

a dissociare nettamente questo movimento dall'Illuminismo che ai suoi occhi appariva come una vasta zona priva di humus vitale, arida, condannata alla sterilità. L'impresa fu coronata da un successo non ancora estinto. Fu Lukàcs il primo a contestarne con seri argomenti la validità storica sostenendo la tesi di una continuità ideale che lega l'Illuminismo vero e proprio alla generazione confusa e ribelle dello Sturm und Drang cui pur riconosceva "mancanza di chiarezza ideologica" per il continuo oscillare fra "orientamenti progressisti e reazionari" ma che, a suo vedere, si muoveva ancora lungo la direttrice generale dell'emancipazione borghese proposta dall'Aufklärung²¹. Il merito di Lukàcs è sostanziale soprattutto per aver colto le molte differenze oggettive che distinguono gli Stürmer dai romantici, ma non può essere disconosciuta e sottovalutata la diversità di impostazione teorica ed ideologica che, particolarmente nel pensiero di Hamann e anche di Herder, dissocia lo Sturm und Drang dall'Illuminismo per la forte componente irrazionalista che sottende le finalità degli Stürmer, e non solo quelle fideistico-religiose di Hamann. Ciò che occorre soprattutto evitare, comunque, è il ritratto di maniera di un Illuminismo esclusivamente postcartesiano, astratto e antiempirico, del tutto estraneo all'irrazionale, o di uno Sturm und Drang folle e sregolato, dissociato dalla ragione. Occorre invece tener conto che gli uomini — e penso non solo agli Stürmer ma a quegli artisti in particolare che hanno dato l'avvio alla vicenda che c'interessa — i quali nell'ambito della cultura illuminista, dopo il 1770, si abbandonarono all'indagine

della passione e dei sentimenti, potevano anche tentare di incanalare nel chiaro dominio dell'intelligenza e del conscio per renderli più fecondi, nell'illusione che fosse ancora possibile unificare ogni impulso nella luce e nel bene. Ma la ragione vacillava, così arricchiva

Verso una nuova metafisica

È vero che già dal Seicento la filosofia cartesiana e postcartesiana aveva fatto giustizia di tutte le correnti di mistica "analogica" e "simbolica" del secolo precedente respingendole nell'ombra dalla quale erano nate, ma quello che era eliminato dal corso superiore del pensiero andava a raggiungere la corrente segreta delle superstizioni e delle dottrine occulte che corrispondono, dopo tutto, ad una oscura necessità umana di non perdere il contatto con l'invisibile e di cercare un correttivo "spiritualista" ad una situazione carica di puro razionalismo. Così l'antica aspirazione a vedere l'universo come un essere vivente dotato di anima e a cogliere l'identità essenziale che lega i singoli esseri i quali non sono che un'emanazione del Tutto, aspirazione che guidò il pensiero di Keplero, di Paracelso, di Nicola Cusano, di Agrippa di Nettesheim e dello stesso Giordano Bruno, riaffiora nell'età dell'Illuminismo e si manifesta prima ancora di diffondersi in tutto il romanticismo letterario, e anche artistico, affermandosi più deliberatamente come impegno concettuale, agli inizi dell'Ottocento, nei cosiddetti "filosofi della natura". Rinasce quindi, nel secolo dei "lumi", al di sotto delle sue strutture portanti, nell'enfatizzazione del momento emotivo, quella ricerca del rapporto universale di "simpatia" che governa le manifestazioni della vita, quel tentativo di trovare una formula capace d'esprimere insieme il ritmo del Tutto e l'analogo ritmo di ciascuna sua parte; quella aspirazione cioè che spiega la credenza

di tutti i pensatori rinascimentali del macrocosmo e del microcosmo, nella magia, o nell'astrologia o nella speculazione ermetico-matematica. Pensatori mistici come Jakob Böhme e Swedenborg, interessarono vivamente scrittori detti "preromantici" e romantici, come Lavater, Hamann, Herder e Jacobi e, nella generazione seguente, Von Baader,

metafisiche e da una persistente attrazione ad immergersi nelle tenebre, pur con l'ausilio delle facoltà analitiche della ragione, si incontrano figure di grande rilievo come quelle singolarissime di Georg Christoph Lichtenberg o di Karl Philipp Moritz accanto a quelle di pensatori più decisamente "iniziati", o più sistematici, che debbono considerarsi i maggiori rappresentanti dell'irrazionalismo settecentesco: Hamann e Herder. Vi si incontrano così quanti — e fra essi, e molto prima, i pietisti come anche poi gli occultisti e i magnetizzatori — dietro l'apparente sicurezza di un secolo "senza stupore e senza angoscia" cominciano a percepire il mondo come un prolungamento di se stessi. Nell'interesse per la vita onirica soprattutto, che attrasse notevolmente i dotti del secolo XVIII²⁶, e anche i più desiderosi di salvare l'unità della vita psichica e la fiducia nel raziocinio, è dato individuare le prime manifestazioni di una sensibilità che può dirsi romantica là dove si poneva l'accento sulla assoluta soggettività del sogno e quindi sul fenomeno di un esprimersi così indiscutibilmente "involontario" nato dall'intensa attività dell'immaginazione distaccata da ogni associazione oggettiva. "Il sogno non è altro che poesia involontaria" concluderà verso la fine del secolo lo Jacobi²⁷ toccando così uno dei temi costanti del Romanticismo. Ma vent'anni prima di lui, nel 1777, Lichtenberg, coetaneo di Füssli, scriveva "viviamo e sentiamo tanto nel sogno quanto nella veglia e siamo l'uno come l'altro. Sognare e saperlo, è uno dei privilegi dell'uomo. Fino ad ora però, non se n'è tratto tutto il possibile vantaggio. Il sogno è una vita che aggiunta al resto della nostra esistenza diventa ciò che noi chiamiamo vita umana. I sogni si perdono poco a poco nel nostro stato di veglia; non si può dire dove nasca la veglia dell'uomo". Se questo pensiero che adombra l'effondersi del sogno nella vita reale, così come tanti altri non dissimili di cui sono gremite le sue note, fu approfondito dal Moritz e più ancora dalle generazioni future, è presente in Lichtenberg il dubbio che solo una linea convenzionale divida quel che è in noi da quel che è fuori di noi mentre traspare dai suoi scritti la coscienza, sia pure crepuscolare, che un elemento comune presieda al sogno e alla creazione poetica nello stesso modo che una profonda analogia collega l'origine del sogno alla nascita dei miti²⁸.

Percorrendo le tendenze oniriche e metafisiche del Romanticismo Lichtenberg e Moritz si affacciavano, timorosi e curiosi, alle soglie delle tenebre interiori subendo l'urto delle tensioni e delle contraddizioni del proprio tempo. Le sette di iniziati che furono tanto attive nell'età dei "lumi", così come le correnti ermetiche e simbolistiche che, nate in seno al pietismo, si diffusero con Swedenborg anche in Inghilterra, aprirono più unilateralmente la strada ad un nuovo misticismo e ad una nuova metafisica, mentre Hamann, il "Mago del Nord"²⁹, nella sua dichiarata opposizione all'Illuminismo in chiave religiosa si addentrava con maggior decisione nello studio psicologico dell'essere umano in una ricerca, antimeccanicista e antiempirista, delle radici più profonde delle sue facoltà; ricerca che lo avvicinò, come vedremo più avanti, in maniera quasi sorprendente all'identificazione della struttura dell'inconscio e lo portò ad affermare che la poesia è la lingua madre dell'umanità, la sua più antica e genuina espressione. Erano gli anni in cui si formava Herder³⁰, meno distaccato di Hamann dall'Illuminismo, che offriva il maggior contributo all'età futura col porre l'accento sul potere del sentimento e della immaginazione contrapponendoli alle facoltà razionali. Herder, che alle forze spirituali dell'Illuminismo, del pietismo e del platonismo, geni tutelari della sua nascita intellettuale, aveva aggiunto

un profondo amore per tutto ciò che è genuino e naturale ed elementi passionali, come il giovanile trasporto per "il grande e selvaggio costruito della favola" scespiriana e che, preparato dalle idee di Rousseau e di Hamann, fu vertiginosamente attratto dalla forza poetica immanente nello spirito dei popoli primitivi. Un'attrazione che deve inserirsi nella generale tendenza preromantica di fuga dal presente e di ritorno verso le origini della vita per trovarvi la forma più pura della poesia e l'equivalenza della poesia con la vita stessa, e che lo portò all'entusiasmo per Ossian ma la cui genesi effettiva, considerando la natura della sua emotività e della sua sensibilità, risaliva ad esperienze vitali che in qualche modo superavano quelle letterarie, risaliva cioè all'"aver visto fra i popoli viventi residui vivi di quel canto, di quel ritmo, di quelle danze antiche e selvagge" nelle quali riconosceva l'essenza originaria del Volksgeist. Come quando, nell'estate del 1765, la sera di San Giovanni, assistette in Lettonia sullo Jägelsee, nella casa di campagna di un amico di Riga, alle celebrazioni della festa del Solstizio, dove donne e fanciulle raccoglievano erbe magiche, una corifea intonava canti ripresi dal coro e ballavano tutte in cerchio danze rituali alla luce di botti di pece ardente³¹. Forti impressioni di un presente "che era insieme passato ancora vivente".

È certo che nel contesto che si è fin qui delineato, cioè fra le affascinanti e infide prospettive aperte dalla rivoluzione psicologica settecentesca che dalla porta dell'irrazionale si affacciava sull'ombra di un continente sconosciuto, ancora da scoprire, su quell'"Africa interiore" — così Jean Paul chiamerà l'inconscio — dalla quale, come si cominciava ad intuire, traevano le proprie origini le manifestazioni più vive e vere dell'agire umano, è certo che in quell'ambito il contributo di Herder è fondamentale per la coscienza che egli ebbe della fonte preziosa di ricchezza che scaturiva dai regni oscuri, anche se egli non sfuggì al timore che essi tendessero a prevalere subdolamente sulle fondamenta stesse dell'umanesimo una volta oltrepassata la soglia posta come limite dalla "previdente natura". Ma eluse questo sospetto, che presupponeva del resto un dubbio sul valore e sull'attualità dell'umanesimo governato dall'autocoscienza, intuendo la forza equilibratrice nel rapporto fra conscio e inconscio, dell'arte e della poesia che dei regni oscuri sono il dono più divino e più umano nello stesso tempo. E pose le basi metodologiche alla nuova idea romantica della poesia, opponendosi alla concezione razionalista e normativa della sua genesi e alle teorie che la collegavano al grado elevato di civiltà, al buon gusto, all'imitazione dei modelli, interpretandola invece come manifestazione spontanea dello spirito dei popoli (Volksgeist) e della sensibilità fantastica. Diede così, fin dalle sue prime opere, nell'ambito dello Sturm und Drang e negli anni intorno al Settanta, insieme a Goethe e ad altri amici un vigoroso impulso allo storicismo estetico aprendo la strada ai fratelli Schlegel e ai romantici tedeschi.

