'ispirazione. Se Hamann non seppe e non volle distinguere l'elemento superrazionale (tipo ispirazione biblica), implicitamente religioso, dall'elemento subrazionale, cioè inconscio, così forte nella sua anima che rifiutava ogni formulazione logica anche per congenita incapacità di esprimersi con ordine e chiarezza, l'effetto più notevole, e di maggior apertura, della sua opera, come ha notato giustamente l'Antoni (*La lotta contro la ragione*, Sansoni, Firenze 1942, p. 144), fu quella di capovolgere, senza accorgersene, l'etica stoico-cristiana: la parte in ombra dell'uomo, quella condannata dall'apostolo Paolo, è si mantenuta nella sua "oscurità" e nella sua "malattia" ed abbandonata al suo agire istintivo e violento, ma è consacrata quale chiaroveggente e profetica, intesa quindi come luce dell'anima, come fatto divino (vedi anche Mittner, *op. cit.*, p. 298). Ed è questa certo un'apertura essenziale per un aspetto del Romanticismo che approfondirà il tema del rapporto luce-ombra, illuminazione-malattia, dannazione-salvazione come chiave della ricerca psicologica della "verità". È per questa via che, prima ancora dello Sturm und Drang, fin dalle *Memorie Socratiche* del 1759, Hamann fu tra i primi a caricare di significato il termine di "genio". "Ogni idea è una nascita particolare e assoluta" e il genio, nell'esprimerla, ha un proprio linguaggio, solo a lui peculiare. Il demone socratico, il genio che ispira Omero e Shakespeare, è

indefinibile, ribelle ad ogni spiegazione razionale (*Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile*, 1759, in *Sämtliche Werke*, vol. II, a cura di J. Nadler, W. Ziesemer, Köln 1950).

"Che cosa sostituisce in Omero l'ignoranza delle regole dell'arte che un Aristotele ha escogitato dopo di lui? Che cosa sostituisce in Shakespeare l'ignoranza o il disprezzo di quelle leggi critiche? Il 'genio', è la risposta unanime." Elemento fondamentale del pensiero di Hamann è che il luogo della formazione delle nostre idee, il luogo donde erompe il genio, è "sotterraneo" in noi e ci resta occulto: nel 1762 scriveva: "tutta la taumaturgia estetica è impotente a sostituire il minimo sentimento immediato; solo la conoscenza di sé, questa discesa agli Inferi, ci schiude la via della divinizzazione". Nell'*Aesthetica in nuce* del 1762 (*Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose*, in *Sämtliche Werke*, cit., vol. II), riprendendo, forse senza saperlo, la polemica anticartesiana di Vico, scrive: "La poesia è la madrelingua del genere umano, come il giardinaggio è più antico dell'agricoltura, la pittura più della scrittura, il canto più della declamazione, le similitudini più delle deduzioni... Il senso e le passioni parlano e comprendono soltanto il linguaggio delle immagini" e, in un altro passo, aggiunge: "non osate entrare nella metafisica delle arti belle senza essere iniziati alle orge e ai misteri eleusini", legittimando così il prorompere, nei territori della creatività artistica, del lato ctonico, orgiastico, donisiano. Nella sua opera pubblicata postuma (1784), *Metakritik über den Parismus der Verunft* (in *Sämtliche Werke*, cit., vol. III) che deve considerarsi come un manifesto dell'irrazionalismo, Hamann considera la divisione dei sensi dall'intelletto una divisione "violenta, illecita ed ostinata di ciò che la natura ha unito". E al fine di confutare la dicotomia di Kant, immagina "schiere di intuizioni salire nella rocca del puro intelletto e schiere di concetti scendere nel più profondo abisso della più tangibile sensibilità, per una scala che nessun dormiente può sognare". È interes-

sante notare come molti anni dopo, nel 1812, I.P.V. Troxler nei suoi *Blicke in das Wesen des Menschen* (Sauerländer, Aarau) riprendesse questo tema: "... la vita ha sposato l'inconscio e l'involontario al ragionevole e allo spontaneo: e quindi l'uomo non dovrebbe separare ciò che il cielo ha unito".

30. Anche per Herder una nuova concezione del linguaggio apre la via a illuminazioni romantiche. È una concezione che si formula per la prima volta nel suo *Saggio sull'origine del linguaggio* del 1772 (ed. originale *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* [trad. it. a cura di G. Necco, Roma 1954]): il linguaggio non è uno strumento del pensiero, un sistema di segni convenzionali escogitato per comunicare con gli altri, ma è la forma imprescindibile dello spirito, la veste dell'anima. Non esprime quindi un pensiero preesistente, che non esiste in quanto tale, ma esprime il contenuto della nostra realtà interna, spirituale. Il contrasto con l'Illuminismo che concepiva la lingua come particolare capacità aggiunta all'uomo già completo non potrebbe essere, su questo argomento, più drastico. Punto fondamentale del saggio è la doppia affermazione che attraverso il linguaggio parla la nostra anima ma che è vero anche il reciproco, che cioè l'anima esiste solo in quanto parla: intuizione che conduce direttamente alla linguistica romantica e tocca uno dei punti più vivi e aperti verso l'avvenire del pensiero del Romanticismo. Nella psicologia Herder conferisce la massima importanza al sentimento e all'immaginazione, creatori del linguaggio, a scapito naturalmente delle facoltà razionali. All'immaginazione poetica, sulla via aperta da Hamann, assegna un compito eminente, il che lo spingeva a non arretrare (nonostante talvolta ne accentuasse il pericolo) di fronte agli abissi delle sensazioni oscure, profonde, nate da regioni inaccessibili dalle quali prorompono i nostri impulsi più vivi, più creativi. Nell'opporsi ai sensisti che riconoscevano soltanto nelle sensazioni esterne l'origine di ogni umana conoscenza, sostiene che una conoscenza superiore ci proviene dalle segrete e oscure sensazioni interne che danno vita all'immaginazione, cioè a quella "vitale fonte di energia che crea

non solo le immagini, ma anche i suoni, le parole, i segni e i sentimenti per i quali spesso il linguaggio non ha nomi" (citato dal Béguin, p. 99). È nelle sue osservazioni sul sogno che forse maggiormente si manifesta la sua influenza sul Romanticismo, poiché scorse per primo le profonde analogie che associano le involontarie immagini notturne alla poesia prendendo lo spunto dalle favole (Märchen) che egli pone al poeta come modello. In un saggio dedicato a Shakespeare, del 1771, Herder oppone al mondo del tempo e dello spazio quello del sogno e della poesia proponendo al poeta il sogno quale purissimo esempio della sovranità dello spirito che si libra dal contingente. Nel 1802, nella sua rivista "Adrastea" tratta a lungo del "Märchen". "E, come in sogno, scopriamo in quei racconti il nostro duplice Io: quello che sogna e lo spirito che contempla il sogno, il narratore e l'ascoltatore... È un meraviglioso potere accordato all'uomo questa involontaria e autonoma poesia dei racconti e dei sogni. Un regno sconosciuto eppure scaturito da noi, in cui passiamo degli anni, spesso tutta una vita, a vivere, sognare, vagare. Ed in questo regno noi giudichiamo con maggior perspicacia. Il mondo dei sogni ci dà le più serie indicazioni di noi stessi. Ogni Märchen deve dunque avere il potere magico, ma anche l'influenza morale del sogno."

31. Stavanhagen, *Herder in Riga*, in "Abhandlungen d. Herderinstitute zu Riga", I, p. 1 e sgg. Riportato da F. Meinecke, ed. it. cit., p. 304.

32. L. Spitzer, *L'armonia del mondo, storia semantica di una idea*, Il Mulino, Bologna 1967 (ed. originale *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, a cura di A. Granville Hatcher, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1963).

Partendo da una ricerca di tipo filologico sulla parola *Stimmung*, per spiegarne il duplice significato di *milieu ambience* e di "umore" "disposizione d'animo", Spitzer risale ad una complessa tematica di parentele linguistico-filosofiche in greco, latino, inglese, tedesco, francese, italiano, spagnolo e lingue romanze. Il bandolo di questa parola lo conduce ad un ampio substrato

europeo di comuni concezioni filosofiche e quindi di parentele linguistiche e lo guida di conseguenza a documentare un'antica "armonia del mondo" nata in Occidente con i pitagorici che credevano in un universo regolato dal numero. Un tempo in cui l'uomo viveva le sue gioie e i suoi dolori con la coscienza di essere inserito in un ordine cosmico della cui armonia egli stesso si sentiva parte integrante. La concezione di un cosmo armonico si accresce e si arricchisce con il crescere e arricchirsi del pensiero occidentale e lo stesso cristianesimo porta un nuovo elemento che in qualche modo si integra con l'antica certezza cosmologica di un mondo ordinato matematico-musicale. Pur con drammatici conflitti e scissioni, riducibili ad una sintesi superiore, la corrispondenza fra anima del mondo (macrocosmo) e anima dell'uomo (microcosmo) perdura nel Rinascimento e oltre, giunge si può dire sino a Leibniz per cui ancora l'occhio di Dio può unificare un universo che pur si sfuma nell'osservazione più sottile del meccanismo conoscitivo umano. Sebbene lo Spitzer definisca giustamente Leibniz un'erma bifronte caratterizzata, da una parte, da una concezione deterministico-providenziale, dall'altra, da una singolare penetrazione nel valutare gli inconsci apporti dell'Io. La vera rottura della "cupola metafisica" è, per lo Spitzer, un portato dell'Illuminismo razionalista e desaccralizzante. Al lume di questa

ricerca è logico constatare come alla perdita di un ordine metafisico corrispondesse uno "spacamento" che doveva condurre, sul filo della nostalgia di un bene perduto, alla curiosità per le pieghe segrete dell'anima, alla ricerca, dentro noi stessi, della naufragata unità, a tentar di sostituire all'amore intellettuale (cioè Dio) l'amore romantico, al mito di Dio il mito del genio, alle teorie cosmologiche le teorie psicologiche.

33. L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 109, cita da *The Prelude*, London 1799-1805, di William Wordsworth: "Ho avuto un rapporto inconscio con la bellezza. / Nella mia mente c'erano caverne che il sole non poté mai penetrare. / Con appassionate meditazioni dai profondi recessi del mio cuore. / Così come noi siamo, lo spirito immorta-

le cresce / Come l'armonia nella musica, c'è un'oscura / Imperscrutabile abilità che riconcilia / Gli elementi discordanti... / ...il mio cervello / Funzionava con un senso tenue e indeterminato / Di ignoti modi di essere; sopra i miei pensieri / Era sospesa una tenebra, chiamata solitudine / O nudo abbandono." / e da Coleridge: "In ogni opera d'arte c'è un riconciliarsi dell'esterno con l'interno; la coscienza è impressa sull'inconscio in modo tale da apparire in esso".

34. "L'inconscio è veramente il campo più vasto della nostra mente, e proprio per questa incoscienza, è l'Africa interiore, i cui ignoti confini possono estendersi lontanissimo. Perché tutto ciò che è nella mente dovrebbe giungere alla coscienza dal momento che, per esempio, ciò di cui la mente è già stata consapevole, l'intero grande campo della memoria, appare ad essa illuminato soltanto in piccole zone mentre il rimanente resta nell'ombra? E non potrebbe forse esistere una seconda faccia della nostra luna mentale che non si mostri mai alla coscienza?" (J. P. Richter, *Vorschu-le der Aesthetik*, 1804, poi in *Sämtliche Werke*, cit., vol. XVIII, p. 60).

"La cosa più forte del poeta, che soffia nelle sue opere lo spirito buono e quello cattivo è precisamente l'inconscio" (J. P. Richter, *Selina, oder Über die Unsterblichkeit der Seele*, 1827, in *Sämtliche Werke*, cit., p. 165).

Su Jean Paul, vedi Béguin, *op. cit.*, e L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 108.

35. Su questo aspetto introspettivo e notturno della poesia romantica tedesca e sull'apporto del mondo onirico vedi soprattutto il Béguin e in particolare i capitoli su Hölderlin, su Jean Paul, su Novalis, su Tieck, su von Arnim, su Brentano, su Hoffmann e su von Kleist.

36. "Cosa inaudita, è dentro di noi che dobbiamo guardare il di fuori. Il cupo specchio profondo è nell'intimo dell'uomo. Là è il chiaroscuro terribile. Una cosa riflessa dall'anima è più vertiginosa che a vederla direttamente. È più che immagine, è simulacro, e nel simulacro c'è dello spettro... Curvandoci su questo pozzo che è il nostro Spirito, vi scorgiamo, come in un abisso, in uno stretto cerchio, il mondo immenso."

37. "Diventiamo consapevoli di

certe rappresentazioni che non dipendono da noi; altre dipendono da noi, o per lo meno lo crediamo; qual è la linea di demarcazione? Si dovrebbe dire 'pensa' proprio come si dice 'piove'. Dire *cogito* è già troppo non appena lo si traduce 'io penso'. Assumere, o postulare l'Io è un'esigenza pratica" (C.G. Lichtenberg, in *Deutsche National Literatur*, vol. 141, p. 47).

38. G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, nel saggio su Novalis (trad. it., *L'anima e le forme*, Sugar, Milano 1963, p. 100). Il saggio su Novalis è una rapida sintesi, molto acuta, sulla poesia romantica tedesca interessante soprattutto per l'intuizione del rapporto vita, morte, poesia nel Romanticismo.

39. Credo, tuttavia, che si possano trovare alcune convergenze fra Canova e il gruppo di artisti preromantici, soprattutto se si considerano i disegni e le pitture esili e fumose del Canova che sono ben lontane da quella "poetica della statua", da quella marmorea freddezza di certo neoclassicismo ortodosso così come da quella integrazione col presente, da quella sicurezza espressiva del David "romano" (leggermente variato sarebbe il discorso sul David "greco"). Sull'onnipresenza della morte (tema essenzialmente preromantico) nell'opera di Canova, sul fatto che egli modellasse la sua poetica sul sentimento che la sola relazione autentica con la Grecia e i suoi dei fosse quella che ci porta ad accettare la loro spaziazione misurando l'irrecuperabile distanza dall'origine, vedi il saggio *Canova et les dieux absents* di Jean Starobinski, in 1789. *Les emblèmes de la raison*, cit., p. 122.

40. Sul materialismo immanentista del Settecento che perdura nella concezione del mondo detta preromantica vedi il bel saggio di Giorgio Manacorda, *op. cit.*

41. G.C. Argan, *Studi sul Neoclassico*, cit., p. 251.

42. Sugli appoggi trovati da Blake, ad esempio, nel neoplatonismo della Scuola di Cambridge e sulla divulgazione platonica del Taylor vedi Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, in *A.W. Mellon Lectures in Fine Arts*, vol. XXX, 1962; pubblicato in vol. dalla Princeton University Press, Princeton 1968, *passim*. Vedi anche G.C. Argan,

Studi sul Neoclassico, cit., p. 251 e sgg.

43. È noto come Kant, così studiato come teorico dell'arte e riconosciuto perspicace analista dei moti dell'animo che presiedono alla fruizione e alla creazione del bello fosse singolarmente privo di sensibilità artistica. Non apprezzava né coltivava le arti figurative e considerava la musica un innocente piacere dei sensi sconsigliando tuttavia di dedicarsi ad essa invece che ad occupazioni più serie. Le nude pareti della sua casa erano adornate soltanto da un'incisione, un ritratto di Rousseau, e l'unico suo rapporto con l'ambiente artistico si limitò all'amicizia con Collin, proprietario di una fabbrica di maioliche e autore dello stampo di un suo busto. Questo razionalista indefesso che seguì, nella speculazione sul bello, una linea di sviluppo che lo ha portato dal punto di vista psicologico e caratteriale dalle "osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime" (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg 1764; trad. it., in *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto, R. Hohenemser, Laterza, Bari 1953) al punto di vista teleologico della "critica del giudizio" (*Kritik der Urtheilskraft*, Lagarde, Berlin 1790; trad. it., a cura di A. Gargiulo, Laterza, Bari 1907; ed. rivista da V. Verra, Laterza, Bari 1960), consumava una ben modesta dose di bello e di sublime nella vita quotidiana.

Vestito con una certa ricercatezza, ispirandosi per i colori del panciotto agli accostamenti di alcuni fiori, esultante, nella sua vita regolata e frugale, per il ritorno primaverile nell'additare alle donne, che voleva tutte casalinghe, i nefasti luoghi comuni dell'epoca, pronto a sviscerare con esse, anche se riluttanti, argomenti di arte culinaria con filosofica tediosità, si era organizzato una vita quotidiana (che cominciava con un inflessibile sveglia alle cinque del mattino operata da un domestico impietoso), al riparo dell'imprevisto e dell'irrazionale. Qual meraviglia che si chiudesse alle arti belle e preferisse la banda ai quartetti pur esecrando le insidiose marce funebri? Eppure l'irrazionale lo tentava; era sensibile,

con moderazione, agli sfumati richiami del sublime.

Più che nelle *Osservazioni*, opera che tenta di indagare sui vari "piaceri" estetici e sui vari tipi caratteriali, valendosi di esempi, in quanto "colui al quale faccia difetto il bulino di Hogarth dovrà supplire con la descrizione dove gli manchi il disegno", i *Sogni di un visionario chiariti con i sogni della metafisica* (*Träume eines Geistesehers*, Königsberg 1766; trad. it., in *Scritti minori*, a cura di P. Carabellese, Laterza, Bari 1923, pp. 139-199) posteriori di due anni sono una curiosa, ambigua penetrazione nel mondo indicibile e oscuro.

Egli tenta di spiegarvi il suo interesse per il visionario Swedenborg perché se in parte lo ritiene argomento non lecito per un razionalista, in parte ne è indubbiamente attratto: "Giacché un'illusione coerente dei sensi è in generale un fenomeno molto più notevole dell'inganno della ragione, del quale sono abbastanza conosciuti i principi e che potrebbe anche in gran parte essere evitato seguendo la direzione spontanea delle facoltà dell'anima e forse più col domare un'indiscreta e vana curiosità". Giunge si ad ammettere: "confesso di essere molto propenso ad affermare l'esistenza di nature immateriali nel mondo e a porre la mia anima stessa nella classe di quegli esseri" ma là dove la materia rischia di diventare inquietante reagisce con un'impennata illuminista. Sempre preoccupato di salvare la validità universale della conoscenza umana si addentra tuttavia, cautamente, nel mondo delle ombre, prendendo a motto gli stupendi versi di Virgilio: "Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / Perque domos Ditis vacuas et inania regna" (Virgilio, *Eneide*, VI, 268-269).

Ma se egli riprende dal mondo classico e rimedita il mito dell'indovino Tiresia accecato da Giunone, interpretandolo come una metafora che indica la necessità di sacrificare l'intelletto per intuire l'altro mondo, resta il fatto che il soggettivismo onirico inquieta Kant che tenta di definire il rapporto che esiste tra l'immagine sognata (fittizia) e la realtà. Rifacendosi all'ipotesi di Cartesio, secondo la quale nei sogni operano linee di direzione del movimento nervoso dentro al cervello mentre nella realtà operano prove-

nendo dall'esterno, egli tenta di definire la pazzia come ingarbugliamento dei due termini, e così anche le visioni. Queste interferenze del mondo "suggestivo" sulla realtà, problema che lo travaglierà fino all'ultima fase della sua spezione, viene dissolto dal giovane Kant con una citazione, giocosa e blasfema, tratta da *Hudibras*, un poema satirico in nove canti dell'inglese Samuel Butler (1612-1680) scritto contro i fanatici e gli indipendenti del tempo di Carlo I: "Se imperversa un vento ipocondriaco negli intestini, tutto sta nella direzione che esso prende; va in giù, eccone un peto, se sale invece in su, eccone un'apparizione o una santa ispirazione". Né, con i sogni, Kant ha esaurito il suo rapporto con l'inafferrabile. Un sistematico della visione, come era Swedenborg, lo spinge ad una attenta, e non tutta disincantata, lettura e ad affrontare i "Somnia, terrores magicos, miracula, sagas, Nocturnos lemures, portentaque Thessala". Questo fugace contatto con la moda dell'occulto e dell'oscuro, affrontata con curiosità proromantica ma con sussiego da illuminista, ben mostra come Kant fosse pronto a recepire quella specie di *summa* dei principi estetici diffusi in Inghilterra, anticipatori del Romanticismo, sistematizzati da Burke nella sua *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757; trad. it., a cura di A. Baratonno, Minuziano, Milano 1945). Nella *Critica del giudizio*, pur valendosi dei concetti di Burke, Kant critica il metodo empirico dell'autore dell'*Enquiry*, citando due passi in questo senso, tipici: "Il sentimento del sublime si fonda sulla tendenza all'autoconservazione e sul timore, vale a dire su di un dolore, il quale, poiché non arriva allo sconcerto reale di tutte le parti del corpo, produce moti che, liberando i vasi sottili o grossi da ingorghi pericolosi e molesti, sono capaci di suscitare emozioni piacevoli; non un vero piacere, ma una sorta di orrore piacevole, una certa calma mista allo spavento". Kant prosegue citando il passo in cui Burke definisce (riduce, dice Kant) il bello: "L'allentamento e il rilassamento delle fibre del corpo, e quindi un intenerimento, una dissoluzione,

un illanguidimento, un soggiacere, un morire, uno struggersi dal piacere". Kant conferma anche nella *Critica del giudizio* l'interesse alla "antropologia empirica", già manifestato (in una mescolanza di osservazioni penetranti e di triti luoghi comuni) nelle *Osservazioni*. Ma proprio nella critica a Burke, Kant manifesta la necessità di un "valore pluralistico", secondo la sua intima natura, cioè per se stesso, del giudizio di gusto, la necessità dunque che esso "abbia a fondamento qualche principio 'a priori' (oggettivo o soggettivo che sia)". Interessante notare che Kant accorda al bello ma non al sublime la pretesa alla validità universale. Questo confine tra bello e sublime, cioè il vedere il sublime come strettamente intrecciato all'anima dell'Io empirico senziente, è un vero nodo di congiunzione proromantica. Kant avverte il sublime e lo relega nel soggettivismo e ancora il bello a delle certezze (legate pur sempre all'Io). Impresa difficile, terreno irto di contraddizioni, tentativo di incatenare la sfuggente fruizione del bello. La bellezza della natura e il genio o disposizione innata dell'animo sono i due poli nei quali vivono la creazione artistica e la fruizione estetica secondo Kant. Dando spazio all'immaginazione dell'artista (a differenza di Burke) oltre che all'intelletto ricade anch'egli, tuttavia, in uno stadio più progredito di "antropologia empirica". Sarebbe, questo tema, adatto ad un'analisi attenta; si tratta di contraddizioni di due epoche presenti, si può dire, nel filosofo. La soluzione teleologica del problema è una metafisica più che una soluzione. Giustamente Rosario Assunto a questo punto propone una traslazione del problema: "Il risultato di una nuova lettura del Kant estetico potrebbe forse essere questo: accorgersi che l'unica continuazione degna della *Critica del giudizio* è, appunto, l'*Hyperion*. Un romanzo, ma anche una metafisica della natura e una metafisica dell'arte". Durante la lunga senescenza, descritta con devota e impietosa semplicità da Wasianski, Kant fu visitato dai fantasmi dei suoi usati temi d'indagine. Aspettando il caffè perdeva la misura usuale del tempo; lo visitava quell'irrazionale humus dell'arte, del quale era stato così

sospettoso osservatore. Riaffioravano vecchi scherzi scolastici, canzoni e ricordi d'infanzia, incubi. Tanto da fargli scrivere, sul taccuino messo a disposizione dal sollecito Wasianski, tra le ultime notazioni: "Le fantasie notturne non devono aver luogo". Così lo inquietava l'altra realtà, illegittima al tribunale della Ragione.

