



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Il male nei paesaggi e architetture dipinte come esperienza estetica, tra Barocco e Romanticismo

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Émilie Passignat

Correlatore

Ch. Prof. Stefano Ercolino

Laureanda

Sabrina Coco

Matricola 903988

Anno Accademico

2025 / 2026

Sommario

Introduzione	5
1 La percezione del male nell'arte	9
1.1 Percepire l'immagine e l'esperienza del negativo	9
1.2 Il sublime	11
1.3 Empatia e fascinazione del negativo	15
1.4 Il male come esperienza estetica nel paesaggio	23
2 Il male nel classicismo francese e nel Barocco	27
2.1.1 L'Inverno nelle rappresentazioni artistiche	27
2.1.2 Un nuovo tipo di paesaggio nel Seicento	28
2.2 L'Inverno di Nicolas Poussin	29
2.3 Salvator Rosa e la pittura di paesaggio a Roma negli anni Trenta	35
2.3.1 Democrito in meditazione e Diogene che getta via la coppa	44
2.3.2 La morte di Empedocle	48
3 La rovina come immagine del male	51
3.1 La rovina come paesaggio	51
3.2 François De Nomé	57
3.2.1 Sant'Agostino e il bambino	61
3.2.2 Re Asa distrugge gli idoli	62
3.3 Leonardo Coccorante e il concetto di rovina	64
3.3.1 Rovine di un pronao con paesaggio mediterraneo sullo sfondo	67
3.3.2 Le opere della maturità	68
3.4 Hubert Robert e il fascino del decadimento	69
3.4.1 La grande galleria	72
3.4.2 Incendio di Roma	74
3.4.3 Paesaggio di cascate ispirato a Tivoli	75
4 Romanticismo e il male come sublime	78
4.1 La pittura romantica e la pittura di paesaggio in Germania	78
4.2 Caspar David Friedrich e la solitudine del sublime	82
4.2.1 Monaco in riva al mare e l' Abbazia nel querceto	85
4.2.2 Il Cimitero del monastero nella neve e l' Inverno (Monaco nella neve)	92
4.3 John Martin e la visione apocalittica del paesaggio	97
4.3.1 La distruzione di Pompei ed Ercolano	100
4.3.2 Il diluvio	103
Conclusioni	109
Illustrazioni	111
Bibliografia	125

Introduzione

In un'epoca caratterizzata da profonde trasformazioni ambientali e da una rinnovata percezione della vulnerabilità del mondo naturale, il paesaggio è tornato ad assumere un ruolo centrale nel nostro immaginario collettivo. La natura, che per lungo tempo è stata percepita come luogo di rifugio, equilibrio o contemplazione, oggi si presenta spesso come una realtà complessa, capace di generare preoccupazione, senso di precarietà e interrogativi sul futuro. Il paesaggio, infatti, non costituisce mai uno sfondo neutro della nostra esperienza: esso ci parla costantemente.

Per questo motivo, prima di interrogare il presente, può essere utile rivolgere lo sguardo al passato. Le immagini che la storia dell'arte ci ha lasciato non raccontano soltanto territori, architetture o fenomeni naturali: esse testimoniano modi diversi di percepire il mondo e di confrontarsi con ciò che appariva misterioso e incontrollabile. Le rappresentazioni del paesaggio sono pressoché infinite e possono essere osservate da molteplici prospettive. La presente ricerca si concentra su una prospettiva specifica, meno frequentata ma particolarmente suggestiva: l'indagine del paesaggio come possibile luogo di manifestazione del male.

Nel presente lavoro il termine "male" non viene utilizzato principalmente in senso morale, teologico o religioso. Esso indica piuttosto una particolare esperienza del negativo che può manifestarsi come inquietudine, malessere, perdita, fragilità, distruzione o percezione del limite, così come queste dimensioni prendono forma nell'immagine artistica. Pur mantenendo il termine "male" per la sua forza evocativa e per la sua ricorrenza nella tradizione estetica e filosofica, la ricerca si concentrerà soprattutto sulle modalità attraverso cui tali esperienze vengono percepite, elaborate e trasformate in esperienza estetica.

Ma perché il male ci attrae? Perché alcune immagini riescono a suscitare inquietudine, turbamento o persino paura, pur rimanendo semplici rappresentazioni? È possibile provare fascinazione per ciò che minaccia, destabilizza o mette in crisi le nostre certezze? E, soprattutto, il male deve necessariamente assumere sembianze riconoscibili per essere percepito, oppure può manifestarsi in forme più sottili e meno evidenti?

Questi interrogativi costituiscono il punto di partenza della presente ricerca, dedicata all'indagine del male come esperienza estetica nel paesaggio e nell'architettura dipinta tra il Barocco e il Romanticismo. L'obiettivo non è quello di definire il male, né di ricostruirne una storia iconografica esaustiva. Piuttosto, si intende esplorare le modalità attraverso cui esso possa essere percepito e sperimentato attraverso l'immagine, individuandone la presenza in

luoghi in cui lo sguardo tende raramente a soffermarsi: nei paesaggi, nelle rovine, nell'atmosfera.

In questa prospettiva il male non coincide necessariamente con una presenza malvagia o con un contenuto etico negativo, ma può emergere come qualità percettiva dell'immagine, come tensione atmosferica o come esperienza di confronto con ciò che appare minaccioso, instabile o sottratto al controllo umano.

Tradizionalmente il male è stato rappresentato attraverso figure riconoscibili e fortemente caratterizzate: il diavolo, Ade, Seth, Mara, Yama e numerose altre personificazioni appartenenti a differenti tradizioni religiose e culturali. In queste immagini il male assume un volto, un corpo e una precisa identità narrativa. Tuttavia, esiste una diversa modalità di rappresentarlo, più sfuggente e meno immediata, che non si concentra sulla presenza di un soggetto ma sulla costruzione di un'atmosfera. In questa prospettiva il male non appare come una figura, bensì come una percezione; non si identifica con un personaggio, ma con una particolare esperienza dello spazio e dell'immagine.

È proprio il paesaggio a offrire un terreno privilegiato per questo tipo di indagine. Per lungo tempo considerato un genere subordinato rispetto alla pittura storica o religiosa, esso acquisisce progressivamente una propria autonomia espressiva, diventando capace di comunicare significati che vanno ben oltre la semplice descrizione della natura. Tra il Seicento e l'Ottocento il paesaggio si trasforma infatti in uno spazio di riflessione sulla condizione umana, sul rapporto tra ordine e caos, sulla fragilità dell'esistenza e sui limiti della conoscenza.

Tempeste, incendi, rovine, foreste e scenari apocalittici non rappresentano soltanto elementi naturali o architettonici: essi diventano veicoli di emozioni, paure e tensioni profonde. Attraverso queste immagini l'arte mette in scena il confronto dell'uomo con ciò che eccede la sua capacità di controllo e comprensione. La natura cessa così di essere un semplice sfondo e si trasforma in una presenza attiva, capace di suscitare meraviglia, inquietudine e smarrimento.

In questo contesto assume particolare importanza il concetto di sublime, destinato a costituire uno dei principali riferimenti teorici della presente ricerca. A differenza del bello, tradizionalmente associato all'armonia, alla misura e alla proporzione, il sublime nasce dall'incontro con ciò che appare smisurato, potente e potenzialmente minaccioso. Esso si colloca in quella zona ambigua in cui attrazione e paura convivono, permettendo allo spettatore di contemplare ciò che nella realtà provocherebbe terrore. Il sublime offre quindi una chiave

privilegiata per comprendere come il male possa trasformarsi in esperienza estetica e come l'inquietudine possa diventare oggetto di fascinazione.

Sebbene il sublime costituisca uno strumento fondamentale per interpretare questa dinamica, esso non coincide con ciò che verrà definito in seguito come empatia negativa. Il sublime riguarda infatti l'esperienza di attrazione e terrore suscitata da ciò che eccede la misura umana, mentre l'empatia negativa descrive le modalità attraverso cui lo spettatore può sviluppare una forma di coinvolgimento affettivo nei confronti di immagini, situazioni o atmosfere normalmente associate al rifiuto. Nel corso della ricerca si cercherà dunque di mostrare come queste due categorie, pur rimanendo distinte, possano entrare in relazione nell'esperienza del paesaggio e della rovina.

Per affrontare queste indagini, la ricerca si apre con una riflessione teorica dedicata alla percezione delle immagini, ai meccanismi dell'empatia estetica e al rapporto tra spettatore e opera d'arte. Quando il concetto di empatia verrà applicato al paesaggio, esso non dovrà essere inteso come un processo interpersonale analogo a quello che si sviluppa nei confronti di una figura umana, ma come una forma di partecipazione estetica e atmosferica attraverso cui lo spettatore entra in relazione con gli spazi rappresentati, con le loro qualità percettive e con le emozioni che essi evocano. Le riflessioni di filosofi, teorici dell'arte e studiosi dell'estetica consentiranno di comprendere perché alcune immagini siano capaci di esercitare un'attrazione tanto intensa e in che modo il paesaggio possa diventare portatore di significati emotivi complessi.

Successivamente, l'indagine si sposterà sul terreno dell'analisi artistica, prendendo in esame una serie di opere realizzate tra il XVII e il XIX secolo. Attraverso autori differenti per formazione, sensibilità e contesto culturale emergeranno modalità diverse di rappresentare il rapporto tra uomo, natura e dimensione del negativo, evidenziando come il paesaggio possa diventare il luogo privilegiato di una riflessione sul limite, sulla precarietà e sul mistero dell'esistenza.

La selezione delle opere nasce innanzitutto da un'esperienza di osservazione e di coinvolgimento estetico. A questa dimensione personale si affianca però un costante confronto con la letteratura critica e con le testimonianze storiche, nel tentativo di costruire un dialogo tra la sensibilità contemporanea e le modalità con cui tali immagini furono recepite nel loro contesto originario. Alcuni degli artisti presi in esame occupano una posizione marginale all'interno della storiografia tradizionale o presentano una bibliografia meno estesa rispetto ad

altri protagonisti della storia dell'arte; ciò comporta inevitabilmente alcuni limiti documentari, ma offre al tempo stesso l'opportunità di osservare il fenomeno da prospettive meno consuete.

Lungi dal proporre interpretazioni definitive, questo lavoro intende offrire una possibile lettura del paesaggio come luogo privilegiato di manifestazione del negativo. Se il male può assumere molte forme, forse una delle più affascinanti è proprio quella che non si presenta apertamente allo sguardo, ma emerge silenziosamente attraverso un cielo in tempesta, una città in rovina o una natura che sembra sottrarsi a ogni tentativo di controllo umano.

1 La percezione del male nell'arte

1.1 Percepire l'immagine e l'esperienza del negativo

Prima di procedere, è opportuno chiarire il significato attribuito in questa ricerca al termine "male". Si tratta infatti di una nozione complessa e stratificata, che nel corso della storia della filosofia, della religione e dell'arte ha assunto significati differenti e talvolta sovrapposti. Il male può essere inteso come categoria morale, come principio metafisico, come esperienza del dolore, come distruzione, come colpa o come forza antagonista rispetto al bene. Tuttavia, nessuna di queste definizioni coincide pienamente con l'oggetto della presente indagine.

Nel corso di questo lavoro il termine "male" verrà utilizzato principalmente in una prospettiva estetica e percettiva. L'attenzione non sarà rivolta al male come problema etico o teologico, né alle sue tradizionali personificazioni iconografiche, ma alle modalità attraverso cui determinate immagini sono capaci di evocare nello spettatore sensazioni di inquietudine, minaccia, precarietà, perdita o dissoluzione. In questo senso, il concetto di male si avvicina a ciò che può essere definito come "negativo estetico": l'insieme di quelle esperienze visive che, pur non essendo piacevoli nel senso tradizionale del termine, esercitano una particolare forza attrattiva e diventano oggetto di contemplazione.

Questa distinzione risulta particolarmente importante nel caso del paesaggio. A differenza delle rappresentazioni tradizionali del male, fondate sulla presenza di figure identificabili e di narrazioni esplicite, il paesaggio agisce spesso attraverso modalità indirette e atmosferiche. Una rovina, una tempesta o una natura apparentemente incontrollabile non sono necessariamente immagini del male in senso morale; esse possono però diventare immagini del negativo, nella misura in cui rendono percepibili la fragilità dell'esistenza, la vulnerabilità dell'essere umano e il confronto con forze che eccedono la sua capacità di controllo.

Per questa ragione, nel corso della tesi i termini "male", "negativo", "inquietudine" e "distruzione" compariranno talvolta in stretta relazione tra loro, pur senza essere considerati sinonimi assoluti. Il termine "male" verrà mantenuto come categoria generale e problematica, mentre le altre nozioni consentiranno di descrivere con maggiore precisione le differenti sfumature dell'esperienza estetica analizzata. L'obiettivo non sarà quindi individuare il male come presenza oggettiva all'interno dell'immagine, ma comprendere in che modo alcune forme visive riescano a costruire un'esperienza del negativo capace di coinvolgere profondamente lo spettatore.

Comprendere come il male possa essere rappresentato e percepito nell'arte richiede, prima di tutto, di interrogarsi su che cosa significhi percepire un'immagine. Prima ancora di affrontare temi simbolici, iconografici è necessario chiarire il modo in cui l'essere umano incontra, interpreta e interiorizza ciò che vede. L'immagine non è mai un semplice "oggetto" davanti allo sguardo: è un evento, un processo, una relazione. È in questo spazio dinamico, tra il corpo dell'osservatore, il medium che la veicola e l'immagine stessa, che viene generata la nostra esperienza estetica, inclusa quella dell'attrazione verso forme e rappresentazioni negative.

In questa prospettiva, uno dei contributi più rilevanti nel ripensamento del rapporto tra corpo, immagine e percezione è quello proposto da Hans Belting¹. Secondo questa prospettiva, l'immagine non risiede esclusivamente né nell'oggetto che la contiene né nel soggetto che la osserva, ma prende forma nel rapporto dinamico che si instaura tra i due. È proprio in questa relazione attiva che oggetto rappresentato e soggetto percettivo si fondono, costituendo un unico medium attraverso cui avviene il processo di generazione dell'immagine².