Percepire così il mondo come un prolungamento, come una proiezione di noi stessi, intendere il sogno come un mito in cui ogni immagine diventa simbolo, intendere l'universo come una cosmologia scritta in segni ed immagini nei quali solo l'iniziato può scoprire la presenza costante dello Spirito, voleva dire non solo compiere il primo passo, cioè prestar fede soprattutto alle intuizioni e agli impulsi affettivi, ma significava anche, fatalmente, spingersi oltre dedicando un'attenzione tutta nuova e diversa proprio ai segni e alle immagini. Voleva dire, in altre parole, annettere un nuovo significato alla genesi e alla

13. Johann Heinrich Füssli,
Julia appare a Pompeo in sogno
(Lucano, "Pbarsalia", III, 10).
Manchester, Whitworth Art
Gallery.



natura stessa delle immagini rifiutando di intenderle come raffigurazioni speculari o idealizzate di una realtà a sé stante e a noi del tutto estranea, di accettarle come semplici interpretazioni mimetiche di questa, ma riconoscerle come sola realtà proprio in quanto nate dall'immaginazione che, unica cosa che ci concerne, è più reale della realtà stessa. L'esito fondamentale di questo cammino verso l'"interno" non poteva essere che quello di intendere l'immaginazione non come un mondo nebuloso e fittizio pronto ad essere disperso al vento della ragione e delle certezze sperimentali ma come sola e illuminante realtà che si manifesta in immagini che non sono finzioni dato che, come affermava Blake, "le cose della mente sono le sole reali". Tutto ciò induceva, naturalmente, ad affrontare un'esperienza interiore così profonda e audace che portava a far rinascere un'era metafisica, a far sentire cioè il proprio essere inserito nel flusso indefinibile e trascendente della vita cosmica.

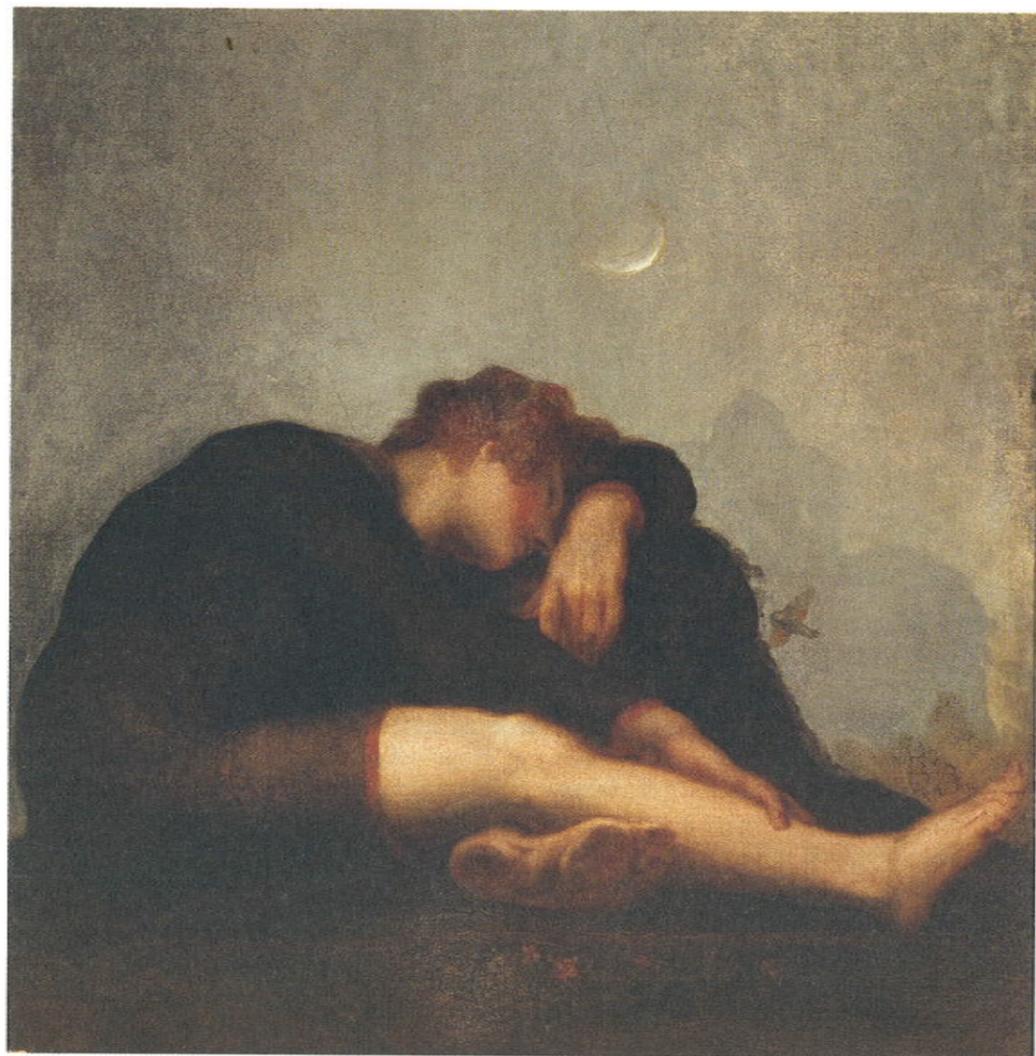
Ci si addentra così nel cuore di una nuova situazione esistenziale di fronte alla realtà, che è un vero *Zeitgeist*, caratterizzata, agli inizi, dalla scoperta della passione, del sentimento, della fantasia, di tutto quanto cioè non soggiace ad una norma universale e che può tradursi, senza titubanza, nell'esclusiva esaltazione di tali elementi a scorno della logica e dell'etica ma in cui non si tarderà a ricercare, per nuove vie, la strada della perduta unità, e quindi di una nuova "metafisica", risalendo dal fondo di quella solitudine acosmologica, di quella estraneità, di quello spaesamento in cui era caduto l'uomo dopo che una parte del pensiero settecentesco, quella più direttamente derivata dal meccanismo cartesiano, con la sua cieca e unilaterale fiducia nella ragione, aveva provocato la rottura definitiva dell'armoniosa e rassicurante "cupola metafisica", per usare una felice definizione di Leo Spitzer, del mondo antico³². Proseguendo per questa via e inoltrandoci nel tempo, sempre più numerose ed esplicite sovengono le testimonianze della lucida coscienza con cui si intendeva che la risposta all'assillante problema del nostro destino poteva trovarsi solo spostando il criterio di verità dall'evidenza intellettuale verso la certezza affettiva. È solo per quel tramite che i grandi miti della Unità Universale e dell'Anima del Mondo risorgono dalla Notte e dal Sogno, cioè dalle oscure profondità dell'inconscio sopraindividuale dal quale nascono le nostre più segrete e reali energie, unico punto di contatto fra noi e il tutto, unica zona della nostra vita in rapporto con la realtà presentita oltre l'universo sensibile.

Se pensatori e filosofi come Hamann, Herder e, in un secondo tempo, i cosiddetti filosofi della natura come Franz von Baader, Troxler, Schubert o Ritter, rafforzarono, in forma non sempre sistematica, l'irrazionalismo in ascesa collaborando alla creazione di nuovi miti e favorendo, tramite la rivoluzione psicologica, la nascita del Romanticismo tedesco, furono soprattutto i poeti e gli artisti ad abbandonarsi più liberamente, deliberatamente e con piena lucidità alla nuova e affascinante avventura dei rapporti col mondo del sogno e del mito e con l'"involontario", a spingersi in una esplorazione interiore che non conosce limiti nata dalla coscienza, sconvolgente e profonda, che si era distrutto quell'equilibrio fra certezze interiori e certezze esteriori su cui fino ad allora avevano posto le basi l'arte e la poesia.

Per quel che riguarda i poeti, non può meravigliare che i progressi più profondi nell'oscuro regno della psiche umana si siano fatti partendo proprio dalla iniziazione

14. Johann Heinrich Füssli,
Solitudine all'alba, particolare
(Milton, "Lycidas"). Zurigo,
Collezione N. von Schulthess.

"Una delle regioni più
inesplorate dell'arte è il mondo
dei sogni..." (Füssli).



15. Johann Heinrich Füssli,
The Ladies of Hastings. Zurigo,
Collezione Härlmann.

"Viviamo e sentiamo tanto nel
sogno quanto nella veglia e
siamo l'uno come l'altro. Sognare
e saperlo, è uno dei privilegi
dell'uomo. Fino ad ora non se
ne è tratto tutto il possibile
vantaggio" (Lichtenberg).



poetica intesa come diretto mezzo di conoscenza, come ricerca di verità. In quel periodo che va all'incirca dal 1770 ai primi decenni dell'Ottocento e che, nella storia delle arti figurative, coincide esattamente con lo spazio cronologico da analizzare per la ricerca del primo affermarsi di un'arte "fantastica e visionaria", in quel periodo cioè che assume la sua colorazione più familiare dalla temperie sentimentale e intellettuale detta preromantica o proromantica e corrisponde alla maturità di Goethe, in Inghilterra e in Germania l'emergere dell'idea dell'inconscio trova infatti immediata corrispondenza nella poesia e per meglio dire si amalgama alla poesia, anzi sembra nascere talvolta da intuizioni poetiche e dalla consapevolezza delle necessità e della natura della poesia stessa. Goethe, Schiller, Wordsworth, Coleridge riconobbero tutti le ragioni dell'"involontario", l'importanza dei "regni crepuscolari della coscienza", di quello che nasce "nel crepuscolo dell'immaginazione e appena sul vestibolo della coscienza" (Coleridge)³³.

Ed ecco le acute introspezioni di Jean Paul sul sogno e sulla poesia intesi come tramite fra la nostra coscienza e quei miti in cui si formula, con la realtà interiore delle nostre angosce, la realtà delle affermazioni essenziali e che ha scorto quindi fra la sua conoscenza del mondo del sogno e la sua esperienza poetica affinità profonde, che ha fissato cioè nell'inconscio la sede delle passioni, delle emozioni e dello spirito creativo³⁴; ecco le fantasmagorie e le ispirazioni romantico-biologiche di Novalis e la sua allucinante e magica esasperazione dell'idealismo, la sua convinzione, più volte espressa, che "il cammino misterioso va verso l'interno" e che "è in noi o in nessun luogo che si trova l'eternità con i suoi mondi, il passato e l'avvenire". Ed ecco poi il progressivo svanire delle frontiere tra il "fuori" e il "dentro", fra la vita diurna e la vita fantastica che emerge dallo spazio e dal tempo irreali del sogno, nei romantici più spontanei come Tieck, Brentano ed Hoffmann³⁵, ecco l'indagine agli estremi confini della psicologia del solitario ed angosciato Kierkegaard; e poi le ombre enormi trascorse da entità spettrali nelle quali discendeva, come in un "cupo specchio profondo", per ritrovare la luce Victor Hugo³⁶, il fascino irresistibile del buio e dell'orrendo nelle menti notturne di Poe e di Baudelaire, l'ambizione di Gérard de Nerval di "dirigere" il proprio sogno eterno continuamente esplorato, l'aspirazione di Rimbaud di giungere al contatto illuminante con l'ignoto mercè il disordine dei sensi. Ed ecco, su questa via, dove poesia e pensiero seguivano lo stesso cammino, Schopenhauer che insegnava il primato dell'istinto sulla ragione e sullo stesso spirito equiparando il principio di "volontà" all'inconscio e Nietzsche con l'enorme portata, non ancora estinta, della sua "passione psicologica".

