



In mostra a Firenze
le opere del grande precursore
del Simbolismo

Morboso Moreau

di GIULIANO BRIGANTI

dell'esperienza sensibile, nel rifiutare quel fervente culto della natura che aveva sostenuto in Francia tante vocazioni da Corot a Courbet e che, già a cominciare dal 1830, aveva spinto tanti pittori a nutrirsi di sensazioni lungo i verdi sentieri muschiosi della foresta di Fontainebleau, Moreau si allontanava dal suo tempo e si ricongiungeva a quella via che era stata aperta fra la fine del Settecento e il principio dell'Ottocento dai grandi visionari, da Füssli e da Blake.

Prevale il sesso

Ma assai diversi dalle apocalittiche visioni di Blake erano i sogni e le «erudite isterie» di Moreau. Intanto perché erano sostenute soprattutto da una fiducia straordinaria che la pittura, proprio in quanto pittura, potesse, con il suo linguaggio, dare vita autonoma alle immagini della mente. Si sentiva, insomma, pittore e non uomo di Dio come Blake, che pur nelle sue visioni più oscure si raccomandava sempre al mondo, ribadendo e concludendo la sua natura ermetica di profeta le cui visioni concerne-

vano Dio e l'Eterno. Moreau si sentiva soltanto pittore; e con quanta finezza, con quanta raffinata scelta di mezzi sapeva battere quella strada, diciamo così professionale, lo dimostrano molto presto le opere, alcune delle quali qui esposte, del suo breve soggiorno italiano che compì, non più giovanissimo, a trentun anni, nel 1857.

Le copie dal Buffalmacco del Camposanto di Pisa, dall'angelo di Leonardo nel Battesimo del Verrocchio, dal putto di Raffaello di San Luca, dal Veronese della Borghese, rivelano una raffinatezza così sottile del colore, un disegno così sensibile, da ricordare molto da vicino le contemporanee copie da antichi maestri di Degas, che del resto Moreau conobbe a Roma all'Accademia di Villa Medici; un incontro che non fu certo senza conseguenze.

Ma è dopo il 1860 che Moreau trova la sua strada ed esprime pienamente il suo mondo inserendosi nella storia della pittura in maniera improvvisa e conturbante; e non solo con un anticipo assai notevole sul corso del Simbolismo che dilagherà sulla fine del secolo in tutta Europa, ma con una indipendenza sia verso il passato che verso il futuro, vale a dire verso il Simbolismo stesso al quale invece è sempre associato.

come d'obbligo, che trova un parallelo soltanto in due altri grandi spiriti indipendenti come Rodolphe Bresdin e Odilon Redon, quasi suo coetaneo il primo, di quattordici anni più giovane il secondo.

Il modo con cui Moreau attinge a quella comune eredità della cultura occidentale che erano i miti classici, le storie bibliche, le leggende dell'antichità e del Medioevo, è così eccentrico, così anomalo, è intrecciato ad impulsi così oscuri della sua mente, da aver fatto giudicare le sue immagini alla stregua di allucinazioni di un drogato, anche se paragonate alle interpretazioni più personali e introspettive che di quei miti e di quelle leggende ha dato l'Ottocento. Sono elaborazioni sensuali, allucinate, leggermente macabre, ove prevalgono il sesso, l'esotismo, il dolore, la morte, ma rilegate morbosamente nella preziosa cornice della mistica religione dell'arte. Motivi che saranno familiari alla cultura crepuscolare del decadentismo ma che Moreau esprime con una indipendenza, con un coraggio e con una forza che non trova certo equivalenti nei simbolisti o nei decadenti di fine secolo. E nasce qui quella necessità di distinzione alla quale mi sono raccomandato all'inizio.

Le grandi elaboratissime tele, gli acquarelli dai limpidi colori di rubino e di smeraldo, gli straordinari bozzetti con le loro luminose improvvisazioni, rivelano un continuo ricorso ad un materiale figurativo e letterario composito, ricco di scorie e di impurità, immerso nel torbido crogiuolo dei sentimenti e degli istinti. Una morbosa mitologia, certo, distillata da silenziose meditazioni, impietrita in una macabra fissità di morte, ma Moreau sa conferirle una misteriosa evidenza con quel suo modo, del tutto nuovo, di dipingere. Con una pittura, cioè, che, maturandosi, nel corso degli anni si riduce ad un dialogo essenziale fra le macchie o i grumi gestuali e istintivi del colore, che può intendersi come simbolo dell'inconscio, e l'elaborazione minuta del disegno che interpreta il caos di quelle macchie, di quei grumi, e ad esse sovrappone il suo esile ordito.