Per Belting, un'immagine può esistere solo nella relazione tra tre elementi fondamentali: un corpo, un medium e l'immagine stessa. Nel suo saggio *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildgeschichte*, del 2001 scriveva che «Le immagini contano su due atti simbolici, i quali presuppongono entrambi il nostro corpo vivente: l'atto della fabbricazione e l'atto della percezione, di cui uno è lo scopo dell'altro»³. L'immagine ha sempre una natura duplice: è esterna, perché ancorata a un supporto materiale, ma anche interna, perché si realizza pienamente solo nell'attualizzazione mentale. L'interazione tra i corpi e le immagini esteriori è infatti resa possibile da un mezzo ulteriore: le nostre menti, che ne consentono la percezione e il significato⁴.

Questa prospettiva risulta molto utile anche per comprendere la nostra attrazione verso rappresentazioni negative. Se, infatti, le immagini non sono entità fisiche, ma eventi che accadono nella mente, allora l'impatto emotivo di ciò che vediamo (persino quando si tratta di dolore, malvagità o morte) dipende dal modo in cui il corpo-medium dell'osservatore integra, elabora e trasforma quel contenuto. Le immagini esteriori si attivano solo quando trovano corrispondenza con immagini interiori preesistenti: è in questo spazio mentale, dove percezione

¹ Kresimir Purgar, Luca Vargiu, *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Roma, Carocci, 2024, p. 191.

² Kresimir Purgar, *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma, Carocci, 2019, p.117.

³ Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013, p. 12.

⁴ Ivi, p. 14.

e immaginazione si intrecciano, che si radica la possibilità di provare attrazione, empatia o fascinazione anche per ciò che, nella vita reale, respingeremmo.

In questo senso, la dinamica tra immagine e osservatore non riguarda soltanto i meccanismi percettivi, ma coinvolge anche un livello più specificamente legato alla creazione artistica e agli intenti comunicativi dell'immagine stessa. Come ha mostrato David Freedberg, le immagini esercitano un vero e proprio potere sugli spettatori, suscitando reazioni emotive, fisiche e comportamentali che spesso prescindono da una mediazione razionale e che gli artisti, consapevolmente o meno, hanno storicamente cercato di attivare⁵. Da questa prospettiva, l'immagine non è un semplice oggetto passivo, ma un agente che pretende qualcosa dall'osservatore, lo interpella e lo coinvolge. Tale idea è ulteriormente sviluppata da Horst Bredekamp, che parla di un "atto iconico" per descrivere la capacità delle immagini di agire, quasi di "guardare" lo spettatore, instaurando una relazione asimmetrica in cui ciò che l'immagine intende veicolare non coincide mai pienamente con ciò che l'osservatore recepisce e, in parte, subisce⁶.

1.2 Il sublime

Per comprendere come immagini negative producono attrazione, può essere utile introdurre il concetto di sublime. Il termine sublime attraversa diverse tradizioni linguistiche e culturali. Esso rinvia a ciò che è davvero grandioso e maestoso, suscitando stupore, elevazione ed entusiasmo. Nel corso dei secoli, il sublime è stato associato a una costellazione di nozioni affini: genio, grazia, magnificenza, splendore, meraviglia, perspicuità, gusto, stupore⁷. In origine, il sublime è un concetto eminentemente retorico. La sua fonte principale è il trattato *Perì Hypsous*, probabilmente redatto nel I secolo d.C. da un autore anonimo tradizionalmente identificato come Longino⁸. L'importanza di questo testo risiede nell'attenzione rivolta all'effetto persuasivo ed emotivo del linguaggio: Longino indaga il modo in cui il discorso e la letteratura possono scuotere profondamente l'animo, trasportare il lettore o l'ascoltatore, sopraffarlo e colmarlo di meraviglia.

⁵ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago, 1989.

⁶ Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlino, Suhrkamp Verlag, 2010.

⁷ Stijn Bussels, Bram Van Oostveldt, *Sublime*, in *LexArt. Words for Painting (France, Germany, England, The Netherlands, 1600–1750)*, série *Théorie des Arts*, a cura di Michèle-Caroline Heck, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 451.

⁸ Ibidem.

Per lungo tempo si è ritenuto che il sublime fosse entrato nella critica moderna solo con la traduzione francese del trattato longiniano a opera di Nicolas Boileau nel 1674. Studi condotti a partire dagli anni Cinquanta del Novecento hanno invece dimostrato che il *trattato del Sublime* alimentò dibattiti retorici e poetici già dalla metà del XVI secolo⁹.

In questa prospettiva, la traduzione di Boileau non rappresenta un punto di partenza, bensì il culmine di una lunga elaborazione teorica, che troverà ulteriori sviluppi nell'*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke (1756) e nella *Critique of Judgment* di Immanuel Kant (1790). Il sublime non nasce dunque improvvisamente nella modernità, ma si configura come il risultato di una sedimentazione concettuale progressiva¹⁰.

Infatti, nel Settecento nasce una riflessione sistematica sull'arte e sulla sensibilità che porta alla fondazione dell'estetica, della storia dell'arte e della filosofia dell'arte, mentre la critica artistica si apre a un pubblico più ampio. In questo contesto si afferma il legame, fino ad allora non evidente, tra arte e bello, espresso nella nozione di *belle arti*¹¹. Tale rapporto mette però in crisi l'idea di un bello normativo, poiché l'arte può sia sottrarsi a esso sia fondarsi su principi diversi¹². Nel XVIII secolo, dunque, estetica e filosofia dell'arte si intrecciano ma restano distinte: l'arte non si limita alla sfera estetica, mentre l'estetica oltrepassa spesso i confini dell'arte, estendendosi in particolare al rapporto con la natura¹³. Oggetto di entusiasmo e di amore, il bello rischia di trasformarsi in una fonte di delusione quando, privo del fondamento del vero e del buono, si rivela un fenomeno fragile, fugace e ingannevole. Se da un lato esso appare come il valore estetico per eccellenza, dall'altro il brutto può risultare persino preferibile, perché non promette né utilità illusorie né una felicità destinata a dissolversi. È proprio in questa tensione che si apre lo spazio concettuale del sublime¹⁴.

La critica sistematica del bello diventa il punto di partenza attraverso cui Edmund Burke, e successivamente Kant¹⁵, attribuiscono al sublime un preciso statuto teorico. Il bello produce una soddisfazione pacata ed è oggetto di un giudizio di gusto che si fonda su regole percepite

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 452.

¹¹ Baldine Saint Girons, *Il sublime*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 131.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 132.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londra, 1757; Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, 1764.

come immediate e spontanee¹⁶. Il sublime, al contrario, provoca uno sconvolgimento profondo, una scossa che coinvolge l'intero essere. Mentre il bello appare autosufficiente e si colloca in una dimensione ideale e armonica, il sublime esiste solo nella precarietà di ciò che deve continuamente riaffermarsi altrove per sopravvivere. Esso interpella direttamente il soggetto, lo segna in modo duraturo e fa appello agli aspetti più oscuri e misteriosi della soggettività, lasciando a ciascuno la responsabilità di riconoscere ciò che, interiormente, può essere detto sublime¹⁷.

Nell'analisi di Burke, tutto ciò che è oscuro, inutile, aspro o poco amabile diventa così segno del sublime; al contrario, ciò che è luminoso, utile, piacevole, armonioso e flessibile appartiene al dominio del bello. Alla perdita di orientamento dell'io, generata dall'esperienza del sublime, si oppone la contemplazione rassicurante e stabilizzante del bello¹⁸.

Mentre Immanuel Kant osserva che il pensiero della fine, come ogni confronto con un abisso, produce un'esperienza del sublime: qualcosa che allo stesso tempo spaventa e affascina. Il sublime è infatti ciò che ci attrae proprio mentre ci minaccia, ciò che chiama lo sguardo pur generando sgomento¹⁹. Tale interpretazione in Kant si lega soprattutto all'esperienza della fine: ciò che è sublime è ciò che gioca con l'estremo, che ci costringe a guardare il confine ultimo delle cose, evocando stupore, sgomento e un'emozione che oscilla tra attrazione e repulsione. Per il filosofo, tuttavia, la fine non può essere pensata concettualmente. Là dove la ragione fallisce, dove il pensiero incontra il proprio limite e sperimenta una sorta di vuoto vertiginoso, interviene un'altra facoltà: l'immaginazione. Quando l'intelletto non può più procedere, l'immaginazione prende il suo posto²⁰.

«Se della fine, quindi non si dà pensiero, sulla fine cresce vasta e lussureggiante foresta di immagini»²¹. Laddove la mente razionale si arresta, l'immaginazione produce figure, scenari, simboli che ci permettono di avvicinarci all'impensabile.

Di conseguenza, il concetto di sublime si presenta come fluido e polisemico, inserito in una rete di nozioni affini: letterarie, artistiche, musicali, religiose, scientifiche o legate all'esperienza

¹⁶ B. Saint Girons, *Il sublime... cit.*, p. 132.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Andrea Tagliapietra, *Icone della fine, Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 10.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

della natura²². Franciscus Junius fu il primo teorico a impiegare il concetto longiniano di sublime in un trattato dedicato alle arti figurative. Nel *De pictura veterum* (1637), egli fa riferimento soprattutto alla nozione di *phantasia*²³. Così come il poeta di Longino, anche il pittore, secondo Junius, si lascia guidare da immagini mentali che lo elevano a una sfera quasi celeste e lo spingono a tradurre queste visioni straordinarie nell'opera d'arte. Una forza irresistibile e al tempo stesso inspiegabile governa l'atto creativo²⁴.

Il dipinto sublime, nato da questa esperienza di elevazione, agisce a sua volta potentemente sullo spettatore, stimolandone l'immaginazione²⁵. Chi osserva l'opera può rivivere le stesse immagini mentali che avevano animato l'artista, dando così vita a un'esperienza che oltrepassa il momento rappresentato e la semplice percezione visiva. L'influenza di Junius fu ampia e duratura, come dimostrano i riferimenti al sublime longiniano in teorici quali Samuel van Hoogstraten, Roger de Piles e Jonathan Richardson²⁶.

Ma è soprattutto grazie ai teorici francesi e inglesi, in particolare Roger de Piles (1635-1709), che il termine sublime, derivato dal latino *sublimis*, entra stabilmente nel lessico della teoria dell'arte, sulla scia della traduzione di Boileau²⁷. De Piles identifica esplicitamente il sublime con il *merveilleux* e, richiamandosi al principio *ut pictura poesis*, sostiene che il sublime possa essere percepito nella pittura con la stessa intensità che nella poesia. Centrale nella sua riflessione è il concetto di *genio*, legato alla fase dell'inventio, in cui l'opera nasce come immagine mentale. I veri artisti, secondo De Piles, sono capaci di elevarsi al sublime e di condurre lo spettatore verso quelle stesse altezze²⁸.

Con il passare del tempo, il sublime si estende a una pluralità sempre maggiore di generi artistici: dalla pittura storica al paesaggio, fino al ritratto. Jonathan Richardson insiste sull'impatto emotivo dell'opera, definendo il sublime come ciò che colpisce la mente con veemenza, la riempie e la affascina irresistibilmente. In questa prospettiva, il sublime può manifestarsi tanto nella grandezza monumentale di Michelangelo quanto nella semplicità intensa di un disegno di Rembrandt²⁹.

²² S. Bussels, B. Van Oostveldt, *Sublime in LexArt...* cit., p. 452.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ivi, p. 453.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ivi, p. 454.

²⁹ Ibidem.

L'assimilazione del sublime longiniano nella teoria dell'arte tra XVII e inizio XVIII secolo si rivela dunque decisiva per la trasformazione del pensiero estetico moderno³⁰. Pur restando legato all'effetto sull'osservatore, il sublime contribuisce al passaggio da una concezione dell'arte fondata sulla retorica e sulla poetica a una riflessione centrata sull'esperienza sensibile e sul sentimento³¹.

1.3 Empatia e fascinazione del negativo

A partire da questa dinamica sull'esperienza sensibile, diventa più chiaro il ruolo dell'empatia. David Morgan ci fa notare che le immagini fanno più che trasmettere informazioni, esse vengono vissute come presenze che agiscono³². Tra Settecento e Novecento, diversi teorici tedeschi descrivevano questa esperienza come una proiezione affettiva: l'osservatore riconosce nelle forme dell'immagine qualcosa di sé, e tramite essa rende il mondo emotivamente comprensibile³³. Già nel 1778, Johann Gottfried Herder sottolineava il coinvolgimento sensibile e corporeo dello spettatore nel rapporto con l'opera, concepita come forma capace di attivare una partecipazione empatica³⁴. Nell'Ottocento, tale intuizione viene sistematizzata da Robert Vischer, che introduce il concetto di *Einfühlung* per descrivere il processo attraverso cui il soggetto proietta i propri stati emotivi nelle forme percepite³⁵, e viene ulteriormente sviluppata nel 1905 da Johannes Volkelt, il quale sottolinea il carattere dinamico e corporeo della partecipazione empatica, intesa come immedesimazione nei movimenti e nelle tensioni dell'opera³⁶. Anche Karl Groos, nei suoi studi sulla psicologia dell'arte, insiste sul ruolo dell'empatia come meccanismo che permette allo spettatore di vivere emozioni complesse attraverso forme fittizie, senza subirne le conseguenze reali³⁷.

Studi contemporanei sulle neuroscienze hanno collegato questa partecipazione ai “neuroni specchio”, cellule cerebrali che si attivano sia quando si agisce sia quando si osserva un'azione:

³⁰ Ivi, p. 455.

³¹ Sul sublime si veda anche: Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au xviii siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, 2008; Emma Gilby, *Sublime worlds. Early modern French literature*, London, 2006; Lydia Hamlett, “Longinus and the Baroque Sublime in Britain”, in N. Llewellyn and C. Riding (eds.), in *The Art of the Sublime*, London, 2013; Pierre Frantz, *Il sublime del male*, in *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano, Pisa, Pacini editore, 2017.

³² David Morgan, *Images at Work: The Material Culture of Enchantment*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 44.

³³ Ivi, p.47.

³⁴ Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga, Johann Friedrich Hartknoch, 1778.

³⁵ Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873.

³⁶ Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, München, C.H. Beck, 1905.