Queste speculazioni così rapidamente sintetizzate del pensiero preromantico e romantico che scaturiscono sempre, com'è o dovrebbe essere nozione incontrovertibile, da un'iniziazione poetica, anche se coinvolgono profondamente, sin dall'origine, i campi della psicologia, della metafisica, della mistica e zone apparentemente estranee ma dipendenti come la pratica del magnetismo e delle scienze occulte o se stimolano un nuovo interesse per mondi scomparsi, per civiltà primitive, per antichi miti e leggende, per le favole popolari, assumono l'aspetto di un movimento univoco e coerente verso nuove frontiere che tocca l'essenza di una innegabile realtà storica se si considerano come l'istinto vitale di una vera e propria rivoluzione, di un sovvertimento lento e profondo alla base della cultura occidentale che ho chiamato, nelle prime pagine, "rivoluzione psicologica". In un

193-196

quadro più vasto, dal quale non possiamo vederci noi stessi esclusi, appaiono come elementi indomabili e inafferrabili che insorgono, dopo chiari e diffusi prodromi settecenteschi, nel secolo XIX con "dionisiaca" abbondanza, inondando gli intellettuali psicologici e tramutando eroicamente l'antica attitudine a cercare la verità nel desiderio di giungere alla verità psicologica, ad equiparare cioè psicologia e verità e proprio là dove si proseguiva una ricerca intorno all'Io; elementi che fluiranno in forma più pura nell'arte moderna non obbedendo più a impulsi individuali ma alla forza oscura di una corrente collettiva e che porteranno poi a comprendere, e proprio sul piano dell'operare artistico, quanto "sia più immediato, sorprendente, efficace e quindi più persuasivo, vedere come una cosa accade piuttosto che come si fa" (Jung), che porteranno cioè a smascherare il fare riconoscendolo come accadere e a sostituire il "cercare" con il "trovare".

Un punto di arrivo, questo, cui si era giunti per un cammino dove il pensiero confluiva con l'esperienza artistica e che aveva preso avvio ancora nell'ambito dell'Illuminismo quando Lichtenberg, pensando magari soltanto a certi pensieri che colpiscono senza motivo e senza scopo, come una tegola che cade da un tetto, diceva: "Si dovrebbe dire 'pensa' proprio come si dice 'piove'"³⁷.

Le nozioni "preromantico", "neoclassico" e "romantico" e il cambiamento delle strutture psicologiche

Anche nella storia delle arti figurative, e precisamente all'interno delle aree troppo schematicamente delineate che hanno nome preromanticismo, neoclassicismo, romanticismo e i cui confini segnati sulle mappe di una storiografia artistica convenzionale molto spesso non corrispondono affatto ad una realtà mobile e complessa, è dato seguire la traccia di un operare strettamente legato a quella spinta verso nuove frontiere, a quel novalisiano "cammino verso l'interno" che, alla giuntura di due secoli, si attua in una vera e propria rivoluzione di natura psicologica. La traccia è facilmente riconoscibile distinguendosi per la capacità gnoseologica di un particolare atteggiamento creativo, cioè per la consapevolezza che gli è propria di individuare determinati obbiettivi del conoscere. Ed è caratterizzata dal rapporto dialettico che quell'atteggiamento intrattiene con il modificarsi lento e profondo delle strutture dell'animo umano: il che, per le origini, ci riconduce non tanto ad un rapporto immediato con il contesto sociale, quanto ad un rapporto sostanziale o meglio ad una identificazione vera e propria con quella rivoluzione psicologica che non era fatta soltanto di slanci emotivi e di ingenuità assurde e temerarie ma piuttosto di ricerca appassionata della verità e che costituisce un punto di riferimento preciso nel vasto mare della temperie preromantica, quel mare di "individualismi ombrosi ed indomiti"³⁸ dediti al culto dell'Io e all'esplorazione in profondo della coscienza sino agli ultimi nebulosi confini. È una traccia talvolta decisamente impressa talvolta più indistinta perché confusa con altre che confluiscono sul suo cammino, ma che non si perde nel nulla, come accade ad alcune, quando abbandona il terreno congeniale delle poetiche artistiche dal seno delle quali è partita, ma si dirige verso di noi né sembra ancora sul punto di esaurire il suo impulso. La sua parabola, quindi, è lunga e passa attraverso lo spessore di momenti storici significanti e fra loro diversi o addirittura opposti, modificando certamente la sua lineare struttura, ma senza mai cambiarla radicalmente, mantenendone anzi inalterate le



16. Johann Heinrich Füssli,
L'incubo del gufo. Basilea,
Öffentliche Kunstsammlung.

17. Johann Heinrich Füssli,
*Il bambino sostituito durante
il plenilunio*. Zurigo, *Kunsthaus*.

"Come nel sogno scopriamo
nelle favole 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"
(Herder).



18. Johann Heinrich Füssli,
*Wolfram guarda la moglie nella
cella dove l'ha imprigionata con
lo scheletro del suo amante*
(*Margherita di Navarra*,
"Heptameron", novella XXIII).
Schweinfurt, *Collezione Schäfer*.



19. Johann Heinrich Füssli,
L'incubo lascia il giaciglio di due
ragazze addormentate. Zurigo,
Muraltengut.



caratteristiche primarie e più profonde e forse per questo più nascoste. Ed è possibile seguirla solo attenendosi a quel sistema di riferimento che ho prima indicato perché adottando ottiche diverse non se ne potrebbe cogliere lo sviluppo sostanzialmente coerente e l'unità genetica senza andare incontro ad ostacoli non facili da superare. Infatti laddove prevalgono o un tipo di visione che non sa spingersi oltre il breve orizzonte degli aggruppamenti basati soltanto su criteri formali e stilistici apparenti, o un'attenzione principalmente rivolta alle vicende culturali di un ambiente circoscritto, o un metodo di ricerca che postuli l'immediato rispecchiarsi nell'arte della realtà storico-sociale di un'epoca o quando si ripropongono antiche e false dicotomie, accade che tutta una fitta rete di aspetti contraddittori cali pesantemente su ogni velleità di giungere ad una visione unitaria dell'arte preromantica, neoclassica e romantica impedendo il rivelarsi, nella sua interezza, di quella serie ininterrotta di nessi che collegano fra loro le manifestazioni dell'arte cosiddetta fantastica e visionaria. Impedendo cioè di individuare nella sua estensione e nelle sue modificazioni quella *weltanschauung* che mirava, come fine ultimo, a togliere l'uomo, ormai emarginato nell'universo, dalla sua solitudine di essere "separato" e razionale per reintegrarlo, attraverso vie estranee alla pura speculazione, nel complesso cosmico delle cose.

Le contraddizioni che ostacolano una visione unitaria, se tentata da punti di vista estranei all'ottica psicologica, si manifestano numerose sin dalle origini. Infatti al livello delle categorie stilistiche, per fare un esempio, è innegabile che una considerevole analogia di modi espressivi unisca fra loro artisti come Mortimer, Barry e Füssli e, soprattutto, legghi strettamente quest'ultimo ad alcuni dei suoi compagni del soggiorno romano, come Romney, John e Alexander Runciman, John Brown, James Jefferys (che è forse il "Maestro dei giganti"), lo svedese Sergel e il danese Abildgaard, analogia stilistica che si estende a Ehrensvärd, a Prince Hoare e poco dopo a Flaxman, a Van Holst e Weinwright, ma, in particolare, a Blake il cui stile grafico e la cui concezione dello spazio sarebbero impensabili senza il precedente di Füssli. È innegabile cioè che si possa, nell'ambito dell'area che si definisce solitamente preromantica e all'interno del movimento neoclassico, individuare uno stile che coinvolge anche altri artisti da Carstens a Giani. Che si possa cioè individuare un tipo di neoclassicismo (che è stato anche definito, senza per questo mobilitare troppi sforzi mentali, neoclassicismo romantico) che si distingue, nella genesi e negli obbiettivi così come nelle conseguenze, dal neoclassicismo di Canova o da quello di David⁹⁹. Ma d'altra parte la nozione "preromantica" (che tende poi ad essere assorbita, *tout court*, da quella di "romantico") mostra in questo caso l'assoluta non validità della vecchia e mistificante dicotomia Illuminismo-Romanticismo in cui si intende anche riconoscere una dicotomia stilistica perché se Füssli e alcuni dei suoi coetanei sopracitati vissero nella temperie cosiddetta preromantica col loro individualismo ombroso che tendeva a sconfinare nell'anarchia degli istinti, intellettualmente e ideologicamente erano ben radicati nell'area culturale dell'Illuminismo. Se tendevano ad enfatizzare la funzione dei sentimenti e ad abbeverarsi alla fonte delle passioni, intendevano sentimenti e passioni alla guisa di una benefica irruzione di materia vitale e incandescente che desse nuova vita alle strutture formali classiciste la cui validità non poteva essere messa in dubbio.

La scelta del momento emotivo non comportava necessariamente la negazione del

20. Caspar David Friedrich,
Collina presso Dresda, particolare.
Amburgo, Kunstballe.

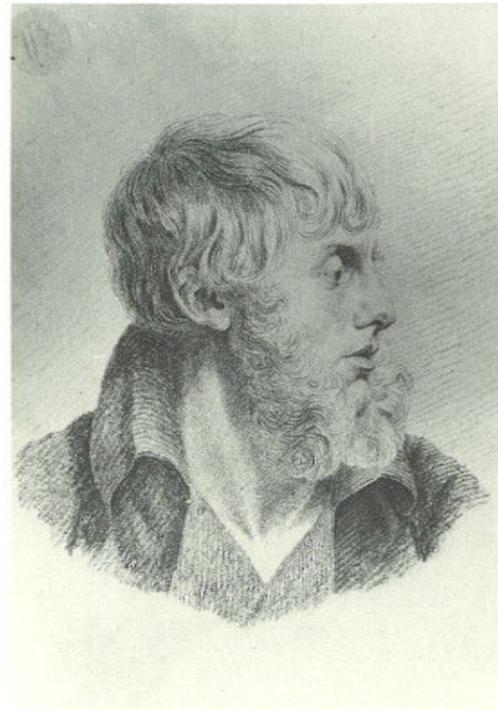


21. Caspar David Friedrich,
Autoritratto. Copenaghen,
Biblioteca Reale.



Sebbene nel metodo di trascrivere le sue visioni interne Friedrich seguisse schemi mentali non dissimili da quelli di Blake, non costruì tuttavia, come Blake, una sua privata e complessa mitologia. Nel conferire valore simbolico alle sue visioni si appoggiava al tradizionale significato analogico e allegorico annesso ad alcune immagini. Molte tuttavia sono le valenze simboliche racchiuse nelle sue raffigurazioni. Un esempio limite

22. Caspar David Friedrich,
Autoritratto. Dresda, Institut und
Museum für Geschichte der Stadt
Dresden.



di lettura di sue opere è quello operato da Helmut Börsch-Supan sui due disegni a seppia con le due finestre del suo studio. Il disegno, a sinistra, simboleggerebbe, con il fiume percorso da barche, la vita attiva. Nell'interno, riflessa parzialmente sulla metà dello specchio che appare sulla destra, è una porta, forse la porta che dà ingresso alla vita attiva, una chiave, per aprire quella porta, pende al di sotto dello specchio.

alle pagine seguenti:

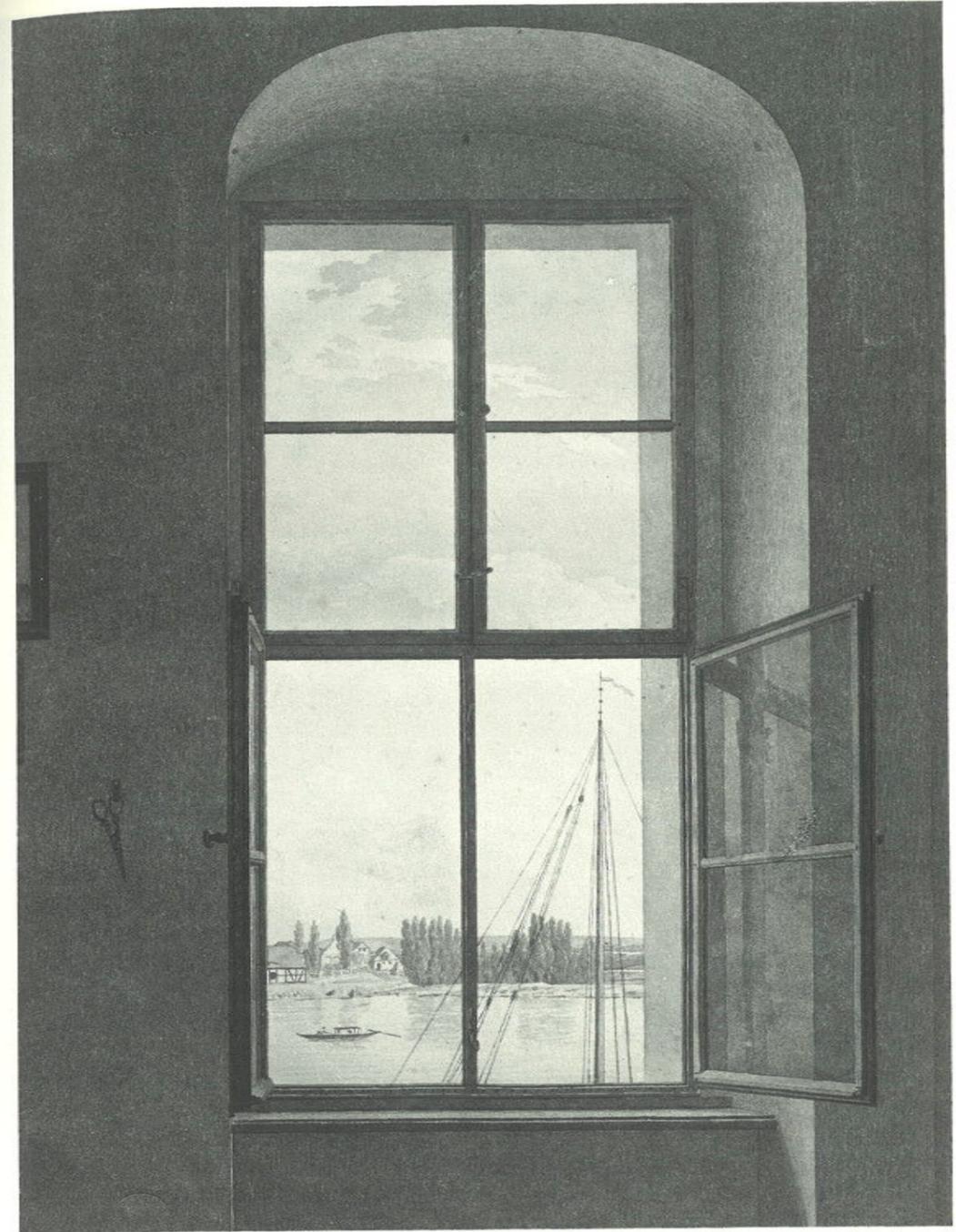
23, 24. Caspar David Friedrich,
Le finestre dello studio. Vienna,
Kunsthistorisches Museum.

25. Caspar David Friedrich,
"Monaco in riva al mare".
Berlino, Charlottenburg.

Al contrario, nel disegno di destra, si può leggere la prefigurazione della morte imminente, simboleggiata dai pioppi sulla riva lontana. Quella vicina è nascosta dal davanzale della finestra e vi si intuisce, attraccata, una barca di cui appaiono solo l'albero e le sartie. Con quella barca che attende si traverserà il fiume (la vita) per arrivare ai pioppi (la morte) e alle case della riva opposta che indicherebbero la vita celeste.



56



57



razionale, ed era dal repertorio culturale e dalle inclinazioni mentali dell'Illuminismo, e precisamente dal suo risvolto "negativo", che essi traevano la loro concezione pessimistica del mondo, la loro visione dell'esistenza legata ad una visione materialista e immanentista della natura⁴⁰. In Blake invece le ideologie di origine illuminista erano violentemente respinte, il valore della ragione negato come quello delle certezze sperimentali e il complesso sistema della sua poetica, che si esprimeva in immagini pur così legate al mondo figurativo di Füssli ed egualmente tese a "rinnovare la perduta arte dei greci" (sono sue parole) si sviluppa lungo direttive opposte che fanno di lui, come è stato giustamente affermato⁴¹, una delle personalità chiave nella storia della formazione del Romanticismo europeo, il prototipo anzi dell'artista romantico. Blake, insomma, si sottrae totalmente agli schemi mentali dell'Illuminismo che sottopone ad una dura e continua polemica e si indirizza consapevolmente, coll'ausilio dell'idealismo neoplatonico o riesumando antiche correnti ermetiche e simboliste, a quei domini, visitati da visioni, che erano sempre appartenuti alla mistica religiosa e al regno della metafisica. Quindi un'indagine limitata alle analogie linguistiche (il cosiddetto neoclassico-romantico) o alle divergenze ideologiche (Illuminismo-Romanticismo) trascurerebbe ragioni soggettive, cioè esistenziali, che sono in questo caso primarie, trascurerebbe soprattutto quel mutamento, allora in atto, delle strutture psicologiche all'attuarsi del quale collaborarono, se pur con contributi spirituali diversi, sia Füssli e i suoi compagni, che Blake. Allo stesso modo se nessun rapporto stilistico diretto, se nessun nesso esteriore, collega Caspar David Friedrich (oltre il tenue filo del suo alunno all'Accademia di Copenaghen dove insegnava anche Abildgaard) a questo gruppo di artisti, che vivono ai confini dei territori preromantico e romantico e si esprimono in neoclassico, pur declinandolo in modi tutt'altro che ortodossi; se nessuna analogia evidente, grafica, spaziale, compositiva, apparenta il mondo di immagini dell'artista tedesco, integralmente inserito nell'area del primo romanticismo tedesco, al mondo di immagini che è in qualche modo comune a Füssli e agli artisti inglesi, svedesi e danesi ora ricordati, non vi è dubbio tuttavia che anche in questo caso esista una motivazione comune, primaria e significativa, che non era solo l'attitudine a subire il condizionamento delle emozioni ma piuttosto la coscienza che, nella genesi delle immagini, ciò che ci viene dall'interno di noi stessi è più determinante di quello che ci appare all'esterno; la consapevolezza dell'esistenza di una mente inconscia e dell'energia che da essa si trasmette al nostro fare.

Sia che fossero ancora coinvolti nel flusso delle idee dell'Illuminismo, agitandosi nel corso di alcune sue correnti periferiche ed "estremiste", o uscissero dalle rapide turbinate dello Sturm und Drang, sia che ricorressero alla tradizione ermetico-simbolista intrecciandola a quella classica e all'ebraica, o che fossero inseriti decisamente nell'ambito della prima cultura romantica, sia che aderissero, con convinzione sempre secondaria, ai principi stilistici neoclassici sia che li considerassero scaduti, resta il fatto di una motivazione primaria che li distingue e quindi li unisce: cioè la consapevolezza di un'altra realtà che non sia quella percepita dai sensi; la fraternità con la notte, il sogno, il mito, la morte; la coscienza dell'importanza dell'"immaginazione" come tramite con l'inconscio.

Il loro attingere costantemente alle risorse di una visione interna consci che ciò che si vede non è che un frammento della realtà, ci è testimoniato oltre che dalle loro opere

anche dalla costante consapevolezza delle loro intenzioni. Ecco alcuni brevi frammenti tolti dai loro scritti: "una delle regioni più inesplorate dell'arte è il mondo dei sogni...", "le mie parole scivolano come le ultime gocce stanche in un bicchiere e il mio occhio vola verso il buio. O buio, luce mia! che cosa sarebbe Füssli ora, se non ci fossero le notti!" (Füssli); "non chiedo al mio occhio corporeo o vegetativo più di quanto chiederei ad una finestra per quel che riguarda una veduta. Io guardo attraverso di esso e non con esso"; "i sensi sono barriere che negano la gioia dell'eternità", "le cose della mente sono le sole reali", "la natura della mia opera è visionaria e immaginativa; è un tentativo di restaurare quella che gli antichi chiamavano l'età dell'oro. Quest'opera dell'immaginazione è infinita ed eterna, mentre l'opera della generazione e della vegetazione è finita e temporale. Esistono in questo eterno mondo le permanenti realtà di ogni cosa che vediamo riflesse nel vegetativo specchio della natura" (Blake); "chiudi l'occhio fisico per vedere dapprima il tuo quadro con l'occhio dello spirito. Poi fa emergere dalla luce quanto hai visto nella tua notte, perché la sua azione si svolga in cambio su altri esseri, dall'esterno verso l'interno"; "unica vera fonte dell'arte è il nostro cuore, il linguaggio di un'anima pura e candida. Un quadro che non scaturisca da là può essere solo vano virtuosismo. Ogni opera autentica è concepita in un'ora sacra... un interno impulso la crea spesso all'insaputa dell'artista"; "il pittore non deve ritrarre solo ciò che vede innanzi a lui ma ciò che vede in lui" (Friedrich); propositi del tutto simili a quello espresso poco meno di un secolo dopo da Redon: "In arte nulla è frutto della pura volontà: tutto avviene con la docile sottomissione all'apporto dell'inconscio".

Questo convergere rapido e turbinoso verso l'introversione di tante energie vitali scaturite dalla rivoluzione psicologica e confluite nella poetica del primo Romanticismo presuppone la coscienza della missione mediatrice dell'arte, di una sua realtà magica ed ermetica che è connaturata alla sua essenza mercuriale ed intermediaria fra il mondo superiore ed inferiore, fra l'"idea" che è dentro di noi ed il fenomeno che appare ai nostri sensi in una mobile e variopinta fantasmagoria di immagini e presta, se così può dirsi, le forme alle nostre visioni. E presuppone anche il riconoscere la natura lunare, femminile, ambigua dell'arte che è riflesso dell'inconoscibile così come la luna riflette la luce del sole, ma che è nello stesso tempo la manifestazione più pura e incorruttibilmente spirituale nella sfera delle cose terrestri. Concezione cosmica che suggerisce a sua volta, con persuasione sempre crescente nell'animo dei romantici, come la conoscenza abbia un carattere eminentemente artistico, carattere che, più di ogni altro ingrediente intellettuale e morale, costituisce l'elemento essenziale e primario di ogni filosofia. Una poetica siffatta che traspare dai brevi passi riportati di artisti che operarono fra gli ultimi decenni del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, può considerarsi certo rivoluzionaria sia per la sua decisa volontà, che si opponeva alla dominante corrente empiristica, di volger le spalle alle parvenze del mondo sensibile e dar credito solo a ciò che è invisibile, cioè pensato, intuito unicamente con lo spirito sia perché costituiva un'apertura su nuove prospettive, suscettibile di sviluppi sempre più radicali, e che non tarderanno a dar luogo a dolorose contraddizioni e ad attriti profondi con la società contemporanea che era mossa da una dinamica diversa. Nel suo motivo essenziale essa ci riporta alle sorgenti della vita conoscitiva dell'Occidente dalle quali si dipartono e il senso scientifico e il senso artistico

26. Caspar David Friedrich,
Il sorgere della luna sul mare,
particolare. Berlino,
Nationalgalerie.



"Chiudi l'occhio fisico per vedere dapprima il tuo quadro con l'occhio dello spirito. Poi fa emergere alla luce quanto hai visto nella tua notte, perché la tua azione si svolga in cambio su altri esseri, dall'esterno verso l'interno" (Friedrich).