Trionfo sui mostri

Nascono così, da quel dialogo, immagini che si arricchiscono di significati attingendo al magazzino composito della sua mente dove si accumulano le curiosità dell'esotismo, i frammenti di un Medioevo e di un Rinascimento fiabesco, non dissimile da quello dei preraffaelliti, e infine i ricordi di lunghe visite al Louvre fra i reperti delle antiche civiltà egizie, mesopotamiche, orientali.

Nel laboratorio segreto della sua anima, che era un'anima triste e solitaria, nutrita di remote letture, le allegorie si accumulano e si elaborano in un paziente lavoro di concrezione, e assumono ai suoi occhi un significato morale, vogliono testimoniare l'idea di una vittoria, di un trionfo finale sui mostri: una purificazione, un'ascesa verso il cielo, un'ansia di spiritualismo. Ma le radici di quelle immagini pescano in una liquida e oscura densità, troppo torbida, troppo ambigua per non produrre fiori torbidi e ambigui essi stessi. E così la spiritualità trascolora insensibilmente in sensualità, e la purezza e la perversione si intrecciano indissolubilmente. Così come la sua materia pittorica, ora abbandonata all'istinto del gesto, ora minuziosamente elaborata e trasfigurata, si raprende in preziosità di oro e di gemme sul fondo continuo di una tonalità malinconica, bituminosa, putrescente.

Come ho già scritto altrove, è proprio alla qualità quasi medianica con cui la sua pittura sapeva evocare le immagini madrepatiche che fluttuavano nel tiepido e oscuro grembo dell'inconscio, come in un'acqua profonda e azzurra fra una foresta fantastica di rossi coralli, che va riconosciuto il vero merito di Moreau e il suo apporto a quella inquieta linea crepuscolare, a quell'ombra che si estende dal pre-romanticismo fino alla pittura moderna.

Una mostra da vedere, dunque, corredata di un buon catalogo con vari scritti fra i quali un bel saggio di Lele Montzi.

FIRENZE - «Della Divina Distinzione»: così vorrei intitolare, echeggiando il noto trattato di Luca Pacioli, un'ideale storia dell'arte dall'Ottocento a oggi, richiamandomi al santo principio del distinguere. Come potrei, per esempio, esternare ancora una volta la mia grande ammirazione per Gustave Moreau senza aver invocato quel principio che è oggi così disatteso? Perché so bene che quanto può dirsi in lode di Gustave Moreau, data la posizione dell'artista del tutto al di fuori di quella linea Courbet-Cézanne che è indubbiamente la linea maestra dell'arte moderna, rischierebbe di essere inteso come una lode a tutto un genere di trasgressioni pittoriche ottocentesche e di mediocrità simboliste che oggi si vanno troppo generosamente e indistintamente rivalutando.

E' senza distinguere, vale a dire senza chiedersi che cosa si riporta a galla, che da qualche tempo si va pescando nelle pozze più stagnanti dell'Ottocento, secolo straordinariamente ricco nel bene come nel male. Le paludi, si sa, hanno il loro fascino; ma poiché io sento soprattutto il fascino della pittura, quella vera, e poiché ho ancora la retina offesa dalla nauseante mostra dedicata al fregio di Aristide Sartorio alla Camera dei Deputati, non posso non temere i pericoli di indistinti recuperi, presentati al pubblico non tanto come interessanti documenti di una depressione culturale e del gusto di una borghesia intellettualmente miserevole, il che sarebbe operazione legittima, quanto come vere e proprie opere d'arte.

Ho capito, aggirandomi per quella mostra, nata appunto nel clima di quel genere di rivalutazioni, quanta ragione avessimo ad educarci, ancora ragazzi, nel disprezzo di certe meschinità mentali ottocentesche e del primo Novecento italiano, delle quali Sartorio è un tipico rappresentante. Non avremmo avuto ragione, invece, a disprezzare nella stessa maniera Moreau. Se forse, modellandoci sui nostri maestri, talvolta lo abbiamo fatto, da parte mia almeno credo di aver dato prove di sincero ravvedimento.