³⁷ Karl Groos, *Der ästhetische Genuss*, Giessen, Ricker, 1902.

ciò significa che la percezione è vissuta come una forma di partecipazione corporea. Le immagini possono quindi attivare esperienze affettive intense simili all'azione reale³⁸.

Ma per comprendere il perché ci sentiamo attratti da immagini negative, dovremmo introdurre il contributo di Theodor Lipps, secondo cui esistono tre forme di conoscenza: quella delle cose, radicata nella percezione sensoriale; quella di sé, prodotta dalla percezione interna; e infine quella degli altri individui, fondata sull'empatia³⁹. Quest'ultima è decisiva in ambito estetico, poiché ci permette di entrare in relazione con ciò che osserviamo, anche quando si tratta di un oggetto inanimato o di una figura artisticamente rappresentata. L'empatia è insieme processo cognitivo ed emotivo: è una proiezione del vissuto soggettivo in forme esterne, una risonanza che può svilupparsi in due direzioni, positiva o negativa⁴⁰. Nell'empatia positiva, afferma Lipps, l'io inizialmente domina la scena: ciò che percepiamo sembra coincidere con noi stessi, come se nell'oggetto si riflettesse una parte della nostra interiorità. Solo successivamente emergono la distinzione e la consapevolezza della nostra corporalità. Diversa è l'empatia negativa, in cui l'oggetto resiste alla nostra assimilazione e ci ricorda la distanza che ci separa da esso⁴¹.

Per Lipps la vera empatia è quella positiva, perché produce una fusione affettiva che amplia l'identità del soggetto; l'empatia negativa, invece, pur essendo psicologicamente significativa, non genera unità ma distacco. Lipps collega la bellezza all'empatia positiva e la bruttezza a quella negativa, un legame che appare plausibile nella vita quotidiana ma che l'esperienza estetica mette radicalmente in questione. L'arte, infatti, sovverte la relazione immediata tra bello e buono: possiamo trovare intensamente belle rappresentazioni di sofferenza, tragedia o malvagità e provare di fronte a esse un sentimento di adesione vitale⁴². Ciò che nella realtà allontaneremmo, nell'immagine o rappresentazione può suscitarcì attrazione.

In questa prospettiva, fu fondamentale la ricerca di Wilhelm Worringer che con il suo saggio *Abstraktion und Einfühlung* del 1908 cambiò la teoria dell'arte⁴³. Il punto di partenza dell'analisi di Worringer è la distinzione tra estetica del bello naturale ed estetica dell'opera

³⁸ D. Morgan, *Images...* cit., p. 47.

³⁹ Theodor Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig, Engelmann, 1903, p. 187.

⁴⁰ Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia Negativa, Il punto di vista del male*, Milano, Giunti Editore, 2022, p.24.

⁴¹ T. Lipps, *Leitfaden...* cit., p. 200.

⁴² S. Ercolino, M. Fusillo, *Empatia...* cit., p. 27.

⁴³ Andrea Pinotti, *Introduzione*, in Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, nuova edizione a cura di Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2008, pp. VII- XXII.

d'arte. Egli rifiuta ogni fusione tra questi due ambiti, sottolineando come l'opera d'arte sia un organismo autonomo che si pone in rapporto paritetico con la natura, evitando qualsiasi dipendenza dalla semplice apparenza sensibile delle cose ⁴⁴. Di conseguenza, le leggi dell'arte non coincidono con quelle della natura, e il criterio per cui un paesaggio appare bello non coincide con quello per cui la sua rappresentazione diviene artisticamente significativa⁴⁵.

All'interno di questo quadro, Worringer rielabora criticamente la teoria dell'empatia di matrice lippsiana, contrapponendole il principio di astrazione come risposta psicologica a un sentimento di inquietudine e di distanza nei confronti del mondo. Laddove l'empatia implica una fusione vitale con l'oggetto, l'astrazione nasce invece da un bisogno di difesa e di stabilità, che trova espressione in forme rigide, geometriche o antinaturalistiche⁴⁶. Questa opposizione consente a Worringer di spiegare non solo la varietà storica degli stili, ma anche l'attrazione esercitata da immagini che negano l'armonia naturale e che, proprio per questo, risultano intensamente significative sul piano emotivo⁴⁷.

Tale impostazione è stata ripresa e approfondita recentemente da Andrea Pinotti, che ha messo in luce come la dialettica tra empatia e distacco costituisca uno dei nuclei fondativi della modernità estetica. Pinotti sottolinea come l'autonomia dell'immagine teorizzata da Worringer apra la strada a una concezione dell'opera come soggetto attivo, capace di instaurare una relazione conflittuale con l'osservatore, piuttosto che una semplice immedesimazione armonica⁴⁸. In questa prospettiva, l'attrazione per immagini disturbanti o negative non rappresenta un'anomalia, ma un effetto strutturale del rapporto tra soggetto e forma artistica.

Per Lipps, ciò che percepiamo come forma bella è ciò in cui possiamo immedesimarci liberamente, senza resistenze interiori: la bellezza nasce quando la richiesta dell'oggetto si accorda con la nostra naturale tendenza all'auto attivazione⁴⁹. L'empatia positiva coincide dunque con un sentimento di libertà percettiva, mentre l'empatia negativa nasce dal conflitto tra la spinta interiore all'attività e ciò che l'oggetto richiede⁵⁰.

⁴⁴ W. Worringer, *Astrazione e empatia...*cit., p.5.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ivi, pp. 5-29.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Andrea Pinotti, *Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica*, PsicoArt. Rivista di psicologia dell'arte, n. 1, 2010, pp. 1-23.

⁴⁹ W. Worringer, *Astrazione e empatia...*cit., pp. 7-8.

⁵⁰ Ivi, p.9.

Questa concezione, tuttavia, secondo Worringer non poteva essere assunta come fondamento universale dell'arte. Essa risponde soltanto a uno dei poli della sensibilità umana. L'altro polo è costituito dall'impulso di astrazione, che trova la sua bellezza non nel mondo organico, ma in quello inorganico, governato da leggi necessarie e prive di vita⁵¹. L'astrazione non nasce dalla volontà di vivere nell'oggetto, ma da una tendenza introversa che mira a sottrarsi alla sua influenza. Se l'empatia comporta una proiezione positiva, l'astrazione presuppone una proiezione negativa, in cui l'oggetto viene percepito come potenzialmente minaccioso e si cerca di neutralizzarne l'azione autonoma⁵². Per questo, l'atto dell'astrazione è preceduto da una traslazione inconscia di contenuti negativi sull'oggetto, che rende necessario svuotarlo simbolicamente della sua vitalità.

Da qui deriva la tesi centrale del saggio di Worringer: la teoria dell'empatia non può essere applicata uniformemente alla storia dell'arte. La sua validità è limitata agli stili che gravitano attorno all'organicità e alla somiglianza con la natura, mentre vasti complessi artistici non possono essere compresi attraverso il paradigma empatico⁵³.

Nel contesto delineato da Worringer, l'impulso di astrazione si distingue radicalmente dall'esperienza empatica perché la vita non rappresenta il fulcro del piacere estetico, ma diventa un elemento di disturbo⁵⁴. Questo turbamento, pur essendo percepito come una presenza inquietante o destabilizzante, non viene escluso dall'esperienza estetica: al contrario, ne diventa parte integrante, e proprio per questo può trasformarsi anch'esso in una forma di godimento⁵⁵. In questo senso, empatia e astrazione possono apparire due modalità differenti, ma affini, attraverso cui il soggetto si distacca da sé stesso per ritrovarsi nell'opera. Entrambe implicano una forma di autoalienazione, e lo stesso Worringer riconosce che, nella pratica, non è sempre possibile separarle nettamente, poiché la risposta estetica è inevitabilmente influenzata dalla sensibilità individuale e dal contesto storico⁵⁶.

L'idea che l'angoscia occupi una posizione centrale nell'esperienza estetica dell'astrazione offre un punto di raccordo con la nozione di empatia negativa. Se si mette in dialogo la concezione di Lipps, secondo cui l'esperienza estetica consiste nel rivivere sé stessi attraverso l'oggetto, con l'interpretazione worringeriana dell'astrazione come esperienza angosciata,

⁵¹ Ivi, p.6.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ivi, p.9.

⁵⁴ S. Ercolino, *Empatia Negativa...* cit., p. 218.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

emerge una modalità particolare di coinvolgimento estetico, caratterizzata da una tensione interna⁵⁷. Potremmo definirla una forma di empatia tensiva, che combina elementi piacevoli e spiacevoli, e che si manifesta nella percezione simultanea di attrazione e repulsione.

In questo tipo di esperienza, lo spettatore può identificarsi con una figura negativa rappresentata, oppure assorbire l'atmosfera generale dell'opera, la sua *Stimmung*, caricata di emozioni difficili: tristezza, paura, rabbia, disgusto, ma anche sensazioni più sottili come tensione, instabilità, inquietudine o mancanza di armonia⁵⁸. L'empatia, in questo caso, non nasce da un senso di accordo con l'oggetto, ma da un coinvolgimento perturbante, da una partecipazione emotiva che mette in gioco stati affettivi contrastanti.

Questa tensione è centrale anche nella riflessione di Carl Gustav Jung, che nel 1921 nel *Psychologische Typen* rielabora la distinzione di Worringer tra immedesimazione e astrazione⁵⁹.

Secondo questa impostazione teorica, l'immedesimazione e l'astrazione non sono due semplici modalità percettive, ma due atteggiamenti psicologici profondamente diversi, ciascuno fondato su un movimento preliminare della coscienza⁶⁰. L'immedesimazione richiede che l'oggetto, per così dire, sia "svuotato": deve apparire privo di una propria forza, così da poter essere impregnato dai contenuti soggettivi dell'osservatore. Solo quando l'oggetto è reso inefficiente, cioè, privato della sua autonomia, esso può accogliere le proiezioni dell'individuo che vi si immedesima. In questo senso, l'immedesimazione presuppone un atto inconscio che prepara l'oggetto a diventare ricettacolo di vita psichica altrui⁶¹.

L'astrazione, al contrario, parte dall'assunto opposto: l'oggetto è percepito come troppo vivo, troppo presente, quasi dotato di un'azione propria che esercita un'influenza sull'osservatore. L'io, sentendosi minacciato da questa forza esterna, tende a sottrarsi, a ritrarsi verso l'interno⁶². L'individuo che astrae si comporta come se l'oggetto davanti a sé possedesse una qualità perturbante o addirittura terrificante; la sua distanza non nasce dall'indifferenza, ma da una difesa rispetto a una potenza attribuita all'oggetto. Tale potenza è anch'essa il risultato di una

⁵⁷ Ibidem,

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Carl Gustav Jung, *Tipi Psicologici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, p. 292.

⁶⁰ Ivi, p. 295.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

proiezione inconscia: prima di allontanarsi, il soggetto investe l'oggetto di significati negativi, rendendolo minaccioso e quindi tale da richiedere una presa di distanza⁶³.

In entrambi i casi, quindi, tanto nell'immedesimazione quanto nell'astrazione, la coscienza non opera mai da sola: ogni rapporto con l'oggetto è anticipato da un movimento inconscio che attribuisce all'oggetto stesso un ruolo diverso. Nel caso dell'immedesimazione esso viene svuotato per accoglierci; nel caso dell'astrazione viene caricato di elementi negativi che ci spingono a fuggirlo⁶⁴.

L'individuo che astrae si comporta come se l'oggetto davanti a sé possedesse una qualità perturbante o addirittura terrificante; la sua distanza non nasce dall'indifferenza, ma da una difesa rispetto a una potenza attribuita all'oggetto. Questo rapporto dinamico tra individuo e immagine è stato approfondito anche da James Hillman, per il quale le immagini artistiche non vengono mai lette passivamente, ma chiamano in causa strutture psicologiche profonde come poliedri di desiderio, paura e proiezione⁶⁵.

Heinrich Zimmer, riflettendo sul rapporto tra immagini simboliche e struttura psichica, ha evidenziato come certi motivi visivi evocano più che rappresentare: essi attivano risposte affettive arcaiche che possono produrre attrazione o repulsione radicali⁶⁶.

Quindi, tanto nell'immedesimazione quanto nell'astrazione, la coscienza non opera mai da sola: ogni rapporto con l'oggetto è anticipato da un movimento inconscio che attribuisce all'oggetto stesso un ruolo diverso.

Partendo dalla breve panoramica su come i filosofi e gli studiosi (Lipps, Vischer, Worringer, Jung) abbiano tentato di comprendere i meccanismi dell'empatia umana verso determinati oggetti/soggetti, possiamo ora collegarci a ricerche più recenti. Queste ultime si concentrano in particolare su come l'essere umano riesca a provare empatia anche nei confronti di figure considerate "negative", soprattutto all'interno di medium a noi molto familiari: la narrativa e il cinema.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ James Hillman, *The Dream and the Underworld*, New York, Harper & Row, 1979, pp. 89–112.

⁶⁶ Heinrich Zimmer, *The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp. 55–78.

Katherine Tullmann ha mostrato come, di fronte a personaggi immorali o malvagi, il pubblico possa provare simpatia o coinvolgimento emotivo: è il cosiddetto “sympathy for the devil phenomenon”⁶⁷, concetto introdotto da Noël Carroll nel 2004. In personaggi come il *Diavolo* del *Paradise Lost*, il lettore riconosce un carisma irresistibile, una forza e una coerenza tali da suscitare ammirazione pur nella consapevolezza della loro immoralità. Per Tullmann la chiave non è la sospensione morale, ma la fascinazione cognitiva: ciò che è eccezionale, complesso o radicalmente altro attira l’attenzione e la orienta, rendendo possibile la simpatia. Non è la malvagità a sedurre, ma la potenza formale dell’immagine che la rappresenta⁶⁸. La struttura estetica concentra lo sguardo, seleziona ciò che deve essere visto e trasforma la minaccia in attrazione.