27. Caspar David Friedrich,
Donna all'alba. Essen, Museum
Folkwang.



28. Caspar David Friedrich,
Uomo e donna in contemplazione della luna. Berlino,
Nationalgalerie.



dell'Europa. Parrà ovvio, forse, rammentarlo, ma fu Platone il primo ad insegnarci come le cose del mondo siano prive di un vero essere, come esse divengano sempre e non siano mai e che nulla perciò esse valgono come oggetti di vera conoscenza essendo molteplici, relative, determinate, suscitatrici soltanto di sensazioni, mentre le eterne idee, i puri archetipi delle cose, sole, in quanto sempre sono, possano considerarsi vera realtà. Da questa svalutazione del mondo fenomenico deriva infatti, nonostante la tanto conclamata ostilità di Platone per l'arte, una profonda affinità fra l'arte e il platonico "conoscersi", affinità che può considerarsi la prima origine di quella concezione romantica secondo la quale la vera funzione dell'artista consiste nel rivelare all'uomo il suo vero essere⁴². Perché concepire il mondo come visione frammentaria e divisa di immagini prigioniere del tempo che lasciano trasparire l'essenza ideale e spirituale degli archetipi divini, che sono fuori del tempo, vuol dire anettere, alla contemplazione di quelle immagini un carattere di artisticità che si può dire dia all'artista la coscienza di sé, la coscienza cioè di abbandonarsi al mondo fenomenico delle immagini ma di appartenere anche al mondo delle idee e dello spirito la cui luce egli magicamente può far intravedere.

Del resto la teoria dei limiti della ragione, della "idea" che è al di là del fenomeno, rivive, nell'epoca storica qui presa in esame, nello stesso Kant, critico della conoscenza e natura d'esclusiva spiritualità e tanto più lontana dall'arte quanto più vicina all'astrattezza speculativa della critica⁴³. In Kant che insegnò qualcosa di molto simile a quello che aveva insegnato Platone duemila anni prima dichiarando che tutta la nostra esperienza del mondo sottostà a tre leggi e condizioni: tempo, spazio, causalità che appartengono solo alla realtà fenomenica, non alla "cosa in sé" della quale nulla è dato sapere. Come per Platone, per Kant il mondo esteriore è fenomeno, cioè apparenza, vuota apparenza e acquista importanza ed una certa realtà solo in virtù di ciò che, come attraverso un velo, si riesce in essa ad intravedere. Quel velo, quell'opaco sipario dipinto con le spesse immagini del nostro cosmo che Blake voleva squarciare per sancire il carattere di realtà delle sue visioni. Va detto però che se molti degli atteggiamenti della cultura del primo Romanticismo, sia in Germania che in Inghilterra, erano permeati da spiritualità neoplatonica, e se Kant, fin dalle *Osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime*, interferì direttamente su alcuni dei temi fondamentali della poetica artistica contemporanea, quell'appassionata svalutazione del dato fenomenico si trasmise agli artisti dei quali abbiamo sommariamente evocato i propositi con citazioni frammentarie, anche, direi soprattutto, per tramite più oscuri, certo meno attinenti alla sfera del puro pensiero speculativo, anzi spesso in contrasto con questo in quanto emanazione di razionalità o frutto esclusivo dell'intelletto. Nel cercar di vedere "al di là" delle illusorie apparenze essi erano spinti da stimoli di natura diversa, ora mistici ora in qualche modo "scientifici", ma sempre attinenti alla sfera dell'irrazionale, di ciò che non è dimostrabile con i mezzi consueti della logica e dell'intelletto e che approdano, come nel caso di Blake, ad una vera "controfilosofia". Stimoli che nascono sia dalla quiete della Herrnhut pietista così come dalle correnti ermetiche, profetiche e cabalistiche vecchie di più di un secolo, che introdotte in Germania da Meister Eckhart, da Paracelso, da Agrippa di Nettesheim e dall'olandese Van Helmont si trasmettono mescolate alle più alte idee del platonismo a Jakob Böhme che le gravò d'interpretazioni bibliche e da questo a Swedenborg che, come si è detto, le diffonde

nell'Inghilterra illuminista. Un tipo di cultura ermetica e simbolista che ha un'enorme importanza nella cosmologia di Blake. Oppure stimoli che si collegano ad una radice che affonda apparentemente nel terreno dell'Illuminismo, quella cioè delle nuove scoperte del Mesmer sul magnetismo animale e da quanto esse incidono sulla rivelazione dell'inconscio⁴⁴.

Il mito dell'inconscio dall'Illuminismo ai filosofi della natura

Che tutta la ricchezza della nostra vita provenga dagli abissi dell'inconscio fu certo intuizione comune ai poeti come agli artisti del Romanticismo e in essa va trovato anche il legame profondo che unisce tutte le manifestazioni che più legittimamente possono chiamarsi preromantiche e romantiche dell'arte dell'immaginario e ne alimenta la simbologia nel corso delle varie avventure spirituali che si alternano per un intero secolo varcandone gli stessi confini. Al mito dell'inconscio, del resto, il Romanticismo diede la prima e vigorosa espressione ricercando nell'anima il solo punto di contatto e di somiglianza fra noi e l'organismo universale. Lo stesso Freud, nei suoi tardi anni, respinse il merito di esserne lo "scopritore" addebitandolo all'intuizione dei poeti e dei filosofi che lo avevano preceduto e riconoscendosi solo quello di aver trovato il metodo scientifico per indagarlo⁴⁵. Affermazione vera solo in quanto generica ma che fa trasparire la differenza sostanziale degli obbiettivi se si sostituisce con un'altra più precisa e pertinente che riconosca nessi e simpatie apparenti con le indagini freudiane non nella massa caotica di intuizioni della psicologia del profondo accumulate dall'arte e dalla letteratura attraverso i secoli, ma in quella particolare corrente del pensiero e della cultura europea e nel particolare indirizzo dell'ispirazione artistica accomunate dal destino storico della rivoluzione romantica. Per Freud, infatti, almeno inizialmente, l'inconscio era soprattutto un patrimonio individuale, una somma di antichi contenuti della coscienza, dimenticati o confusi⁴⁶. Per i romantici era un patrimonio collettivo, sopraindividuale, la radice stessa dell'essere umano, il suo punto d'inserzione nel processo infinito della Natura; il principio di vita che si confonde con la stessa Vita divina.

Il concetto dell'inconscio, del resto, non era certo sconosciuto prima del Romanticismo; già Leibniz, padre ideale dell'Aufklärung e che il Settecento al suo sorgere trova, più che cinquantenne, in meditazione profonda sul *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, è conscio del complicarsi della composizione psichica dell'Io. Quest'Io con tanta potenzialità e tanta complessità di struttura, costituito da un insieme di apporti anche impercettibili e come tali sconosciuti allo stesso soggetto conoscente. Egli chiama "piccole percezioni"⁴⁷ gli elementi in gran parte inconsci ("quel non so che")⁴⁸ che formano la nostra personalità. Considera anzi che queste piccole percezioni, che sfuggono alla nostra consapevolezza, abbracciano un campo ben più vasto di quello costituito dalle percezioni di cui siamo consci: "i nostri concetti chiari sono come isole che emergono dall'oceano di quelli oscuri". La nozione dell'inconscio, quindi, anche se intesa come una sorta di coscienza larvata, è certo presente nella scoperta dell'inafferrabile, dell'indicibile, del sottile con cui si aprono nuove prospettive al pensiero nella Germania degli inizi del Settecento, ed è la stessa nozione che, sia pure allo stato preconettuale, stimola, col presentimento continuo della sua presenza, e indica nuovi obbiettivi all'estetica inglese della metà del

dell'Europa. Parrà ovvio, forse, rammentarlo, ma fu Platone il primo ad insegnarci come le cose del mondo siano prive di un vero essere, come esse divengano sempre e non siano mai e che nulla perciò esse valgono come oggetti di vera conoscenza essendo molteplici, relative, determinate, suscitatrici soltanto di sensazioni, mentre le eterne idee, i puri archetipi delle cose, sole, in quanto sempre sono, possano considerarsi vera realtà. Da questa svalutazione del mondo fenomenico deriva infatti, nonostante la tanto conclamata ostilità di Platone per l'arte, una profonda affinità fra l'arte e il platonico "conoscersi", affinità che può considerarsi la prima origine di quella concezione romantica secondo la quale la vera funzione dell'artista consiste nel rivelare all'uomo il suo vero essere⁴². Perché concepire il mondo come visione frammentaria e divisa di immagini prigioniere del tempo che lasciano trasparire l'essenza ideale e spirituale degli archetipi divini, che sono fuori del tempo, vuol dire anettere alla contemplazione di quelle immagini un carattere di artisticità che si può dire dia all'artista la coscienza di sé, la coscienza cioè di abbandonarsi al mondo fenomenico delle immagini ma di appartenere anche al mondo delle idee e dello spirito la cui luce egli magicamente può far intravedere.

Del resto la teoria dei limiti della ragione, della "idea" che è al di là del fenomeno, rivive, nell'epoca storica qui presa in esame, nello stesso Kant, critico della conoscenza e natura d'esclusiva spiritualità e tanto più lontana dall'arte quanto più vicina all'astrattezza speculativa della critica⁴³. In Kant che insegnò qualcosa di molto simile a quello che aveva insegnato Platone duemila anni prima dichiarando che tutta la nostra esperienza del mondo sottostà a tre leggi e condizioni: tempo, spazio, causalità che appartengono solo alla realtà fenomenica, non alla "cosa in sé" della quale nulla è dato sapere. Come per Platone, per Kant il mondo esteriore è fenomeno, cioè apparenza, vuota apparenza e acquista importanza ed una certa realtà solo in virtù di ciò che, come attraverso un velo, si riesce in essa ad intravedere. Quel velo, quell'opaco sipario dipinto con le spesse immagini del nostro cosmo che Blake voleva squarciare per sancire il carattere di realtà delle sue visioni. Va detto però che se molti degli atteggiamenti della cultura del primo Romanticismo, sia in Germania che in Inghilterra, erano permeati da spiritualità neoplatonica, e se Kant, fin dalle *Osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime*, interferì direttamente su alcuni dei temi fondamentali della poetica artistica contemporanea, quell'appassionata svalutazione del dato fenomenico si trasmise agli artisti dei quali abbiamo sommariamente evocato i propositi con citazioni frammentarie, anche, direi soprattutto, per tramite più oscuri, certo meno attinenti alla sfera del puro pensiero speculativo, anzi spesso in contrasto con questo in quanto emanazione di razionalità o frutto esclusivo dell'intelletto. Nel cercar di vedere "al di là" delle illusorie apparenze essi erano spinti da stimoli di natura diversa, ora mistici ora in qualche modo "scientifici", ma sempre attinenti alla sfera dell'irrazionale, di ciò che non è dimostrabile con i mezzi consueti della logica e dell'intelletto e che approdano, come nel caso di Blake, ad una vera "controfilosofia". Stimoli che nascono sia dalla quiete della Herrnhut pietista così come dalle correnti ermetiche, profetiche e cabalistiche vecchie di più di un secolo, che introdotte in Germania da Meister Eckhart, da Paracelso, da Agrippa di Nettesheim e dall'olandese Van Helmont si trasmettono mescolate alle più alte idee del platonismo a Jakob Böhme che le gravò d'interpretazioni bibliche e da questo a Swedenborg che, come si è detto, le diffonde

nell'Inghilterra illuminista. Un tipo di cultura ermetica e simbolista che ha un'enorme importanza nella cosmologia di Blake. Oppure stimoli che si collegano ad una radice che affonda apparentemente nel terreno dell'Illuminismo, quella cioè delle nuove scoperte del Mesmer sul magnetismo animale e da quanto esse incidono sulla rivelazione dell'inconscio⁴⁴.