44. Su Mesmer e il rapporto con la scoperta dell'inconscio vedi il capitolo *The emergence of dynamic psychiatry* in Ellenberger, *op. cit.*, p. 53 e sgg. Nel noto contrasto che oppose il medico Mesmer all'esorcista Gassner sin dall'anno 1775, l'Ellenberger ritiene di riconoscere la nascita della moderna psicologia dinamica. La vittoria (anche se tale può vedersi forse solo retrospettivamente) del Mesmer su Gassner rappresenta infatti per l'a. la vittoria dell'Illuminismo sul declinante spirito del Barocco, della scienza sulla teologia, delle classi nobili e laiche sul clero. Mesmer fu certo, con le sue superficiali conoscenze di fisica da *physicien-amateur*, con la sua convinzione di percorrere la strada della scienza riprendendo il cammino là dove Newton si era fermato, un tipico rappresentante dell'Illuminismo, ma come molti scienziati illuministi è caratterizzato da una curiosa mistura di razionalismo e di speculazioni irrazionali. Se quindi la sua scoperta del magnetismo animale può considerarsi una creazione dell'Illuminismo, si deve ammettere che essa stimolò interpretazioni di natura ben diversa nell'ambito del pensiero romantico e aprì la via ad intuizioni illuminanti sulla dinamica della psiche umana, soprattutto ai filosofi romantici della natura, confluendo in quel cammino progressivo della psicologia che giunge sino a Freud e a Jung e proprio in quanto essi possono ritenersi tardi epigoni del Romanticismo. Va notato, del resto, che i suoi meriti furono riconosciuti soprattutto in Germania e negli ultimi anni della sua vita (mori nel 1815).

45. Durante la cerimonia in cui si festeggiava il suo settantesimo compleanno, quando venne salutata come "lo scopritore dell'inconscio", Freud respinse tale definizione e precisò: "Poeti e filosofi hanno scoperto l'inconscio prima di me; quel che io ho scoperto è il metodo scientifico con cui poterlo studia-

re" (L. Trilling, ed. it. cit., p. 5).

46. Non certo a questa visione ristretta, la sola cui sembra riferirsi il Bèguin, che può considerarsi una partenza, una prima ipotesi di lavoro, si limita il pensiero freudiano. Freud ebbe una precisa coscienza dell'inconscio collettivo nel quale si trova ciò che egli chiama "retaggio arcaico" o "eredità filogenetica". Nell'*Uomo Mosè e la religione monoteistica* (*Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, 1934-1938; trad. it., Boringhieri, Torino 1977) scrive: "Esiste probabilmente nella vita dello spirito dell'individuo, non solo ciò che egli stesso ha sperimentato, ma anche ciò che egli ha portato con sé dalla nascita, frammenti di origine filogenetica, un retaggio arcaico". "Il retaggio arcaico dell'umanità comprende non solo delle attitudini, ma anche dei contenuti concettuali, tracce mnemoniche delle esperienze delle generazioni precedenti." Con "eredità filogenetica" egli intende, in altre parole, l'appartenenza all'"essenza della specie" e con "retaggio arcaico" gli archetipi. Vorrei citare a questo proposito il seguente commento di Norman Brown (*Love's Body*, University of Wisconsin Press, Madison 1966 [trad. it., *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 107]) ad un passo freudiano del *Disagio della civiltà*: "L'inconscio, allora, non è un armadio pieno di scheletri nella casa privata dello spirito individuale; non è neppure, infine, una caverna piena di sogni e di fantasmi in cui, come i prigionieri di Platone, la maggior parte di noi stessi passa la vita. L'inconscio è piuttosto quel mare immortale che ci ha portati sin qui; che si segnala nei momenti di sentimento oceanico; un mare di energia o istinto; che abbraccia tutta l'umanità, senza distinzione di razza, lingua o cultura; e che comprende tutte le generazioni di Adamo, passate, presenti e future in un solo retaggio filogenetico; in un solo corpo mistico o simbolico".

47. G. W. von Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (*Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*, 1703-1704; trad. it., a cura di E. Cecchi, Laterza, Bari 1909-1911), proemio: "Sono le piccole percezioni che formano quel non so che, quei gusti, quelle immagini delle qualità di sensi,

chiare nel complesso ma scure nelle parti, quelle impressioni che i corpi che ci circondano fanno su di noi, e che racchiudono l'infinito, quel rapporto che ogni essere ha col resto dell'universo. Si può anche dire che è per queste piccole percezioni che il presente è pieno dell'avvenire e carico del passato, che tutto è cospirante e che nella minore delle sostanze un occhio acuto come quello di Dio potrebbe leggere l'intero ordine delle cose dell'universo". È chiaro il riconoscimento che le piccole percezioni si realizzano al di qua della coscienza e si maturano nella sfera del subconscio. Vedi in proposito Ugo Spirito, *La vita come arte*, Sansoni, Firenze 1941, p. 73 e sgg., ove è una chiara esposizione del concetto del subconscio in Leibniz: "Una volta giunto all'affermazione del subconscio e dopo aver annegato in esso la vera autocoscienza, al Leibniz non restava altra via che quella di ingigantire il mondo del 'non so che', sino a risolvere in esso tutta la filosofia". Va ricordato che proprio da Leibniz Goethe attinse l'affermazione "Im Innern ist ein Universum auch".

L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 86, nota che se l'importanza di Leibniz è sotto questo aspetto indiscutibile bisogna ricordare che Malebranche e John Norris (1632-1704) avevano già messo in risalto l'esistenza di un immenso sfondo di percezioni inconscie in termini anche più chiari di quelli del filosofo tedesco.

48. Nel "non so che", cioè nell'indefinibile, nel misterioso, si deve riconoscere uno dei motivi che affascinarono i preromantici che vi riconoscevano il loro gusto per l'ondeggiamento patetico, per la sfumatura sentimentale e tonale. Un'acuta e interessante indagine sulla frase è stata felicemente tentata da Giulio Natali (*Ancora del "non so che"*, in "Lingua nostra", 1958, pp. 13-16), che si rifà ad un brano della fine del Seicento di Domenico Bouhours in cui si parla della predilezione dei poeti italiani per l'uso del "non so che" e ricorda il *ad nescio quid* di Sant'Agostino che nella sua tormentata coscienza della Grazia conobbe le ineffabili variazioni dell'anima che tende a Dio e ad un ignoto infinito. Il Natali cita passi di Dante, di Petrarca, di Firenzuola, di G. B. Giraldis e del Tasso in cui la frase ricorre.

Ricorda poi Pascal e il passo citato del Leibniz sino a giungere agli esteti della seconda metà del Settecento e al loro abuso dell'ineffabile e dell'inesprimibile. Quell'abuso che spinse il Manzoni a parodiare il Metastasio e i suoi molti "non so che".

"Tu vuoi saper s'io vado / Tu vuoi saper s'io resto; / Sappi, ben mio, che questo / Non lo saprai da me. / Non che pudor nativo / Metta alla lingua il morso / O che impedisca il corso / Quel certo non so che..."

Eppure il Manzoni usa molto spesso, come dosato ingrediente romantico proprio il "non so che"; quel *je ne sais quoi* che con Rousseau diventa vera e propria definizione di una nuova sensibilità e di un nuovo temperamento che definì *romantique*.

49. "...lo stesso ragionamento sperimentale, che possediamo in comune con le bestie, e da cui dipende l'intera condotta della vita, non è altro che una specie di istinto o forza meccanica che agisce in noi a nostra insaputa; e nelle sue principali operazioni, a differenza degli obbiettivi appropriati delle nostre facoltà intellettuali, non è diretto da nessuna relazione o da nessun confronto di idee" (David Hume, *Treatise of Human Nature*, John Noon, London 1739-1740, libro 2, parte 3, sez. 3 [trad. it., *Trattato sulla natura umana*, in *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1971]).

50. L. Law Whyte, ed. it. cit., p. 96, nota l'importanza, nella storia della consapevolezza dell'esistenza della mente inconscia, della figura di E. Platner (1744-1818), medico e filosofo che fu apparentemente il primo ad usare i termini tedeschi *Bewusstlos* (inconscio) e *Unbewusstsein* (incoscienza) e sostiene che la sua opera *Philosophische Aphorismen* (1776) è una pietra miliare nella vicenda del tema.

51. Sui filosofi romantici della natura vedi la scelta di testi di H. Kern e C. Bernoulli, *Romantische Naturphilosophie*, 1926. Vedi anche il capitolo del Bèguin (*op. cit.*) su Troxler e Schubert, e le molte citazioni da Baader, Ritter, Steffens ecc. Egli trova ingiusto classificarli, come fanno le correnti storie della filosofia, come semplici divulgatori del pensiero di Schelling ma riconosce nella loro opera una corrente di pensiero originale e feconda. Nota

anzi come Baader, che può passare per l'inventore della maggior parte delle loro idee, esercitò il suo influsso sia su Schelling che sugli Schlegel e Novalis. Uno dei principi basilari della filosofia della natura era l'essenziale unità dell'uomo con la natura, in contrasto con i principi dell'Illuminismo la cui ricerca era rivolta intorno all'uomo (ricordiamo il citatissimo detto di Pope "The proper study of Mankind is Man"). La vita umana era considerata in una sorta di cosmico movimento dentro la natura. L'inverso era inteso come un tutto organizzato nel quale ogni parte era connessa alle altre per relazioni di simpatia. Per i rapporti fra questo atteggiamento e la scoperta dell'inconscio vedi Ellenberger, *op. cit.*, p. 203.

52. Per i passi citati, cfr. A. Béguin, *op. cit.*, pp. 120, 121.

53. C. G. Carus, *Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Flammar & Hoffman, Pforzheim 1846, ove l'autore definisce la psicologia come coscienza dello sviluppo dell'anima dall'inconscio al conscio. Su questo aspetto di Carus vedi il capitolo di Béguin (*op. cit.*, p. 179 e sgg.) e Ellenberger (*op. cit.*, p. 207) ove sono ricordate anche le coincidenze fra Carus e Jung.

54. Vedi C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino 1942, p. 41 (ed. originale *Seelenprobleme der Gegenwart*, Rascher Verlag, Zürich 1931). Dopo i filosofi romantici della natura e Carus il concetto filosofico dell'inconscio venne approfondito dai metafisici postkantiani e in particolare da Schelling, Hegel e Schopenhauer.

55. Ivan Fónagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, in AA.VV., *Problèmes du langage*, "Diogenes", n. 51, Gallimard, Paris 1966, p. 100 (trad. it., *Il linguaggio poetico, forma e funzione*, in AA.VV., *I problemi attuali della linguistica*, Bompiani, Milano 1968, pp. 85-135). Vedi S. Agosti (*op. cit.*, p. 43), che così commenta: "Formula che rovescia definitivamente l'idea, sino a ieri universalmente acquisita, del processo creativo inteso come progressione da un nucleo oscuro e informe di senso verso la chiarezza consapevole d'una forma significativa; la creazione è esattamente l'inverso di questo processo, in quanto sospinge conte-

nuti razionali verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme. Sono le forme che riflettono l'inconscio, che coagulano il mistero e la realtà delle cose, assumendo, in definitiva, esse stesse statuto di realtà". L'Agosti avrebbe dovuto forse ricordare in una nota, a questo proposito, non tanto il carattere inconscio della lingua postulata dal Saussure quanto una delle posizioni più originali e feconde di Lévi-Strauss secondo la quale, appunto, ciò che è inconscio non sono i contenuti (cioè gli archetipi junghiani), ma le forme, ossia la funzione simbolica. Roland Barthes che aderisce in pieno a questa tesi cita anche Lacan, per il quale il desiderio stesso è articolato come un sistema di significazioni: "Ciò che induce o dovrà indurre a descrivere l'immaginario collettivo non attraverso i suoi 'temi', come si è fatto finora, ma attraverso le sue forme e funzioni, o, per esprimerci in modo più chiaro anche se sommario: attraverso i suoi significati più che attraverso i significati" (*Éléments de sémiologie*, Edition du Seuil, Paris 1964 [trad. it., *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966, p. 27]).

56. S. Agosti, *op. cit.*, p. 42.

57. W. Goethe, *Pandora*, Geisinger, Wien und Triest 1810; poi in *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1858, vol. 10, p. 210.

Capitolo secondo

Nei territori dell'immaginario

1. È d'obbligo qui richiamarsi alla chiarissima e sintetica rassegna del pensiero romantico sul tema dell'immaginazione nel bellissimo saggio di J. Starobinski, *L'impero dell'immaginario, lineamenti per una storia del concetto di immaginazione*, in *L'occhio vivente*, ed. it. cit., pp. 277-294.

2. Sull'identità di teoria e prassi nell'età neoclassica vedi G. C. Argan, *Studi sul Neoclassico*, cit., p. 249.

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

4. Vedi Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", 1950, n. 1, pp. 5-19; ora in *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. XIII, *Critica d'arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 9-20, il saggio dove più chiaramente

te è dichiarata l'esigenza di una storia dell'arte che consideri le manifestazioni artistiche nella loro autonomia.

5. Friedrich Schelling, *System der transzendentalen Idealismus*, Cotta, Tübingen 1800, in *Sämtliche Werke*, Stuttgart-Augsburg 1858, I, parte III, p. 625 (trad. it., *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di M. Losacco, Laterza, Bari 1908) che in un altro punto (*op. cit.*, parte V, p. 386) precisa: "La vera costruzione dell'arte è esposizione delle forme come forme delle cose, come esse sono in sé e nell'assoluto... Quindi anche le forme dell'arte, essendo forme di cose belle, sono forme delle cose come sono in Dio o come sono in sé, e poiché ogni costruzione è esposizione delle cose nell'assoluto, la costruzione dell'arte in particolare è esposizione delle sue forme come forme delle cose, come esse sono nell'assoluto... L'arte cioè si presenta come reale esposizione delle forme delle cose come sono in sé, e quindi della forma degli archetipi". G. Lukács citando questi brani in *Die Zerstörung der Vernunft*, Aufbau Verlag, Berlin 1954 (trad. it., *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino 1959, vol. I, p. 152), nota come ciò che egli chiama l'aristocrazia gnosologica di Schelling sia un precorritore dell'"irrazionalismo reazionario" di Nietzsche e poi dei filosofi del periodo imperialista da lui influenzati. E aggiunge come il misticismo di questa fondazione schellinghiana dell'oggettività dell'arte si richiami alla dottrina platonica delle idee sebbene sia ancora dominato positivamente da una tendenza all'oggettivismo che porta la sua fondazione estetica a superare l'idealismo soggettivo di Kant e di Fichte.

6. F. Schelling, *op. cit.*, p. 627.

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

ne, in cui prevalgono appunto il terrore e la pena. Secondo Burke l'apprezzamento del sublime è stimolato quando il terrore suscitato da una minaccia all'autoconservazione è rivissuto nella tranquillità: "una sorta di diletto colmo di orrore, una sorta di tranquillità colorata di terrore".

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

9. Nell'estetica inglese del sublime, che partiva da un esame delle sensazioni suscitate nell'animo umano dal terrifico, dal minaccioso, dal doloroso, dal tenebroso indagando quegli aspetti dell'arte che l'estetica cartesiana aveva soppresso o trascurato, è dato individuare un fertile terreno di convergenza fra le inclinazioni mentali dell'Illuminismo e del primo Romanticismo. Un nitore intellettuale tipicamente illuminista ed un'analisi basata sui principi dell'empirismo caratterizzano infatti la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* del Burke, in cui l'autore è spinto dalla fiducia nell'intelletto alla ricerca di principi universali validi che permettessero di definire razionalmente moti dell'animo in se stessi oscuri e inspiegabili. Suo scopo è il distinguere il sublime dal bello riconoscendo a questo la facoltà d'ispirare sentimenti di tenerezza e d'affetto mentre i sentimenti suscitati dal sublime provengono "da tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, o che riguarda oggetti terribili o che agisce in modo analogo al terrore". L'animo assorto nella sospesa e stupita contemplazione di tali oggetti di terrore non può pensarne altri e quindi "non può ragionare". Si deve ammettere che nell'inclinare così decisamente il lucido specchio della ragione verso il mondo tenebroso dell'angoscia che si riflette sulla sua superficie in prospettive sconosciute e inafferrabili, l'Illuminismo dimostra precoci consonanze con quel profondo sovvertimento della coscienza, con quel ribaltamento della visione che si attuerà con sempre maggior impegno spirituale negli anni immediatamente a venire. Perché il sublime significava il sopravvento dell'emozione

sull'intelletto, della spontaneità entusiastica sull'acquiescenza alla regola, dello smisurato e dell'infinito sulla misura e sul finito. In una distinzione dal bello che era decisa opposizione il concetto di sublime portava in sé tutti i germi dell'estetica romantica. Abbandonandosi così all'onda delle emozioni violente e analizzando la meccanica delle passioni, si toccavano, partendo dall'estetica, le soglie della psicologia proprio dove si incontrava la riluttanza della vita inconscia ad essere tradotta in termini razionali. Sia Hume che Burke, infatti, sono ben coscienti delle difficoltà insite nella ricerca dell'universalità dell'apprezzamento estetico, sempre legato al soggetto che partecipa e quindi alle sue tendenze o, come si direbbe oggi, alle sue inclinazioni e vicende psichiche.

Sul Burke e sull'estetica del sublime vedi: Samuel H. Monk, *The Sublime, a study of Critical Theories in XVIII Century England*, New York 1935; Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1932 (trad. it., *La filosofia dell'illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1936); Mario Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 1937; Giorgio Melchiori, *Michelangelo nel Settecento inglese*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950; Walter J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Illinois University Press, Carbondale 1957; l'edizione dell'opera di Burke edita da J. T. Bulton, con un'utile introduzione, London 1958; R. Assunto, *Tragico e sublime*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, Istituto per la Collaborazione Culturale - Fondazione Giorgio Cini, Venezia-Roma 1963, colonna 75; G. C. Argan, *Il neoclassicismo*, corso di lezioni all'Università di Roma, anno accademico 1967-1968, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Bulzoni, Roma 1968, III, p. 13.

10. L'estetica del terrore e dell'angoscia già da tempo sollecitava l'interesse della cultura filosofica e la fantasia degli artisti in Inghilterra. Dopo che era apparsa nel 1636 la prima ristampa e nel 1698 la prima traduzione inglese del trattato *Del Sublime* dello pseudo-Longino, tale estetica comincia a configurarsi nei discorsi dell'Ad-

dison sui piaceri dell'immaginazione usciti sullo "Spectator" nel 1712 (*On the Pleasures of Imagination*, in "The Spectator", 1712, nn. 411-421 [trad. it., *I piaceri dell'immaginazione*, in *L'estetica dell'empirismo inglese*, a cura di M. M. Rossi, Sansoni, Firenze 1944, pp. 255-307]) dove indaga empiricamente il piacere di essere terrificati da rappresentazioni che la ragione deve ritenere spiacevoli; poi nel Berkeley, che nel secondo dialogo fra Hylas e Filonous nel 1713 (*Three Dialogues between Hylas and Philonous*, London 1713 [trad. it., *Dialoghi tra Hylas e Filonous*, a cura di M. M. Rossi, Laterza, Bari 1955]) discetta sul "piacevole orrore" e nel trattato *Del Sublime* del Baillie del 1747. Lo stesso Hume, iniziando il suo saggio *Della Tragedia* uscito alle stampe nel 1741, nota come fatto apparentemente inesplicabile "il piacere che gli spettatori di una tragedia ricevono dal dolore, dal terrore, dall'angoscia e dalle altre passioni che sono in se stesse sgradevoli e penose".

11. Già nel Seicento possiamo trovare una traccia di questa particolare concezione del sublime come sentimento misto di piacere e di orrore. Basterebbe ricordare i notissimi versi del Marino per la *Strage degli Innocenti* di Guido Reni: "O ne la crudeltate anco pietoso / Fabro gentil, ben sai, / Ch'ancor tragico caso è caro oggetto, / E che spesso l'orror va col diletto". O ricordare come nel 1688, in occasione di un'ascensione alpina, John Dennis parlò di "a delightful horror, a terrible joy". È facile del resto individuare fra le complesse pieghe della psicologia seicentesca elementi che con approssimazione di comodo possono anche chiamarsi proromantici. Una delle più suggestive consonanze con atteggiamenti tipici del primo Romanticismo e di certo gusto tardosettecentesco va ritrovata nella particolare propensione di artisti e poeti del Seicento per le rovine. Nelle *Ruine herbose*, come le chiamava il Marino, nei marmi corrosi e scheggiati, nelle immense muraglie di sgretolati mattoni invase dalla vegetazione, si leggeva il simbolo dell'eterna indifferenza della natura, che è energia imperitura e sempre rinnovata, nei confronti della peribilità di ogni sforzo umano. Rose Macaulay, nel suo incan-

tevole volume *Pleasure of Ruins* (Weidenfeld & Nicolson, London 1953), cita un passo di un viaggiatore inglese di quei tempi, James Howell, che nelle sue *Epistolae Hoelianae* scrive nel 1645 da Roma: "Davvero devo confessare che mi sento meglio in questi luoghi, perché la vista di certe rovine mi riempie di sintomi di mortificazione e mi fa più sensibile alla fragilità di tutte le cose sublunari; in quanto tutti i corpi, sia animati che inanimati, sono soggetti alla dissoluzione e al cambiamento e così ogni altra cosa sotto la luna". Sul proromanticismo delle rovine nella pittura del Seicento vedi Denis Sutton, *Artists in 17th Century Rome*, prefazione alla mostra, Wildenstein, London 1955. Vedi anche G. Briganti, *Gaspar Van Wittel*, Ugo Bozzi, Roma 1962, p. 31.

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

Dresden 1764, I, cap. II (trad. it., *Storia nell'antichità*, a cura di M. L. Pampaloni, Boringhieri, Torino 1961).