In questa direzione, l’analisi di Alberto N. García nel 2013 ha mostrato come l’immaginario moderno sviluppi una vera e propria “simpatia per il diavolo”, cioè una sorprendente capacità di provare attrazione, curiosità e persino una forma di partecipazione emotiva verso ciò che normalmente percepiamo come minaccioso o distruttivo⁶⁹. Questa simpatia non è una giustificazione morale del male, ma il risultato di un complesso dispositivo estetico: l’opera d’arte crea una distanza protetta che permette allo spettatore di avvicinarsi all’alterità radicale senza esserne realmente colpito⁷⁰. È la stessa logica individuata da Edmund Burke nel 1757, secondo cui il terrore diventa dilettevole solo quando è filtrato da una distanza sufficiente a renderlo inoffensivo; e infatti proprio il male, la sofferenza e la morte, evocati ma non subiti, generano l’effetto sublime⁷¹.

Tuttavia, tra i due autori vi è una distanza considerevole: Burke analizza il sublime in termini psicologici e universali, concentrandosi sulle reazioni emotive suscitate da esperienze naturali o ideali, mentre García esplora fenomeni contemporanei e culturali specifici, come l’attrazione

⁶⁷ Caterina Tullmann, *Simpatia e fascino*, in *The British Journal of Aesthetics*, volume 56, Numero 2, Oxford University Press, 2016, disponibile online, URL: <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article/56/2/115/2195136?login=true#no-access-message#no-access-message#no-access-message#no-access-message> (accesso il 25 novembre 2025).

⁶⁸ Ibidem; si veda anche *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un’antinomia morale (1500-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano, Pisa, Pacini editore, 2017.

⁶⁹ Alberto N. García, *Sympathy for the Devil: Adorable Antiheroes in Contemporary TV Series*, atti del convegno, *Identity and Emotions in Contemporary TV-Series*, a cura di Institute for Culture and Society, Universidad de Navarra, Pamplona, 2013, URL: https://www.academia.edu/36866159/Sympathy_for_the_Devil_Adorable_Antiheroes_in_Contemporary_TV_Series_2013 (accesso il 25 novembre 2025).

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2017, p. 72.

verso figure moralmente ambigue o disturbanti, contestualizzandoli all'interno di meccanismi narrativi e mediatici moderni.

Ciò che per Burke è la distanza estetica, per Friedrich Nietzsche è la mediazione dell'arte. Nella *Nascita della tragedia* (1872), quando l'uomo si trova davanti al lato più terribile e assurdo dell'esistenza, rischia di esserne sopraffatto: prova disgusto, paura, smarrimento⁷². Ed è proprio in questo momento di massimo pericolo per la vita interiore che interviene l'arte, come una forza capace di guarire. L'arte trasforma quei pensieri oscuri e insopportabili in immagini e forme che possiamo sopportare e con cui possiamo convivere⁷³. Questa trasformazione può avvenire in due modi: attraverso il sublime, che addolcisce e rende sopportabile l'orrore, oppure attraverso il comico, che libera la tensione e la ripugnanza verso l'assurdo. L'arte, dunque, non cancella il dolore e l'orrore, ma li rende vivibili trasformandoli in rappresentazioni⁷⁴.

Per Nietzsche, l'arte svolge un ruolo essenziale nel rendere la vita sopportabile, trasformando il dolore e l'orrore in esperienza vivibile. Questo concetto ripreso anche da Julian Young nel 1992 ci aiuta a comprendere come la tragedia greca incarni una sintesi tra il principio apollineo, che struttura e dà forma alla realtà, e il principio dionisiaco, che dissolve i confini dell'individualità e mette in contatto l'uomo con l'unità primordiale del mondo⁷⁵. In questo incontro tra ordine e caos, l'arte non si limita a rappresentare la sofferenza, ma la trasforma in un fenomeno estetico attraverso cui l'uomo può confrontarsi con l'assurdità e la brutalità dell'esistenza senza esserne sopraffatto⁷⁶. Così, ciò che nella vita reale appare insopportabile diventa, nell'esperienza artistica, fonte di elevazione e comprensione, conferendo senso e respiro a ciò che altrimenti sarebbe inaccessibile. In tal modo, emerge un chiaro contrasto con Burke: se quest'ultimo considera il terrore come dilettevole solo grazie alla distanza, Nietzsche, così come sottolineato da Young, pone l'accento sulla trasformazione attiva che l'arte compie sul fruitore, rendendo il dolore e l'orrore non meno intensi, ma gestibili e persino significativi. L'arte diventa così una forza capace di mediare le esperienze più oscure dell'esistenza, unendo fascinazione e sopportabilità in un processo estetico unico.

⁷² Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di Vivetta Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009, p. 76.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 25-25.

⁷⁶ Ibidem.

1.4 Il male come esperienza estetica nel paesaggio

Abbiamo quindi visto come una figura “negativa” possa risultare comunque attraente allo sguardo umano. L’essere umano, del resto, ha sempre cercato di rappresentare il male attraverso immagini che lo incarnassero. Fin dagli albori, infatti, il male è stato identificato con una principale figura: il diavolo, l’angelo caduto ed esiliato negli inferi, emblema per eccellenza del male assoluto.

Per secoli, in particolare nell’arte cristiana, la sua raffigurazione ha assolto una funzione pedagogica e deterrente: un monito visivo pensato per suscitare timore nei fedeli, evocando un universo tenebroso dominato dal demonio.

Tuttavia, non esiste una sola iconografia del diavolo. Le sue rappresentazioni sono molteplici e profondamente diverse, influenzate dal contesto storico-culturale, dagli usi sociali, dalle interpretazioni teologiche e, soprattutto, dall’evoluzione delle culture visive locali⁷⁷. Ogni epoca e ogni luogo ha dato al male un volto diverso, specchio delle proprie paure, delle proprie credenze e delle proprie tensioni simboliche⁷⁸.

Se gli studi sulla figura del diavolo sono numerosi e approfonditi, è interessante domandarsi cosa succede quando cambiamo prospettiva e decidiamo di osservare il male attraverso una lente diversa: quella del paesaggio.

In che modo il paesaggio può raccontarci qualcosa di più, qualcosa che sfugge a una prima lettura, andando oltre la sua funzione decorativa o ambientale? Spesso, di fronte a una rappresentazione naturale, proviamo un senso di pace e appagamento, come se la bellezza del paesaggio parlasse direttamente alla nostra interiorità. Eppure, osservando con maggiore attenzione certi dipinti e specifici contesti storici, si scopre una natura attraversata da simbolismi oscuri, una natura che, a seconda dei casi, appare come complice o vittima del male.

Se finora abbiamo cercato di delineare il concetto di empatia nei confronti di un soggetto, ora dobbiamo chiederci se anche un paesaggio possa attivare gli stessi meccanismi empatici. Nel suo saggio del 1911 *Sul problema dell’empatia di stati d’animo*, Moritz Geiger⁷⁹ cerca di

⁷⁷ Émilie Passignat, *Il diavolo è nudo. Confine tra virtù e vizio dopo la Controriforma* in *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un’antinomia morale (1500-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano, Pisa, Pacini editore, 2017.

⁷⁸ Laura Pasquini, *Il diavolo: storia iconografica del male*, Roma, Carocci, 2024, pp. 164-165.

⁷⁹ Moritz Geiger (1880-1937) è stato uno dei principali esponenti della fenomenologia estetica e della scuola di Graz, e il suo lavoro si colloca all’interno di un filone che cerca di comprendere le basi oggettive dell’esperienza estetica, evitando di ridurla a mera proiezione soggettiva. Geiger analizza come sia possibile provare sentimenti non solo verso persone, ma anche verso paesaggi, colori o oggetti artistici, sostenendo che l’esperienza estetica emerge dall’incontro tra soggetto e oggetto dotato di caratteristiche emotive reali. La sua distinzione tra “teoria

spiegare come sia possibile provare un sentimento verso un paesaggio, un colore o un'immagine senza ridurre tutto alla semplice proiezione dei nostri stati interiori⁸⁰. Per Geiger, infatti, l'esperienza estetica non è soltanto un fenomeno psicologico soggettivo, ma nasce dall'incontro tra il soggetto e qualcosa che, nell'oggetto, possiede realmente un carattere emotivo⁸¹.

Geiger distingue due modi di intendere l'esperienza delle atmosfere. La prima è la cosiddetta "teoria dell'effetto", secondo cui quando diciamo che un paesaggio è "sereno" o "minaccioso" non facciamo altro che descrivere il nostro stesso stato d'animo, proiettandolo sull'oggetto⁸². In questa prospettiva non esiste una vera "serenità" nel paesaggio: siamo noi a reagire in un certo modo e poi attribuiamo quel sentimento all'immagine⁸³.

Geiger però preferisce una seconda interpretazione, la "teoria della vivificazione", secondo la quale il paesaggio o un oggetto visivo possiedono una loro atmosfera, che non dipende dal nostro stato psicologico ma dalla qualità con cui l'oggetto stesso appare⁸⁴. Questo non significa che gli oggetti provino emozioni, ma che possiamo riconoscere in essi un modo di presentarsi che porta con sé una tonalità affettiva, come una luce fredda che sembra triste o un colore intenso che appare "vivo"⁸⁵.

In questo modo l'esperienza estetica diventa un fenomeno che non si limita alla proiezione interiore, ma implica una relazione autentica con ciò che vediamo⁸⁶. L'empatia estetica consiste proprio nella capacità di percepire questa atmosfera oggettiva, come se potessimo entrare nella tonalità emotiva della scena e sentirla dall'interno⁸⁷. Per descrivere questo fenomeno Geiger parla di un'espansione dell'io, perché lo spettatore non impone all'oggetto il suo sentimento, ma lascia che sia l'oggetto stesso a comunicare il suo modo di apparire⁸⁸.

In quest'ottica anche il colore assume un ruolo fondamentale, poiché possiede qualità che portano con sé un carattere emotivo immediatamente percepibile, contribuendo all'atmosfera

dell'effetto" e una concezione più autonoma dell'esperienza estetica anticipa molte delle riflessioni contemporanee sulla capacità delle immagini e degli ambienti di evocare emozioni senza ridurle a semplice proiezione (Geiger Moritz, *Zum Problem der Stimmungseinfühlung*, in *Journal for Aesthetics and General Art Studies*, Vol. 6, Stoccarda, Enke, 1911). Per approfondimenti sul contesto filosofico, si veda anche Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis, 2017.

⁸⁰ Geiger Moritz, *Zum Problem der Stimmungseinfühlung*, in *Journal for Aesthetics and General Art Studies*, Vol. 6, Stoccarda, Enke, 1911, pp. 8.

⁸¹ Ivi, p.9.

⁸² Ivi, pp. 8-9.

⁸³ Ivi, p. 9.

⁸⁴ Ivi, pp. 30-31.

⁸⁵ Ivi, pp. 32-34.

⁸⁶ Ivi, p. 38.

⁸⁷ Ivi, pp. 38-39.

⁸⁸ Ivi, p.38.

complessiva dell'immagine⁸⁹. L'arte non è quindi un insieme di forme neutre che poi interpretiamo psicologicamente: luce, colore, profondità, composizione trasmettono già di per sé un modo di apparire emotivamente qualificato⁹⁰.

Questa prospettiva è utile anche per comprendere il fascino che possono esercitare immagini inquietanti o negative: se un oggetto visivo possiede davvero un'atmosfera, allora un paesaggio oscuro o un volto perturbante non attraggono per semplice trasgressione, ma perché comunicano un'atmosfera alla quale possiamo entrare in relazione empatica⁹¹. In questo modo il negativo non è un prodotto della nostra immaginazione, ma una qualità reale che riconosciamo nell'immagine e che può interpellarci in profondità⁹².

Un altro filosofo e sociologo, Georg Simmel nel 1913 in *Philosophie der Landschaft*, ci indica come il paesaggio non è un semplice dato naturale, né una mera somma di elementi sparsi sulla superficie terrestre. Esso nasce solo nel momento in cui lo sguardo umano unifica ciò che in natura è disperso, dando forma a un'unità coerente che non esiste prima dell'intervento della coscienza⁹³. In questo senso il paesaggio è già un prodotto dello spirito: un intreccio tra la realtà esteriore e l'attività formatrice del soggetto. A differenza dell'osservazione di un altro essere umano; dove intervengono simpatia, antipatia, aspettative e vissuti personali, il paesaggio si offre con una distanza che favorisce una percezione più oggettiva e, per questo, più facilmente traducibile in un'esperienza estetica⁹⁴.

Uno degli elementi decisivi in questa trasformazione è ancora una volta l'atmosfera o intonazione emotiva del paesaggio. Questa non è localizzabile in un singolo punto, né riducibile alla semplice somma delle parti che compongono la scena: permea ogni elemento senza risiedere in nessuno di essi, conferendo al paesaggio un carattere unitario che è al tempo stesso emotivo e formale⁹⁵. Nasce quindi il problema: come può un complesso di cose inanimate possedere un'intonazione emotiva, che invece appartiene all'interiorità umana? Simmel risponde mostrando che l'unità visibile del paesaggio e la sua atmosfera sono due aspetti di un medesimo atto mentale: il paesaggio esiste come tale solo nel momento in cui lo sguardo lo coglie nella sua forma unitaria, e questa unità è inseparabile dalla tonalità emotiva che la

⁸⁹ Ivi, pp. 30-31.

⁹⁰ Ivi, pp. 31-34.

⁹¹ Ivi, pp. 32-34,

⁹² Ivi, p. 34.

⁹³ Georg Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2020, p. 335.

⁹⁴ Ivi, p. 336.

⁹⁵ Ivi, pp. 336-337.

accompagna⁹⁶. Non si può dunque stabilire se venga prima la percezione o il sentimento, poiché i due aspetti si generano simultaneamente.

Per questo motivo, le categorie emotive generiche, come “sereno”, “malinconico”, “grave”, risultano sempre insufficienti. Esse traducono in concetti astratti ciò che in origine è una qualità immediata, unica e irripetibile: l’atmosfera specifica di quel paesaggio e di nessun altro⁹⁷. L’atmosfera, infatti, è generale solo nel senso che attraversa ogni parte del paesaggio, ma non è mai “generica”: è sempre una singolarità, legata alla configurazione formale che lo sguardo umano instaura nel momento stesso in cui costruisce il paesaggio⁹⁸. Infatti, l’identità estetica di un paesaggio potrebbe dunque coincidere con l’atmosfera che percepiamo, spesso in modo semi-cosciente: una sorta di condizione psicofisica che, accompagna la nostra esistenza e ne influenza profondamente l’esperienza⁹⁹.