Il mito dell'inconscio dall'Illuminismo ai filosofi della natura

Che tutta la ricchezza della nostra vita provenga dagli abissi dell'inconscio fu certo intuizione comune ai poeti come agli artisti del Romanticismo e in essa va trovato anche il legame profondo che unisce tutte le manifestazioni che più legittimamente possono chiamarsi preromantiche e romantiche dell'arte dell'immaginario e ne alimenta la simbologia nel corso delle varie avventure spirituali che si alternano per un intero secolo varcandone gli stessi confini. Al mito dell'inconscio, del resto, il Romanticismo diede la prima e vigorosa espressione ricercando nell'anima il solo punto di contatto e di somiglianza fra noi e l'organismo universale. Lo stesso Freud, nei suoi tardi anni, respinse il merito di esserne lo "scopritore" addebitandolo all'intuizione dei poeti e dei filosofi che lo avevano preceduto e riconoscendosi solo quello di aver trovato il metodo scientifico per indagarlo⁴⁵. Affermazione vera solo in quanto generica ma che fa trasparire la differenza sostanziale degli obbiettivi se si sostituisce con un'altra più precisa e pertinente che riconosca nessi e simpatie apparenti con le indagini freudiane non nella massa caotica di intuizioni della psicologia del profondo accumulate dall'arte e dalla letteratura attraverso i secoli, ma in quella particolare corrente del pensiero e della cultura europea e nel particolare indirizzo dell'ispirazione artistica accomunate dal destino storico della rivoluzione romantica. Per Freud, infatti, almeno inizialmente, l'inconscio era soprattutto un patrimonio individuale, una somma di antichi contenuti della coscienza, dimenticati o confusi⁴⁶. Per i romantici era un patrimonio collettivo, sopraindividuale, la radice stessa dell'essere umano, il suo punto d'inserzione nel processo infinito della Natura; il principio di vita che si confonde con la stessa Vita divina.

Il concetto dell'inconscio, del resto, non era certo sconosciuto prima del Romanticismo; già Leibniz, padre ideale dell'Aufklärung e che il Settecento al suo sorgere trova, più che cinquantenne, in meditazione profonda sul *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, è conscio del complicarsi della composizione psichica dell'io. Quest'io con tanta potenzialità e tanta complessità di struttura, costituito da un insieme di apporti anche impercettibili e come tali sconosciuti allo stesso soggetto conoscente. Egli chiama "piccole percezioni"⁴⁷ gli elementi in gran parte inconsci ("quel non so che")⁴⁸ che formano la nostra personalità. Considera anzi che queste piccole percezioni, che sfuggono alla nostra consapevolezza, abbracciano un campo ben più vasto di quello costituito dalle percezioni di cui siamo consci: "i nostri concetti chiari sono come isole che emergono dall'oceano di quelli oscuri". La nozione dell'inconscio, quindi, anche se intesa come una sorta di coscienza larvata, è certo presente nella scoperta dell'inafferrabile, dell'indicibile, del sottile con cui si aprono nuove prospettive al pensiero nella Germania degli inizi del Settecento, ed è la stessa nozione che, sia pure allo stato preconettuale, stimola, col presentimento continuo della sua presenza, e indica nuovi obbiettivi all'estetica inglese della metà del

29. Caspar David Friedrich,
Cimitero sotto la neve.
già Berlino, Nationalgalerie
(distrutto durante la guerra).

Spesso nei paesaggi di Caspar David Friedrich vi è in primo piano una figura che guarda verso l'orizzonte, in atteggiamento di contemplazione o di meditazione, volgendo le spalle all'osservatore. Talvolta le figure sono più d'una. Esse guardano da dentro il quadro quello stesso spettacolo naturale che l'osservatore vede dal di fuori e che l'artista ha racchiuso entro i confini della tela e sembrano personificare le riflessioni di Friedrich e, indirettamente, i sentimenti dell'osservatore stesso. Come Blake, Friedrich vedeva non "con" gli occhi ma "attraverso" gli occhi e gli occhi invisibili di quei personaggi (che per lo più raffigurano l'artista, come nel *Monaco in riva al mare*) sono come la finestra attraverso la quale la visione della natura appare allo spirito dell'artista e, per il suo tramite, all'osservatore.



secolo che affermava il carattere irrazionale della creazione poetica insistendo sul valore psichico, individuale, del nostro potere percettivo o senso interno. L'*Enquiry* di Burke e gli scritti inglesi d'estetica contemporanei, come vedremo più avanti, nel porre l'accento sull'importanza delle emozioni, rivelano esigenze che si potrebbero definire di analisi psicologica del profondo, un'analisi che si scontrava sempre con la riluttanza della vita inconscia ad essere tradotta in termini razionali e che portava Burke, a proposito della suggestione che esercita su di noi quel che non conosciamo bene, a precisare il suo pensiero in un'affermazione come questa: "a clear idea is therefore another name for a little idea". Sulla via di un più deciso determinarsi del concetto dell'inconscio troviamo la precisa coscienza di quanto è estraneo alla nostra volontà nella creazione di un'opera d'arte che faceva scrivere a Young nelle *Conjectures on Original Composition* del 1759, cioè posteriore di due anni a l'*Enquiry* di Burke, il passo già citato sul carattere "involontario" dell'espressione del genio, o a Hume il passo dell'*Enquiry concerning human understanding* (1776), in cui sosteneva che tutto il comportamento umano è dovuto ad agenti istintivi che agiscono in noi a nostra insaputa²⁹. E vi troveremo anche il nuovo interesse concesso ai sogni, non solo in acuti osservatori di fenomeni psicologici come Lichtenberg ma anche nelle *Notti* di Young, nel *Nathan* di Lessing, nella *Messiede* di Klopstock che avranno tanta parte nella elaborazione di una nuova poetica del sogno. Nel suo aspetto di entità irrazionale, inconscia, il concetto di genio come lo intende lo Sturm und Drang ha certo analogie con il concetto di Young ma è caratterizzato da un soggettivismo che lo innalza alla condizione di titano in rivolta, di essere sovrumano simile a Dio i cui rapporti con la verità sono oscuri, inconsci, e come tali rivelatori; "Il genio è presago, cioè il suo sentimento precorre l'osservazione. Il genio non osserva. Egli vede, sente", scriveva Lavater, l'amico di Füssli³⁰.

Era necessario infatti, che nascesse un nuovo e partecipe atteggiamento verso la vita e l'arte, che si attuasse un mutamento profondo nel modo di concepire la creatività e nell'indicare nuove strade per giungere alla conoscenza perché nascesse quel mito dell'inconscio che è parte integrante del creare romantico. Già in Herder, come abbiamo visto, si determina con precisione il senso di "un regno sconosciuto eppure scaturito da noi" sebbene lo intenda come una regione oscura e pericolosa e che "una saggia precauzione della materna natura" precluda quella notte dell'anima alla nostra investigazione cosciente. Ma furono i filosofi romantici della natura, quei pensatori non del tutto sistematici sempre al limite fra il lirismo ed il pensiero puro, fra la scienza e le idee mistiche, il magnetismo e la teoria dei numeri, che diedero al concetto dell'inconscio, attraverso l'esplorazione del sogno e degli aspetti notturni della vita, il senso pregnante di condizione del nostro più autentico modo di esistere. Nella sua opera *Die Symbolik des Traumes* del 1814, Gotthilf Heinrich von Schubert, amico a Dresda di Caspar David Friedrich, afferma che quando l'uomo si addormenta l'anima sembra parlare un linguaggio tutto diverso dal solito. Un linguaggio figurato, un "linguaggio in pittura" (Traumbildsprache): "Questa lingua, fatta d'immagini e di geroglifici, di cui si serve la suprema saggezza in tutte le sue rivelazioni all'umanità, che ritroviamo nel consimile linguaggio della poesia... noi possiamo chiederci se non sia la vera lingua di una sfera superiore. Se, mentre ci crediamo svegli, non siamo immersi in un sogno millenario, o almeno nell'eco dei suoi sogni, in cui percepiamo solo

poche parole, parole isolate e oscure del linguaggio di Dio, come un dormiente percepisce i discorsi della gente intorno a lui". La psiche cosciente, chiusa in se stessa, "separata", non poteva aspirare ai fini ultimi del conoscere senza espandersi ed unirsi a quella regione sepolta nel fondo di noi stessi che è "l'inconscio creatore", a quella vita oscura che è in perenne comunicazione con un'altra realtà, più vasta, anteriore e superiore alla vita individuale³¹.

"Credo di aver fatto un'importante scoperta" scriveva Ritter a Baader, dopo aver assistito ad alcune esperienze di "magnetismo animale", "quella di una coscienza passiva, dell'Involontario. La si desta con domande e col raccoglimento... così si spiegano molte cose, l'amicizia, l'amore, la potenza della fantasia. Tutto ciò che si immagina è reale; ecco appunto perché questo non rappresenta per noi che mezza realtà... Tutte le nostre azioni sono del genere del sonnambulismo, cioè risposte a domande e siamo noi che interroghiamo. Ognuno reca in sé la sua sonnambula di cui egli stesso è magnetizzatore... Dio nel cuore: tale fenomeno è assolutamente sonnambolico. Lo stato di veglia non ne serba alcun ricordo."

Questa scoperta del più inquietante dei "fisici romantici", del giovane scienziato mistico del circolo di Jena, intimo amico di Novalis, rappresenta certo una delle conquiste essenziali del pensiero del Romanticismo sulla via dell'individuazione della nostra vita psichica. L'aver intuito che solo nella più segreta interiorità esiste una risposta alle nostre domande e che da essa nascono i nostri atti e le nostre fantasie si accompagnava alla precisa consapevolezza che quella risposta non nasce da una facoltà del nostro singolo Io ma dalla presenza di qualche cosa che ci supera e sulla quale la nostra coscienza non ha alcun potere. Il linguaggio mistico, il richiamo a "Dio nel cuore" adombra il senso della collettività dell'inconscio. Un altro spirito affine, il norvegese Steffens, allievo dell'Accademia di Freiberg con Baader e Novalis, avvicinandosi di più al problema dell'espressione scriveva: "Il genio esiste nei momenti in cui l'onnipotenza della natura inconscia, e le profondità notturne e inaccessibili dell'esistenza, sono svelate e rivelate dallo stato di veglia. L'ispirazione unisce la plenitudine della notte e la chiarezza del giorno, il mistero dell'inconscio e la regola della coscienza. Ciò appare naturalissimo a una certa visione interiore, benché resti assolutamente inesplicabile per la ragione"³² mentre Franz von Baader concludeva che "ogni autentico poeta, ogni artista è veggente o visionario, ogni poema, ogni vera opera d'arte, è il monumento di una visione". Poco più tardi Carl Gustav Carus, discreto pittore, seguace di Caspar David Friedrich, iniziava così la sua opera *Psyche* che può considerarsi il primo tentativo di stendere una teoria obbiettiva e completa sulla vita psicologica inconscia: "La chiave della conoscenza della natura, della vita cosciente dell'anima giace nel regno dell'inconscio. Questo spiega la difficoltà, se non l'impossibilità, di giungere ad una reale comprensione dei segreti dell'anima. Se ci fosse un'assoluta impossibilità di ritrovare l'inconscio nel conscio, allora l'uomo dovrebbe disperare di giungere mai alla conoscenza della propria anima, che equivale alla conoscenza di se stesso. Ma se questa impossibilità è solo apparente, allora il primo compito della scienza dell'anima è di stabilire come lo spirito dell'uomo possa discendere in queste profondità" e avviava così all'ultima e perfetta espressione del mito dell'inconscio³³.