14. Si può ricordare a questo

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

15. Vedi a questo proposito il saggio di Manfredo Tafuri, *G. B. Piranesi: l'architettura come "utopia negativa"*, in "Angelus Novus", n. 20, giugno 1971, p. 89 e segg., che inizia con il rilevare le ambiguità strutturali e spaziali della tavola IX delle *Carceri*. Per altri esempi il Tafuri si appoggia al saggio di Ulya Vogt-Göknil (*Giovanni Battista Piranesi "Carceri"*, Origo Verlag, Zürich 1958) che ha avuto, come egli nota, il merito di impostare una lettura delle *Carceri* piranesiane al di fuori dei consueti riferimenti letterari ed emozionali. Lo scardinamento delle leggi prospettiche operato dal Piranesi tanto da far apparire reale una successione inesistente di strutture è esemplificato dall'autrice sulla tavola XIV dove "la scala a sinistra sale libera verso l'alto, si piega verso destra a angolo retto, allo zoccolo del pilastro, per formare quindi un

ponte in cui la larghezza riempie completamente lo spazio fra i due pilastri. Il ponte finisce sul pilastro centrale. Quando guardiamo dal basso verso l'alto l'arco che unisce il pilastro centrale a quello di sinistra, proviamo quindi un senso di vertigine, poiché in basso la distanza fra i due pilastri è appena quella di una rampa di scale. All'altezza dello zoccolo, davanti alla scala che si dirige a destra, notiamo improvvisamente che quel ramo non è affatto rimasto fra i due pilastri. Poiché esso finisce in una piattaforma, che sta proprio davanti al pilastro stesso. La seconda che sale nte inizia all del eguiamo en- ti dei due pilastri più in alto rimangono più che mai disorienta-

ti: ci si rende improvvisamente conto che il vasto interno non ha tre navate ma soltanto due. I due pilastri che avevamo visto dal basso, come parti di due arcate parallele, osservati dall'alto appartengono allo stesso gruppo. Lo spazio che occupa la rampa di scale che si dirige verso destra, in realtà dunque, non esiste" (pp. 34, 35).

16. Vedi Maurizio Calvesi, introduzione alla traduzione italiana del volume di Henri Focillon, *G. B. Piranesi*, Alfa, Bologna 1967 (ed. originale, *Giovan Battista Piranesi*, Renouard, Paris 1918). La connessione fra l'ispirazione delle *Carceri* e il pensiero del Vico è accennata con acutezza del Calvesi pur senza essere approfondita: rimane del resto in quei termini vaghi e intuitivi oltre i quali, penso, sia difficile spingersi. Più stringenti e approfondite le osservazioni sui rapporti con la cultura inglese e la definizione del sublime piranesiano.

17. M. Calvesi, *op. cit.*, p. 18.

18. Joseph Rykwert, *La Casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972, p. 77 (ed. originale *On Adam's House in Paradise*, New York 1972).

19. La sublime e tragica realtà del *Marat assassinato* non sfuggì a Baudelaire che, se pur non amava all'eccesso *l'astre froid* di David, scioglie in questo caso ogni riserva abbandonandosi all'entusiasmo di un giudizio che resta insuperato: "Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac: le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef d'œuvre de David et une des grandes curiosités de l'art moderne, elle n'a rien de trivial et d'ignoble... Ceci est le pain des forts et le triomphe du spiritualisme; cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'ideal" (Charles Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Bonne Nouvelle*, in "Corsair-Satan", Paris 11 febbraio 1846; poi in *Oeuvres complètes*, vol. II, *Curiosités esthétiques*, a cura di C. Asselineau, T. de Banville, Michel Lévy, Paris 1868, p. 201 [trad. it., *Il museo classico del bazar "Bonne Nouvelle"*, in *Le arti figurative*, a cura di S. De Simone, Utet, Torino 1961, pp. 76-82]).

A proposito di David, Jean Staro-

binski (in *La vision de la dormeuse*, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", n. 5, primavera 1972, ripubblicato in "Paragone", gennaio 1979, p. 2 [trad. it., *La visione della dormiente*, in *Tre furori*, Garzanti, Milano 1978, pp. 101-128]) nota con molta acutezza che "a quella data, la parola rivoluzione era pienamente compatibile con la nozione di ritorno... Ciò che David ha scoperto nelle lontananze della memoria sul litorale greco-latino si affretterà a riportarlo alla piena luce del presente. Gli interessa, sembra, d'operare al più presto la congiunzione del reale e dell'antico. I grandi quadri di storia (gli *Orzi*, *Bruto*, le *Sabine*) devono leggersi come allegorie che incidono sull'attualità, sui fatti politici del momento. Sono manifesti emblematici e la loro azione sugli spiriti somiglia a quella del teatro: un tema antico, una risposta eroica agiscono sui sentimenti e provocano acclamazioni in ragione del loro rapporto allusivo con la situazione del giorno".

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

21. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, II. *Dal pietismo al romanticismo*, cit., p. 157, nota come nel preromanticismo nasce una spir a con la logia tel lunar hanno nde nell'anima di tutti i popoli e vi sopravvivono dai tempi preistorici

in forma di leggende, credenze, riti, superstizioni: "la mitologia agraria è mitologia della notte... da cui la vita individuale esce soltanto per tornare ad occultarsi, come la pianta nata dal seme esce dalla terra soltanto per produrre semi destinati ad essere a loro volta accolti dalla terra. In tale simbolismo mitico-religioso la vita e la morte dell'individuo non sono altro che episodi quasi illusori entro la vita ciclica della natura, la quale è però percepita soltanto nel suo aspetto vegetale. Per l'agricoltore l'uomo è pianta in mezzo a piante, come per il cacciatore è animale in mezzo agli animali". Sarebbe interessante indagare i possibili rapporti fra questa "spiritualità agraria" e la diffusa tendenza paesistica del primo Romanticismo inglese.

22. Il sublime ci piace, secondo Kant, perché "capace dell'esibizione di una sublimità che è nella nostra anima". Se nel "sublime matematico" un infinito, un incomensurabile "si beffa dei sensi" e nel "sublime dinamico" forze terribili della natura minacciano l'uomo, è logico che lo strenuo razionalismo di Kant presupponesse, in ambedue i casi, una vittoria finale della ragione sulla natura. Proprio per effetto del terrore che tende a far crollare la parte sensibile di noi stessi si attua la reazione di una forza che è capace di pensare più di quanto sia dato intendere ai sensi. L. Mittner, *op. cit.*, p. 566, osserva che "Kant codifica col "sublime dinamico" quello stesso sentimento che Klopstock aveva

ricordare, per meglio definire le congiunture fra arte, poesia e pensiero nell'ambito della temperie sentimentale che gravita intorno al sublime, il rapporto che corse fra Füssli e Klopstock.

23. Vedi *L'apparizione della testa a Macbeth* del 1774-1779 ora a Stratford-upon-Avon, The Royal Shakespeare Theatre, Picture Gallery and Museum e *Ezzelino e Meduna* del 1779 del John Soane's Museum di Londra. Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli, 1741-1845*, Zürich-München 1973, II, tavv. 77, 360, 363.

24. L'indagine certamente più approfondita sui mutamenti stilisti-

ci del tardo Settecento e sulle loro implicazioni storiche è quella di Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, Princeton 1967 (trad. it., *Trasformazioni nell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1984). Un'indagine che prendendo le mosse da alcuni problemi di definizione del Neoclassicismo e dall'analisi dei vari modi con cui, a partire all'incirca dal 1780, si affrontavano con spirito diverso comuni modelli culturali, si diffonde poi, attraverso un acuto esame dei temi iconografici, sulle consonanze e le dissonanze di un periodo rivissuto nella sua straordinaria complessità, col risultato di eludere sempre la schematica contrapposizione fra Neoclassicismo e Romanticismo per giungere, attraverso la notazione di infinite sfumature, alla verifica di realtà che trascendono e includono quei due termini. L'enciclopedia riserva di conoscenze accumulate dagli artisti in quello scorcio di secolo e dove si depositavano i miti ossianici e le leggende dei popoli primitivi del Nordamerica, i riti dei greci e dei romani, i costumi e le gesta cavalleresche dell'età gotica e i fasti del Rinascimento, la storia patria, l'epica omerica e biblica, la luminosità mediterranea e la sensibilità nordica, è indagata dal Rosenblum sulla base di una straordinaria conoscenza delle opere e degli artisti e ordinata in classificazioni tematiche che si rivelano di indubbia utilità. Il punto di vista dell'au-

tore è che sia la tradizione classica che la tradizione nordica e cristiana medievale cominciano in quel tempo a perdere la loro vivente attualità per divenire parte di un passato morto, irrecuperabile, che poteva essere solo guardato retrospettivamente dalla specola di un'era storica diversa. Storicismo e fervore romantico, in un'età di rivoluzioni politiche, possono così accomunarsi sotto il segno del sentimento e della fantasia. Va notato come il Rosenblum superi i facili schemi di una critica superficialmente socio-

dimostrando in più il particolare storicismo va le arti figurative metà del Settecento potesse servire, camaleonticamente, a fornire risposte alle diverse domande del nuovo spirito borghese illuminista, della Rivoluzione, dell'impero e della

Restaurazione monarchica. Ma, come del resto rivela il titolo del volume, la documentatissima indagine del Rosenblum verte soprattutto a cogliere il carattere delle trasformazioni del linguaggio figurativo in quello scorcio di secolo e le sue conseguenze e il suo significato nel quadro più vasto dello sviluppo dell'arte occidentale. È un'indagine che lo porta, conseguentemente, a ricercare un senso univoco nel manifestarsi delle molte correnti, complementari e spesso anche contraddittorie, che vanno solitamente indicate come neoclassiche. Partendo da un esame dell'architettura del tempo, soprattutto inglese, tedesca e francese, ne estrae alla fine gli elementi strutturali comuni e, per così dire, finalistici che riconosce in una ricerca di elementarità e nel tentativo di giungere all'assoluta purezza di costruzioni che si avvicinano per quanto possibile a cubi, a sfere, a cilindri, a piramidi. La stessa aspirazione a modelli classici è qui superata da apporti di altre civiltà e di altri mondi espressivi; ma le forme simboliche sono spinte sino ad una così assoluta riduzione che sembrano quasi senza relazione con ogni particolare epoca storica. Trovando evidenti consonanze fra architettura e pittura, il Rosenblum con un'acuta analisi degli elementi formali interessata sia alle cadenze simmetriche e alla bilateralità compositiva che al dissolversi della normativa scala umana delle proporzioni, riconosce come elemento costante dell'espressività artistica del Neoclassicismo l'aspirazione di creare una *tabula rasa* abbandonando i modi illusionistici del passato per iniziare una nuova epoca storica. La sua indagine così è volta a cogliere quegli elementi stilistici che denunciano la fervente ricerca di un'elementare purezza espressiva, rilevabile soprattutto come semplificazione lineare, dalle prime manifestazioni neoclassiche antirococò a Blake, a Flaxman, fino a Ingres; a ritrovare, in un vasto arco di esperienze pittoriche che inizia verso il 1760, l'aspirazione a ridurre l'arte del dipingere al minimo del vocabolario che si accompagna al fascino del potere rudimentale delle emozioni essenziali e dei semplici gesti. Una sorta di regressione puristica verso uno stile primitivo e incorrotto che corrisponde certa-

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

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

Le successive sottoclassificazioni di "neoclassico orrifico" ("Neoclassic Horrific" definizione che appare per la prima volta nel catalogo della mostra dedicata a Blake e alla sua cerchia del 1957 al British Museum), di "neoclassico erotico",

di "neoclassico stoico" e persino di "neoclassico gotico" sono tentativi di definizione, a livello descrittivo, di episodi parziali.

26. Vedi a questo proposito il bellissimo saggio di Francesco Arcangeli, *Lo spazio romantico*, in "Paragone", n. 271, settembre 1972, p. 3 e sgg.; ora in *Dal romanticismo all'informale*, vol. I, Einaudi, Torino 1977, pp. 3-22. Partendo da un'illuminante analisi della spazialità di Turner l'Arcangeli la riconosce come il fenomeno più nuovo di tutta l'epoca 1750-1850 e afferma che le immagini dell'artista romantico inglese sono, di fatto, opposte a quelle di David, Canova, Ingres. Si oppone di conseguenza al proposito di Argan di unificare il mondo neoclassico e il mondo romantico. Vedi anche in proposito le dispense delle lezioni tenute all'Istituto di Storia dell'Arte di Bologna nell'anno accademico 1970-1971: F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, dispense delle lezioni dell'anno accademico 1970-1971, Università di Bologna, Alfa, Bologna 1976.

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

28. Sull'arte della rivoluzione industriale vedi soprattutto Francis D. Klingender, *Art and the industrial revolution*, Carrington, London 1947 e il bel saggio introduttivo di Enrico Castelnuovo alla edizione italiana (*Arte e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino 1972).

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

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

31. Va qui ricordata la definizione

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

32. Nel mondo delle idee la cultura dell'Illuminismo e lo Sturm und Drang sono spesso citati in una situazione di opposizione radicale, come esemplificazione di due diversi principi. Tenendo conto di quanto di astratto e di schematico comporta una siffatta polarizzazione si può anche riconoscerle qualche legittimità, soprattutto se si vorrà ricercare l'origine e la vita stessa di quel contrasto non tanto nel campo della logica elaborazione del pensiero, cioè nella storia delle idee, quanto in un ambito più profondo, di un dinamismo psichico più essenziale, ove è dato riscontrare il sorgere e l'esprimersi di quelle due attitudini diverse nei confronti delle circostanze. Sta di fatto però che non è sempre possibile rispecchiare puntualmente sulle complesse vicende dell'arte e, del resto, anche del pensiero settecentesco una così netta divisione, una così precisa opposizione di atteggiamenti. Se non altro perché il desiderio di conquistare la realtà, anche se una realtà "metafisica" raggiungibile

soltanto attraverso un rapporto con il non-visibile, animò sempre, con una sorta di titanico orgoglio, il pensiero dei romantici sin dai primi inizi, o perché vi era anche un'inclinazione naturalistica nel loro ricercare la psicologia come verità, in quel rinascere alla conoscenza dalla "nausea della conoscenza"; così come l'attitudine illuminista a consegnare all'intelletto le chiavi dei segreti della natura conduceva fatalmente a riconoscere la realtà stessa come una costruzione della mente umana a spostare quindi insensibilmente verso l'interno di noi stessi il fuoco dell'attenzione. È chiaro, verso una parte interna di noi stessi che era, se così può dirsi, in alto e non in basso, cioè nella mente e non nel cuore o nelle viscere o dove altro mai si voglia porre simbolicamente la sede emozionale dei sentimenti. Ma se era l'ingranaggio del lucido concatenarsi delle idee a catturare le sensazioni, se la sede del giudizio si poneva nella coscienza, tra le sensazioni convogliate al vaglio della ragione si facevano luogo anche quelle "oscuire in se stesse e complicate" (Burke) che la ragione si limitava a registrare e così molto spesso ciò che avviava il meccanismo del pensiero era proprio ciò che nasceva dalla istintiva sorgente dei sentimenti. Si può affermare, in fondo, che si trattava di due operazioni opposte come punto di partenza ma in qualche modo convergenti e si deve aggiungere che è proprio nelle arti figurative, nelle prime espressioni di una creatività che proponendosi il recupero dell'archè classica, contrapponeva l'invenzione all'imitazione, che si possono cogliere con maggior chiarezza i risultati di quella convergenza. Anche perché la vera dicotomia, il vero sostanziale contrasto, deve collocarsi a monte di quelle vicende che, nelle arti figurative, coinvolgono le categorie, apparentemente antagonistiche, del Neoclassicismo e del Romanticismo; ed è la decisa opposizione fra il gusto classicista, del tipo, per intendersi, codificato dal Boileau, e il gusto preromantico che già verso la metà del secolo si sottraeva alle strettoie delle regole e dell'imitazione; era "quel colpo mortale allo stile barocco" inferto dal giovane Winckelmann, in azione solidale con gli irrazionalisti e i preromantici, quella "purificazio-

ne del buon gusto" che aveva per obbiettivo il superamento dello stile di corte, del facile edonismo, della *politesse*, della mancanza di vero sentimento che reagiva cioè violentemente contro quell'*esprit*, quello spirito che era lo spirito del dispotismo francese. Una polemica che penetrava a fondo nelle radici morali, sociali e politiche della vita. Nozioni fondamentali a chiarire questo atteggiamento si trovano nel saggio esemplare di Carlo Antoni, *La lotta contro la ragione*, cit., e in particolare nel capitolo *Gli svizzeri e l'idea della nazione*, indagine sull'affrancarsi dagli schemi nazionalistici nel dominio della critica e della teoria letteraria e sulla ribellione all'*Art poétique* di Boileau che sottomettendo la poesia a pretese regole della ragione toglieva la possibilità d'intendere gli slanci della fantasia. La storia di questa poetica del sentimento e dell'immaginazione è rivista dall'Antoni per porre in luce il significato etico e politico di questa prima rivolta al razionalismo che si configura nell'opera di pensatori svizzeri come Beat Ludwig von Muralt, Albrecht von Haller e Johann Jakob Bodmer.

33. Per il neogotico è ovvio riferirsi al fondamentale saggio di Sir Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, Sadleir, London 1962 (precedenti edizioni, 1928, 1949; trad. it., *Il Revival gotico. Un capitolo di storia del gusto*, a cura di R. Federici, Einaudi, Torino 1970). È utile ai nostri fini sottolineare come in questa singolare vicenda del gusto inglese si possono individuare due filoni ben distinti anche se convergenti e molto spesso intrecciati o sovrapposti. Da una parte quello "antiquario", che può anche definirsi storicista, che si manifestò ben presto, ancora nel Seicento, quando la tradizione gotica in Inghilterra non era caduta nel generale disprezzo, ma che fu alimentato soprattutto nel Settecento dai viaggiatori inglesi e dai loro apprezzamenti positivi, attenti e spregiudicati, per alcuni monumenti dell'architettura gotica; apprezzamenti in cui senso archeologico e sentimento poetico trovano una singolare fusione. Basti ricordare Thomas Gray e i suoi viaggi nel continente compiuti con Horace Walpole nel 1739 e la conoscenza che aveva raggiunto dell'archi-

tettura gotica tanto che, come riferisce il Mason, "arrivò a tale straordinaria acutezza di penetrazione da essere in grado di pronunciarsi, alla prima occhiata, sull'epoca esatta in cui ogni singola parte delle nostre cattedrali era stata eretta". L'altro filone, di origine più schiettamente letteraria, può definirsi preromantico e nacque, in pieno Illuminismo, dal fascino che esercitava la penombra tenebrosa di un mistico passato sull'onda dell'inquieto nostalgia di anime non paghe di lucido razionalismo. Sotto questo aspetto il punto di irradiazione del Gothic Revival era una particolare scenografia letteraria che era la proiezione più adatta di uno stato d'animo assetato di malinconia e che cercava vibrazioni congeniali in luoghi cupi, notturni, colmi di orrore e di suggestione, fra antiche rovine medievali illuminate dalla luna. Elementi costanti di quella poetica del Sublime che sarà più tardi teorizzata dal Burke ma che già si manifesta in alcuni passi della *Fairy Queen* di Spenser, dei *Poemi* di Milton, dell'*Eloisa to Abelard* del Pope. È già agli inizi del Settecento che si crea un'interdipendenza sentimentale tra l'irrazionalismo sentimentale e protoromantico e lo stile gotico, intricato e misterioso e, per di più, pervaso dal fascino di un passato irrecuperabile. È in questo clima che nel giugno del 1764 Walpole sognò di essere in un antico castello ("un sogno molto naturale per una testa come la mia, piena di vicende gotiche") e di vedere in cima ad un grande scalone una mano gigantesca chiusa nell'armatura. Quando si svegliò si mise a scrivere senza sapere cosa volesse raccontare e in due mesi portò a termine il *Castle of Otranto: a Gothic Story*, London 1764 (trad. it., *Il castello d'Otranto*, a cura di O. Del Buono, Rizzoli, Milano 1956). Un libro, come nota il Clark (op. cit., p. 40), che rispondeva bene agli ideali del Romanticismo acritico del Settecento. Ma se, come scrive il Clark, non è tanto al suo romanzo gotico quanto al suo castello gotico, cioè a Strawberry Hill (1750-1753), che il Walpole deve la sua importanza nel movimento del Gothic Revival, non si deve disconoscere la comune origine letteraria e fantastica delle due opere.

34. È fondamentale, naturalmente, per questo aspetto dello Sturm

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

35. Le lettere del vescovo Hurd, romantico inconscio, portarono la guerra tra goti e greci nel campo nemico: infatti egli non solo rivendicò un posto per l'arte gotica, ma di fatto venne a suggerire che i modi gotici fossero superiori a quelli classici in quanto materia di poesia. Gray e Warton sarebbero stati d'accordo su un'affermazione come questa: "se si giudica l'archi-

tettura gotica in base alle regole greche, non vi si trovano che deformità, ma se la si guarda tenendo presenti le sue proprie regole il risultato è del tutto diverso" (K. Clark, op. cit., p. 64). Cfr. anche C. Antoni, op. cit., p. 239.

36. C. G. Jung, *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino 1969 (ed. originale *Psychologische Typen*, Rascher Verlag, Zürich 1921).

Capitolo terzo Il "pittore ordinario del diavolo"

1. Franz H. Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pfaff, der Meister des Lukasbundes*, tesi di laurea, Università di Mahrburg an der Lahn 1924, p. 303 e sgg. Il pezzo è ripreso anche in Lorenz Eitner, *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (New Jersey) 1970, vol. II, p. 37. Overbeck così prosegue indicando nella stessa forma poetica e traslata, il proprio ideale espressivo: "ma per quegli artisti che amano le impressioni più gentili, che non sono capaci né di capire il colossale, né di sopportare la monotonia, e che non amano né la luce forte del mezzogiorno del paese della Natura, né la notte tempestosa del paese della Fantasia, ma preferiscono camminare nel crepuscolo gentile, il mio consiglio è di prendere la terza strada che si trova in mezzo alle altre due: la Strada dell'ideale o della Bellezza. Qui troverà un paradiso aperto davanti a lui dove la fragranza di fiori della primavera si fonde con la fertilità dell'autunno. Alla sua destra si alza la montagna della Fantasia, alla sua sinistra la vista si stende attraverso i vigneti fertili verso la bella pianura del paese della Natura. Da questa parte il sole della verità tramontando diffonde la sua luce, dall'altra l'alba della Bellezza si alza da dietro la montagna d'oro della Fantasia e immerge tutta la campagna nella sua bruma rosa. Così l'alba e il tramonto, la Verità e la Bellezza si alternano e si fondono, e dalla loro unione nasce l'Ideale. Qui anche la Fantasia appare nella luce della Verità, e la verità nuda è avvolta nella fragranza di rose della Bellezza..."