In questa prospettiva l’artista occupa una posizione privilegiata. Solo l’artista, secondo Simmel, è capace di compiere l’atto formatore in maniera così completa da assorbire senza residui la materia data nella natura e ricrearla come forma unitaria dall’interno del proprio spirito¹⁰⁰. Mentre l’osservatore comune resta spesso ancorato ai singoli elementi, un albero, un fiume, una casa; l’artista vede e configura il paesaggio nella sua totalità estetica, rendendo visibile nell’opera quell’unità emotiva e formale che costituisce la vera essenza del paesaggio stesso¹⁰¹.

⁹⁶ Ivi, p. 338.

⁹⁷ Ivi, pp. 338-339.

⁹⁸ Ivi, p. 339.

⁹⁹ Tonino Griffiero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, Milano- Udine, Mimesis edizioni, 2017, p. 68.

¹⁰⁰ G. Simmel, *Filosofia... cit.*, pp. 340-341.

¹⁰¹ Ivi, p. 341.

2 Il male nel classicismo francese e nel Barocco

2.1.1 L'Inverno nelle rappresentazioni artistiche

Iniziamo allora a rintracciare i primi segni di questa inquietudine nel paesaggio, partendo dall'iconografia dell'*Inverno*. Già Cesare Ripa, nella sua opera fondamentale *Iconologia*, lo descrive come una figura femminile: «vecchia, canuta, e grinza, perciocche l'Inverno si chiama vecchiezza dell'anno, per essere la terra già lassa delle sue naturali fatiche, e attione annuali, e rendesi fredda, malinconica, e priva di bellezza»¹⁰².

Come possiamo osservare, anche nella descrizione dell'*Inverno* di Ripa si narra che nelle sue raffigurazioni più comuni, l'inverno appare come una figura vecchia avvolta in un pesante mantello, spesso accompagnato da alberi spogli: immagini che evocano la quiete e il riposo della natura. Tuttavia, dietro questa apparente serenità si cela una dimensione più oscura. Da queste descrizioni possiamo infatti intuire come l'inverno sia stato tradizionalmente associato alla morte, alla decadenza, a una bellezza assente. È la stagione priva di colore e di calore, legata agli elementi freddi, umidi e oscuri del sottosuolo.

Nell'arte rinascimentale e barocca, l'inverno viene spesso rappresentato attraverso il mito di Proserpina, rapita da Plutone e condotta negli inferi, simbolo della natura che muore ciclicamente. Ma troviamo anche raffigurazioni più concrete, tratte dalla vita rurale, che narrano i lavori stagionali come la caccia, la raccolta della legna o l'uccisione del maiale. In queste scene, la natura invernale si carica di un senso di fatica, di resistenza, e in alcuni casi, di presagio¹⁰³.

È inoltre frequente, nella tradizione simbolica occidentale, associare le stagioni non solo a cicli naturali, ma anche a figure divine dell'Olimpo greco-romano. L'inverno viene associato a Giove e Vulcano. Ogni stagione viene così personificata da una divinità, conferendole tratti caratteriali e cosmologici ben definiti. A queste rappresentazioni si affianca anche l'uso di animali sacri come emblemi simbolici: l'ariete, il toro, il leone e il serpente diventano incarnazioni allegoriche dei diversi momenti dell'anno¹⁰⁴.

Le stagioni vengono inoltre collegate, in un sistema di corrispondenze armoniche, alle quattro parti del giorno (alba, mezzogiorno, crepuscolo, notte), ai quattro elementi naturali (aria, fuoco, terra, acqua) e ai quattro temperamenti umorali della medicina antica (sanguigno, colterico,

¹⁰² Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, Milano, 1993, p. 422.

¹⁰³ Francesca Castria Marchetti, Gabriele Crepaldi, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Electa, 2003, p. 225.

¹⁰⁴ Ibidem.

melanconico e flemmatico). L'inverno, in particolare, viene associato alla notte, all'elemento acqua e al temperamento flemmatico, espressione di lentezza, introspezione e immobilità. Tutti elementi che, simbolicamente, rimandano a una dimensione di chiusura, fine e latenza, ma anche di preparazione silenziosa a una rinascita futura¹⁰⁵.

2.1.2 Un nuovo tipo di paesaggio nel Seicento

Prima di andare ad analizzare l'*Inverno* (fig. 1) di Nicolas Poussin, dobbiamo fare una premessa (che successivamente andremo ad approfondire), sul contesto storico artistico e culturale entro cui si sviluppò la pittura di paesaggio a Roma in quegli anni. Come ci propone Camilla S. Fiore, sotto il pontificato di Gregorio XV Ludovisi, l'arte del paesaggio cambiò grazie anche al ruolo svolto da Guercino all'interno del vasto progetto decorativo di Villa Ludovisi a Porta Pinciana tra il 1621 e il 1623¹⁰⁶.

La volontà della committenza era quella di creare una corrispondenza formale e simbolica tra il paesaggio naturale dei pendii e dei giardini e il paesaggio ideale raffigurato negli ambienti interni, secondo un programma unitario che integrava natura, arte e collezionismo antiquario. Tale impostazione rifletteva una nuova concezione della natura e della sua rappresentazione, fondata su una tensione tra osservazione empirica e costruzione ideale¹⁰⁷.

In questo contesto si spiega la scelta di artisti prevalentemente legati all'ambiente emiliano e alla tradizione carraccesca, come Domenichino, Giovanni Battista Viola, Paul Bril, Agostino Tassi e Guercino stesso. Nei diversi ambienti della villa il paesaggio assume un ruolo centrale, configurandosi come elemento strutturante della decorazione e non come semplice sfondo. Le vedute dipinte dialogano costantemente con i soggetti degli affreschi, con le opere della quadreria e con le antichità conservate nel Casino, contribuendo alla costruzione di un'immagine della natura idealizzata, riconducibile al concetto di Arcadia¹⁰⁸.

Ma anche la visione romantica di un paesaggio capriccioso, quella dell'*Aurora* del Guercino, investito da una luce reale e restituito pittoricamente attraverso una stesura a macchie, conobbe un'ampia fortuna, esercitando una profonda influenza sulla visione barocca della natura e innervando l'opera di artisti quali Velázquez, Claude Lorrain e Salvator Rosa¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Camilla S. Fiore, *Alla ricerca dell'Arcadia nella pittura di paesaggio*, in *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 2024-2025), a cura di Raffaella Morselli e Caterina Volpi, Arte'm, Napoli, 2024, p. 273.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 274-275.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 275-276.

¹⁰⁹ Tomaso Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino, 2012, scheda 6.

Se da un lato Filippo Napoletano si colloca all'interno di una tradizione paesaggistica che si stava progressivamente consolidando a Roma già nel primo decennio del Seicento, dall'altro le sue opere rivelano significative invenzioni formali, soprattutto nei paesaggi, che testimoniano ricerche in parte affini a quelle condotte negli stessi anni dagli artisti impegnati nel cantiere di Villa Ludovisi¹¹⁰. I paesaggi di Filippo Napoletano influenzarono l'arte di Poussin e Salvator Rosa. I suoi scorci paesaggistici osservati e registrati direttamente dal vero, durante le lunghe perlustrazioni dell'artista nella campagna romana, in particolare nell'area di Tivoli, e successivamente rielaborati in numerose opere di questo periodo, furono motivi ricorrenti anche in altri artisti, come vedremo successivamente. Si riconosce l'abilità di Napoletano di inserirsi consapevolmente nel profondo rinnovamento che in quegli anni investe la pittura di paesaggio, favorito anche dai contatti con artisti nordici attivi a Roma, come Paul von Polenbourg e Bartholomeus Breenbergh¹¹¹. La sua attenzione alla resa atmosferica e ai delicati passaggi tonali non solo riflette tali influenze, ma anticipa alcune istanze che saranno sviluppate dalla generazione successiva di paesaggisti.

Una diversa, ma ugualmente significativa, concezione del paesaggio caratterizza invece l'opera di Poussin. Nei suoi dipinti la natura, ridotta a forme limpide e geometriche, diventa veicolo di narrazioni arcane e sacrali, esprimendosi attraverso composizioni essenziali, popolate quasi esclusivamente da elementi naturali quali alberi, rilievi montuosi, cascate e corsi d'acqua¹¹².

Sia Napoletano sia Poussin, come attestano Bellori nelle *Vite* e Joachim von Sandrart nella *Teutsche Academie*, frequentarono assiduamente la collezione Ludovisi, che costituì per entrambi una fondamentale fonte di apprendimento e di ispirazione¹¹³.

2.2 L'Inverno di Nicolas Poussin

Se Nicolas Poussin (1594-1665), figura centrale del classicismo francese, perseguì per gran parte della sua produzione una rappresentazione del paesaggio fondata sull'armonia e sull'ideale arcadico, risulta particolarmente significativo il fatto che, in uno dei suoi ultimi dipinti, egli giunga a oltrepassare tale paradigma. In quest'opera il paesaggio non è più spazio di equilibrio e misura, ma diventa teatro di un caos dominato da forze naturali distruttive.

¹¹⁰ Ivi, p. 277.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ivi, p. 278.

¹¹³ Ibidem.

Pur conservando una rigorosa costruzione formale, l'effetto complessivo si rovescia: l'armonia classica si contrappone a un disordine che assume il valore di giudizio. La natura, da luogo di contemplazione, si trasforma in agente di distruzione.

Poussin già nella primavera del 1624, al momento del suo definitivo arrivo a Roma, sembra aver contratto una malattia cronica che lo avrebbe accompagnato per il resto della vita¹¹⁴. Eppure, è solo a partire dal 1643, dopo il rientro a Roma, che l'artista iniziò a soffrire di tremori alle mani, disturbo destinato ad aggravarsi con l'età e a rendere l'esercizio della pittura sempre più faticoso¹¹⁵. A questi problemi fisici si aggiunse il susseguirsi di lutti personali, come la morte dell'amico Cassiano del Pozzo nel 1657 e quella della moglie Anne-Marie, ammalatasi nel 1664¹¹⁶, eventi che, come si vedrà, influenzarono profondamente la sua produzione artistica.

Nonostante ciò, tra il 1660 e il 1664 riuscì a completare quattro grandi paesaggi destinati al duca di Richelieu: le Quattro Stagioni, ciascuna accompagnata da un episodio tratto dalla Sacra Scrittura¹¹⁷. Ormai incapace di tradurre in immagini tutti i pensieri che continuavano ad affollare la sua immaginazione, Poussin si rivolse sempre più alla riflessione teorica e alla preparazione della propria fine. In una lettera del gennaio 1665, egli confessa di aver abbandonato i pennelli, impedito dalla paralisi, e di pensare soltanto alla morte¹¹⁸. Morte che sopraggiunse il 19 novembre 1665, all'età di settantuno anni. Numerosi furono gli omaggi poetici che seguirono, tra cui l'epigramma di Bellori, che celebra Poussin come un artista destinato a continuare a vivere e a parlare attraverso le sue opere¹¹⁹.

Tornando al ciclo delle stagioni, è proprio questo "ultimo Poussin", consapevole dell'imminenza della fine, a risultare particolarmente significativo: un artista che, nel declino fisico, riesce a riversare sulla tela una visione definitiva e intensamente meditata del rapporto tra uomo, natura e destino.

Le Quattro Stagioni costituiscono un'opera senza precedenti, non soltanto nella produzione di Nicolas Poussin, ma secondo Richard Verdi, nell'intera storia della pittura occidentale¹²⁰.

¹¹⁴ Nicolas Poussin: *les tableaux du Louvre: catalogue raisonné*, catalogo della mostra (Parigi, 2008), a cura di Pierre Rosenberg, Parigi, Somogy éditions d'art, 2015, pp. 12-13.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Jacques Thuillier, *Poussin*, Parigi, Flammarion, 1994, p. 141.

¹¹⁷ Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies de Poussin*, édition présentée par Stefan Germer, Parigi, Macula, 1994, p. 197.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Giovanni Pietro Bellori, *Le vie de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, pp. 407-462.

¹²⁰ Richard Verdi, *Nicolas Poussin 1594-1665*, London, Royal Academy of Arts, 1981, p. 317.

Nei suoi primi paesaggi di soggetto religioso, Poussin si era attenuto a formule relativamente tradizionali; con le Quattro Stagioni, invece, rompe ogni convenzione, accostando quattro episodi biblici tra loro indipendenti che mai erano stati collegati prima al tema delle stagioni¹²¹. Tutte le scene derivano dall'Antico Testamento, ma, come ha dimostrato lo storico dell'arte Willibald Sauerländer, ciascuna può essere interpretata anche come prefigurazione di eventi del Nuovo Testamento. In questa prospettiva, il ciclo assume il significato di un'allegoria della salvezza dell'umanità attraverso la Chiesa¹²².

Ogni tela allude non solo a una fase dell'anno, ma anche a un momento della giornata e a un'età della vita: la primavera è associata alla luce del mattino, l'autunno al sole di mezzogiorno, mentre l'inverno sorprende per l'assenza della neve e per l'atmosfera notturna, come già osservato in ambito accademico nel XVII secolo¹²³. La selezione degli episodi biblici appare coerente e fortemente simbolica. La *Primavera* è illustrata da Adamo ed Eva nel Giardino dell'Eden, sotto lo sguardo benedicente di Dio; l'*Estate* raffigura Rut e Boaz, incarnazione del tema dell'elezione e della continuità genealogica, poiché dalla discendenza di Rut nascerà Davide, antenato di Cristo. L'*Autunno* è evocato dal racconto degli esploratori inviati da Mosè nella Terra di Canaan, che fanno ritorno carichi dei frutti promessi da Dio al popolo eletto. L'*Inverno*, infine, rappresentato dal Diluvio, allude alla fine del mondo, lasciando tuttavia intravedere una possibilità di salvezza attraverso la presenza dell'Arca di Noè¹²⁴. Particolare rilievo assume l'ulivo collocato in posizione centrale nella composizione: simbolo di pace ed eternità, esso introduce una nota di speranza che attenua la drammaticità della scena e rafforza la lettura del dipinto come meditazione sul ciclo della distruzione e della rinascita¹²⁵.