Gustave Moreau, è ovvio, non ha nulla a dividere con neorealututi come Bouguereau o come Gérôme, pittori «fuori della pittura» anche se tanto più bravi dei loro miseri omologhi italiani, e nemmeno con glorie mai tramontate ma appassite al sole come Rodin; allo stesso modo che, in senso inverso, Sartorio, pittore di una piccola Italia retorica e artisticamente incolta, non ha nulla a che spartire con D'Annunzio, che a suo modo seppelì talvolta evaderne e, quando lo fece, grandiosamente.

L'altra faccia del secolo

Distinguere sempre, dunque. Perché bisogna ben distinguere, Moreau, e decisamente, da tanti altri artisti che, nella generosa terra di Francia, convissero con lui in quell'«altra faccia» del secolo Decimonono che è stata tenuta rivolta verso l'ombra per tanta parte di questo nostro secolo «modernista» nato con le avanguardie, e che solo in questi ultimi onniviventi anni post-moderni è stata riportata alla luce, spesso legittimamente ma, come ho detto, ancor più spesso senza troppi riguardi per la «divina distinzione».

Molto opportuna giunge, quindi, a far intendere anche da noi la grandezza di Gustave Moreau, questa bella iniziativa del Centro Mostre di Firenze diretto da Sergio Salvi, che ha dedicato all'artista un'importante mostra, la prima in Italia, ricca di ben ottanta-sei opere fra le quali alcune delle più note.

Gustave Moreau, nato nel 1826, era di sette anni più giovane del suo omonimo Courbet e di sei anni più vecchio di Manet; solo cinque anni lo dividevano dall'altro suo grande omonimo Flaubert. Apparteneva cioè a quella generazione che aveva dai venti ai trent'anni verso il 1850: una generazione che era all'ombra dei «Maitres», quell'assemblea di grandi artisti, di grandi poeti, di grandi letterati che, come scriveva Thibaudet, simile alle assemblee omeriche degli

dei, proiettava la sua immensa ombra fin oltre la metà del secolo. L'Olimpo di Ingres, di Delacroix, di Balzac, di Victor Hugo, per non ricordare che i maggiori.

Ma anche la nuova generazione non avrebbe tardato a produrre altri «maîtres» che dominerebbero, dalla Francia, tutta la seconda metà del secolo Decimonono: meno olimpici, certo, dei Napoleoni artistici e letterari che li avevano preceduti, meno divorati da sovrumane ambizioni o da incurabili narcisismi; decisamente più borghesi, più radicati nella vita quotidiana, poco amanti della «bohème», dediti ad amori tutt'altro che romantici, frequentatori di caffè. Ma artisti e letterati sino nel più profondo dell'animo, instancabili nel lo-

tere per le loro idee. E altrettanto grandi.

E' la generazione che vive la crisi dell'immaginazione romantica, la generazione del Realismo: realismo sentimentale, realismo documentario, realismo dottrinale e ideologico.

La generazione che, in pittura, vede realizzarsi in pieno l'ideale baudelaire del «peintre de la vie moderne». Da questo spirito della sua generazione Moreau si disassocia totalmente, non vuole nemmeno riconoscerli il diritto, in arte, di esistere. Nulla, infatti, è più lontano dalla realtà della sua opera, nessuno più di lui è estraneo alle aspirazioni di un tempo in cui, con Courbet, si affacciava la prima concreta proposta di identificare l'arte con la

vita stessa, nella sua integrità, al di fuori di ogni dramma. «Non credo né a quello che tocco né a quello che vedo», scriveva; «non credo che a quello che non vedo è unicamente a quello che sento».