2. Geoffrey Grigson, *Painters of the Abyss*, in "Architectural Review", vol. CVIII, 1950, pp. 215-220, saggio su Füssli, Mortimer e

Barry, intesi come rappresentanti dello Sturm und Drang nella pittura inglese e visti in parallelo con l'architettura di Soane.

3. W. Blake, *Complete Writings*, a cura di G. Keynes, cit., p. 445.

4. A proposito dei rapporti fra Burke e Barry va ricordato però un altro brano di Blake, sempre nelle annotazioni a Reynolds (op. cit., p. 451): "Barry dipinse un quadro per Burke, uguale a Raffaello o a Michelangelo o a qualsiasi altro italiano. Burke soleva mostrarlo ai suoi amici e dire: 'Ho dato venti ghinee per questo orribile sgorbio, e se qualcuno vuole darmene...' (qui nel manoscritto originale manca una riga tagliata dal legatore). Questo era il patronato di Burke per l'arte e la scienza".

5. A proposito dell'opera principale di Barry, la serie di dipinti che illustrano "il progresso della conoscenza umana" alla Reale Società per l'Incoraggiamento delle Arti, ai quali lavorò per sette anni, Blake, sempre nel suo commento ai *Discourses* scrive: "Chi oserà dire che le Belle Arti sono incoraggiate, amate o tollerate in una nazione dove la Società per l'incoraggiamento dell'arte ha permesso che Barry fornisca la sua fatica per niente, una società composta dal fiore della nobiltà inglese? Ha permesso che l'artista soffrisse la fame mentre egli, in realtà, sopportava il tentativo di deprimere ciò che essi invece pretendevano di incoraggiare? Barry mi raccontò che mentre attendeva a quel lavoro mangiava soltanto pane e mele. O, Società dell'incoraggiamento delle arti! O, Re e Nobiltà d'Inghilterra! Dove avete nascosto il Milton di Füssli? Forse Satana si turberebbe sul suo essere esposto?" (W. Blake, op. cit., p. 446). Anche John Opie, nel marzo del 1807, nella terza lettura tenuta alla Royal Academy come nuovo professore di pittura, disse: "Si è scoperto recentemente, con mia grande sorpresa, che in nessun tempo o luogo le arti sono mai state così liberalmente incoraggiate come ora in Inghilterra. Udite questo, o vilipeso ma immortali ombre di Hogarth, di Wilson, di Barry!... Barry, che spregiando di prostituire il suo talento al ritratto o a colorire la carta, fu obbligato dopo molte monastiche privazioni ad accettare contributi caritatevoli e alla fine ricevette il suo colpo mortale con

la retribuzione di un pasto da sei penny". Cfr. David V. Erdman, *Blake: prophet against Empire*, Princeton University Press, Princeton 1954, p. 442.

Barry, "il davvero industriale, virtuoso e indipendente Barry", come lo definiva Blake, sebbene fosse stato protetto agli inizi da Sir Edmund Burke, pur condividendo le sue idee sul Sublime, fu sempre alla sua sinistra sia in filosofia che in politica. Parteggiò per i repubblicani non solo d'America ma anche d'Irlanda e fu un acceso democratico in questioni come la schiavitù in Africa e i diritti delle donne, sostenendo le sue idee con violenza ed arroganza. Una violenza e un'arroganza che non dispiaceva certo a Blake. Conobbe John Wilkes, lo strenuo difensore della libertà di critica politica, sostenendo i loro diritti contro gli editori. Conobbe e frequentò anche altri rappresentanti della sinistra inglese. Nel 1799 fu espulso dalla Royal Academy per aver violentemente attaccato gli accademici accusandoli di aver illegalmente votato una pensione a loro favore invece di comprare quadri. È chiaro che la breve invettiva pronunciata da Opie in suo favore proprio all'interno dell'Accademia aveva un preciso valore di contestazione.

6. Mortimer e Barry erano nati nel 1740, Füssli nel 1741. Anche Barry aveva un alto concetto del Rosa. Dopo aver attraversato le Alpi, colpito dal selvaggio, pittoresco e "rosiano" spettacolo di dirupi e di abissi scrive: "Nessuno più di me stima Salvator Rosa, ma devo dire che non ha fatto che la metà di quello che avrebbe potuto; le forme selvagge dei suoi alberi e delle sue rocce ecc. (per le quali è condannato come frenetico da alcuni artisti freddi e senza spirito le cui nozioni non vanno al di là delle regolari e artificiali produzioni dei propri climi), sono infinitamente al di sotto della nobile frenesia alla quale si abbandona la natura nelle montagne" (*The Works of James Barry*, a cura di E. Fryer, London 1809, I, p. 59). Anche nell'opera di Füssli sono stati notati numerosi richiami a composizioni di Salvator Rosa. Tuttavia così ne scrisse: "terribile e grande nel concepire la

11. Come nota G. C. Argan in *Fuseli, Shakespeare's painter* (introduzione a W. Shakespeare, *Teatro*, Einaudi, Torino 1960; poi in *Dal Bramante al Canova. Studi e note*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 423-440), "Per la prima volta, e sia pure in un'interpretazione più disegnatrice che scritta, quel periodo enigmatico della storia dell'arte italiana (il Manierismo) viene studiato come un fenomeno autonomo e non secondario, con un'analisi interna che punta ai moventi e vuol cogliere il senso d'una lacerazione nel tessuto storico della civiltà, del tormentoso trapasso da una universale visione del mondo e dalla contemplazione dei suoi grandi valori a un'introspezione dubbiosa e inquieta dell'essere umano e del suo destino spirituale" (p. 426).

12. Sulla fortuna di Salvator Rosa in Inghilterra vedi soprattutto Elizabeth W. Manwaring, *Claude and Salvator. Italian Landscape in 18th Century England. A Study chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700-1800*, London 1925. Sul culto per Salvator Rosa di Mortimer che Allan Cunningham, nelle sue *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, London 1829-1832, vol. V, p. 193, chiama "This Salvator of Sussex", vedi John Sunderland, *John Hamilton Mortimer and Salvator Rosa*, in "The Burlington Magazine", vol. CXII, n. 809, agosto 1970, pp. 520-531. Anche Barry aveva un alto concetto del Rosa. Dopo aver attraversato le Alpi, colpito dal selvaggio, pittoresco e "rosiano" spettacolo di dirupi e di abissi scrive: "Nessuno più di me stima Salvator Rosa, ma devo dire che non ha fatto che la metà di quello che avrebbe potuto; le forme selvagge dei suoi alberi e delle sue rocce ecc. (per le quali è condannato come frenetico da alcuni artisti freddi e senza spirito le cui nozioni non vanno al di là delle regolari e artificiali produzioni dei propri climi), sono infinitamente al di sotto della nobile frenesia alla quale si abbandona la natura nelle montagne" (*The Works of James Barry*, a cura di E. Fryer, London 1809, I, p. 59). Anche nell'opera di Füssli sono stati notati numerosi richiami a composizioni di Salvator Rosa. Tuttavia così ne scrisse: "terribile e grande nel concepire la

natura inanimata si ridusse però a tentare di nascondere, dietro la bravura del suo fare, l'inabilità di esprimerla con passione... Il suo tratto è volgare, le sue visioni magiche non sono fondate sui principi del terrore ma su futilità e capricci mitologici. Esse sono, rispetto alle possibili combinazioni della natura, quello che sono i parossismi della febbre rispetto al volo di un'immaginazione vigorosa" (John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, vol. II, p. 102). Vedi in proposito David Irwin, *English Neoclassical Art*, Faber & Faber, London 1966, p. 118.

13. Col nome di "Master of the Giants" fu chiamato l'autore di un gruppo di disegni con soggetti eroici e non sempre facilmente identificabili che originariamente avevano fatto parte di un album e che furono esposti per la prima volta nel 1949, nella Galleria Roland, Browse e Del Banco di Londra. Poco dopo l'esposizione Leonard Duke attribui questi disegni a Prince Hoare, sulla base di confronti con i disegni dell'album romano di Hoare conservato al Victoria and Albert Museum. Nancy L. Pressly crede di riconoscere in quel gruppo davvero straordinario di disegni, cui aggiunge un'inedita *Crocifissione*, la mano di James Jefferys, che aveva soggiornato a Roma fra il 1775 e il 1778 frequentando Füssli e i suoi amici (*James Jefferys and the "Master of the Giants"*, in "The Burlington Magazine", vol. CXIX, n. 889, aprile 1977, pp. 280-284). L'attribuzione si appoggia a confronti con un gruppo di disegni di Jefferys venuti alla luce al Museo di Maidstone, ma devo dire non è del tutto convincente. Su Jefferys vedi Timothy Clifford e Susan Legoux, *James Jefferys, Historical Draughtsman (1751-1784)*, in "The Burlington Magazine", vol. CXVIII, n. 876, marzo 1976, pp. 148-157.

14. Patricia Milne-Henderson, *The Drawings of George Romney*, premessa al catalogo di una mostra di disegni di Romney allo Smith College Museum of Art, Northampton (Mass.) 1962.

15. Blake naturalmente lamentava la sorte del "povero Romney" costretto a dipingere ritratti. Anche Romney professava molta stima per Blake. Nel 1783-1784, quando

Blake aveva 26 anni, Romney andava dicendo che i suoi disegni storici "stavano alla pari con quelli di Michelangelo".

16. P. Milne-Henderson, *op. cit.*
17. Per Bjurström, *Johann Tobias Sergel*, in "Swenska Mastartecknare. Arsbork för Swenska statens Konstsamlingar", vol. III, 1955.

Sui disegni di Sergel vedi il catalogo della mostra alla Kunsthalle di Amburgo del 1975 *Johann Tobias Sergel, 1740-1814* e P. Bjurström, *Sergel, dessins*, prefazione di André Fermigier, catalogo della mostra all'Istituto svedese di Parigi del 1975.

18. A. Fermigier, *op. cit.*, p. 11.

19. Sul concetto della funzionalità educativa e della funzionalità espressiva dell'arte nel Neoclassicismo vedi il bellissimo saggio di Hugh Honour, *Neoclassicism*, nella serie *Style and Civilisation*, dei Penguin Books, Harmondsworth 1968 (trad. it., *Neoclassicismo*, Einaudi, Torino 1980).

20. Nel 1770, a ventinove anni, Barry reduce dal viaggio a Roma dipinse per l'Accademia Clementina di Bologna cui lo lasciò in dono il *Filottete ferito nell'isola di Lemno* che è la sua prima opera in cui applica integralmente la poetica classicista. I richiami all'*Ercole Farnese* e al *Torso del Belvedere* si inseriscono in uno schema compositivo che ricorda il *Polifemo* di Tibaldi a Palazzo Poggi, citazione che prelude all'attrazione verso il manierismo di Füssli. È un dipinto spiacevole, quasi lugubre per la smorta intonazione brunastra, la freddezza del disegno, l'estrema povertà della materia. È tuttavia importantissimo per la storia del Neoclassicismo del quale deve considerarsi un incunabulo. L'abbandono dei modi pittorici "settecenteschi" è radicale come in nessuna opera di pittura in quegli anni. Ancora tre anni dopo, nel 1773, David nella *Morte di Seneca*, ora al Petit Palais, esprime le sue aspirazioni classiciste, in linguaggio rococò. Nel manoscritto di M. Oretti conservato all'Archiginnasio di Bologna (B. 133, c. 111) il seguente brano è dedicato a James Barry: "Quando questo virtuoso dipintore si trattene in Bologna dopo avere terminati i suoi studi in Roma dipinse un quadro rappresentante Filottete ferito, figura

quanto è il naturale, questa opera fece solamente con biacca e terra rossa, nera, gialla e verde, ed altre, ma non con colori composti, maniera di dipingere da lui medesimo praticata. Questo offrì in dono all'Accademia del disegno che lo collocò nella Sala di sua Residenza e lo nominò Accademico d'Onore il 17 agosto 1770. Scrisse il Barry un Trattato di Pittura in Roma con animo di darlo alla luce in Londra così appunto ci narrò. Iddio dia vita lunga a codesto virtuoso artefice perché essendo in età di 28 anni dà maggiore speranza di lasciare altre opere che maggiore gloria al suo nome accresca. La sua maniera è stabilita nel gusto greco più che sul fare dei più famosi dipintori italiani però degno d'applauso".

21. Sulla priorità stilistica degli artisti inglesi nella formazione del Neoclassicismo vedi Jean Locquin, *Le retour à l'antique dans l'école anglaise et dans l'école française avant David*, in "La Renaissance de l'art français et des industries de luxe", V, 1922, pp. 473-481; Ellis K. Waterhouse, *The British contribution to the Neoclassical Style*, in "Proceedings of the British Academy", XL, 1954, pp. 57-75; D. Irwin, *op. cit.*, p. 65; R. Rosenblum, *British art and the continent, 1760-1860*, in *Romantic Art in Britain*, cit., p. 11.

22. Blake ricorda nei *Public addresses*, appunti scritti verso il 1810 (W. Blake, *Complete Writings*, cit., p. 592) "un certo pittore di ritratti mi disse con una certa presunzione, da quando pratico la pittura, ho perso ogni idea del disegno". Un tale uomo deve sapere che io lo consideravo con disprezzo; non accettò questo mio atteggiamento, come fece West, che esitò ed equivocò con me sullo stesso soggetto".

23. Nato in Pennsylvania nel 1738, quindi più anziano di soli tre anni di Barry e di Füssli, Benjamin West ebbe l'opportunità di compiere molto presto, nel 1760, il viaggio in Italia. A Roma conobbe Batoni e Mengs e il circolo del cardinale Albani, il patrono di Winckelmann. Stabilitosi in Inghilterra nel 1763 (lo stesso anno in cui Füssli tornava dalla Germania e sette anni prima della sua partenza per l'Italia) dipinse nel 1764 il *Giudizio di Ercole* (Victoria and Albert Museum), nel 1766 *Pilade e Oreste*

davanti ad Ifigenia (Tate Gallery), nel 1766 *Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico* (Yale University Art Gallery) e nel 1770 *Annibale giura di non concludere mai la pace con Roma* (Kensington Palace), opere che testimoniano del suo progredire verso il più puro stile neoclassico, da un generico classicismo mengsiano alla Gavin Hamilton fino ad una rigorosa ripresa di modi neopoussiniani. In opere più tarde, come il *Re Lear* del Museo di Rhode Island del 1789, inciso da William Sharp, dimostra di subire l'influenza di Füssli.

24. J. H. Füssli, *Briefe*, ed. con introduzione di W. Muschg, Basel 1942, p. 176. È interessante confrontare con questa invettiva di Füssli una annotazione di Leopardi del 9 settembre 1823 (*Zibaldone*, II, pp. 422-423): "molti presenti italiani che ripongono tutto il pregio della poesia, anzi tutta la poesia nello stile, e disprezzano affatto, anzi neppure concepiscono, la novità di pensieri, di immagini, di sentimenti; e non avendo né pensieri, né immagini, né sentimenti, tuttavia per riguardo dello stile si credono poeti, e poeti perfetti e classici; questi tali sarebbero forse ben sorpresi se loro si dicesse, non solamente che chi non è buono alle immagini, ai sentimenti, ai pensieri non è poeta, il che negherebbero schiettamente o implicitamente, ma che chiunque non sa immaginare, pensare, sentire, inventare non può possedere un buon stile poetico, né tenerne l'arte, né giudicarlo nelle opere proprie e altrui".

25. "Analytical Review", XVI, 1793, p. 52. D. Irwin, *op. cit.*, p. 48.

26. J. W. Goethe, *Prometheus, Dramatisches Fragment* (1773), in *Goethes Sämtliche Werke*, vol. 7, 1858, p. 210. Vedi in proposito C. G. Jung, *Tipi psicologici*, ed. it. cit., p. 186.

27. J. Starobinski, *La vision de la dormeuse*, cit., p. 12.

28. Vedi il suo articolo pubblicato senza firma nell'"Analytical Review" del giugno 1788, I, p. 216, sulle arti, dove affronta il tema della analogia fra poesia e pittura. Ritorna sull'argomento nella stessa rivista nell'aprile del 1796. Vedi Eudo C. Mason, *The Mind of Henry Fuseli. Selections from his Writings with an Introductory Study*, Routledge & Kegan Paul,

London 1951, pp. 203-205. Su questo atteggiamento di Füssli vedi anche Gert Schiff, *Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli (1741-1825)*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kleine Schriften, n. 2, Zürich 1959, ill. n. 6 e commento.

29. *Aforismi* in J. Knowles, *op. cit.*, III, p. 94.

30. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 14. Nel saggio si trovano alcune delle osservazioni più intelligenti e pertinenti che siano mai state fatte su Füssli.

31. *Aforismi* 20 (1788) e 120 (1817), "reality teems with disappointment for him whose sources of enjoyment spring in the Elysium of fancy". Nella sua prima lettura (1801) scrive: "...by nature I understand the general and permanent principles of visible objects not disguised by accident, not distempered by disease, not modified by fashion or local habits. Nature is a collective idea, and, though its essence exists in each individual of the species, can never in its perfection inhabit a single object". Scrisse anche: "Damned nature, she always put me out", cit., in E. C. Mason, *op. cit.*, pp. 228-229.

32. Nella IV lettura del 1805 scrisse: "It is not by the accumulation of infernal or magic machinery, distinctly seen, by the introduction of Hecate and a chorus of female demons, and witches, by surrounding him with successive apparition at once, and a range of shadows moving above before him, that Macbeth can be made an object of terror... to render him so you must place him on a ridge, his down-dashed eye absorbed by the murky abyss; surround the horrid vision with darkness, exclude its limits...".
Va notato come questi "consigli" possano apparire più adatti per realizzare la messa in scena di una tragedia che un'opera di pittura o che, quanto meno, non prescindano da un'esperienza teatrale.

33. F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in "Die Horen", lettura VI, 1795 (trad. it., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, La Nuova Italia, Firenze 1970). Vedi C. G. Jung, *op. cit.*, p. 80.

34. In questo "trovare" consiste per Füssli l'invenzione: "to invent is to find; to find something presup-

poses its existence somewhere, implicitly or explicitly... From its widest meaning, the visible universe that envelops our senses, and its counterpart, the invisible that agitates our mind with visions fed on fancy, are element and realm of invention" (Lettura III, 1801).

35. W. Blake, *Complete Writings*, cit., p. 864.

36. Sugli elementi "autoscopici" del *Nightmare* vedi le acute osservazioni di Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 10.

37. Il pittore Benjamin Robert Haydon (1786-1846) così racconta la sua prima visita a Füssli: "Diavoli galvanizzati, streghe maliziose che fabbricano i loro incantesimi, Satana teso sul caos e volto in su come una piramide di fuoco, Lady Macbeth, Paolo e Francesca, Falstaff e Mrs. Quickly, humor, pathos, terrore, sangue, se ne incontravano ad ogni sguardo! Mi aspettavo che uscisse qualcosa anche dal pavimento e mi immaginavo che Füssli fosse un gigante. Udi i suoi passi e vidi una manina ossuta correre lungo lo stipite seguita da una faccina da leone coi capelli bianchi in una logora vestaglia di flanella con una corda come cintura e sulla testa il fondo del cestino da lavoro della signora Füssli". Citato da Ruthven Todd, *Tracks in the Snow*, London 1946.

38. W. Blake, *Complete Writings*, cit., p. 799.

39. E. C. Mason, *op. cit.*, pp. 184, 185.

40. J. W. Goethe, *Pandora*, cit., p. 210. Vedi C. G. Jung, *op. cit.*, p. 186.

41. Che nell'opera di Blake si sviluppi un pensiero coerente e che vi affluiscono molteplici tradizioni che costituiscono un vero e proprio sistema culturale che si estrinseca esclusivamente in immagini, emerge soprattutto dall'opera di K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., che in due volumi svolge una precisa analisi dell'universo dell'artista.

42. Sul platonismo di Blake e sulle fonti filosofiche del suo sistema culturale vedi ancora il saggio della Raine. Cfr. anche G. C., Argan, *Studi sul Neoclassico*, cit., p. 251. Un altro punto in cui Blake divergeva nettamente da Füssli era la considerazione dell'opera di Burke. Blake trovava "abominevoli" le teorie di Burke: "Il Trattato

di B. sul Sublime e il Bello è fondato sulle opinioni di Newton e di Locke; su questo *Trattato* Reynolds ha fondato molte delle sue asserzioni in tutti i suoi *Discorsi*. Ho letto il *Trattato* di B. quando ero molto giovane e ne provai lo stesso disprezzo e ripugnanza che ne provo ora".

43. Vedi a questo proposito il capitolo di J. Starobinski, *La réconciliation avec l'ombre*, in 1789. *Les emblèmes de la raison*, cit., p. 135.

44. "Ma io non sono che una parte della parte che in origine era un tutto, una parte della tenebra che generò la luce, la superba luce, che ora alla Madre Notte contende il primato e lo spazio; ma non riesce, ché, per quanto si affanni, essa è prigioniera dei corpi cui aderisce." Così Mefistofele, *Faust*, parte 1^a, a cura di B. Allason, Einaudi, Torino 1971, p. 40 (ed. originale *Faust. Eine Tragödie: erster Teil*, Cotta, Tübingen 1808).

45. G. C. Argan, *op. cit.*, p. 253.

Capitolo quarto All'interno dell'esperienza romantica

1. Vedi G. C. Argan, *Delacroix, in Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 107 e sgg.

2. W. Blake, *Annotation to Swedenborg's Wisdom of Angels concerning divine love and divine wisdom*, London 1788, in *Complete Writings*, cit., p. 93.

3. W. Blake, *Jerusalem*, in *op. cit.*, p. 681: "A creation that grows, living on Death, / were Fish & Bird & Beast & Man & Tree & Metal & Stone / live by Devouring, going into Eternal Death continually!".

4. W. Blake, lettera al dottor Trusler del 23 agosto 1799, in *The letters of William Blake*, a cura di G. Keynes, Rupert Hart-Davis, London 1968, p. 30.

5. Vedi S. Foster Damon, *William Blake, his Philosophy and Symbolism*, Dawson of Pall Mall, London 1969, pp. 243-244 (1^a ed. presso Constable, Boston 1924).

6. Studiare la natura era un rito religioso anche per Goethe che sosteneva che chi possiede scienza e arte, possiede anche una religione. "Hier bin ich auf und unter Bergen und suche das Göttliche in herbis und lapidibus", scrisse nel 1785.

7. Vedi L. Mittner, *Storia della*

letteratura tedesca. II, cit., p. 157.