Dal punto di vista stilistico, l'elemento più sorprendente della serie è il trattamento del colore. Ogni tela è costruita attorno a una dominante cromatica precisa: il verde della Primavera, il giallo dorato dell'Estate, il marrone grigiastro dell'Autunno e il grigio nerastro dell'Inverno¹²⁶. Poussin rinuncia deliberatamente al colore descrittivo per privilegiare un colore espressivo,

¹²¹ Oskar Bätschmann, *Poussin. Dialectiques de la peinture*, Paris, 2010, pp. 88-90.

¹²² Willibald Sauerländer, *Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, VII, 1956, pp. 169-184.

¹²³ Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1969, pp. 556- 558.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Alain Mérot, *Poussin*, Milano, Leonardo, 1990, pp. 248-249.

¹²⁶ Pierre Rosenberg, in *Nicolas Poussin (1594-1665)*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1994-1995), Parigi, 1995, pp. 515.

affidando alle tonalità il compito di evocare l'atmosfera emotiva e simbolica di ciascuna stagione¹²⁷.

Quando le Quattro Stagioni giunsero a Parigi, verso la metà degli anni Sessanta del Seicento, furono accolte in modo contrastante. Secondo Henri-Auguste de Loménie de Brienne nel 1665, in occasione di una riunione organizzata presso il duca di Richelieu, alla quale parteciparono alcuni dei più importanti intenditori di pittura della capitale, si sviluppò un lungo dibattito critico sulle tele del ciclo. Secondo la testimonianza di Loménie de Brienne, Sébastien Bourdon espresse particolare ammirazione per *Il Paradiso terrestre* (*La Primavera*), mentre Charles Le Brun lodò soprattutto *L'Estate*. Lo stesso Loménie de Brienne, insieme a Michel Passart, si dichiarò invece favorevole al *Diluvio* (*L'Inverno*), opera che già all'epoca sembrava distinguersi per la sua forza espressiva e per la drammaticità della composizione¹²⁸. Pochi mesi dopo, nel dicembre del 1665, le tele furono acquistate per Luigi XIV. *L'Inverno* e *L'Estate* furono successivamente oggetto di conferenze presso l'Académie française¹²⁹. Il 4 agosto 1668, Nicolas Loir dedicò una conferenza¹³⁰ al Diluvio Universale. In quell'occasione celebrò Nicolas Poussin, sottolineando come fosse riuscito a manifestare pienamente il proprio genio nonostante un'opera in cui: «non vi si può mostrare alcuna bellezza, e la pioggia continua e il tempo nuvoloso impediscono la scoperta di oggetti gradevoli»¹³¹.

Se l'Inverno godette di grande fortuna già dal XVIII secolo, l'intero ciclo rimase a lungo poco compreso e scarsamente valorizzato. Solo nell'Ottocento venne pienamente riscoperto, suscitando l'ammirazione di Turner, Jean-Baptiste-Camille Corot e Paul Cézanne. William Hazlitt lo definì infatti «il più bel paesaggio storico del mondo»¹³².

¹²⁷ R. Verdi, *Nicolas...* cit., p. 319.

¹²⁸ Nicolas Poussin, (Centre national de la recherche scientifique, Colloques internationaux, Sciences humaines), ed. André Chastel, 2 vols, Paris, 1960.

¹²⁹ Nicolas Milovanovic, *Nicolas Poussin: les Quatre saisons*, Paris, Louvre éditions / Somogy, in (*Solo*), 60, 2013, p. 6.

¹³⁰ Le conferenze dedicate a Poussin appartengono ai primi anni dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fondata nel 1648, e si collocano in una fase cruciale per l'elaborazione di una teoria dell'arte in Francia. In questo contesto, Nicolas Poussin era considerato uno dei principali modelli della scuola francese di pittura, assumendo un ruolo di riferimento nella definizione dei principi estetici e teorici promossi dall'Accademia. Si veda anche: Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793): La naissance de l'Ecole française*, Ginevra, Librairie Droz, 2012; Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

¹³¹ (ove non specificato le traduzioni sono dell'autrice) «on n'y peut faire voir aucune beauté, & la pluie continuelle avec ce temps nébuleux empêche la découverte des objets agréables.»

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-168: les conférences au temps d'Henry Testelin*, tome I-1, Paris, 2006, pp. 253-256.

¹³² «His picture of the Deluge is, perhaps, the finest historical landscape in the world»

William Hazlitt, *On a Landscape of Nicolas Poussin*, in *Original Essays*, vol. I, London, John Warren, 1821, pp. 115-128.

L' *Inverno* colpì in modo particolare i contemporanei e, secondo il teorico e storiografo, André Félibien, rivelò con maggiore intensità il genio di Poussin nella sua fase estrema.

E per l'inverno, ha raffigurato il Diluvio. Sebbene quest'ultimo sia un soggetto che non suscita niente di piacevole, perché è solo acqua e gente che annega, eppure l'ha trattata con tale arte e abilità che nulla potrebbe essere espresso meglio. Il cielo, l'aria e la terra sono tutti dello stesso colore. Uomini e animali appaiono tutti inzuppati di pioggia. La luce è visibile solo attraverso lo spessore dell'acqua, che cade con tale abbondanza da privare tutti gli oggetti della luce del giorno. È vero che se in questi quattro dipinti si scorge ancora la forza e la bellezza del genio del pittore, si percepisce anche la debolezza della sua mano. Poussin, trovandosi incapace di eseguire come prima tutti i ricchi pensieri che la sua immaginazione non smetteva mai di fornirgli, pensò solo alla morte.¹³³

Forse è proprio nella lettura proposta da Félibien che si può rintracciare una chiave interpretativa utile per comprendere un'opera di Poussin che sembra allontanarsi deliberatamente dagli ideali di armonia, ordine e piacevolezza tradizionalmente associati alla sua pittura. Il teorico riconosce infatti come il soggetto del *Diluvio* sia, per sua natura, privo di qualsiasi elemento gradevole, essendo costituito unicamente dalla rappresentazione della distruzione, dell'acqua e di figure travolte dalla catastrofe; eppure, proprio in questa materia refrattaria al piacere estetico egli individua una delle più alte manifestazioni dell'arte di Poussin. Inoltre, sebbene in queste ultime opere si riconoscano ancora la forza e la bellezza del genio di Poussin, vi si avverte anche la debolezza della mano. Proprio questa fragilità contribuisce alla forza espressiva dell' *Inverno*: il dipinto appare come una meditazione finale sulla fine del mondo, sul destino dell'umanità e sull'ineluttabilità della morte¹³⁴.

L'intera scena è immersa in un unico tono cromatico: cielo, aria e terra si confondono in una materia grigia e liquida; uomini e animali appaiono fradici, piegati sotto una pioggia incessante. La luce stessa sembra filtrare a fatica attraverso l'acqua densa, privando il mondo di ogni chiarezza diurna¹³⁵. Ogni dettaglio contribuisce ad accrescere il senso di terrore: i due uomini

¹³³ «Et pour l'Hyver, il a peint le Deluge. Quoy-que ce dernier foit un fujet qui ne fournisse rien d'agréable, parce que ce n'est que de l'eau, & des gens qui se noient, il l'a traité néanmoins avec tant d'art & de science, qu'il n'y a rien de mieux exprimé. Le ciel, l'air & la terre ne font que d'une même couleur. Les hommes & les animaux paroissent tous traversés de la pluie. La lumière ne se fait voir qu'à-travers l'épaisseur de l'eau qui tombe avec une telle abondance qu'elle prive tous les objets de la clarté du jour. Il est vrai que si l'on voit encore dans ces quatre Tableaux la force & la beauté du génie du Peintre, on y aperçoit aussi la faiblesse de sa main. Le Poussin se trouvant dans l'impuissance d'exécuter de la manière qu'il faisoit auparavant toutes les riches pensées que son imagination ne lui fournissoit pas de lui fournir, ne pensoit plus qu'à la mort».

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Tome premier, Second édition, vol. II, chez Sebastien Marbre-Cramoisy, 1688, pp. 361-362.

¹³⁴ Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies...* cit., 197.

¹³⁵ Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies...* cit., p.197.

che lottano contro l'acqua, uno aggrappato a un cavallo e l'altro a una tavola; le barche travolte dalla corrente; la madre che tenta invano di salvare il figlio; la figura che combatte sotto una cascata impetuosa¹³⁶.

La cascata costituisce il vero centro compositivo e simbolico del dipinto. È qui che l'inondazione e la distruzione si manifestano nella loro forma più diretta. Le rocce che la incorniciano agiscono come una morsa, enfatizzando la violenza della caduta dell'acqua¹³⁷. Dal rapporto tra il bacino in primo piano e l'acqua più alta sullo sfondo si deduce che il diluvio non è destinato a cessare: l'acqua continuerà a salire, sommergendo case, città e montagne, mentre la pioggia torrenziale non mostra alcun segno di attenuazione¹³⁸. La violenza non è improvvisa, ma progressiva, quasi silenziosa: un processo di immersione che rende impossibile distinguere le cose¹³⁹.

Le rocce, spezzate e scoscese, e gli alberi dai rami storti e dalle foglie appassite suggeriscono che non solo l'umanità, ma il mondo stesso sia destinato a sgretolarsi. Frammenti di roccia giacciono già nell'acqua, segni evidenti di una distruzione in atto¹⁴⁰. A differenza di altri paesaggi di Poussin, qui le formazioni rocciose assumono proporzioni ciclopiche e minacciose, occupando circa metà del campo visivo¹⁴¹.

Sul lato sinistro, una formazione rocciosa introduce il motivo del serpente, che emerge dall'acqua e si arrampica lungo la superficie spezzata della roccia. Il suo movimento lento e passivo, spinto verso l'alto dall'acqua che sale, si arresta nel momento in cui l'animale volge la testa verso il bambino, posto alla stessa altezza del suo sguardo¹⁴².

Nonostante ciò, di fronte alla punizione divina del Diluvio, Poussin non condanna i suoi personaggi: ne esalta piuttosto la forza interiore, l'eroica accettazione del destino e la fermezza morale di fronte alla fine del mondo¹⁴³. Le figure, poche e anonime, sono uomini e donne comuni, estranei alla storia. Al centro della composizione si apre un vuoto, mentre ai lati si

¹³⁶ A. Mérot, *Poussin...* cit., p. 249.

¹³⁷ Angelika Grepmaier-Müller, *Landschaftskompositionen von Nicolas Poussin*, Francoforte, Peter Lang, 1992, p. 243.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ *Poussin and nature: arcadian visions*, catalogo della mostra (New York, 2008), a cura di Pierre Rosenberg, Keith Christiansen, New Haven, Yale university press, 2008, p. 98.

¹⁴⁰ A. Grepmaier-Müller, *Landschaftskompositionen...* cit., pp. 244-245.

¹⁴¹ Ivi, p. 241.

¹⁴² Ivi, p. 242.

¹⁴³ Ivi, p. 249.

svolgono gesti essenziali: suppliche inutili, tentativi disperati di salvezza e, soprattutto, l'atto silenzioso di una madre che solleva il figlio verso un uomo sulla roccia¹⁴⁴.

Il Diluvio non parla di eroi, ma delle relazioni fondamentali tra gli esseri umani e della loro appartenenza a una natura indifferente e potenzialmente mortale. Il vero saggio, in questa visione, è colui che accetta la piccolezza del destino umano di fronte alla potenza della natura e, insieme, riconosce la propria limitatezza¹⁴⁵.

In questa visione, la pittura di Poussin anticipa un nuovo modo di pensare la natura: non più scenario o allegoria morale, ma forza autonoma e inconnoscibile, alla quale l'uomo deve adattarsi senza mai poterla dominare del tutto. È questa tensione irrisolta che continua a rendere *Il Diluvio* una delle opere più perturbanti e moderne dell'artista¹⁴⁶.

Ed è proprio in quest'ultima tela che Poussin tocca il vertice della sua espressività: non rappresenta soltanto la furia degli elementi, ma una riflessione profonda e silenziosa sulla caducità dell'esistenza. *L'Inverno* si configura così come un testamento pittorico, una meditazione estrema sulla morte e, al tempo stesso, sulla possibilità che la vita continui, in qualche forma. La mano di Poussin, ormai incerta, non smette di cercare sulla tela la verità profonda del mondo naturale, anche quando questo si rivela nel suo volto più oscuro¹⁴⁷.

2.3 Salvator Rosa e la pittura di paesaggio a Roma negli anni Trenta

Pittore, scrittore e poeta, Salvator Rosa (1615-1673) fu una figura intellettuale complessa e poliedrica, capace di lasciare testimonianze molteplici della propria attività artistica e letteraria: dipinti, disegni, incisioni, componimenti poetici e un vasto epistolario, che costituisce una fonte fondamentale per la ricostruzione del suo pensiero e della sua vicenda biografica¹⁴⁸. Rosa interessò la critica, soprattutto per i suoi paesaggi.

Tra i primi biografi dell'artista, Filippo Baldinucci, nelle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), sottolineò il carattere innovativo della pittura di paesaggio di Rosa, definendola una «nuova vaghissima maniera di far paesi e marine, non più per certo vedutasi fino allora per l'Italia»¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Poussin and nature... cit., pp. 98-99.

¹⁴⁵ Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Novara, 1969, p. 10.

¹⁴⁶ Poussin and nature... cit., pp. 99-100.

¹⁴⁷ Renato Roli, *Nicolas Poussin*, Milano, Fabbri, 1966, p. 5.

¹⁴⁸ Luigi Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 7.

¹⁴⁹ Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, vol. V, p. 560.

Anche Félibien, negli *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666–1688), riconobbe l'originalità della sua produzione paesaggistica, osservando come Rosa dipingesse paesaggi con grande maestria, ma secondo «une manière bizarre & extraordinaire»¹⁵⁰.

L'influsso esercitato dal Rosa sui contemporanei e sui posteri fu considerevole, sebbene la sua piena rivalutazione critica sia avvenuta solo in epoca relativamente tarda. Dopo un lungo periodo di oblio, iniziato a metà Ottocento, e nonostante la pubblicazione delle prime monografie moderne¹⁵¹, molte sue opere continuavano a rimanere confinate in collezioni private¹⁵². La sua pittura, inoltre, appariva lontana dai valori di armonia, proporzione e piacevolezza su cui si fondava la critica tradizionale, e risentiva della generale condanna del barocco che dominò il dibattito storiografico fino alla Seconda guerra mondiale¹⁵³.