Così dicendo, Moreau dimostrava di abbandonarsi consapevolmente ad un procedimento mentale che aveva radici storiche lontane; radici che si spingevano sino al cuore di una situazione preromantica dominata da Blake e dalla sua contrapposizione fra occhio fisico e occhio della mente, dalla sua convinzione che la natura visibile nascondesse, come un velo dipinto, il mondo della verità, che è il mondo dell'immaginazione e della visione. Nell'escludere, insomma, con tanta determinazione i dati

E' in libreria il nuovo romanzo di Giampaolo Rugarli, «Il nido di ghiaccio»

Uno sguardo sul nulla

di PIETRO CITATI

AVREI voluto conoscere Giampaolo Rugarli quando lavorava alla Cassa di Risparmio delle Province Lombarde. Credo che quest'uomo ampio, massiccio, coperto di golf, di cappotti e di sciarpe, pieno di gesti di gentilezza e di deferenza, dalla lingua ampia e ossequiosa, ricordasse un poco Carlo Emilio Gadda prigioniero negli edifici della Rai. Entrambi svolgevano il loro lavoro con un eccesso di competenza. Le sedi della Cariplo dirette da Rugarli, gli uffici studi, la Tesoreria e l'Esattoria splendevano di puntiglio, di rigore e di efficienza. Tutti gli impiegati stavano diligentemente al loro posto; e, in mezzo a loro, fino alle otto o alle dieci di sera, c'era sempre, ubiquo e onnipotente, Giampaolo Rugarli.

Ma Rugarli si sentiva sacrificato. Sapeva che le uniche ore giuste della sua vita erano quelle della notte, i sabati e le domeniche, quando la penna progettava romanzi e racconti. Come dovette sentirsi schiacciato! E con quale gioia, passati i cinquant'anni, poté finalmente dedicarsi alla letteratura! Non c'era più l'ufficio, la legge, l'obbligo, la costrizione, ma una libertà immensa. Tutti i libri da leggere: tutti i libri, quelli possibili e quelli impossibili, da scrivere, senza altri confini che i

confini infiniti della letteratura. Forse Rugarli si inebriò troppo. Accanto al bel racconto: *Il superlativo assoluto* (Garzanti), scrisse *La troglia* (Adelphi), che mi sembra il libro mancato di un uomo di molto talento. Ma *Il nido di ghiaccio* (Mondadori, pagg. 128, lire 23.000) è tra i racconti più intensi di questi ultimi anni.

La storia svolge un tema classico: i rapporti tra un padre ed un figlio. Il padre è «un dio ferito, un dio cupo»: ossessionato dal terrore della morte, dal senso di una sciagura ineluttabile, dall'idea che il totale della vita è niente. Per vincere la morte, egli l'anticipa nell'intelligenza: abbandona l'ufficio, il lavoro, l'esistenza; vive segregato in casa come in un carcere, inchiodando le finestre e la porta senza parole, senza luce e coi fili del telefono tagliati. Lì, dalla sola finestra aperta sul cielo, potrà forse studiare la notte, gli astri, i misteriosi rapporti tra la vita e la morte.

Il figlio diventa la vittima e il prigioniero del padre: l'ombra di quella divinità infera. Non gioca con i ragazzi, non ha né le passioni né i sentimenti della giovinezza: diventa una sentinella che guarda dalla finestra i confini tra l'esistenza e l'oltre. Ha l'ulcera, gli piacciono le parole incrociate e la minestrina coi dadi. Ama soltanto il rumore del chivvistello

che lo estromette dai colori e dai rumori del tempo. Abitando anche lui nel carcere, ha scoperto il segreto, che il padre ha sempre inseguito? Ha scoperto cosa significa il niente? La scienza del carcere, sembra commentare Rugarli, ci rivela soltanto cosa è il carcere.

Con desolazione e furore, Rugarli interroga il mondo. Il desiderio di vita è violento, in lui, come il desiderio metafisico, che insegue l'infinito e l'assoluto. Si chiede quale è l'ombra che si annida intorno alle cose: cosa c'è oltre la morte; e se qualcosa si salvi, qualcosa rimanga. La lunga ricerca di Rugarli è insieme passionale e rarefatta: impegna il corpo, il cuore, l'intelligenza, il nulla che abita in lui e lo avvolge da tutte le parti.

Quello che amo, nel *Nido di ghiaccio*, è soprattutto la voce narrante: la voce del figlio, dietro la quale Rugarli si nasconde; musica amara, disperata e furibonda, ironica e intellettuale, piena di gelo e di pena. Tutto è intensamente stilizzato: una bellissima vocazione aforistica scorcio e fissa il reale; eppure tutto resta libero - gesti, nient'altro che gesti, la prima ricchezza del romanziere. La superficie è sobria: ma quale tensione vi si annida - verso il non detto, l'ineluttabile, l'inespicabile.

Giampaolo
Rugarli