8. Sul *Viaggio invernale nello Harz* di Goethe, rapide impressioni di viaggio durante la salita sul Brocken, vedi L. Mittner, *op. cit.*, pp. 492-494.

9. Raccolte subito in volume: G. H. von Schubert, *Ansichten von der Nachseite der Naturwissenschaft*, Weigel, Dresden-Leipzig 1808. Schubert vi descrive una prima versione dei quattro dipinti con le stagioni di Friedrich, accompagnando la descrizione con il primo e particolareggiato resoconto del significato nascosto dietro le immagini dell'artista. Ma piuttosto che quelle considerazioni un po' prolisse preferisco riferire un brano più tardo in cui Schubert ricorda Friedrich nella sua casa: "Friedrich viveva fuori mano, nel suburbio di Pirna, sulla riva dell'Elba in una casa che apparteneva, come quasi tutte le case delle vicinanze, a gente modesta. L'arredamento della sua stanza rifletteva questa condizione poiché consisteva soltanto in una sedia di legno e in una tavola sulla quale posavano gli strumenti del suo lavoro. Se voleva far sedere un visitatore, un'altra vecchia sedia di legno veniva presa da una stanzetta contigua e se i visitatori erano due si prendeva una panca dal pianerottolo perché nella stanzetta, oltre la vecchia sedia di legno, non c'era che un tavolo ugualmente vecchio e un letto coperto da una coltre di lana.

Non mi sono mai stancato di guardare quell'uomo notevole: mai ho visto, né prima né dopo, una faccia come la sua. Non poteva certamente esser chiamato bello: il suo volto era piuttosto pallido e smunto, ma ogni muscolo, anche quando era immobile, mostrava i forti tratti di carattere fermamente impressi della sua personalità mai mutevole. La mesta e seria linea della sua fronte era addolcita dalla fanciullesca, candida espressione dei suoi occhi azzurri; sulla sua bocca indugiava un'ombra leggera di angoscia... Ma chiunque ha saputo scorgere nel pittore Friedrich solo la sua profonda melanconia, non ha conosciuto, di lui, che un solo aspetto. Ho conosciuto poca gente che in compagnia di persone a loro gradite avessero come lui maniere così allegre, simpatiche e tanto umorismo. Con la più seria espressione poteva raccontare storie che susci-

tavano risate a non finire" (G. H. von Schubert, *Der Erwerb von einem vergangenen und die Erwartungen von einem künftigen Leben*, II, Erlangen 1855, p. 182).

10. Nella rivista "Phoebus" apparve la difesa di Hartman del dipinto di Friedrich *La croce sulla montagna* del 1808 (Tetschener Altar).

11. C. A. Semler, *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmaler*, Dresden 1800.

12. È stato già osservato come il modo di trascrivere le "visioni interne" di Friedrich non fosse dissimile da quello di Blake. L'amico, discepolo e biografo Carus descrive come Friedrich prima di cominciare un quadro, voleva aspettare finché quello fosse davanti alla sua mente in tutta la sua verisimiglianza e come amasse raccontare ai suoi visitatori che le sue immagini e anche il metodo di conferire luminosità ai suoi dipinti gli fossero rivelati in sogno. Vedi C. G. Carus, *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Zu seinem Gedächtnis, nebst Fragmenten aus seinem nachgelassenen Papieren*, Dresden 1841. Vedi anche la prefazione di William Vaughan al catalogo della mostra *Caspar David Friedrich, 1774-1840. Romantic Landscape Painting in Dresden*, a cura di H. Börsch-Supan, H. J. Neidhardt, W. Vaughan, Tate Gallery, London 1972, p. 14.

13. Tipici esempi di questa sensazione prospettico-psicologica sono *Il viaggiatore sopra il mare di nubi* della Kunsthalle di Amburgo o *La luce del mattino* del Museo di Essen. Anche il così detto *Monaco in riva al mare* (la piccola figura rappresenta invece lo stesso Friedrich), uno dei suoi quadri più famosi, si richiama allo stesso principio portato al massimo della tensione. La figura umana che rispecchia lo spettacolo della natura è come al centro focale di una visione prospettica totale di 360°. Lo aveva notato von Kleist che vide il quadro a Berlino nel 1810 e così lo descrive in un noto brano (*Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in "Berliner Abendblätter", 12, 13 ottobre 1810): "Nulla può essere più triste e doloroso di questa posizione nel mondo, e l'unico barlume di vita nel vasto regno della morte, il solitario punto cen-

trale di un cerchio solitario. Con i suoi due o tre oggetti misteriosi, il quadro si stende davanti a noi come l'apocalisse... e poiché tutta la sua uniformità e limitatezza come primo piano ha soltanto la cornice, quando lo si guarda è come se ai propri occhi fossero state asportate le palpebre". A conferma del "rovesciamento" della prospettiva vorrei citare "gli stadi della vita" del Museo di Lipsia, dove le figure che simboleggiano le diverse età sono disposte in modo che più vicino all'osserva-

tore è il vecchio (Friedrich stesso) e il più lontano il fanciullo.

14. F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, cit., p. 3 e sgg.

15. Rientra in questo processo il particolare classicismo di Turner: un classicismo remoto, letterario, immaginato nella luce rosea delle aurore del lorenese, sognato come una mitica età dell'oro del mondo, come una stagione dell'animo, tanto diverso da quello assoluto che i neoclassici cercavano nella divina serenità formale nascosta, come un segreto, nelle antiche statue.

16. G. Briganti, *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1969, p. 21. Va qui ricordato che risalgono al 1930 le acute e tuttora attuali osservazioni su Gustave Moreau di Mario Praz (in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma 1930) nel contesto dei suoi fondamentali e insuperati contributi sulla cultura del decadentismo. Su Moreau vedi anche Pierre Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Office du Livre, Fribourg 1976.

Saggi sugli sviluppi e sulle tendenze delle arti figurative tra la fine del Settecento e il primo Ottocento

1900

Léon Rosenthal, *La peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Librairie Fontemoing, Paris.

1912

Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Laurens, Paris.

1924

Henri Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, voll. I-II, Plon, Paris.

1925

Gustav Pauli, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, in *Propyläen Kunstgeschichte*, vol. XIV, Berlin.

1927

Henri Focillon, *La peinture au XIXe siècle: le retour à l'Antique: le Romantisme*, Paris.

1928

William T. Whitley, *Art in England 1800-1820*, Cambridge University Press, Cambridge.

1935

Paul Colin, *La peinture européenne au XIXe siècle. Le Romantisme*, Bruxelles.

1935-1941

Frederick Antal, *Reflections on Classicism and Romanticism*, in "The Burlington Magazine", n. 66, 1935, pp. 159-168; n. 68, 1936, pp. 130-139; n. 77, 1940, pp. 72-80 e pp. 188-192; n. 78, 1941, pp. 14-22; poi in Id., *Classicism and Romanticism*, Routledge & Kegan Paul, London 1966 (trad. it., *Riflessioni intorno al classicismo e al romanticismo*, in Id., *Classicismo e romanticismo*, a cura di R.J. Wilcock, Einaudi, Torino 1975, pp. 3-57).

1938

Edgar Wind, *The Revolution of History Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. II, n. 2, pp. 116-127.

1948

Ulrich Christoffel, *Malerei und Poesie*, Wien.

Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Otto Müller Verlag, Salzburg (trad. it., *Perdita del centro*, Borla, Bologna 1967).

1949

Peter Quennell, *John Ruskin, the Portrait of a Prophet*, Viking Press, New York.

1952

Walter Friedländer, *David to Delacroix*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

1954

Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia*, Stockholm.

1956

Alfred Kamphausen, *Deutsche und skandinavische Kunst: Begegnung und Wandlung*, Schleswig.

1959

Francesco Arcangeli, *La mostra del romanticismo*, in "Il Resto del Carlino", 18 novembre; ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, Einaudi, Torino 1977, vol. I, pp. 23-27.

T.S.R. Boase, *English Art, 1800-1870*, Clarendon Press, Oxford.

1960

Marcel Brion, *Romantic Art*, Thames and Hudson, London (trad. it., *Arte romantica*, Garzanti, Milano 1960).

Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, München.

Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe. 1780 to 1880*, The Pelican History of Art, Harmondsworth.

1961

Maurice Z. Shroder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

1963

Gert Schiff, *Theodore Matthias von Holst*, in "The Burlington Magazine", vol. CV, n. 718, gennaio, pp. 23-32.

1964

Keith Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Clarendon Press, Oxford.

1965

Sven Ake Nilsson, *Pyramid på Gustav Adolfs torg*, in "Konsthistorik Tidskrift", vol. XXXIII, nn. 1-2, maggio, pp. 1-20.

1966

Dora Wiebenson, *Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art*, in "Art Bulletin", vol. XLVI, n. 1, marzo, pp. 23-37.

1965

Klaus Lankheit, *Revolution und Restauration*, Holle Verlag, Baden-Baden (trad. it., *Dal romanticismo al realismo*, Il Saggiatore, Milano 1966).

1966

Deutsche Romantik, catalogo della mostra, a cura di G. Riemann, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

1966

Michael Levey, *From Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth Century Painting*, London.

1967

Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin.

1967

Marcel Brion, *Peinture Romantique*, Albin Michel, Paris (trad. it., *Pittura romantica*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1968).

1968

Das goldene Zeitalter der dänischen Malerei, catalogo della mostra, Kunsthalle, Kiel.

1970

Peter Quennell, *Romantic England. Writing and Painting*, London.

J.R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson Education, London.

1971

Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, Prestel Verlag, München.

1972

Helmut Börsch-Supan, *Deutsche Romantiker*, Prestel Verlag, München.

Thomas La Brie Sloan, *Neoclassical and Romantic Painting in Denmark 1754-1848*, Dissertation Evanston, Illinois.

Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art*, Thames and Hudson, London (trad. it., *L'arte simbolista*, Mazzotta, Milano 1978).

The Age of Neo-classicism, catalogo della mostra, Royal Academy, London.

1973

Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classic Art*, John Murray, London.

1974

AA.VV., *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*, Clarendon Press, Oxford.

Arte danese tra classicismo e romanticismo, 1800-1850, catalogo della mostra, Palazzo Braschi, Roma.

British Artists in Rome 1700-1800, catalogo della mostra, a cura di L. Stainton, The Iveagh Bequest, Kenwood, London.

De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, catalogo della mostra, a cura di P. Rosenberg, A. Schnapper, R. Rosenblum, Grand Palais, Paris.

Ossian, catalogo della mostra, a cura di H. Hohl, H. Toussaint, Grand Palais, Paris 15 febbraio-15 aprile.

Ossian und die Kunst um 1800, catalogo della mostra, a cura di W. Hofmann, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 9 maggio-23 giugno.

1975

Karl Kroeber, *Romantic Landscape Vision. Constable and Wordsworth*, University of Wisconsin Press, Madison.

Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London.

1976

Carol Duncan, *The Pursuit of Pleasure: the Rococo Revival in French Romantic Art*, Garland Dissertation Series, New York.

Robert Rosenblum, *The International Style of 1800. A study in Linear Abstraction*, Garland Dissertation Series, New York.

Marisa Volpi Orlandini, *Alcune sopravvivenze del classicismo nelle poetiche e nelle opere dei pittori dell'immaginario*, in "Storia dell'arte", n. 26, pp. 73-91.

Le peintures allemande à l'époque du Romantisme, catalogo della mostra, a cura di W. Hofmann, H.J. Neidhardt, Y. Kouznetsov, Orangerie des Tuileries, Paris, Editions des Musées Nationaux, Paris.

1977

Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern.

Classici e romantici tedeschi in Italia, catalogo della mostra, a cura di C. Keisch, introduzione di G.C. Argan, M. Cacciari, Palazzo Correr, Ala Napoleonica, Venezia settembre-novembre, Alfieri, Venezia.

Die Nazarener, catalogo della mostra, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Pittori danesi a Roma nell'Ottocento, catalogo della mostra, a cura di H.P. Olsen, Palazzo Braschi, Roma.

1978

Rosario Assunto, *Specchio vivente del mondo. Artisti stranieri in Roma, 1600-1800*, De Luca, Roma.

Wilhelm Busch, *Der sentimentale Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli*, in "Kunst als Bedeutungsträger", Gedenkschrift für Günter-Bandmann, XIII, Berlin, pp. 317-343.

Anna Cavallaro, *Pittura visionaria e metafisica*, Fabbri, Milano.

Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik - 1760-1840*, Verlag C.H. Beck, München.

William Vaughan, *Romantic Art*, Thames and Hudson, London (trad. it., *L'arte romantica*, Mazzotta, Milano 1982).

R. Wedewer, *Landsschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*, Köln.

1979

Hugh Honour, *Romanticism*, Allen Lane, London (trad. it., *Il*

romanticismo, Comunità, Milano 1984).

Horst Keller, *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*, München.

William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, Yale University Press, New Haven-London.

French Painting: The Revolutionary Decades, 1760-1830, catalogo della mostra, Art Gallery of New South Wales, Sidney.

The Fuseli Circle in Rome: Early Romantic Art of the 1770s, catalogo della mostra, a cura di N.L. Pressly, Yale Center for British Art, New Haven (Conn.).

1980

Jean Clay, *Le Romantisme*, Hachette, Paris.

Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino.

William Vaughan, *German Romantic Painting*, Yale University Press, New Haven-London.

1981

M. Hammacher, *Phantoms of Imaginations: Fantasy in Art and Literatur from Blake to Dalí*, New York.

Marcia Pointon, *Romanticism in English Art*, in AA.VV., *The Romantics*, a cura di S. Prickett, Methuen, London, pp. 78-94.

Rémy G. Saisselein, *Neoclassicism. Images of public virtue and realities of private luxury*, in "Art History", vol. IV, pp. 14-36.

German Masters of the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Journal du Romantisme, a cura di M. Le Bris, Skira, Lausanne.

I nazareni a Roma, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, S. Susinno, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma gennaio-marzo, De Luca, Roma.

1982

Louis Hawes, *Presences of Nature. British Landscape 1780-1830*, Yale Center for British Art, New Haven (Conn.).

Ronald Paulson, *Literary Landscape. Turner and Constable*, Yale University Press, New Haven-London.

Michael Rosenthal, *British Landscape Painting*, Phaidon Press, Oxford.

All the Banners Wave; Art and War in the Romantic Era, 1792-1851, catalogo della mostra, Bell Gallery,

- List Art Center, Brown University, Providence (Rhode Island).
- 1983
Anna Ottani Cavina, *Stockholm. On classic Grounds, Painters in Rome in the 1780s*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXV, n. 958, gennaio, pp. 54-57.
- 1984
Norman Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marc Champion, *L'âge d'or de la peinture danoise (1800-1850)*, in "Revue du Louvre", nn. 5-6, pp. 404-408.
- James A.W. Heffernan, *The Recreation of Landscape. Study of Wordsworth, Coleridge, Constable and Turner*, Dartmouth College University Press of New England, Hanover-London.
- Robert Rosenblum, Horst Wolde- mar Janson, *19th Century Art*, Harry N. Abrams, New York (trad. it., *L'arte dell'Ottocento*, Palombi, Roma 1986).
- L'âge d'or de la peinture danoise, 1800-1850*, catalogo della mostra, a cura di H. Bramsen, P. Luring, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris dicembre 1984 - marzo 1985, Association Française d'Action Artistique, Paris.
- 1985
Antonella Sbrilli, *Paesaggi del nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Officina, Roma.
- Monografie, saggi e studi sui singoli artisti**
Nicolai Abraham Abildgaard (Copenhagen 1743-1809)
1961
Bente Skovgaard, *Maleren Abildgaard*, Copenhagen.
- 1974
P.J. Riis, *Abildgaard's Athens*, in "Hafnia Copenhagen Papers in the History of Art", Università di Copenhagen, pp. 9-27.
- James Barry (Cork 1741-London 1806)
1940-1941
Thomas Bodkin, *James Barry*, in "Apollo", vol. XXXII, 1940, pp. 144-147; vol. XXXIII, 1941, pp. 1-31.
- 1952
Robert R. Wark, *James Barry*, tesi di laurea, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- 1954
Robert R. Wark, *A note on James Barry and Edmund Burke*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. 17, pp. 383-384.
- 1959
David Irwin, *James Barry and the Death of Wolfe in 1759*, in "Art Bulletin", vol. XLI, pp. 330-332.
- 1981
Nancy L. Pressly, *The Life and Art of James Barry*, Yale University Press, New Haven-London.
- 1983
David Bindman, *Barry at the Tate*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXV, n. 961, aprile, pp. 241-242.
- Anna Ottani Cavina, *James Barry: un libro e una mostra*, in "Paragone", n. 397, marzo, pp. 65-72.
- James Barry, *The Artist as Hero*, catalogo della mostra, a cura di N.L. Pressly, The Tate Gallery, London febbraio-marzo.
- William Blake (London 1757-1827)
1863
Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, London-Cambridge.
- 1921
Lawrence Binyon, *The Drawings and Engravings of William Blake*, London.
- 1939
Walter Friedländer, *Notes on the Art of William Blake. A Romantic Mystic Completely Exhibited*, in "Art News", n. 18, febbraio, pp. 5-12.
- 1943
Anthony Blunt, *Blake's pictorial imagination*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. VI, pp. 190-212.
- 1947
Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) (trad. it., *Agghiaccante simmetria*, Milano, Longanesi 1976).
- 1950
William Blake's Engravings, a cura di G. Keynes, Faber and Faber, London.
- 1957
Martin Butlin, *A Catalogue of the Works of Blake in the Tate Gallery*, London.
- 1959
Anthony Blunt, *The Art of William Blake*, London.
- 1963
Kathleen Raine, *Blake's Debt to Antiquity*, in "The Sewanee Review", vol. LXXI, n. 3, pp. 352-450.
- 1965
William Blake, *Visioni*, trad. it. di G. Ungaretti, Mondadori, Milano.
- 1970
Kathleen Raine, *William Blake*, Thames and Hudson, London (trad. it., *William Blake*, Mazzotta, Milano 1980).
- 1971
William Blake's water-colour designs for the poems of Thomas Gray, a cura di G. Keynes, Trianon Press, London.
- 1977
David Bindman, *William Blake*, London.
- 1978
Sergio Givone, *William Blake*, Mursia, Milano.
- William Blake*, catalogo della mostra, a cura di M. Butlin, Tate Gallery, London.
- 1980
Robert N. Essick, *William Blake printmaker*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey).
- 1982
Kathleen Raine, *The human face of God. William Blake and the Book of Job*, Thames and Hudson, London.
- Druckgraphik von William Blake aus der Sammlung Neuerburg*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz Museum, Köln.
- 1983
AA.VV., *William Blake mito e linguaggio*, a cura di G. Franci, Studio Tesi, Pordenone.
- Blake e Dante*, catalogo della mostra, a cura di C. Gizzi, Torre de' Passeri, Mazzotta, Milano.
- Arnold Böcklin (Basel 1827 - San Domenico di Fiesole 1901)
1971
Arnold Böcklin, 1827-1901, catalogo della mostra, Hayward Gallery, London.
- 1975
Peter Batthausen, *Arnold Böcklin Maler und Werk*, V.E.B. Verlag, Dresden.
- 1977
Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die*

- Gemälde*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Basel-München.
- Arnold Böcklin, *1827-1901*, catalogo della mostra, a cura di D. Christ, Kunstmuseum, Basel.
- 1979
Winfried Ranke, *Le cas Böcklin. Un épisode toujours actuel de l'art en Allemagne*, in "Revue de l'Art", n. 45, pp. 37-49.
- 1980
Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana, catalogo della mostra, Palazzina Mangani, Fiesole luglio-settembre, De Luca, Roma.
- Jakob Asmus Carstens (Sankt Jürgen, Schleswig 1754-Roma 1798)
1806
Carl Ludwig Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig.
- 1928
Albrecht Friedrich Heine, *Asmus Jacob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes*, Strasbourg.
- 1941
Alfred Kamphausen, *Asmus Jakob Carstens*, Neumünster in Holstein.
- Francis Danby (Wexford 1793-Exmouth 1861)
1961
Francis Danby, catalogo della mostra, a cura di E.W. Adams, Arts Council, London.
- 1973
Eric W. Adams, *Francis Danby. Varieties of Poetic Landscape*, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, New Haven.
- The British School of Artists: Francis Danby and Painting in Bristol 1810-1840*, catalogo della mostra, a cura di F. Greenacre, City Art Gallery, Bristol.
- 1975
Allen Staley, *Francis Danby*, in "The Burlington Magazine", vol. CXVII, n. 872, novembre, pp. 732-735.
- Nathaniel Dance (London 1735-1811)
1959
Basil Skinner, *Some Aspects of the Work of Nathaniel Dance in Rome*, in "The Burlington Magazine", vol. CI, settembre-ottobre, pp. 346-349.
- Jacques-Louis David (Paris 1748-Bruxelles 1825)
- 1855
Etienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Didier, Paris.
- 1880
Jules L. David, *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris.
- 1940-1941
Edgar Wind, *The Sources of David's Horaces*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. IV, n. 2, pp. 124-138.
- 1948
David Dowd, *Pageant Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- David, catalogo della mostra, a cura di R. Huyghe, Orangerie des Tuileries, Paris.
- 1953
Jean Adhémar, *David. Naissance du génie d'un peintre*, Paris.
- 1954
Louis Hautecoeur, *Louis David*, La Table Ronde, Paris.
- 1962
Klaus Lankheit, *Der Tod Marats*, in "Werkmonographie zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek", n. 74, Stuttgart.
- 1972
Hugh Honour, *Canova and David*, in "Apollo", ottobre, pp. 312-317.
- 1973
René Verbracken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Leonce Laget, Paris.
- 1980
Anita Brookner, *Jacques-Louis David*, Chatto & Windus, London.
- Antoine Schnapper, *David, témoin de son temps*, Office du Livre, Fribourg.
- Caspar David Friedrich (Greifswald 1774-Dresden 1840)
1924
Caspar David Friedrich, *Bekanntnisse*, a cura di K.K. Eberlein, Leipzig.
- 1940
K.K. Eberlein, *C.D. Friedrich der Landschaftsmaler*, Bielefeld und Leipzig.
- 1950
Herbert von Einem, *Caspar David Friedrich*, Berlin.
- 1965
Marie Bang, *Two Alpine Landscapes by C.D. Friedrich*, in "The Burlington Magazine", vol. CVII, n. 752, novembre, pp. 571-575.
- 1966
Roberto Tassi, *Friedrich*, in "I maestri del colore", n. 195, Fabbri, Milano.
- 1968
Sigfrid Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Prestel Verlag, München.
- 1970
Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich: Studien*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.
- Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei*, catalogo della mostra, Schweinfurt.
- 1973
Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Prestel Verlag, München.
- Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähni, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und Bildmassige Zeichnungen*, Prestel Verlag, München.
- Willi Geismeyer, *Caspar David Friedrich*, Wien und München.
- 1974
Grundmann Günther, *C.D. Friedrich: Topographisch-treue und künstlerische Freiheit, dargestellt an drei Motiven Riesengebirgsparorama von Bad warnbrun aus*, in "Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung", vol. XIX, Hamburg.
- Jens Christian Jensen, *C.D. Friedrich, Leben und Werk*, Köln.
- Philip B. Miller, *Anxiety and Abstraction. Kleist and Brentano on C.D. Friedrich*, in "Art Journal", vol. XXXIII, n. 3, primavera, pp. 205-210.
- Robert Rosenblum, *Caspar David Friedrich: a reappraisal*, in "Studio International", n. 184.
- Linda Siegel, *Synaesthesia and the Painting of Caspar David Friedrich*, in "Art Journal", vol. XXXIII, n. 3, primavera, pp. 196-204.
- C.D. Friedrich*, catalogo della mostra, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- C.D. Friedrich und sein Kreis*, catalogo della mostra, Dresden.
- C.D. Friedrich. Das gesamte graphische Werk*, a cura di H. von Hofstätter, Prestel Verlag, München.
- 1975
M. Staelzel, *C.D. Friedrich und seine Transparent-malerei mit Musikbegleitung*, in "Baltische Studien", vol. LXI.
- 1976
Wieland Schmied, *Caspar David Friedrich*, Köln.