Pur definendosi egli stesso un “pittore-filosofo”, Salvator Rosa rimane innanzitutto un pittore. Nei suoi quadri non intende formulare verità assolute o sistemi di pensiero coerenti, ma sceglie soggetti rari, inconsueti e fortemente evocativi per la loro efficacia pittorica¹⁵⁴. In una lettera a Ricciardi dichiara infatti di desiderare temi elevati e non convenzionali, purché vi siano elementi capaci di animare la scena. Predilige figure intente a cercare nel terreno le tracce del passato, della storia e della vita umana; allo stesso tempo manifesta una spiccata attrazione per l'occulto e per l'orrido, intesi come strumenti di intensificazione emotiva e visiva¹⁵⁵.

Rosa propose così una pittura che rese necessario elaborare nuove categorie estetiche. Quando il canone classico iniziò a cedere il passo alla soggettività del gusto e ai concetti di pittoresco e sublime, egli venne progressivamente riconosciuto come un grande artista¹⁵⁶. Il Settecento mitizzò la sua personalità, trasformandolo nella figura di un ribelle avventuroso e anticonformista; la critica moderna, tuttavia, ha smontato tali leggende, restituendo l'immagine più autentica di un uomo riservato, incline a una vita ritirata e familiare, e ha così ricollocato Salvator Rosa nel suo corretto profilo storico e culturale¹⁵⁷.

¹⁵⁰ A. Félibien, *Entretiens... cit.*, p. 178.

¹⁵¹ Leandro Ozzola, *Vita e opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore con poesie e documenti inediti*, Strasburgo, Heitz, 1908; Arturo Pettorelli, *Salvator Rosa: pittore, incisore, musicista, poeta*, Torino, Edizioni d'Arte E. Celanza, 1924.

¹⁵² L. Salerno, *L'opera completa... cit.*, p. 7.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 7-8.

¹⁵⁶ Ivi, p. 9.

¹⁵⁷ Ibidem.

È evidente, anche da un esame sommario del catalogo di Salvator Rosa, come la sua affermazione artistica, tanto a Napoli quanto a Roma, sia avvenuta in primo luogo attraverso la specializzazione nel genere del paesaggio¹⁵⁸. Si tratta di un ambito che solo di recente aveva acquisito grande considerazione presso i collezionisti italiani, in particolare romani, e i cui massimi interpreti, per lo più stranieri, risiedevano stabilmente nell'Urbe¹⁵⁹. Non stupisce dunque che Rosa, alla ricerca di notorietà e di una maggiore stabilità professionale, si trasferisse a Roma nel 1639, scegliendo di stabilirsi nei pressi delle abitazioni e delle botteghe di Claude Lorrain, Gaspard Dughet e Herman van Swanevelt, protagonisti indiscussi della pittura di paesaggio del tempo¹⁶⁰.

Nel passaggio tra XVI e XVII secolo il paesaggio si afferma progressivamente come genere autonomo, insieme alla natura morta e alla scena di genere. Questo sviluppo fu favorito in larga misura dalla presenza degli artisti nordici, soprattutto fiamminghi, attivi in Italia, e in particolare a Roma, che divenne un fondamentale centro internazionale di scambio artistico e culturale¹⁶¹. Qui le nuove concezioni della natura e della rappresentazione del reale vennero assimilate e rielaborate secondo una sensibilità italiana. In questo processo ebbe un ruolo decisivo Paul Bril, il quale contribuì all'assimilazione del paesaggio fiammingo nella tradizione italiana¹⁶². La sua pittura, inizialmente legata ai modelli nordici, venne progressivamente monumentalizzata sotto l'influenza della cultura classicista romana, in particolare di Annibale Carracci. Attraverso questa sintesi il paesaggio entrò stabilmente nel linguaggio della grande pittura italiana, aprendo la strada agli sviluppi successivi della veduta e della marina¹⁶³.

Il crescente prestigio del paesaggio emerge anche dal collezionismo aristocratico ed ecclesiastico. Nel corso degli anni Venti, tuttavia, anche grazie alle ricerche scientifiche e archeologiche promosse nella Roma barberiniana e seguite con particolare attenzione da Cassiano dal Pozzo (erudito, collezionista e mecenate) il paesaggio tende ad assumere una dimensione sempre più aulica, intellettuale e, in un certo senso, laica¹⁶⁴.

Come sottolinea Francis Haskell, Cassiano dal Pozzo maturò i propri interessi all'interno dell'Accademia dei Lincei, sviluppando un approccio sistematico allo studio della natura e

¹⁵⁸ Caterina Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2014, p. 64.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia (1600- 1750)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 25.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ C. Volpe, *Salvator rosa...* cit., p. 64.

dell'antico¹⁶⁵. La sua attività di mecenate fu caratterizzata da una «serietà e una costanza uniche per l'epoca»¹⁶⁶ nello studio dell'archeologia, delle scienze naturali e della pittura contemporanea. Tale interesse si tradusse in un metodo nuovo di osservazione e catalogazione del mondo antico: per Cassiano, i resti dell'antichità non erano semplici oggetti da collezione, ma frammenti di una civiltà perduta da ricostruire attraverso un'indagine sistematica¹⁶⁷. Da questa concezione nacque il celebre “museo di carta”, una vasta raccolta di disegni organizzati per temi iconografici e antiquari¹⁶⁸.

Questa straordinaria collezione iconografica offrì agli artisti che gravitavano attorno a Cassiano un repertorio inesauribile di motivi classici e naturalistici, contribuendo alla nascita di un linguaggio pittorico in cui paesaggio, rovina, mito e memoria storica risultavano strettamente intrecciati.

Nel diffuso apprezzamento per la pittura di paesaggio che caratterizza la cultura europea del primo Seicento si innestano istanze filosofiche di matrice neo-stoica, provenienti tanto dalla riflessione di Justus Lipsius quanto da quella di Michel de Montaigne¹⁶⁹. Nel *De Constantia* (1584), Lipsius individua nella “constantia” una forma di equilibrio interiore fondata sul dominio delle passioni e sul distacco dalle inquietudini della vita pubblica, delineando un ideale di libertà morale destinato ad avere larga fortuna nella cultura aristocratica e artistica del Seicento¹⁷⁰. Analogamente, negli *Essais*, Montaigne sviluppa la celebre dialettica tra otium e negotium, città e campagna, indicando nel ritiro contemplativo una condizione privilegiata dell'esercizio intellettuale. In *De la solitude* egli afferma infatti che «Bisogna riservarsi un rifugio privato, interamente nostro, in cui stabilire la nostra vera libertà e il nostro principale

¹⁶⁵ Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven-London, Yale University Press, 1980, pp. 98-99.

¹⁶⁶ Ivi, p.99.

¹⁶⁷ Ivi, p. 101.

¹⁶⁸ Ibidem; Amanda Claridge, Eloisa Dodero, *Statues and Busts*, in *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné*, Series A: Antiquities and Architecture, Part IV, London-Turnhout, Royal Collection Trust in association with Harvey Miller Publishers, 2023.

¹⁶⁹ L'ideale della solitudine contemplativa che riemerge nella cultura neo-stoica del tardo Cinquecento affonda le proprie radici in una tradizione assai più antica, che da Giovanni Cassiano e Agostino d'Ippona giunge fino a Petrarca e Marsilio Ficino, per i quali il ritiro dal mondo costituisce al tempo stesso una condizione di elevazione spirituale e un'esperienza esposta ai pericoli della tentazione, della malinconia e dello smarrimento. Nicholas Mann, *Petrarch*, Oxford- New York, Oxford University Press, 1984; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964.

¹⁷⁰ Justus Lipsius, *De Constantia*, Leiden, 1584.

rifugio e solitudine»¹⁷¹, ossia la necessità di ritagliarsi uno spazio, lontano dalla frenesia della città, in modo che favorisca la libera attività dell'immaginazione¹⁷².

Come ha osservato Joachim Ritter, il paesaggio moderno nasce proprio come spazio di mediazione tra uomo e natura, tra contemplazione e coscienza storica¹⁷³. In questo contesto si colloca anche la figura di Salvator Rosa, che Filippo Baldinucci descrive animato da un «fervente desio d'apparire [...] quasi un vero filosofo»¹⁷⁴ e deciso a vivere «a se stesso e a' propri studi»¹⁷⁵, rifiutando le «dorate catene della Corte»¹⁷⁶. L'artista assume così, secondo Baldinucci, il modello dell'intellettuale appartato e moralmente libero, in sintonia con la sensibilità neo-stoica contemporanea.

La dialettica tra vita urbana e aspirazione contemplativa trova inoltre una concreta mediazione nella diffusione dei paesaggi all'interno delle dimore aristocratiche e nell'alternanza, sulle pareti delle gallerie romane, di prospettive architettoniche e vedute naturali. Nel paesaggio confluiscono allora letteratura, mito, antiquaria, scienze naturali e teatro; nello spettacolo della natura si ricompongono antico e moderno, esperienza sensibile e riflessione morale¹⁷⁷.

Il paesaggio diviene così il terreno privilegiato dell'immaginazione, lo spazio in cui gli artisti sembrano godere di una maggiore libertà sperimentale¹⁷⁸. Paradossalmente, proprio in questo periodo le convenzioni della pittura di paesaggio tendono a consolidarsi, in accordo con le esigenze di una produzione fortemente orientata al mercato. Le necessità commerciali favoriscono la specializzazione e la collaborazione tra artisti diversi nella realizzazione congiunta di paesi e figure, dando origine a un inedito intreccio di generi e competenze. Allo stesso modo, la finalità commerciale conduce alla codificazione di formule pittoresche facilmente replicabili con lievi varianti: archi naturali, ponti diroccati, arsenali in rovina, mulini, viandanti o pastori in conversazione, quinte arboree in primo piano accompagnate da corsi d'acqua, cascate o laghi. Questa vera e propria grammatica del paesaggio viene sapientemente

¹⁷¹ «Il se faut reserver une arriereboutique toute nostre, toute franche, en laquelle nous établissons nostre vraye liberté et principale retraicte et solitude».

Michel de Montaigne, *Les Essais*, 1588, cap. 39.

¹⁷² Ivi, I, cap. 8.

¹⁷³ Joachim Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini, 1994.

¹⁷⁴ F. Baldinucci, *Notizie...* cit., p. 588.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ C. Volpe, *Salvator rosa...* cit., p. 64.

¹⁷⁸ Ibidem.

dosata dagli specialisti del genere per ottenere effetti di varietà decorativa, scenografica e pittoresca¹⁷⁹.

Il ruolo del cavalier Dal Pozzo nello sviluppo della pittura di paesaggio negli anni Venti non può essere sottovalutato, sia come mediatore dell'evoluzione artistica di Nicolas Poussin¹⁸⁰, sia come ideatore o suggeritore delle scelte iconografiche e stilistiche del ciclo del Buen Retiro, autentico punto di svolta per il genere. Con questo ciclo si afferma infatti un nuovo tipo di paesaggio su tele di grandi dimensioni, paragonabili per formato ai dipinti di storia, una novità prontamente recepita dai principi toscani, dagli Este e da importanti famiglie romane come i Pamphilj, i Chigi e i Colonna¹⁸¹.

Nel 1635 e poi nuovamente nel 1639 Salvator Rosa ebbe modo di studiare da vicino i dipinti più recenti e significativi della pittura di paesaggio romana. Se l'artista a lui più immediatamente accessibile fu Herman van Swanevelt, dal quale assimilò una visione nordica e pacata della veduta, una scenografia libera e naturale, cromie scure, scene di genere e una spiccata attenzione al vero¹⁸², a esercitare una più profonda attrazione sull'artista napoletano, desideroso di affrancarsi dal genere bamboccianti, fu soprattutto l'arte di Nicolas Poussin. Nella pittura del Rosa affiora fin da questi primi anni, e si consoliderà poi nel periodo fiorentino, una maggiore compostezza e classicità rispetto ai colleghi nordici, insieme a un'aspirazione verso un'Arcadia idealizzata, tipica delle opere del pittore francese degli anni Trenta, precedenti alla svolta classicista del 1640¹⁸³.

Nel paesaggio Rosa si confronta dunque con Dughet, Poussin e Claude Lorrain. Mentre Dughet tende a un linguaggio decorativo, Poussin a una visione classica ed eroica e Claude a una lirica pastorale, Rosa elabora un paesaggio tempestoso e sconvolto, destinato a essere definito nel Settecento come pittoresco e sublime¹⁸⁴. Il suo modello non è la campagna laziale, ma quella

¹⁷⁹ Ivi, pp. 66-68.

¹⁸⁰ In questo contesto si inserisce il rapporto privilegiato con Nicolas Poussin, che Cassiano impiegò nella documentazione delle vestigia dell'antica Roma e nello studio del mondo naturale. Haskell osserva come proprio questa immersione nella cultura antiquaria e scientifica romana consentì a Poussin di assimilare «lo spirito essenziale dell'arte classica» (Haskell, p. 104), mentre Cassiano stesso mostrava una particolare sensibilità per il valore evocativo del paesaggio e delle rovine antiche.

F. Haskell, *Patrons...* cit., pp. 104-105.

¹⁸¹ C. Volpe, *Salvator rosa...* cit., p. 66-68.

¹⁸² Ivi, p. 68.

¹⁸³ Ivi, p. 69.

¹⁸⁴ L. Salerno, *L'opera completa...* cit., p. 8.

appenninica, aspra e drammatica; anche negli schizzi dal vero egli piega sempre la natura al proprio espressionismo pittorico¹⁸⁵.