Non è difficile, accomunando le osservazioni dei filosofi romantici della natura e

l'opera di Carus alle intuizioni dell'irrazionalismo settecentesco sull'iniziazione poetica, rendersi conto come si adombrasse, ai suoi albori, nel pensiero del primo Romanticismo una teoria del rapporto fra l'"involontario" e l'espressione artistica che si avviava a mettere in evidenza sempre maggiore l'impulso creativo proveniente dall'inconscio e che porterà a considerare il processo della formazione creatrice come un organismo dotato di vita propria che cresce, a guisa di un albero piantato nel suolo, nell'anima dell'uomo. La psicologia analitica, più di un secolo dopo, sintetizzando l'esperienza di un lungo cammino, definirà quel processo come "complesso autonomo" e lo riconoscerà, come anima parziale dissociata, dotato di una vita psichica indipendente, al di fuori della gerarchia della coscienza. Apparirà allora alla nuova scienza dell'anima, secondo il suo valore energetico e la sua forza, o come un turbamento del processo cosciente guidato dalla volontà, o come istanza di carattere superiore, che può sottoporre l'Io al suo servizio⁵⁴.

La consapevolezza di un'altra dimensione

Questa coscienza dell'inconscio, questa consapevolezza di una diversa e sconosciuta dimensione della mente, della presenza determinante dell'altro messaggio recepibile ma non razionalizzabile, non poteva prendere forma di nozione, evidentemente, che nella zona più riflessiva della coscienza ove era elaborata da una ragione che l'Illuminismo aveva reso più penetrante e sottile. Ma il risultato di quella elaborazione razionale veniva ad essere forzatamente autolesivo, perché una siffatta consapevolezza non poteva condurre che a sottrarre alla coscienza gran parte del suo potere e dei suoi attributi dimostrando quanto fosse illusoria la sua egemonia, e a privare la ragione della sua "copertura" rassicurante, perentoria e diversiva. Ne derivava quindi che all'origine di quell'atteggiamento intellettuale stimolato dalle nuove scoperte subliminali fosse connaturata una irrecusabile carica masochistica che si modellò agevolmente, dapprima, sull'onda del pessimismo settecentesco che era mossa dall'impulso del materialismo immanentistico, per travasarsi successivamente, e con pieno successo (dopo aver evitato i refrattari scogli del misticismo), nei meandri delle ombrose insicurezze degli *enfants du siècle* nati durante le guerre dell'Impero e per riproporsi ancora, di poi, anche al di qua dei territori ove era incontrastato il dominio dell'anima romantica.

Ed è proprio quella coscienza, in tal modo connotata, quella squilibrante consapevolezza, a costituire l'elemento coesivo, il fattore comune di quel tipo di espressione che possiamo anche chiamare, per ragioni di comodo e per un limitatissimo interesse alle questioni di terminologia, arte fantastica e visionaria. Ora, in che maniera un fattore puramente riflessivo e intellettuale come la consapevolezza, o la presa di coscienza, poteva agire sulla creatività e in particolare sulle arti figurative, così da trasmetter loro un'impronta esteriormente ravvisabile, di dotarle di una specificità non soltanto tematica ma anche formale? Per evitare, a proposito della "trasformazione stilistica" che, negli ultimi decenni del Settecento, si accompagna al nascere dell'arte fantastica e visionaria, un facile equivoco che potrebbe sorgere dal porre l'enfasi solo sull'involontario rompersi dell'equilibrio in favore dell'inconscio, di un inconscio assunto nella sua veste mimetica di ospite non invitato, di visitatore sconosciuto e invisibile il cui passaggio tuttavia è reso palese dalle molte tracce lasciate che rivelano, all'analisi, le sue mire segrete; per evitare una visione

che sarebbe, nel caso presente, molto poco specifica, vorrei qui risalire alla felicissima formula di Fönnagy secondo la quale la forma sta al contenuto come l'inconscio sta alla coscienza⁵⁵. Il che vuol dire che esistono messaggi "formali" supplementari ed autonomi i quali, dal di sotto del discorso razionale, operano come supplemento di senso e riflettono l'inconscio dell'autore, la sua libido segreta, incidono sui contenuti, li alterano o li rafforzano per cui "il vero contenuto è quello alienato che vive in perfetta simbiosi con le forme entro le quali si manifesta"⁵⁶. E vuol dire altresì che, al fine di cogliere nel rapporto fra l'artista e l'immagine la presenza dell'inconscio, il mezzo più adatto sarebbe l'attitudine a riconoscere un carattere involontario soprattutto nel messaggio trasmesso dall'immagine formalizzata più che non in quello trasmesso dai contenuti e dal loro nucleo mitico e archetipo. Ma tale formula, evidentemente, può pretendere di essere universalmente valida, e pretenderlo a ragione. Non ha una sua specifica applicazione storica perché il messaggio formale inconscio, anche se non sempre ad un grado elevato di purezza, è reperibile (o almeno potrebbe esserlo, una volta in possesso di contesti psicologici) in ogni manifestazione artistica o poetica della civiltà occidentale. La poesia, si esprima con immagini o con parole, ritualizza sempre una sorta di esorcizzazione dell'inconscio e lo induce a manifestarsi. Sempre. Quindi anche nel caso che ora ci interessa. Ma qui interviene qualcosa, un sovrappiù non quantitativo ma qualitativo, che incide sul rapporto segreto conscio-inconscio, su quel processo per cui i contenuti razionali, o dominati razionalmente, sono sospinti inconsciamente verso "la irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme". Quel sovrappiù qualitativo è la consapevolezza, perché è proprio il contenuto dominato razionalmente che si sposta ora, con tutto il suo peso, e per scelta deliberata nell'area dell'irrazionalità. Dato che la consapevolezza concerneva soprattutto il fatto di essere in una situazione del tutto priva d'autonomia e portava a constatare come le fonti dell'energia creatrice fossero al di fuori del circoscritto territorio dominato dalla coscienza.

È il contenuto quindi, sospinto da questa consapevolezza, a gravitare intorno ad un nucleo mitico e archetipico; il contenuto che presupponeva l'albeggiante coscienza dell'artista del vuoto abisso che si è aperto a fianco dell'Io e quindi una sua attenzione tutta nuova a quanto sgorga spontaneamente dalle profondità della psiche individuale e collettiva (cioè ricorrere a nuovi temi in cui si sublimano le nevrosi dell'artista o affidarsi alla carica simbolica celata nel mito) che provoca direttamente un'espressione formale diversa che agisce dall'interno sugli schemi classicisti trasfigurandoli pur senza alterarne sostanzialmente i tratti esteriori.

È chiaro quindi che ai fini di una ricerca sulle origini dell'arte dell'immaginario come si è sin qui delineata, sia necessario adottare un'ottica diversa da quella necessaria ad analizzare i messaggi formali, perché lo scopo è di mettere a fuoco una particolare situazione storica caratterizzata appunto dall'insorgere della consapevolezza di come l'agire dell'artista sia in parte sottratto al dominio della coscienza e di mettere a fuoco quindi il punto in cui quella consapevolezza incide sul mutamento della visione, sulla trasformazione stilistica che caratterizza quel momento di passaggio nelle arti figurative.

Ma anche la consapevolezza non basta a darci ragione delle modalità in cui si va configurando, a partire dalla fine del Settecento, un diverso rapporto con l'inconscio che, al livello del rappresentare, cioè ad un grado molto evoluto del comunicare, trasforma

profondamente la situazione delle arti figurative. Infatti quella consapevolezza, dapprima solo adombrata, poi decisamente elaborata all'interno di poetiche a lei consone o addirittura da lei derivate, assume una particolare incidenza sulla creatività in ragione di quell'identità fra poetica e operare artistico alla quale si è più volte accennato. Infatti se l'intenzione portava ad esprimere la ricerca di una realtà nascosta, di una realtà provvisoriamente dissimulata, tale intenzione, vivendo non come dissociata velleità mentale ma come integrata ricerca creativa, portava il linguaggio artistico a rendere sempre più percepibile, nella rappresentazione stessa, la presenza di quella realtà. Il sapere che immaginare e creare sono la stessa cosa, che l'immaginazione è la forza creatrice primordiale, il logos attivo da cui tutto dipende e che essa nasce dal nostro mondo interiore e che è "involontaria", portava a far sì che l'atteggiamento creativo si ponesse come se veramente creare e immaginare fosse la stessa cosa e che si rimovessero quindi, in misura mai prima tentata, gli ostacoli al manifestarsi dell'inconscio. È sintomatico che ciò accadesse proprio nel momento in cui poetica e prassi, sovrapponendosi in un unico punto di convergenza, concretavano la loro identità nella evocazione perentoria del mito classicista e vivevano quindi quella idealizzazione in quanto creatività formale, ricostruendo il modulo ritmico di uno spazio scandito armoniosamente che circoscrive le figure nella loro forma perfetta. È proprio quando lo spirito illuminista, e in parte anche lo spirito preromantico, si richiamava alla Grecia come al regno del visibile e della luce, della misura e dell'ordine, che si comincia ad intuire quanta violenza visiva fosse legata a quella volontà di fissare stabili relazioni e leggi al dominio dello sguardo, a quel vigile sforzo di codificare tutto ciò che ha cittadinanza nell'orizzonte del "vissuto" con esclusioni perentorie. Ci si affida quindi alle risorse di un'altra visione, si rifugge dalla luce e si scivola verso il buio, si rinnega la calma olimpica per la passione sconvolgente, l'ordine armonioso per "l'oscuro regno della possibilità mescolatrice di forme"⁵⁷. Ed è una visione non solo diversa ma opposta, tanto opposta da essere in qualche modo conciliabile per indifferenza, poiché non ci si pone nemmeno il problema di rettificare i soprusi verso la realtà provocati dalla violenza classicista sul visibile dato che realtà esterna e visibile sono del tutto estranei alla nuova ricerca di reperire una realtà interna e invisibile e cercare di esprimerla. Il disinteresse per il resto è così grande che per raffigurare in tutta la sua urgenza quella realtà troppo a lungo rimossa si accettano per quel che servono, in un primo tempo, le leggi formali neoclassiche; almeno sino a che la consapevolezza delle risorse dell'inconscio non cresce e non si elabora cercando faticosamente il proprio linguaggio.