L'opera completa di Friedrich, a cura di H. Börsch-Supan, in "Classici dell'arte Rizzoli", n. 84, Rizzoli, Milano.
1979
Helmut Börsch-Supan, *C.D. Friedrich et C.F. Schinkel*, in "Revue de l'Art", vol. XLV, pp. 9-20.
1984
Caspar David Friedrich, catalogo della mostra, Grand Palais, Paris.

Johann Heinrich Füssli (Zürich 1741-London 1825)
1799
George Dyer, *On visiting Fuseli's Milton Gallery*, in "Gentleman's Magazine", n. 69, pp. 509-510.
William Roscoe, *To Henry Fuseli, R.A., on his Series of pictures from the poetical Works of Milton*, in "Gentleman's Magazine", n. 69, pp. 508-509.
1927
Arnold Federman, *Johann Heinrich Füssli, Dichter und Maler*, Leipzig-Zürich.
1942
Marcel Fischer, *Das römische Skizzenbuch von Johann Heinrich Füssli*, in "Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft", Zürich.
1947
Paul L. Ganz, *Hans Heinrich Füssli's Zeichnungen*, Bern-Olten.
1951
Eudo C. Mason, *Unveröffentlichte Gedichte von Johann Heinrich Füssli*, in "Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft", Zürich.
Nicolas Powell, *The Drawings of Henri Fuseli*, London.
1956
Frederick Antal, *Fuseli Studies*, Routledge & Kegan Paul, London (trad. it., *Studi su Fuseli*, Einaudi, Torino 1971).
1957
Karl S. Guthke, *Füssli und Shakespeare*, in "Neuphilologische Mitteilungen", vol. LVIII, pp. 206-215.
1967
Füssli, catalogo della mostra, a cura di P.L. Ganz, Istituto Svizzero, Roma.
1969
Horst Woldemar Janson, *Fuseli's Nightmare*, in "Arts and Sciences".

della mostra, a cura di W. Hofmann, G. Schiff, G. Syamken, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Prestel Verlag, München.
1975
J.H. Füssli, catalogo della mostra, a cura di G. Schiff, Petit Palais, Paris.
1977
Gert Schiff, Paola Viotto, *L'opera completa di Füssli*, "Classici dell'arte Rizzoli", n. 91, Rizzoli, Milano.
J.H. Füssli: *disegni e dipinti*, catalogo della mostra, a cura di L. Vitali, Calcografia Nazionale, Roma, Electa, Milano.
1985
Füssli e Dante, catalogo della mostra, a cura di C. Gizzi, Palazzo di Brera, Milano novembre 1985-gennaio 1986, Mazzotta, Milano.

Felice Giani (San Sebastiano Curone 1758-Roma 1823)
1950
Antonio Corbara, *Ancora sul Giani preromantico*, in "Paragone", n. 9, pp. 45-50.
Ennio Golfieri, *Felice Giani (1758-1823)*, in "Paragone", n. 7, pp. 23-28.
Giuseppe Raimondi, *Felice Giani o del Romanticismo*, in "Paragone", n. 11, pp. 17-25; poi in Id., *Un occhio sulla pittura*, Alfa, Bologna 1970, pp. 155-162.
1951
Disegni di Felice Giani "il faentino", catalogo della mostra, a cura di L. Servolini, Forlì.
1952
Italo Faldi, *Opere romane di Felice Giani*, in "Bollettino d'arte", vol. III, pp. 234-246.
Roberto Longhi, *Due disegni del Giani*, in "Paragone", n. 27, p. 62.
Felice Giani e bottega, catalogo della mostra, a cura di E. Golfieri, Faenza.
1952-1953
Luigi Servolini, *Un romantico in anticipo: il "focoso pittore" Felice Giani (1758-1823)*, in "L'Arte", pp. 31-62.
1955
Mostra delle opere di Felice Giani, presentazione di R. Longhi. Galle-

1976
Anna Ottani Cavina, *Giani e i primitivi riminesi*, in "Paragone", nn. 317-319, pp. 188-202.
1977
Stella Rudolph, *Felice Giani: da "Accademico de' Pensieri" a Maddonero*, in "Storia dell'arte", nn. 30-31, pp. 175-186.
1979
Anna Maria Matteucci, *L'itinerario bolognese di Felice Giani*, in "Annali", Pisa.
Anna Ottani Cavina, *Faenza, fragilità di un sogno. La pittura da Felice Giani a Tommaso Minardi*, in AA.VV., *L'età neoclassica a Faenza, 1780-1820*, catalogo della mostra, Palazzo Milzetti, Faenza settembre-novembre, Alfa, Bologna, pp. LI-LXIV e pp. 3-79.
Anna Ottani Cavina, *Felice Giani e la Francia. La decorazione di palazzo Baciocchi*, in "Actes du Colloque Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire", Firenze 2-4 giugno 1977, Centro Di Firenze-Quatre Chemins, Paris.
1985
Anna Ottani Cavina, *Giani e la cerchia di Füssli a Roma*, in "Paragone", nn. 419-421-423, pp. 279-285.

Gavin Hamilton (Lanark 1723-Roma 1798)
1962
David Irwin, *Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter and Dealer*, in "Art Bulletin", vol. XLIV, giugno, pp. 87-102.

William Hodges (London 1744-1797)
1979
I. Combs Stuebe, *The Life and Works of William Hodges*, Garland Dissertation Series, New York.

Victor Hugo (Besançon 1802-Paris 1885)
1888
Exposition de dessins et de manuscrits de Victor Hugo, catalogo della mostra, a cura di A. Wolff, Galerie Georges Petit, Paris.
1914
Henri Focillon, *Les dessins de Victor Hugo*, in "Bulletin des Amis de

1926
Raymond Escholier, *Victor Hugo artiste*, Crès, Paris.
1930
Victor Hugo raconté par l'image, catalogo della mostra, a cura di R. Escholier, Maison de Victor Hugo, Paris.
1972
Victor Hugo. *Dessins et ébauches*, catalogo della mostra, a cura di D. Varga, Musée d'Art et d'Histoire, Paris.
1974
Drawings by Victor Hugo, catalogo della mostra, a cura di P. Georgel, Victoria and Albert Museum, London.
1982
Victor Hugo et la France de son temps, catalogo della mostra, Centre Artistique et littéraire, Rochecrouart marzo-agosto.
1983
Jacqueline Lafargue, *Victor Hugo dessins et lavis*, Hervas, Paris.
Pierre Seghers, *Victor Hugo visionnaire*, Laffont, Paris.

James Jefferys (Maidstone, Kent 1757-London 1784)
1976
The Rediscovery of an Artist: The Drawings of James Jefferys, catalogo della mostra, a cura di T. Clifford, S. Legoux, The Victoria and Albert Museum, London febbraio-maggio.
1977
John Sunderland, *Two self-portraits by James Jefferys?*, in "The Burlington Magazine", vol. CXIX, n. 889, aprile, pp. 279-280.

John Martin (Haydon Bridge, Northumberland 1789 - Isle of Man 1854)
1947
Thomas Balston, *John Martin 1789-1854. His Life and Works*, London.
1964
Jean Seznec, *John Martin en France*, Faber and Faber, London.
1974
Christopher Johnstone, *John Martin*, Academy Editions, London.
1975
William Weaver. *The Art of John*

portrait "in Character", in "The Burlington Magazine", vol. CXI, n. 797, agosto, pp. 518-519.

Giovanni Battista Piranesi (Maiano di Mestre 1720-Roma 1778)
1922
Arthur M. Hind, *Giovanni Battista Piranesi. A critical Study with a List of his Published Works, and Detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, Holland Press, London.
1938
Roberto Pane, *Le acqueforti di G.B. Piranesi*, Ricciardi, Napoli; poi in Id., *Architettura e arti figurative*, Alfieri, Venezia 1948.
1950
Aldous Huxley, *Prisons, with the "Carceri" Etchings by G.B. Piranesi. Critical study by Jean Adbémar*, The Trianon Press, London.
1952
Jørgen Andersen, *Giant Dreams. Piranesi Influence in England*, in "English Miscellany", n. 3, Roma.
1961
Marguerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse*, in "La Nouvelle Revue Française", vol. IX, n. 97, gennaio, pp. 63-78; poi in Id., *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, Paris 1963 (trad. it., *La mente nera di Piranesi*, in Id., *Con beneficio d'inventario*, Bompiani, Milano 1985, pp. 101-146).
1962
Patricia May Sekler, *Giovanni Battista Piranesi's Carceri Etchings and Related Drawings*, in "The Art Quarterly", vol. XXV, n. 4, pp. 331-363.
1966
Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, José Corti, Paris.
Georges Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*, in "La Nouvelle Revue Française": vol. XIII, n. 160, pp. 666-671; vol. XIV, n. 161, pp. 849-862; poi in AA.VV., *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Atti del convegno della fondazione G. Cini, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1967, vol. II, pp. 629-658.

Giovanni Battista Piranesi (Maiano di Mestre 1720-Roma 1778)
1922
Arthur M. Hind, *Giovanni Battista Piranesi. A critical Study with a List of his Published Works, and Detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, Holland Press, London.
1938
Roberto Pane, *Le acqueforti di G.B. Piranesi*, Ricciardi, Napoli; poi in Id., *Architettura e arti figurative*, Alfieri, Venezia 1948.
1950
Aldous Huxley, *Prisons, with the "Carceri" Etchings by G.B. Piranesi. Critical study by Jean Adbémar*, The Trianon Press, London.
1952
Jørgen Andersen, *Giant Dreams. Piranesi Influence in England*, in "English Miscellany", n. 3, Roma.
1961
Marguerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse*, in "La Nouvelle Revue Française", vol. IX, n. 97, gennaio, pp. 63-78; poi in Id., *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, Paris 1963 (trad. it., *La mente nera di Piranesi*, in Id., *Con beneficio d'inventario*, Bompiani, Milano 1985, pp. 101-146).
1962
Patricia May Sekler, *Giovanni Battista Piranesi's Carceri Etchings and Related Drawings*, in "The Art Quarterly", vol. XXV, n. 4, pp. 331-363.
1966
Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, José Corti, Paris.
Georges Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*, in "La Nouvelle Revue Française": vol. XIII, n. 160, pp. 666-671; vol. XIV, n. 161, pp. 849-862; poi in AA.VV., *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Atti del convegno della fondazione G. Cini, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1967, vol. II, pp. 629-658.

Sansoni, Firenze 1967, vol. II, pp. 659-674.
Giovanni Battista e Francesco Piranesi, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, Calcografia Nazionale, Roma.
1968
Giovanni Battista Piranesi, *his Predecessors and his Heritage*, catalogo della mostra, a cura di E. Croft-Murray, British Museum, London.
1971
Silvia Gavuzzo Stewart, *Nota sulle "Carceri" piranesiane*, in "L'Arte", vol. IV, nn. 15-16, pp. 55-74.
1972
John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The Polemical Works, Rome 1757, 1761, 1765, 1769*, Gregg International Publishers, London.
1975
Mario Praz, *Introduzione*, in *Giovanni Battista Piranesi "Le carceri"*, Rizzoli, Milano, pp. 5-22.
1976
Piranèse et les Français 1740-1790, catalogo della mostra, a cura di G. Brunel, introduzione di A. Chastel, Villa Medici, Roma.
1977
Elena Bassi, *Piranesi tra Venezia e Roma*, in AA.VV., *Nuove idee e nuova arte nel Settecento*, Atti dei Convegni Lincei, n. 26, Roma, pp. 427-451.
1978
John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Thames and Hudson, London.
Piranèse et les Français, Atti del convegno dell'Accademia di Francia, Roma, a cura di G. Brunel, Roma.
Piranesi: incisioni - rami - legature - architetture, catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Neri Pozza, Vicenza.
Piranesi nei luoghi di Piranesi, catalogo della mostra, Roma, Multigrafica-Palombi, Roma.
1980
Roberto Pane, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Comunità, Milano.
1983
Piranesi tra Venezia e l'Europa.

antecedenti e il contesto, Atti del convegno, Palazzo dei Conservatori, Roma 14-17 novembre 1979, a cura di A. Lo Bianco, Multigrafica, Roma.

Philipp Otto Runge (Wolgast 1777-Hamburg 1810) 1840-1841 Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, voll. I-II, a cura di D. Runge, Hamburg (trad. it. parziale in Id., *La sfera del colore e altri scritti sull'arte nuova*), a cura di R. Troncon, prefazione di G.C. Argan, Il Saggiatore, Milano 1985).

1942 Otto G. von Simson, *Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape*, in "Art Bulletin", vol. IV, pp. 335-340.

1961 Gunnar Berfelt, *Philipp Otto Runge zwischen Aufbruch und Opposition, 1777-1802*, Uppsala.

1970 Rudolf M. Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge. A Study in Nineteenth Century Art Theory and Iconography*, Northern Illinois University Press, De Kalb.

1973 Heinze Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Künstlerfarbenlehre*, Bern.

1975 Jörg Träger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, Prestel Verlag, München.

1977 Jens Christian Jensen, *Philipp Otto Runge, Leben und Werk*, Köln. Runge in seiner Zeit, catalogo della mostra, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

1981 Peter Betthausen, *Philipp Otto Runge und die Akademie*, in "Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800", Dresden, pp. 118-137.

Joseph Mallord William Turner (London 1775-1851)

1964 John Rothenstein, Martin Butlin, *Turner*, Heinemann, London.

Jerrold Ziff, *J.M.W. Turner on Poetry and Painting*, in "Studies in Romanticism", vol. III, pp. 193-215.

1966 Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality*, New York.

Jack Lindsay, *Turner, His Life and Work*, Harper & Row, New York.

1969 John Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, Studio Vista, London.

1972 John Gage, *Turner: Rain, Steam and Speed*, The Penguin Press, London.

1976 John Walker, *Turner*, Abrams, New York (trad. it., *Turner*, Garzanti, Milano 1984).

1980 *Turner and the Sublime*, catalogo della mostra, a cura di A. Wilton, The British Museum, London.

1987 Andrew Wilton, *Turner and His Time*, Thames and Hudson, London (trad. it., *Turner e il suo tempo*, Fabbri, Milano 1987).

Benjamin West (Springfield, Pennsylvania 1738-London 1820)

1900 Henry E. Jackson, *Benjamin West, his Life and Work*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

1952 James Thomas Flexner, *Benjamin West's American Neoclassicism*, in "New York Historical Society Quarterly", vol. XXXVI, gennaio, pp. 5-41.

1959 Grose Evans, *Benjamin West and the Taste of his Time*, Illinois University Press, Carbondale.

1977 John Dillenberger, *Benjamin West. The Context of His Life's Work, with Particular Attention to Paintings with Religious Subject Matter*, Trinity University Press, San Antonio (Texas).

1981 Allen Staley, *Religious paintings of Benjamin West*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXIII, n. 938, maggio, pp. 307-309.

1985 A.V. Abrams, *The Valiant Hero. Benjamin West and Grand-Style History Painting*, Washington.

1986 Helmut von Erffa, Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, Yale University Press, New Haven-London.

Johann Zoffany (Frankfurt am Main 1733-Strand-on-the-Green 1810)

1966 Mary Webster, *Zoffany*, in *I maestri del colore*, n. 237, Fabbri, Milano.

1977 *Johann Zoffany, 1733-1810*, catalogo della mostra, a cura di M. Webster, National Portrait Gallery, London gennaio-marzo.

Studi sulla letteratura, sulla filosofia e sull'estetica del periodo

1924 Paul Van Tieghem, *Le Prémorantisme*, Michel, Paris.

1933 Edward Hallet Carr, *The Romantic Exiles*, Victor Gollancz, London.

1936 Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A study of the History of an Idea*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it., *La Grande Catena dell'Essere*, a cura di L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1966).

1943 *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, a cura di E. Bellorini, Laterza, Bari.

1946 Walter J. Bate, *From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth Century England*, Harvard University Press, Boston.

1947 Henri Brunschwig, *La Crise de l'état prussien et la genèse de la mentalité romantique*, Presses Universitaires de France, Paris.

1950 Cecile Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, London.

1953 Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, New York (trad. it., *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Il Mulino, Bologna 1976).

1955 René Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. I, *The Later Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven (trad. it., *Storia della critica moderna*, vol. I, *L'età del Romanticismo*, a cura di A. Lombardo, Il Mulino, Bologna 1961).

1957 Guido De Ruggiero, *L'età del romanticismo*, Laterza, Bari.

1961 Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris (trad. it., *Le metamorfosi del cerchio*, Rizzoli, Milano 1971).

Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, Chatto & Windus, London (trad. it., *Cultura e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino 1968).

From Blake to Byron, a cura di B. Ford, Pelican Guide to English Literature, vol. V, Penguin Books, Harmondsworth.

1962 Jacques Barzum, *Romanticism and the Modern Ego*, Secker and Warburg, London.

Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision. The Quest of Identity in the Nineteenth Century*, George Braziller, New York (trad. it., *Oltre la visione tragica. La ricerca dell'identità nel secolo diciannovesimo*, Le-rica, Milano 1965).

1964 S.O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIIIe siècle*, Paris.

1965 Rosario Assunto, *Il trattato del sublime e le origini dell'estetica romantica*, in "La cultura", vol. III, n. 3.

Renzo Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Ceschina, Milano.

W.D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, The Clarendon Press, Oxford.

1967 Rosario Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Mursia, Milano.

Die andere Romantik. Eine Dokumentation, a cura di H. Schanze, Klostermann, Frankfurt am Main.

1969 Lillian R. Furst, *Romanticism in Perspective. A Comparative Study of the Romantic Movement in England, France and Germany*, Macmillan, London.

Eckart Klessmann, *Die Welt der Romantik*, München.

Paul Van Tieghem, *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, Michel, Paris.

Auguste Viatte, *Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme-Théosophie*, Champion, Paris.

1970 Harold Bloom, *Romanticism and Consciousness*, Norton, New York.

Morse Peckham, *The Triumph of Romanticism*, University of South Carolina Press, Columbia.

Siegbert S. Prawer, *The Romantic Period in Germany*, London.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris (trad. it., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977).

Beiträge zur Motiwkunde des 19. Jahrhunderts, a cura di L. Grote, Prestel Verlag, München.

1971 Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton & Co., New York.

1973 Mario Puppo, *Poetica e critica del romanticismo*, Marzorati, Milano.

1974 Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, Genève.

1975 W.P. Albrecht, *The Sublime Pleasures of Tragedy. A Study of Critical Theory from Dennis to Keats*, Lawrence, Kansas City.

Roger Cardinal, *German Romanticism in Context*, London.

1976 T. Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London.

Luigi Di Michele, *L'educazione del sentimento. La crisi del romanzo inglese tra gotico e sentimentale*, AION, Quaderni degli Annali-Sezione Germanica, Napoli.

Lia Formigari, *La linguistica romantica*, Loescher, Torino.

Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Editions du Seuil, Paris.

1978 H. Brian, *The Rise of Romanticism. Essential Texts*, Carcanet New, Manchester.

Mario Pepe, ad vocem *Sublime*, in L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, vol. II, UTET, Torino, pp. 580-582.

L'estetica nel pensiero contemporaneo (dal romanticismo al surrealismo), a cura di G. Bonazzi, D'Anna, Messina-Firenze.

1979 *Romantische Utopie. Utopische Romantik*, a cura di G. Dischner, R. Faber, Gerstenberg, Hildesheim.

1981 Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin*, Princeton

University Press, Princeton (New Jersey).

1983 AA.VV., *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Bern.

D. Aers, J. Cook, D. Punter, *Romanticism and Ideology*, Routledge & Kegan Paul, London.

Derek Brewer, *English Gothic Literature*, MacMillan, London-Basingstoke.

Northrop Frye, *A Study of English Romanticism*, The Harvester Press, Brighton.

Problemi del romanticismo, a cura di U. Cardinale, voll. I-II, Shakespeare & Co., Milano.

1984 AA.VV., *Il Sublime*, Atti del convegno su "Il Sublime: creazione e catastrofe nella poesia", 30-31 maggio, Mucchi, Modena.

Paul A. Cantor, *Creature and Creator. Myth-making and English Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York.

Alfredo De Paz, *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie*, Liguori, Napoli.

Giuseppe Galigani, *L'effimera conquista dell'ideale. "La Belle Dame Sans Merci"*, ETS, Pisa.

Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

C. Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and Realism. Mythology of Nineteenth Century Art*, London.

Peter L. Thorslev jr., *Romantic Contraries. Freedom versus Destiny*, Yale University Press, New Haven.

1986 Marcello Pagnini, *Il Romanticismo*, Il Mulino, Bologna.

- Aarau, Aargauer Kunsthau. Johann Heinrich Füssli, *Odisseo fra Scilla e Cariddi*, 180; fig. 3.
- Abildgaard Nicolai Abraham, 53, 60, 78, 136, 138, 151, 185; figg. 85-93.
- Adams Eric, 254.
- Addison Joseph, 37, 279 n. 10.
- Adler Dankmar, 13.
- Africa, 285 n. 5.
- Agosti S., 267 n. 3, 278 n. 55, n. 56.
- Agostino Aurelio, santo, 277 n. 48.
- Agrippa di Nettesheim Heinrich Cornelius, 41, 64.
- Albani, cardinale, 286 n. 23.
- Alfieri Vittorio Enzo, 269 n. 15, 270 n. 16.
- Alighieri Dante, 80, 109, 178, 238, 254, 270 n. 17, 277 n. 48.
- Allan David, fig. 126.
- Allason B., 288 n. 44.
- Amburgo, Kunsthalle. Caspar David Friedrich, *Collina presso Dresda*, fig. 20.
- Caspar David Friedrich, *Il viaggiatore sopra il mare di nubi*, 288 n. 13.
- Philipp Otto Runge, *Autoritratto*, fig. 181.
- Philipp Otto Runge, *Il Mattino*, 249; figg. 182-185, 188.
- Philipp Otto Runge, *Il Pomeriggio*, 249; fig. 189.
- Philipp Otto Runge, *La Notte*, 249; fig. 187.
- Philipp Otto Runge, *La Sera*, 249; fig. 186.
- Philipp Otto Runge, *Riposo nella Fuga in Egitto*, fig. 190.
- Antoni Carlo, 273 n. 29, 283 n. 32, 284 n. 35.
- Arcangeli Francesco, 252, 282 n. 26, 285 n. 9, 289 n. 14.
- Arcimboldi Giuseppe, 20, 73.
- Argan Giulio Carlo, 268 n. 8, 275 n. 41, n. 42, 278 n. 2, 279 n. 9, 281 n. 20, 282 n. 26, 285 n. 11, 287 n. 42, 288 n. 45 cap. III, n. 1 cap. IV.
- Aristotele, 269 n. 15, 273 n. 29, 285 n. 10.
- Arnim Ludwig Achim, von, 274 n. 35.
- Asselineau C., 280 n. 19.
- Assunto Rosario, 275 n. 43, 276 n. 43, 279 n. 9.
- Atene, 235.
- Atlantico, oceano, 189.
- Auckland, City Art Gallery. Johann Heinrich Füssli, *Allegoria della Vanità*, fig. 5.
- Johann Heinrich Füssli, *I Dioscuri di Montecavallo su mare in tempesta*, 9, 10; fig. 1.
- Johann Heinrich Füssli, *Ritratto della signora Füssli*, fig. 161.
- Auerbach Erich, 270 n. 18.
- Baader Franz, von, 41, 45, 69, 277 n. 51, 278 n. 51.
- Bachelard Gaston, 267 n. 4.
- Backford William, 254.
- Bacone Ruggero, 221.
- Baille, 279 n. 10.
- Balzac Honoré de, 280 n. 19.
- Banville T. de, 280 n. 19.
- Baratono A., 276 n. 43.
- Barry James, 53, 78, 95, 102, 103, 115, 118, 122, 124, 138, 162, 181, 185, 189, 234, 285 n. 2, n. 4, n. 5, n. 6, n. 12, 286 n. 20, n. 23; figg. 58, 63-69.
- Barthes Roland, 278 n. 55.
- Basilea, Kunstmuseum, Arnold Böcklin, *Odisseo e Calipso*, 264, 266; fig. 197.
- Kupferstichkabinett. Johann Heinrich Füssli, *Il precipizio di Devils Dyke (Sussex)*, fig. 153.
- Johann Heinrich Füssli, *Due fanciulle alla finestra*, fig. 158.
- Johann Heinrich Füssli, *L'incubo del gufo*, fig. 16.
- Johann Heinrich Füssli, *Ondina nella capanna del pescatore*, 180; fig. 145.
- Johann Heinrich Füssli, *Tre cortigiane*, fig. 164.
- Johann Heinrich Füssli, *Tre signore a passeggio*, fig. 163.
- Batoni Pompeo, 107, 286 n. 23.
- Baudelaire Charles, 48, 107, 280 n. 19.
- Baumgarten Alexander Gottlieb, 37.
- Béguin Albert, 271 n. 23, 272 n. 26, n. 27, n. 28, 274 n. 30, n. 34, n. 35, 277 n. 46, n. 51, 278 n. 52, n. 53.
- Belfast, Ulster Museum. Johann Heinrich Füssli, *Due cortigiane alla finestra*, fig. 159.
- Bellotto Bernardo, 107.
- Berkeley George, 221, 279 n. 10.
- Berlino, 288 n. 13.
- Charlottenburg. Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 66, 288 n. 13; fig. 25.
- Nationalgalerie. Caspar David Friedrich, *Il sorgere della luna sul mare*, particolare, fig. 26.
- Caspar David Friedrich, *Uomo e donna in contemplazione della luna*, fig. 28.
- Nationalgalerie (già). Caspar David Friedrich, *Cimitero sotto la neve*, fig. 29.
- Bernouilli C., 277 n. 51.
- Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery. Thomas Jones, *Penkerrig*, 102.
- Bjurström Per, 151, 286 n. 17.
- Blake William, 14, 20, 21, 25, 28, 36, 45, 53, 55, 60, 61, 64, 65, 66, 76, 78, 91, 114, 115, 118, 119, 136, 138, 162, 178, 179, 181, 185, 188, 189, 194, 199, 215, 221, 226, 227, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 240, 251, 254, 259, 260, 267 n. 1, 268 n. 10, 269 n. 10, 275 n. 42, 282 n. 24, n. 25, 285 n. 3, n. 4, n. 5, 286 n. 15, n. 22, 287 n. 35, n. 38, n. 41, n. 42, 288 n. 2, n. 3, n. 4, n. 12; figg. 168-180.
- Böcklin Arnold, 259, 264, 266; figg. 197, 199.
- Bodmer Johann Jakob, 37, 270 n. 17, n. 20, 283 n. 32.
- Böhme Jakob, 41, 64.
- Boileau-Despréaux Nicolas, 283 n. 32.
- Bologna, 181.
- Archiginnasio, 286 n. 20.
- Palazzo Poggi. Pellegrino Tibaldi, *Polifemo*, 286 n. 20.
- Pinacoteca Nazionale. James Barry, *Filottete ferito nell'isola di Lemno*, 286 n. 20; fig. 63.
- Guido Reni, *Strage degli Innocenti*, 279 n. 11.
- Börsch-Supan Helmut, 55, 288 n. 12.
- Bosch Jeronymus, 20, 73.
- Bouhours Domenico, 277 n. 48.
- Braccelli, 73.
- Braunschweig, 272 n. 28.
- Breitinger Johann Jakob, 37, 270 n. 17.
- Brentano Clemens Maria, 48, 274 n. 35.
- Briganti Giuliano, 280 n. 11, 289 n. 16.
- Brighton, Art Gallery. William Hodges, *Cratere nel Pacifico*, 102; fig. 52.
- Brocken, monte, 288 n. 8.
- Brown John, 53, 124, 185; fig. 73.
- Brown Norman, 277 n. 46.
- Bruegel Pieter, il Vecchio, 73.
- Bruno Giordano, 41, 240.
- Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. Jacques-Louis David, *Morte di Marat*, 91; fig. 42.
- Bulton J.T., 279 n. 9.
- Burke Edmund, 36, 68, 80, 81, 82, 87, 91, 112, 118, 276 n. 43, 278 n. 7, 279 n. 7, n. 9, 280 n. 12, 283 n. 32, 284 n. 33, 285 n. 4, n. 5, 287 n. 42, 288 n. 42.
- Butler Samuel, 276 n. 43.
- Butts, 269 n. 10.
- Calvert Edward, 238.
- Calvesi Maurizio, 280 n. 16, n. 17.
- Cambiaso Luca, 136.
- Canova Antonio, 53, 221, 275 n. 39, 282 n. 26.
- Carabellese Pantaleo, 275 n. 43.
- Carluccio Luigi, 267 n. 1, 282 n. 25.
- Carstens Jakob Asmus, 53, 78, 115; fig. 55.
- Detroit, The Detroit Institute of Art. Johann Heinrich Füssli, *L'incubo*, 101, 110; fig. 53.
- D'Halboch, 95.
- Diderot Denis, 39, 82, 270 n. 21.
- Dodds E.R., 7.
- Doxford, Collezione Viscount Runciman of Doxford. Alexander Runciman, *Agrippa sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico*, fig. 70.
- Dresda, 68, 107, 249.
- Biblioteca, 249-251.
- Institut und Museum für Geschichte der Stadt Dresden. Caspar David Friedrich, *Autoritratto*, fig. 22.
- Staatliches Museum. Caspar David Friedrich, *La croce sulla montagna*, 288 n. 10.
- Duke Leonard, 286 n. 13.
- Eckhart Meister, 64.
- Edimburgo, National Galleries of Scotland. David Allan, *Continanza di Scipione*, fig. 126.
- Jacob Moore, *La distruzione di Pompei*, fig. 30.
- Caspar David Friedrich, *Il buon samaritano*, fig. 72.
- Alexander Runciman, *Lotta fra Achille e lo Scamandro*, fig. 71.
- Ehrensward Carl August, 53, 171; figg. 2, 122-124.
- Einter Lorenz, 284 n. 1.
- Elba, fiume, 288 n. 9.
- Ellenberger Henry F.E., 269 n. 13, 276 n. 44, 278 n. 51, n. 53.
- Ensor James, 267 n. 1.
- Eraclito, 122, 285 n. 10.
- Erdman David V., 285 n. 5.
- Ernst Max, 267 n. 1.
- Essen, Museum Folkwang. Caspar David Friedrich, *Donna all'alba*, fig. 27.
- Caspar David Friedrich, *La luce del mattino*, 288 n. 13.
- Faenza, Palazzo Milzetti, Felice Giani, *Briseide allontanata da Achille*, affresco, fig. 140.
- Felice Giani, *Vulcano prepara le armi per Achille*, affresco, fig. 141.
- Fagiolo dell'Arco M., 279 n. 9.
- Farington Joseph, 138.
- Federici R., 283 n. 33.
- Fermigier André, 286 n. 17, n. 18.
- Fichte Johann Gottlieb, 287 n. 5.
- Fidia, 82, 221.
- Firenze, Forte di Belvedere. *Anti-noo*, 169.
- *Apollo*, 169.
- Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Felice Giani, *Il negromante*, fig. 130.
- Museo Horne. Johann Heinrich Füssli, *Baccante*, fig. 45.
- Johann Heinrich Füssli, *Frammento di disegno erotico*, fig. 43.
- Johann Heinrich Füssli, *Gruppo erotico con un uomo e due donne*, fig. 47.
- Johann Heinrich Füssli, *Scena*

- erotica con un uomo e due donne ai piedi dell'altare di Priapo, fig. 46.
 - Johann Heinrich Füssli, *Scena erotica con un uomo legato e due donne*, fig. 44.
 Firenzuola Agnolo, 277 n. 48.
 Flaxman John, 53, 95, 118, 168, 181, 185, 189, 221, 254, 282 n. 24.
 Focillon Henry, 280 n. 16.
 Fónagy Ivan, 71, 278 n. 55.
 Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli. Felice Giani, Illustrazioni dal *Taccuino di viaggio da Faenza a Marradi*, figg. 131-139.
 Foscolo Ugo, 269 n. 14.
 Forster Damon Samuel, 269 n. 10, 288 n. 5.
 Francia, 181, 189, 194, 234, 281 n. 20, 284 n. 34.
 Freiberg, Accademia, 69.
 Freud Sigmund, 13, 35, 65, 269 n. 13, 271 n. 21, 276 n. 44, n. 45, 277 n. 46.
 Friedrich Caspar David, 14, 21, 28, 55, 60, 61, 62, 66, 68, 69, 76, 78, 238, 240, 249, 251, 252, 259, 264, 288 n. 9, n. 10, n. 12, n. 13, 289 n. 13; figg. 20-29.
 Frye Northrop, 268 n. 9.
 Fryer E., 285 n. 12.
 Füssli Johann Heinrich, 9, 10, 18, 21, 25, 27, 36, 42, 46, 53, 60, 61, 68, 78, 79, 81, 82, 91, 95, 99, 101, 102, 110, 115, 118, 122, 124, 136, 138, 151, 162, 168, 169, 174, 178, 179, 180, 181, 185, 188, 189, 190, 194, 199, 203, 205, 207, 215, 221, 226, 227, 232, 233, 234, 236, 237, 259, 260, 261, 267 n. 1, 270 n. 17, n. 20, 278 n. 7, 279 n. 8, 280 n. 14, 281 n. 22, n. 23, 282 n. 25, 284 n. 2, 285 n. 5, n. 6, n. 12, 286 n. 13, n. 20, n. 23, 287 n. 23, n. 24, n. 28, n. 30, n. 34, n. 37, n. 42; figg. 1, 3-19, 31, 43-47, 53, 56, 95, 100, 142-156.
 Gage John, 254.
 Gainsborough Thomas, 106, 118, 119, 122.
 Gandolfi, famiglia, 181.
 Gargiulo A., 275 n. 43.
 Gassner Johann Joseph, 276 n. 44.
 Gérard Jean-Ignace, 267 n. 1, 274 n. 32.
 Germania, 48, 64, 65, 82, 240, 276 n. 44, 286 n. 23.
 Giani Felice, 53, 181, 185; figg. 130-141.
 Giedion Sigfried, 282 n. 25.
 Giraldi Gian Battista, 277 n. 48.
 Girodet-Trioson, Anne-Louis Girodet de Roussy detto, 282 n. 25.
 Giulio Romano, 136.
 Goethe Johann Wolfgang, 14, 43, 48, 75, 112, 113, 168, 199, 240, 264, 268 n. 8, 271 n. 21, 277 n. 47, 278 n. 57, 284 n. 34, 287 n. 26, n. 40, 288 n. 6, n. 8.
 Gottsched Johann Christoph, 270 n. 17.
 Goya y Lucientes Francisco, 267 n. 1.
 Grandville, vedi Gérard Jean-Ignace.
 Gravina Pietro, 82.
 Gray Thomas, 283 n. 33, 284 n. 35.
 Grecia, 72, 235, 268 n. 8, 275 n. 39, 282 n. 24.
 Greenough, 282 n. 25.
 Grigson Geoffrey, 115, 284 n. 2.
 Gustavo III re di Svezia, 156.
 Haller Albrecht, von, 283 n. 32.
 Hamann Johann Georg, 40, 41, 42, 43, 45, 110, 112, 199, 272 n. 28, 273 n. 29, n. 30.
 Hamilton Gavin, 102, 107, 162, 234, 287 n. 23; fig. 125.
 Hamsterhuis, 272 n. 27.
 Hannover, 272 n. 28.
 Hartman, 288 n. 10.
 Haydon Benjamin Robert, 10, 287 n. 37.
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 39, 112, 271 n. 21, 278 n. 54.
 Helmont Jan Baptiste, van, 64.
 Herder Johann Gottfried, von, 14, 33, 40, 41, 42, 43, 45, 50, 68, 110, 112, 268 n. 8, 273 n. 30, 274 n. 30, 284 n. 34.
 Hipple Walter G., 279 n. 9.
 Hoare Prince, 53, 136, 138, 286 n. 13.
 Hobbes Thomas, 221, 233, 272 n. 26.
 Hodges William, 102, 108; fig. 52.
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 48, 274 n. 35.
 Hogarth William, 122, 275 n. 43, 285 n. 5.
 Hohenemser R., 275 n. 43.
 Hölderlin Friedrich, 199, 268 n. 8, 274 n. 35.
 Holst, van, 53.
 Honour Hugh, 286 n. 19.
 Hooker E.N., 269 n. 15.
 Howell James, 280 n. 11.
 Hugo Victor, 48, 257, 267 n. 1, 272 n. 28; figg. 193-196.
 Hume David, 68, 277 n. 49, 279 n. 9, n. 10.
 Hurd, vescovo, 112, 284 n. 35.
 Hutcheson Francis, 270 n. 19.
 Inghilterra, 25, 42, 48, 64, 82, 115, 119, 136, 138, 236, 240, 270 n. 19, 279 n. 10, 281 n. 20, 285 n. 5, n. 12, 286 n. 23.
 Ingres Jean-Auguste-Dominique, 282 n. 24, n. 26.
 Irwin David, 286 n. 12, n. 21, 287 n. 25.
 Italia, 118, 124, 136, 171, 181, 233, 252, 286 n. 23.
 Jacobi Friedrich Heinrich, 41, 42, 272 n. 27.
 Jägelsee, fiume, 43.
 Janet Pierre, 13.
 Jefferys James, 53, 124-136, 138, 185, 286 n. 13.
 Jena, 69, 76.
 Jesi Furio, 269 n. 11.
 Jones Thomas, 102.
 Jung Carl Gustav, 13, 49, 113, 269 n. 13, 271 n. 23, 276 n. 44, 278 n. 53, n. 54, 283 n. 31, 284 n. 36, 287 n. 26, n. 33, n. 40.
 Kant Immanuel, 64, 81, 82, 87, 122, 273 n. 29, 275 n. 43, 276 n. 43, 278 n. 5, 281 n. 22, 285 n. 10.
 Keplero Johannes, 41.
 Kern Hendrik, 277 n. 51.
 Keynes G., 269 n. 10, 285 n. 3, 288 n. 4.
 Kierkegaard Sören, 48.
 Klein Melanie, 269 n. 12.
 Kleist Heinrich, von, 249, 252, 274 n. 35, 288 n. 13.
 Klingender Francis D., 282 n. 28.
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 68, 270 n. 17, 281 n. 22.
 Knowles John, 286 n. 12, 287 n. 29.
 Kubin Alfred, 267 n. 1.
 Lacan, 35, 278 n. 55.
 La Mettrie Julien Offroy de, 95.
 Lavater Johann Kaspar, 41, 68, 168.
 Legoux Susan, 286 n. 13.
 Lehr Franz H., 284 n. 1.
 Leibniz Gottfried Wilhelm, von, 37, 65, 274 n. 32, 277 n. 47, n. 48.
 Leopardi Giacomo, 95, 269 n. 14, 287 n. 24.
 Lessing Gotthold Ephraim, 68, 174.
 Lévi-Strauss Claude, 278 n. 55.
 Lichtenberg Georg Christoph, 42, 46, 49, 68, 272 n. 28, 275 n. 7.
 Linnel John, 238.
 Lipsia, Museum der Bildenden Künste. Arnold Böcklin, *L'isola dei morti*, fig. 199.
 Locke John, 65, 221, 233, 272 n. 26, 288 n. 42.
 Locquin Jean, 286 n. 21.
 Londra, 18, 124, 238.
 British Museum, Johann Heinrich Füssli, *L'esorcismo*, fig. 8.
 Collezione Mountbatten. Joseph Wright of Derby, *Fucina di un fabbro*, 102; fig. 51.
 Courtauld Institute of Art. John Brown, *Signore romane*, fig. 73.
 John Soane's Museum. Johann Heinrich Füssli, *Ezzelino e Meduna*, 110, 281 n. 23.
 Kensington Palace, Collezioni Reali. Benjamin West, *Annibale giura di non concludere mai la pace con Roma*, 287 n. 23; fig. 129.
 - Johann Zoffany, *John Cuff con il suo assistente*, 102, 104; fig. 49.
 National Portrait Gallery. Johann Heinrich Füssli, *Autoritratto*, fig. 56.
 Roland Browse Del Banco (già). Il Maestro dei Giganti, *Accesamento di Polifemo*, fig. 77.
 - Il Maestro dei Giganti, *Cinque giganti*, fig. 79.
 - Il Maestro dei Giganti, *Giganti incatenati*, fig. 75.
 - Il Maestro dei Giganti, *Giove fulmina un re*, fig. 78.
 - Il Maestro dei Giganti, *Lotta tra Ulisse e Iro*, fig. 80.
 - Il Maestro dei Giganti, *Scena mitologica*, fig. 76.
 Royal Academy of Arts. Johann Heinrich Füssli, *Thor nella barca di Hymir che combatte col serpente Midgard*, 180; fig. 149.
 Royal Academy Schools, Burlington House, 118, 124, 168, 285 n. 5.
 Royal Society of Arts. James Barry, *Autoritratto*, fig. 58.
 Tate Gallery. William Blake, *Dante e Virgilio davanti alla palude Stigia*, fig. 174.
 - William Blake, Frontespizio della *Visione dei figli di Albione*, fig. 176.
 - William Blake, *Furioso desiderio*, fig. 171.
 - William Blake, *Gli angeli del Bene e del Male*, fig. 179.
 - William Blake, *Il blasfemo*, fig. 173.
 - William Blake, *Il fiume della vita*, fig. 169.
 - William Blake, *Newton*, fig. 177.
 - William Blake, *Pietà*, figg. 178, 180.
 - William Blake, *Processione dal Calvario*, fig. 175.
 - William Blake, *Visione dei figli di Albione*, fig. 170.
 - Il Maestro dei Giganti, *Soggetto sconosciuto*, fig. 74.
 - John Martin, *Il giudizio universale*, fig. 54.
 - John Hamilton Mortimer, *Il padre benedice l'Eroe partente*, fig. 61.
 - John Hamilton Mortimer, *L'Eroe decide di tentare la fortuna*, fig. 60.
 - John Hamilton Mortimer, *L'Eroe libera i prigionieri*, fig. 62.
 - William Turner, *Annibale che attraversa le Alpi*, 259.
 - William Turner, *Sera del diluvio*, 259.
 - Benjamin West, *Pilade e Oreste davanti ad Ifigenia*, 168, 286 n. 23; fig. 127.
 - Johann Zoffany, *Il mendicante accanto alla venditrice di frutta*, 282 n. 29.
 Victoria and Albert Museum. James Barry, *Apollo tenta di far risorgere le mura di Troia con la musica della sua arpa*, fig. 64.
 - James Barry, *Greci intorno a un filosofo*, fig. 65.
 - James Barry, *La resurrezione della libertà*, fig. 67.
 - James Barry, *Nudo femminile*, fig. 66.
 - James Barry, *Nudo femminile*, fig. 69.
 - James Barry, *Salomè porta ad Erode la testa del Battista*, fig. 68.
 - Johann Heinrich Füssli, *Il re del fuoco appare al conte Alberto*, fig. 9.
 - Prince Hoare, *Album di disegni*, 286 n. 13.
 - John Hamilton Mortimer, *Autoritratto*, fig. 57.
 - Benjamin West, *Giudizio di Ercole*, 286 n. 23.
 Longhi Roberto, 278 n. 4.
 Longino Cassio, 279 n. 10.
 Lorrain Claude, 252.
 Losacco M., 278 n. 5.
 Los Angeles, County Museum of Art, Johann Heinrich Füssli, *Satana e la Morte separati dal peccato*, fig. 142.
 Lovejoy Arthur O., 267 n. 7.
 Lukács György, 40, 271 n. 24, 275 n. 38, 278 n. 5.
 Macaulay Rose, 279 n. 11.
 Macpherson, 151.
 Maestro dei Giganti, 53, 138, 185, 286 n. 13; figg. 74-80.
 Maidstone, Maidstone Museum and Art Gallery. James Jefferys, *Album di disegni*, 286 n. 13.
 Malebranche Nicolas de, 277 n. 47.
 Manacorda Giorgio, 269 n. 14, 275 n. 40, 285 n. 8.
 Manchester, Whitworth Art Gallery. Johann Heinrich Füssli, *Julia appare a Pompeo in sogno*, fig. 13.
 - William Turner, *Tramonto sul mare*, 259; fig. 192.
 Mann Thomas, 25, 267 n. 6, 269 n. 13, 272 n. 28.
 Manwaring Elizabeth W., 285 n. 12.
 Manzoni Alessandro, 277 n. 48.
 Marino Giambattista, 279 n. 11.
 Marocco, 106.
 Martin John, 115, 240, 254; fig. 54.
 Marx Heinrich Karl, 271 n. 21.
 Mason Eudo C., 284 n. 33, 287 n. 28, n. 31, n. 39.
 Mathieu Pierre Louis, 289 n. 16.
 Matisse Henri, 282 n. 24.
 Maury Charles, 267 n. 1.
 Matta Echaurren Roberto Sebastian, 266.
 Meinecke Friedrich, 270 n. 19, 274 n. 31.
 Melchiori Giorgio, 279 n. 9.
 Mengs Anton Raphael, 107, 286 n. 25.
 Merker Nicolao, 271 n. 24.
 Mesmer Franz Anton, 65, 276 n. 44.
 Michelangelo Buonarroti, 82, 114, 115, 124, 136, 162, 179, 180, 215, 238, 285 n. 4, 286 n. 15.
 Milne-Henderson Patricia, 286 n. 13, n. 16.
 Milton John, 39, 80, 109, 110, 151, 178, 179, 270 n. 17, n. 20, 284 n. 33.
 Minardi, 181.
 Mirone, 82.
 Mittner Ladislao, 267 n. 7, 270 n. 17, 273 n. 29, 281 n. 21, n. 22, 288, n. 7, n. 8.
 Monaco, Pinacoteca. Johann Heinrich Füssli, *Satana e la Morte separati dal peccato*, fig. 146.
 Monk Samuel H., 279 n. 9.
 Moore Jacob, fig. 30.
 Moreau Gustave, 259, 260, 264, 267 n. 1, 289 n. 16; fig. 198.
 Moritz Karl Philipp, 42, 272 n. 28.
 Mornet Daniel, 268 n. 9.
 Mortimer John Hamilton, 53, 78, 95, 115, 118, 122, 124, 136, 138, 162, 168, 185, 189, 284 n. 2, 285 n. 6, n. 7, n. 12; figg. 57, 59-62.
 Müller Adam, 249.
 Muralt Beat Ludwig, von, 270 n. 20, 283 n. 32.
 Muschg Walter, 287 n. 24.