È il crescere e l'ampliarsi di quella consapevolezza che sottende la lunga vicenda dell'arte dell'immaginario, dalla seconda metà del Settecento sino a noi, una linea non interrotta che non coincide quasi mai con quella che la critica del realismo intendeva, non senza ragione, la linea maestra dell'arte ottocentesca e che fino ad un certo punto si è voluta vedere, e qui senza alcuna ragione, come la vera e sola linea dell'arte moderna. Dove prevale il dominio dell'immaginario si manifesta piuttosto uno sviluppo che equivale ad un indice continuo di tensione al limite dell'arte stessa, talvolta anche ai suoi margini, un'ombra inquietante di trepidazione, quasi un segreto segnale di allarme che concerne le ragioni stesse dell'esistenza dell'uomo e si estende, come un' indefinita e misteriosa luce di crepuscolo, trascendendo talvolta le stesse intenzioni degli artisti che operano sul filo

ambiguo e sottile, sul fragile orlo che affiora alla coscienza, e alla storia, al limite di un abisso che può essere risorsa inesauribile di energia e di conoscenza e preziosa fonte di individuazione ma anche insidiosa riserva di elementi disgregatori della personalità, origine di oscuri allagamenti.

Alcuni storici del Surrealismo, che fu il primo movimento moderno d'avanguardia a legittimare la portata storica e l'intrinseca continuità di quella linea, nel tentativo di conferire al Surrealismo stesso un'essenza ricorrente lungo tutto il cammino dell'arte, o forse solo per nobilitarlo di un albero genealogico ricco di nomi illustri, hanno voluto estendere la linea dell'arte fantastica e visionaria verso il passato includendovi arbitrariamente tutte le manifestazioni del bizzarro, del grottesco e dello stravagante (Braccelli, Arcimboldi ecc.) o incursioni nell'immaginario che avevano origini culturali e mentali ben diverse (Bosch, Bruegel, il Manierismo ecc.) e generando così un equivoco che di quella linea travisa gli elementi di fondo. È sotto questo aspetto forse che la definizione di fantastico e visionario rivela maggiormente la sua genericità se non la si riporta decisamente alla nuova consapevolezza dell'inconscio, nell'ambito storico cioè di quel profondo sovvertimento dei valori, di quel rivoluzionario capovolgimento degli obbiettivi operato dal nuovo atteggiamento del pensiero psicologico ed elaborato poi dall'anima romantica; al centro stesso di quel fermento spirituale che poneva il concetto di cultura sullo stesso piano del concetto di vita, ove erano congiunti arte e istinto, in altre parole sulla strada di quel processo tracciato dall'illimitato espandersi dell'Io senza un solido appoggio e della volontà senza una meta prefissa.

Il punto d'incidenza fra la rivoluzione psicologica e le arti figurative

Si è visto come il riconoscimento del primato dell'immaginazione aprisse la via, progressivamente, all'identificazione di immaginazione e genio, di immaginazione e creazione, di immaginazione e conoscenza, cioè al concetto romantico di immaginazione elevata al ruolo di forza creatrice primordiale, di atto spirituale supremo che prolunga l'opera della Natura partecipando, per metaforiche corrispondenze e arcane analogie, alla vita del "grande tutto". Si è visto anche come l'immaginazione, dissociata così dalla ragione, rivelasse la sua natura indipendente, non subordinata ai disegni dell'intelligenza, e portasse quindi a riconoscere la presenza determinante dell'inconscio nella creazione artistica; mettendo a fuoco, in tal modo, il problema più ricco di aperture verso il futuro e precisando, dall'angolo visuale dell'iniziazione poetica, le intuizioni sempre più frequenti

e circostanziate sull'esistenza dell'inconscio del pensiero preromantico e romantico. Si è visto infine come vie non dissimili avessero portato alla scoperta del rapporto di carattere primario che lega la poesia alle oscure origini dell'uomo e quindi alla condizione primitiva, col risultato di associare l'essenza della poesia (e dell'arte) al manifestarsi del mito genuino e le immagini mitiche ai veri valori simbolici. Teorie queste che concludono un processo inarrestabile il quale, dopo sorprendenti anticipazioni come quella del Vico, si svolge nel graduale passaggio dal clima dell'Illuminismo a quello del primo Romanticismo e si attua nel sistema di una progressione di idee volte a un medesimo obbiettivo; sistema che attraversa il pensiero francese e inglese settecentesco e costituisce il nucleo vitale della Deutsche Bewegung. È il filo rosso della consapevolezza che corre in tal modo lungo tempi storicamente individuabili e sottolinea il momento determinante di una di quelle grandi mutazioni dell'atteggiamento umano di cui non si riesce a vedere con chiarezza né l'origine né lo sviluppo, ma in virtù delle quali ci rendiamo conto, dopo un certo tempo, di guardare le cose in modo diverso riconoscendo, retrospettivamente, la consequenzialità di un processo.

Tale processo, s'è detto, si riflette chiaramente sulle arti figurative, o meglio su una parte ben identificabile di esse, fornendo una componente fondamentale a quel vistoso "cambiamento di stile" che caratterizza gli ultimi tre decenni del secolo diciottesimo ed estende le sue conseguenze agli inizi del diciannovesimo. Va osservato subito che dire "si riflette" non è del tutto esatto: ci si avvicina di più al vero affermando che quel processo, di natura, in effetti, intellettuale ma nato come rivalutazione del sentimento sull'intelletto e gravitante sui problemi di espressione e di creatività, assume nel suo nucleo le arti come

la poesia nella loro qualità di esperienze spirituali attive indispensabili alla formazione del nucleo stesso per essere, l'una e le altre, emanazioni di un medesimo principio psicologico primario.

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

A questo punto tuttavia è necessario chiedersi in che modo e in che momento quel processo sin qui tratteggiato apparentemente nell'ambito della storia delle idee e che puntava come obbiettivo primario, anche se agli inizi ancora dissimulato, alla consapevolezza dell'inconscio per giungere infine alla sua indiretta esplorazione, si concretasse in realtà linguistica nelle arti figurative. In qual misura cioè le teorie che abbiamo desunto per lo più da opere filosofiche e letterarie vivessero, sotto l'aspetto di esperienze psicologiche, anche fra le pareti degli studi e ai margini contestatori delle accademie refluendo nelle immagini. Da quale porta, in altre parole, l'arte penetrasse in quel reame dell'immaginario, che i romantici non tarderanno ad annettere al loro territorio. Nel rispondere a queste domande sarà bene per prima cosa sgomberare il terreno da un equivoco nato da abitudini mentali non troppo facili ad essere superate; anche perché nell'atto stesso di eliminarlo si toccherà uno dei punti fondamentali per la chiarificazione del problema. Voglio dire che non bisogna fraintendere la natura di quell'unione fra arte e pensiero interpretandola

sulla base del consueto presupposto di un predominio della parte maschile (pensiero) sulla parte femminile (arte). Col risultato, nel caso presente, di annettere un capitolo della storia della pittura alla storia delle idee in condizioni di dipendenza sostenendo la priorità della nozione filosofica nei confronti di un'espressione nata da una condizione umana così diversa come è quella dell'arte. Se l'unione si realizzò tanto da poter parlare di pittura in termini di idee, se ho potuto appoggiare sin qui il mio assunto a propositi estratti quasi esclusivamente da quell'ambito, è solo perché sul percorso che ho tracciato, le idee assumono significato di vita. Sono impulsi, moti intellettuali, intuizioni, sentimenti, passioni, vissuti intensamente, immaginati prima ancora di essere elaborati con l'aiuto delle facoltà organizzatrici e riflessive della mente e che accompagnano e nello stesso tempo provocano un profondo cambiamento nell'animo umano consapevole ora della natura sintetica e primaria dell'elemento vitale, identico a se stesso e che per essere all'origine di tutto tutto comprende. "Ogni teoria è grigia, caro amico, verde è l'albero dorato della vita" (Goethe, *Faust*, I). Era stata del resto già la tradizione "classica" e razionalistica che aveva assimilato l'idea di immaginazione a quella di vita (come sovrappiù di vivacità, di animazione, di calore) non molto prima che il concetto di vita, nell'ambito delle nuove idee, fosse assorbito dal sentimento del vitalismo, e la vita quindi non fosse più intesa come la risultante di combinazioni meccaniche o come emanazione di principi trascendenti, e quindi ad essi "seconda", ma come un fatto primigenio, come energia che non si può scomporre, come supremo principio di organizzazione dotato di facoltà di sintesi³. Qualità che distinguevano, da allora, anche l'immaginazione, nata dal grembo profondo della vita stessa e creata a sua immagine e simiglianza. È chiaro quindi come la teoria

dell'immaginazione creatrice o dell'intuizione immaginativa non potesse intendersi come teoria costituita o pensiero programmatico che "si riflette" sull'arte a guisa delle poetiche normative e libresche del classicismo seicentesco e settecentesco. Era se mai, quella teoria, carica di propositi atti a capovolgere ogni presupposto di dipendenza dell'arte da quelle che il Thibaudet chiama "le nevi eterne del pensiero"⁴ per il fortificarsi della convinzione che sia un carattere eminentemente artistico a costituire la natura della conoscenza, che questa cioè sia preclusa a chi interroga i fenomeni nella loro presunta oggettività ma aperta all'artista che vede in essi riflessa, come in uno specchio, la verità dello spirito.

È quest'ultima convinzione che sostiene le idee di William Blake sull'opacità e l'inerzia della natura "vegetativa" o quelle di Caspar David Friedrich sulla necessità di chiudere l'occhio "fisico" e vedere attraverso quello dello spirito ed è soprattutto nel pensiero del giovane Schelling a Jena che si chiarisce e si radicalizza questa congiuntura fra arte e conoscenza là dove egli sostiene che tutta la filosofia prende le mosse da un principio assoluto che non può essere colto ed enunciato mediante la descrizione e, in genere, mediante concetti, ma che può essere soltanto intuito. "Tale intuizione è l'organo della filosofia. Ma questa intuizione, che non è un'intuizione sensibile, ma un'intuizione intellettuale, che non ha come oggetto l'oggettivo e il soggettivo, ma l'assolutamente identico, in se stesso né soggettivo né oggettivo, è essa stessa una pura intuizione interiore, che di per se stessa non può tornare a diventare oggettiva: può diventare oggettiva solo in virtù di una seconda intuizione. Questa seconda intuizione è l'intuizione estetica."⁵ L'arte diventa così l'"organo" della filosofia, il *logos* supremo, la svelatrice della trama invisibile dell'universo, del mondo delle cose in sé. Ed è interessante per il nostro assunto notare come poco più avanti aggiunga: "Se l'intuizione estetica è soltanto l'intuizione intellettuale diventata oggettiva, si comprende facilmente che l'arte è l'unico vero ed eterno organo e documento al tempo stesso della filosofia, che attesta sempre e di nuovo, continuamente, ciò che la filosofia non può rappresentare esteriormente, vale a dire l'inconscio nell'operare e nel produrre, e la sua originaria identità col consapevole"⁶. L'inconscio così, nella visione mistica e platonizzante di Schelling del rispecchiarsi nell'arte della kantiana "cosa in sé", è inteso come canale attraverso il quale si rivela appunto l'essenza delle cose incomunicabile all'intelletto, quindi come principio assoluto di conoscenza e, di conseguenza, identico, nelle origini, al consapevole.

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

Indubbiamente Blake e Friedrich rappresentano due incarnazioni tipiche di quella situazione spirituale, che era caratterizzata appunto, nel pensiero del filosofo romantico, dal coesistere di misticismo e di tendenza a conoscere la realtà oggettiva. Pur essendo fra

30. Jacob Moore, *La distruzione di Pompei*. Edimburgo, National Galleries of Scotland.