- Nadler J., 273 n. 29.
 Napoli, 136.
 Nash John, 282 n. 25.
 Natali Giulio, 277 n. 48.
 Necco G., 273 n. 30.
 Neidhardt H.J., 288 n. 12.
 Nerval Gérard de, 39, 48.
 New Haven, Yale Medical Library.
 John Hamilton Mortimer, *La dissezione del cadavere*, fig. 59.
 - Yale University Art Gallery.
 George Stubbs, *Leone che aggredisce un cavallo*, 102, 103, 106; fig. 48.
 - Benjamin West, *Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico*, 287 n. 23.
 Newton Isaac, 272 n. 28, 276 n. 44, 288 n. 42; fig. 128.
 New York, Collezione Rosenblum.
 Francis Damby, *Tema della rivelazione*, 254; fig. 191.
 Nicolson Benedict, 285 n. 7.
 Nietzsche Friedrich, 48, 232, 272 n. 28, 278 n. 5.
 Norris John, 277 n. 47.
 Northcote James, 278 n. 7.
 Nottingham, Museum and Art Gallery. Johann Heinrich Füssli, *Brunilde osserva Günter appeso al soffitto*, fig. 150.
 Novalis, 17, 48, 69, 240, 249, 252, 274 n. 35, 275 n. 38, 278 n. 51.
 Omero, 80, 82, 109, 124, 178, 270 n. 17, 273 n. 29.
 Opie John, 138, 285 n. 5.
 Oretti M., 286 n. 20.
 Ossian, 43, 82, 109, 112.
 Ottawa, National Gallery of Canada. Johann Heinrich Füssli, *Una signora in piedi davanti al tavolo di toilette*, fig. 162.
 Overbeck Friedrich, 114, 115, 136, 284 n. 1.
 Palmer Samuel, 238.
 Palmestron, 108.
 Pampaloni M.L., 280 n. 13.
 Paracelso (Teofrasto Bombasto di Hohenheim), 41, 64.
 Parigi, 91, 272 n. 28.
 Biblioteca Nazionale. Victor Hugo, *Profilo di castello e nebbia*, 257; fig. 195.
 Collezione D'Hérouville. Jacques-Louis David, *Apollo, Diana e i niobidi*, 102.
 Museo del Louvre. Jacques-Louis David, *Bruto*, 281 n. 19.
 - Jacques-Louis David, *Il giuramento degli Orazi*, 91, 107, 110, 281 n. 19; fig. 40.
 - Jacques-Louis David, *Le Sabine*, 281 n. 19; fig. 41.
 Museo Victor Hugo. Victor Hugo, *Borgo con la croce*, 257; fig. 193.
 - Victor Hugo, *Fungo*, 257; fig. 196.
 - Victor Hugo, *Merletti e spettri*, 257; fig. 194.
 Museo Gustave Moreau. Gustave Moreau, *Belle Dame sans Merci*, 261.
 - Gustave Moreau, *L'angelo viaggiatore*, fig. 198.
 - Gustave Moreau, *Sfinge*, 261.
 Petit Palais. Jacques-Louis David, *La morte di Seneca*, 102, 286 n. 20.
 Parma, Galleria Nazionale. Johann Zoffany, *I suonatori ambulanti*, 104, 282 n. 29; fig. 50.
 Parmigianino (Francesco Mazzola), 136.
 Pascal Blaise, 277 n. 48.
 Pellizzi C., 269 n. 13.
 Pennsylvania, 286 n. 23.
 Pericle, 235.
 Petrarca Francesco, 277 n. 48.
 Phillips Richard, 188.
 Pindaro, 82, 91.
 Piranesi Giambattista, 18, 87, 91, 267 n. 1, 280 n. 15; figg. 32-39.
 Pirna, 288 n. 9.
 Platen Hallermund, 268 n. 8.
 Platner Ernst, 277 n. 50.
 Platone, 64, 221, 240, 269 n. 10, 277 n. 46.
 Plutarco, 236.
 Poe Edgar Allan, 48.
 Policeto, 82.
 Pope Alexander, 269 n. 15, 278 n. 51, 284 n. 33.
 Powell Nicolas, 272 n. 26.
 Praz Mario, 279 n. 9, 289 n. 16.
 Pressly Nancy L., 286 n. 13.
 Primaticcio Francesco, 136.
 Providence (Rhode Island), Museum of Art. Benjamin West, *Re Lear*, 287 n. 23.
 Pseudo-Longino vedi Longino Cassio.
 Raffaello Sanzio, 115, 124, 168, 285 n. 4.
 Raimondi Ezio, 267 n. 4, n. 5.
 Raine Kathleen, 275 n. 42, 287 n. 41, n. 42.
 Redon Odilon, 18, 25, 61, 267 n. 1.
 Rella Anna, 156.
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 252.
 Reni Guido, 279 n. 11.
 Reynolds Joshua, 106, 115, 118, 119, 122, 124, 138, 168, 188, 285 n. 4, 288 n. 42.
 Richmond George, 238.
 Richter Jean Paul, 43, 272 n. 27, n. 28, 274 n. 34, n. 35.
 Riga, 43.
 Rimbaud Arthur, 48.
 Ritter Johann Wilhelm, 41, 45, 48, 69, 199, 277 n. 51.
 Roma, 82, 91, 107, 124, 136, 151, 156, 181, 185, 235, 268 n. 8, 280 n. 11, 282 n. 24, 286 n. 13, n. 20, n. 23.
 ex Convento di Sant'Isidoro, 114, 115.
 Museo di Roma. Gavin Hamilton, *Il ratto di Elena*, fig. 125.
 Romney George, 53, 124, 138, 185, 286 n. 14, n. 15; figg. 81-83.
 Rosa Salvator, 136, 285 n. 12.
 Rosenblum Robert, 99, 281 n. 24, 282 n. 24, n. 25, n. 27, 286 n. 21.
 Rossi M.M., 279 n. 10.
 Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo), 136.
 Rousseau Jean-Jacques, 39, 43, 267 n. 1, 271 n. 22, 275 n. 43, 277 n. 48.
 Runciman Alexander, 53, 124, 136, 185, 234; figg. 70-72.
 Runciman John, 53, 136, 234.
 Runge Philipp Otto, 14, 21, 78, 238, 240, 249, 259; figg. 181-190.
 Ruskin John, 252.
 Rykwert Joseph, 280 n. 18.
 Sade Donatien-Alphonse-François, marchese di, 95.
 Saito Nello, 272 n. 28.
 Santoli V., 267 n. 5.
 Saussure Ferdinand de, 278 n. 55.
 Scheler Max, 269 n. 13.
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph, 76, 249, 277 n. 51, 278 n. 51, n. 54 cap. I, n. 5, n. 6 cap. II.
 Schiff Gert, 281 n. 23, 287 n. 28.
 Schiller Johann Christoph Friedrich, 48, 179, 287 n. 33.
 Schinkel Karl Friedrich, 282 n. 25.
 Schlegel August Wilhelm, von, 43.
 Schlegel Friedrich, von, 20, 31, 32, 33, 43, 79, 267 n. 5, n. 7, 278 n. 51.
 Schmied Wieland, 267 n. 1.
 Schopenhauer Arthur, 48, 269 n. 13, 278 n. 54.
 Schubert Gotthilf Heinrich, von, 41, 45, 68, 249, 269 n. 13, 277 n. 51, 288 n. 9.
 Schweinfurt, Collezione Schafer. Johann Heinrich Füssli, *Wolfram guarda la moglie nella cella dove l'ha imprigionata con lo scheletro del suo amante*, fig. 18.
 Scopa, 82.
 Semler Christian August, 249, 288 n. 11.
 Sénac de Meilhan Gabriel, 271 n. 25.
 Sergel Johan Tobias, 53, 78, 95, 136, 138-151, 156, 171, 185, 282 n. 25, 286 n. 17; figg. 84, 94, 96-99, 101-121.
 Shaftesbury Anthony Ashley Cooper, 3° conte di, 39, 240, 270 n. 19.
 Shakespeare William, 80, 109, 110, 124, 151, 178, 179, 273 n. 29, 274 n. 30, 284 n. 34, 285 n. 11.
 Shalcken, 105.
 Sharp William, 287 n. 23.
 Simpson D., 272 n. 26.
 Soane John, 285 n. 2.
 Spenser Edmund, 109, 284 n. 33.
 Spirito Ugo, 277 n. 47.
 Spitzer Leo, 45, 274 n. 32.
 Staley Allen, 282 n. 27.
 Starobinski Jean, 101, 178, 267 n. 4, 271 n. 22, n. 25, 275 n. 39, 278 n. 1, n. 3, 280 n. 19, 287 n. 27, n. 30, n. 36, 288 n. 43.
 Stavanhagen, 274 n. 31.
 Steffens Henrik, 69, 277 n. 51.
 Stoccolma, Museo Nazionale. Carl August Ehrensvärd, *Il poeta apre le costellazioni*, fig. 123.
 - Carl August Ehrensvärd, *La vera nascita del poeta*, fig. 122.
 - Carl August Ehrensvärd, *Paesaggio con aratori*, fig. 124.
 - Carl August Ehrensvärd, *Tempesta sul mare*, fig. 2.
 - Johann Heinrich Füssli, *Lo studio di Sergel a Roma*, fig. 95.
 - Johann Heinrich Füssli, *Ritratto di Sergel a passeggio*, fig. 100.
 - Johan Tobias Sergel, *Abildgaard e i suoi amici*, fig. 94.
 - Johan Tobias Sergel, *"... alla salute degli avi"*, 151, 156; fig. 117.
 - Johan Tobias Sergel, *Amore e Psiche*, 151.
 - Johan Tobias Sergel, *Autoritratto con le stampelle*, fig. 96.
 - Johan Tobias Sergel, *"Beve dell'acqua"*, 151, 156; fig. 110.
 - Johan Tobias Sergel, *"Cade nella disperazione"*, 151, 156; fig. 108.
 - Johan Tobias Sergel, *Caricatura di Füssli*, fig. 99.
 - Johan Tobias Sergel, *"Cerca la solitudine"*, 151, 156; fig. 103.
 - Johan Tobias Sergel, *"... e termina sovente in lacrime"*, 151, 156; fig. 114.
 - Johan Tobias Sergel, *"Ha una dolce visione"*, 151, 156; fig. 107.
 - Johan Tobias Sergel, *Il pittore Nicolai Abraham Abildgaard*, fig. 84.
 - Johan Tobias Sergel, *"Il sentimento delle mie sofferenze"*, 156; fig. 119.
 - Johan Tobias Sergel, *"Implora Dio"*, 151, 156; fig. 109.
 - Johan Tobias Sergel, *"La nostra vita comincia col pianto..."*, 156; fig. 113.
 - Johan Tobias Sergel, *L'artista in Roma prepara la lingua salmistrata*, fig. 97.
 - Johan Tobias Sergel, *"La sera vicino al mio bicchiere"*, 151, 156; fig. 118.
 - Johan Tobias Sergel, *"... l'ultimo ornamento quattro tavole"*, 156; fig. 116.
 - Johan Tobias Sergel, *"... ma il finale è una tomba"*, 151, 156; fig. 115.
 - Johan Tobias Sergel, *Pensatore*, fig. 98.
 - Johan Tobias Sergel, *"Per me la vita è un gioco"*, 151, 156; fig. 120.
 - Johan Tobias Sergel, *"Risveglio doloroso"*, 151, 156; fig. 105.
 - Johan Tobias Sergel, *Ritratto di Füssli*, fig. 101.
 - Johan Tobias Sergel, *"Si nasconde"*, 151, 156; fig. 104.
 - Johan Tobias Sergel, *"Soffro atrocemente"*, 151, 156; fig. 106.
 - Johan Tobias Sergel, *"Sogno doloroso"*, 151, 156; fig. 102.
 - Johan Tobias Sergel, *"Sul cammino penoso della vita"*, 151, 156; fig. 112.
 - Johan Tobias Sergel, *"Testimonia la sua riconoscenza"*, 151, 156; fig. 111.
 - Johan Tobias Sergel, *"Tu che ti lamenti del tuo destino"*, 151, 156; fig. 121.
 Stokes Adrian, 269 n. 12;
 Stothard Thomas, 118.
 Strasburgo, 284 n. 34.
 Duomo, 284 n. 34.
 Stratford-upon-Avon, The Royal Shakespeare Theatre, Picture Gallery and Museum. Johann Heinrich Füssli, *L'apparizione della testa a Macbeth*, 281 n. 23.
 Strawberry Hill, 284 n. 33.
 Stubbs George, 102, 103, 106; fig. 48.
 Sulzer Johann Georg, 270 n. 16.
 Sunderland John, 285 n. 12.
 Sutton Denis, 280 n. 11.
 Swedenborg Emanuel, 41, 42, 64, 275 n. 43, 276 n. 43.
 Tacito, 236.
 Tafuri Manfredo, 280 n. 15.
 Tasso Torquato, 277 n. 48.
 Taylor Alfred Edward, 221.
 Taylor Basil, 103.
 Thibaudet Albert, 76.
 Tibaldi Pellegrino, 136.
 Tieck Johann Ludwig, 48, 249, 274 n. 35.
 Todd Ruthven 287 n. 37.
 Torino, Collezione Levi. Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 266; fig. 200.
 Trahard Pierre, 268 n. 9.
 Trilling Lionel, 269 n. 13, 271 n. 21, 277 n. 45.
 Troxler I.P.V., 41, 45, 273 n. 29, 277 n. 51.
 Trusler, 288 n. 4.
 Turner William, 238, 240, 251, 252, 254, 259, 282 n. 26, 289 n. 15; fig. 192.
 USA, Collezione privata. George Romney, *Eartham Wood*, fig. 83.
 - George Romney, *Medea che uccide un figlio*, fig. 82.
 - George Romney, *Tre fanciulle*, fig. 81.
 Utrecht, 105.
 Varsavia, 107.
 Vaughan William, 288 n. 12.
 Venezia, 252.
 Verra V., 275 n. 43.
 Vico Giovan Battista, 32, 37, 74, 82, 87, 270 n. 18; 273 n. 29, 280 n. 12, n. 16.
 Vienna, 107.
 Kunsthistorisches Museum. Caspar David Friedrich, *Le finestre dello studio*, figg. 23, 24.
 Virgilio, 238, 275 n. 43.
 Vogt-Göknil Ulya, 280 n. 15.
 Wackenroder Wilhelm Heinrich, 115.
 Wädenswil, Collezione Frau H.R. Blattmann-Roth. Johann Heinrich Füssli, *Amanda/Rezia si getta con Hüon nel mare*, fig. 10.
 Walpole Horace, 87, 104, 283 n. 33, 284 n. 33.
 Warton, 284 n. 35.
 Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection. William Blake, *Albione e la lettera che uccise*, fig. 168.
 Wasianski, 276 n. 43.
 Waterhouse Ellis K., 286 n. 21.
 Weinwright, 53.
 West Benjamin, 102, 124, 138, 162, 168, 174, 234, 286 n. 22, n. 23; figg. 127-129.
 Whyte Lancelot Law, 269 n. 13.

270 n. 16, 270 n. 19, 271 n. 22, 272 n. 26, 274 n. 33, n. 34, 277 n. 47, n. 50.
 Wieser Max, 268 n. 9.
 Wilkes John, 285 n. 5.
 Wilson Richard, 108, 252, 285 n. 5.
 Winckelmann Johann Joachim, 82, 91, 162, 174, 234, 268 n. 8, 280 n. 13, 283 n. 32, 286 n. 23.
 Wordsworth William, 48, 189, 274 n. 33.
 Wright Joseph of Derby, 102, 105, 106; fig. 51.
 Young Edward, 37, 68, 270 n. 16.
 Zoffany Johann, 102, 104, 106, 282 n. 29; figg. 49, 50.
 Zurigo, Collezione Hürlimann, Johann Heinrich Füssli, *Il negro vendicato*, fig. 147.
 - Johann Heinrich Füssli, *The Ladies of Hastings*, fig. 15.
 Collezione N. von Schulthess.
 Johann Heinrich Füssli, *Solitudine all'alba*, particolare, fig. 14.
 Kantonale Kunstsammlung. Johann Heinrich Füssli, *Il sonno e*

la Morte portano il corpo di Sarpedone nella Licia, fig. 144.
 Kunsthaus. Johann Heinrich Füssli, *Achille afferra l'ombra di Patroclo*, fig. 6.
 - Johann Heinrich Füssli, *Achille e l'ombra di Patroclo*, fig. 7.
 - Johann Heinrich Füssli, *Cavaliere in un orrido verso il mare*, fig. 155.
 - Johann Heinrich Füssli, *Crimilde mostra a Hagen la testa di Günter*, fig. 148.
 - Johann Heinrich Füssli, *Donna davanti al Laocoonte*, fig. 166.
 - Johann Heinrich Füssli, *Donna vista di schiena*, fig. 167.
 - Johann Heinrich Füssli, *Füssli in colloquio con Bodmer davanti alla statua di Omero*, fig. 12.
 - Johann Heinrich Füssli, *I due guerrieri fuggono davanti alla statua di Iside*, fig. 152.
 - Johann Heinrich Füssli, *Il bambino sostituito durante il plenilunio*, fig. 17.
 - Johann Heinrich Füssli, Illustrazione per la *Regina delle Fate* di Spenser, fig. 156.

- Johann Heinrich Füssli, *L'artista in disperazione presso giganteschi frammenti di una statua*, 81; fig. 31.
 - Johann Heinrich Füssli, *La signora Füssli con un grande cappello*, fig. 157.
 - Johann Heinrich Füssli, *La signora Füssli in lettura*, fig. 160.
 - Johann Heinrich Füssli, *Mose in preghiera sul Sinai*, fig. 4.
 - Johann Heinrich Füssli, *Quattro amici: da sinistra Füssli, il professor Bodmer, il diacono Waser e il professor Sulzer*, fig. 11.
 - Johann Heinrich Füssli, *Satana sul lago di fuoco chiama Belzebù*, fig. 143.
 - Johann Heinrich Füssli, *Scogliere dell'Inghilterra del Sud*, fig. 154.
 - Johann Heinrich Füssli, *Sigfrido e Crimilde*, fig. 151.
 - Johann Heinrich Füssli, *Una cortigiana*, fig. 165.
 Muraltengut. Johann Heinrich Füssli, *L'incubo lascia il giaciglio di due ragazze addormentate*, fig. 19.

Referenze fotografiche

Annan, Glasgow; Archivio Fotografico del Museo di Roma, Roma; Art Gallery, Brighton; Bruno Balestrini, Milano; Bayer Staatsgemaldesammlungen, Monaco; Biblioteca Comunale, Forlì; Biblioteca Nazionale, Parigi; Biblioteca Reale, Copenhagen; Bulloz, Parigi; City Art Gallery, Auckland (Nuova Zelanda); Cleveland Museum of Art, Cleveland; A.C. Cooper, Londra (Diritti riservati); County Museum of Art, Los Angeles; Courtauld Institute of Art, Londra; Walter Drayer, Zurigo; Fotofast, Bologna; Fratelli Fabbri Editori, Milano; Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma; Peter Grünert, Zurigo; Institut und Museum für Geschichte der Stadt Dresden, Fotothek, Dresda; Kantonale Kunstsammlung, Zurigo; Gottfried Keller, Berna; Kleinhempel, Kunsthalle, Amburgo; Kunsthaus, Zurigo; Kunsthistorisches Museum, Vienna; Kunstmuseum, Basilea; Layland-Ross, Nottingham; Library of Congress, Washington; Manor, Kay and Foley, Bolton; Musées Nationaux, Parigi; Museo Nazionale, Stoccolma; National Gallery of Canada, Ottawa; National Portrait Gallery, Londra; Mario Quattrone, Firenze; Royal Academy of Arts, Londra (Diritti riservati); Schiavinotto, Roma; Tom Scott, Edimburgo; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlino; Statens Museum for Kunst, Copenhagen; Studio Color di Fornari e Ziveri, Parma; Joseph Szaszfai, Yale University Art Gallery, New Haven; Tate Gallery, Londra; Ulster Museum, Belfast; Victoria and Albert Museum, Londra; Liselotte Witzel, Essen; Yale Medical Library, New Haven.