Se dunque l'influenza di van Swanevelt fu la più immediata ed evidente, essa rimase circoscritta alla seconda metà del quarto decennio del Seicento; al contrario, il segno di Claude e soprattutto quello di Poussin fu destinato a durare nel tempo, riaffiorando in occasione dei soggiorni romani degli anni Quaranta¹⁸⁶. Nonostante ciò, Rosa non aderì mai dogmaticamente a una scuola, mantenendo sempre una posizione autonoma e inquieta nel panorama artistico del suo tempo¹⁸⁷. Per Rudolf Wittkower, Salvator Rosa, partendo dalla tradizione del paesaggio fiammingo, sviluppò un linguaggio del tutto personale, caratterizzato da una visione della natura aspra, inquieta e drammatica¹⁸⁸. Nei suoi paesaggi la bufera contorce e sradica gli alberi, la malinconia grava sulle rocce e sui dirupi scoscesi, gli edifici sono ridotti a rovine e figure di banditi si celano nell'ombra, in attesa della preda. Dipinte con una tavolozza tempestosa, dominata da tonalità brune e grigiastre, queste scene selvagge furono ben presto percepite come l'esatto opposto degli incantati paesaggi dell'Arcadia di Claude Lorrain. Tuttavia, è necessario sottolineare come il carattere apparentemente anacronistico dei paesaggi di Salvator Rosa si innesti su una solida struttura classica. La violenza espressiva, l'irregolarità delle forme e il senso del sublime non nascono da un rifiuto dell'ordine, ma si sovrappongono a una costruzione compositiva rigorosa, condivisa con i classicisti. Rosa rappresenta la faccia "criptoromantica" del barocco, accanto a quella classica di Poussin e Lorrain, e a quella realistica dei bamboccianti.

Nel corso della sua carriera Rosa rinnegherà più volte i suoi trascorsi di pittore di bambocciate e di paesaggi; tuttavia, da tale formazione conserverà sempre una profonda attitudine a una visione idealistica del rapporto tra uomo e natura, una particolare attenzione alla resa atmosferica e luministica e una curiosità costante per gli aspetti bizzarri ed eccentrici del mondo naturale¹⁸⁹. In questo senso appare significativa anche la testimonianza di Giovanni Battista Passeri che, nelle *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, sottolineò come l'elemento naturale occupasse un ruolo centrale nella pittura di Rosa. Passeri descrive infatti «il furore del suo spirito sollevato, e la prontezza della sua mano ardita mostrando capriccio nell'invenzione... è risoluta nello sfrondeggiare degli

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ C. Volpi, *Salvator Rosa...*, cit. p. 69.

¹⁸⁷ Jonathan Scott, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 188-189.

¹⁸⁸ Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia (1600- 1750)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 280-281.

¹⁸⁹ C. Volpi, *Salvator Rosa...*, cit. p. 70.

alberi»¹⁹⁰, evidenziando come proprio l'albero diventasse un elemento distintivo della sua maniera pittorica; una qualità che, già agli occhi dei contemporanei, appariva degna di particolare ammirazione, tanto che «molti rami ne condusse a perfezione»¹⁹¹.

Questa formazione bamboccianta, volutamente e ostinatamente occultata nel tempo, aveva infatti abituato il pittore alla collaborazione con altri artisti nella realizzazione di dipinti di genere: dagli anni giovanili trascorsi accanto a Micco Spadaro e, occasionalmente, a Viviano Codazzi nella bottega di Aniello Falcone, fino ai periodi maturi, quando non esitava a intervenire a fianco di Pier Francesco Mola o di Giovanni Ghisolfi, per giungere infine all'impiego di allievi come il Martinotti o il figlio Augusto, autorizzati a eseguire copie o variazioni delle sue opere¹⁹².

Entrando nel vivo dell'opere, i dipinti di Salvator Rosa a soggetto negromantico hanno da sempre attirato una particolare attenzione da parte della critica, incline a interpretare in modi diversi la scelta dell'artista di affrontare temi fortemente radicati nell'immaginario nordico, ma piuttosto rari nella tradizione pittorica italiana e, in particolare, in quella romana¹⁹³. Del resto, la negromanzia e, più in generale, il magico, il prodigioso e il demoniaco costituiscono motivi profondamente sentiti dal Rosa, che li affronta ripetutamente nel corso di tutta la sua carriera, spesso con esiti di forte impatto macabro e inquietante¹⁹⁴.

Rientrano in questo ambito opere come il *Democrito in meditazione* di Copenaghen (fig. 2). Questo dipinto, come molti altri, si presta a letture differenti per il suo carattere ambiguo e per la molteplicità delle fonti letterarie, figurative e teatrali a cui attinge, facendosi portatore, in ultima analisi, di una complessità e di una profonda incongruenza tipiche dell'epoca e degli ambienti culturali in cui Salvator Rosa operò¹⁹⁵.

Si tratta infatti di un momento storico particolarmente delicato, in cui le nuove istanze del pensiero razionalistico e della scienza moderna di Cartesio e Galileo convivono con correnti misteriosofiche e occulte, riconducibili a figure come Giordano Bruno e Tommaso Campanella¹⁹⁶. La filosofia razionalistica e la scienza sperimentale, con la loro straordinaria forza propulsiva, sembrano agire come elementi scatenanti delle energie dell'occulto e dei suoi

¹⁹⁰ Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772, p. 438.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ivi, p. 151.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 150-151.

“mostri”, dando origine a quella tensione fra ragione e fantasia, verità scientifica e sentimento religioso che caratterizzerà i secoli successivi. In questo scenario si muovono, come protagonisti più o meno consapevoli, scienziati e pensatori quali Gabriel Naudé e Athanasius Kircher, fino agli ambienti della cultura magico-alchimistica legati al circolo di Cristina di Svezia o alla figura di Giuseppe Francesco Borri, un contesto che condurrà alle più alte elaborazioni speculative di Blaise Pascal e di Gottfried Wilhelm von Leibniz¹⁹⁷.

Salvator Rosa si orienta così verso i presocratici e i filosofi-maghi, inseriti in paesaggi tempestosi e visionari¹⁹⁸. In questo periodo la nozione barocca di “novità” lascia spazio a una nuova estetica del sublime, fatta di sogni, profezie e di una natura al tempo stesso mostruosa e meravigliosa¹⁹⁹.

All'interno di tale quadro culturale, Salvator Rosa si propone come interprete pittorico dell'ambiguità del suo tempo: per veicolare messaggi profondamente attuali, l'artista ricorre a un vocabolario figurativo antico, desunto in larga misura dalla tradizione incisoria nordica²⁰⁰.

I paesaggi di Rosa degli anni Sessanta diventano luoghi di ascesi e contemplazione. Questa natura sublime rispecchia l'entusiasmo e il terrore suscitati dalla nuova scienza²⁰¹.

In questi anni Salvator Rosa vede trasformarsi il suo antico desiderio di essere riconosciuto come pittore-filosofo in una vera e propria ossessione. A sostegno di tale progetto concorrono anche le sue opere letterarie, in particolare le *Satire*, nelle quali l'artista costruisce l'immagine di sé come intellettuale indipendente, distante tanto dalle convenzioni accademiche quanto dalle logiche della corte²⁰². Pur essendo celebre in tutta Europa, si sente escluso dalla grande pittura di storia e attraversa una profonda crisi esistenziale, segnata da misantropia, depressione e senso di isolamento; Roma lo percepisce come una figura inquieta e marginale²⁰³. Nonostante ciò, egli è straordinariamente produttivo: in circa dieci anni realizza una sessantina di dipinti, affinando un linguaggio espressivo sempre più intenso, drammatico e inquietante²⁰⁴.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Helen Langdon, *Salvator Rosa, gli ultimi anni (1660-1673)* in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, 2008), a cura di Nicola Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 2008, pp. 48-49.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 151.

²⁰¹ H. Langdon, *Salvator Rosa...* cit., pp. 49-50.

²⁰² Salvator Rosa, *Satire di Salvator Rosa, dedicate a Settano*, Amsterdam, Severo Prothomastic, 1701-1800.

²⁰³ H. Langdon, *Salvator Rosa...* cit., pp. 47-48.

²⁰⁴ Ivi, p. 47.

2.3.1 Democrito in meditazione e Diogene che getta via la coppa

Nel 1650 Salvator Rosa trascorse un'estate di intenso lavoro, mantenendo un fitto carteggio con Giovan Battista Ricciardi²⁰⁵, poeta e intellettuale fiorentino che svolse per l'artista un ruolo fondamentale di interlocutore culturale e consulente iconografico²⁰⁶. In questo periodo Ricciardi lo raggiunse più volte, e una visita particolarmente proficua, avvenuta all'inizio di ottobre, fu dedicata alla progettazione e alla lunga discussione di un dipinto destinato a segnare una svolta decisiva nella carriera dell'artista: il *Democrito in meditazione*²⁰⁷.

L'opera fu esposta nel 1651 in occasione della festa di San Giuseppe alla Rotonda, presso il Pantheon, e divenne immediatamente oggetto di ammirazione, discussione e applauso unanime da parte del pubblico romano²⁰⁸. Cosimo Brunetti²⁰⁹, in una lettera indirizzata a Ricciardi, racconta come gli spettatori si cimentassero nelle più diverse interpretazioni del dipinto:

Chi diceva essere stata l'intenzion del Pittore di dimostrare le calamità humane, chi d'insegnare l'operazioni della vita Stoica, chi affermava che il Pittore haveva preso per obietto le parole di Ezechiele Ossa arida audite verbum Domini, e con discorsi tanto applicati, e tanto curiosi, che vi assicuro ch'è stato il maggior spasso che si possa mai havere, e tanto più che gli altri quadri erano tutti guardati per transito, e a quello v'era sempre tanto il gran popolo ch'era una meraviglia, e dava troppa consolazione a chi portava niente d'affetto, e che godeva de gli applausi del Sig. Rosa²¹⁰.

Tali discorsi, osserva Brunetti, erano così acuti e appassionati da trasformare la visione dell'opera in un vero e proprio spettacolo intellettuale; mentre gli altri quadri venivano osservati distrattamente, davanti al *Democrito* si accalcava una folla continua e meravigliata.

²⁰⁵ Le *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi* furono trascritte e annotate da Aldo De Rinaldis e pubblicate a Roma nel 1939: *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, a cura di Aldo De Rinaldis, Roma, Fratelli Palombi, 1939. Il volume raccoglie il carteggio intercorso tra Salvator Rosa e il letterato pisano Giovan Battista Ricciardi. Le lettere, di fondamentale importanza per la ricostruzione della biografia, della poetica e delle relazioni culturali di Rosa, furono reperite da De Rinaldis principalmente presso la Biblioteca Universitaria di Pisa e in collezioni archivistiche toscane legate al fondo Ricciardi.

²⁰⁶ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., p. 97.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 245.

²⁰⁹ Cosimo Brunetti fu un viaggiatore intellettuale vicino alla cerchia romana di Salvator Rosa, con il quale intrattenne rapporti di amicizia e frequentazione abituale negli anni della maturità dell'artista. La familiarità tra i due emerge anche dal carteggio di Rosa, che in una lettera indirizzata a G. B. Ricciardi scrive: «il Brunetti sta bene e ci vediamo quasi ogni sera», testimonianza di un legame quotidiano e di una consuetudine condivisa negli ambienti culturali romani del Seicento. *Lettere*, raccolte da Lucio Festa e a cura di Gian Giotto Borrelli, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 116.

²¹⁰ Cosimo Brunetti, *Lettera a G. B. Ricciardi*, Roma 25 marzo 1651, in Caterina Volpi, Franco Paliaga, *“Io vel'avviso perché so che n'haverete gusto”: Salvator Rosa e Giovanni Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Roma, 2012, p. 98.

Il successo dell'opera risiedeva soprattutto nella sapiente ambiguità del soggetto, capace di evocare, senza mai fissarla in modo univoco, l'attitudine contraddittoria del filosofo greco di fronte alla vanità del destino umano, sospesa tra distacco ironico e disperazione partecipe. Colpiva in particolare l'invenzione della selva "lunare", popolata di sepolcri e scheletri, un paesaggio inquietante e visionario che destò profondo stupore tra gli osservatori²¹¹. Secondo Brunetti, i colleghi romani del Rosa, di fronte al dipinto, «rimasero morti», mentre Pietro da Cortona appariva «incantato»²¹². Il *Democrito* rappresentò dunque un autentico colpo di teatro, abilmente orchestrato dall'artista per rientrare sulla scena romana dopo un'assenza di circa dieci anni e conquistare rapidamente attenzione, ammirazione e anche invidia nel mondo artistico dell'Urbe²¹³.

Con il *Democrito in meditazione*, Salvator Rosa si proclama a tutti gli effetti pittore "romano", capace di confrontarsi con la grande tradizione figurativa e intellettuale della città e di rinnovarla in chiave profondamente personale²¹⁴. Un «Democrito, in atto di contemplare gran quantità di scheletri ed altre cose consumate dal tempo»²¹⁵ si afferma come un'opera i cui la luce e i simboli di *vanitas* diventano strumenti privilegiati di una riflessione esistenziale profonda e inquieta²¹⁶.

Non sono sopravvissuti disegni preparatori dell'opera, probabilmente donati a Ricciardi e in seguito dispersi. Rispetto a una precedente iconografia del filosofo come ridente beffatore dell'umanità, spesso affiancato a Eraclito piangente, Rosa sceglie ora di raffigurare Democrito immerso in una meditazione cupa e malinconica sulla fine di tutte le cose. Lo conferma l'iscrizione della stampa tratta dal dipinto circa dieci anni più tardi: *Democritus omnium rerum irrisor omnium rerum fine confossus*²¹⁷.

La fonte iconografica e concettuale dell'opera va individuata in una delle lettere apocrife di Ippocrate, largamente diffuse nel Seicento e citate, tra gli altri, da Robert Burton nella sua *Anatomia della melanconia*²¹⁸. Democrito è raffigurato seduto sotto un pergolato ombroso, immerso nello studio, circondato non da carcasse sanguinanti, ma da teschi accuratamente ripuliti di animali e da un cranio umano, mentre altre creature attendono di essere sezionate.

²¹¹ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 245.

²¹² C. Brunetti, *Lettera...* cit., pp. 56-98.

²¹³ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 245.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ F. Balducci, *Notizie...* cit., p. 556.

²¹⁶ Marco Chiarini, *Salvator Rosa*, in *Art dossier*, Firenze- Milano, Giunti editore, 2008, pp. 32-33.

²¹⁷ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., p. 97.

²¹⁸ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1621.

Sullo sfondo si dispiega un complesso repertorio simbolico: scheletri, sarcofagi, obelischi, erme e stele con emblemi tratti dagli *Hieroglyphica* di Valeriano, allusioni erudite alla caducità della vita e al ciclo dell'esistenza umana²¹⁹.

Numerosi e significativi sono inoltre i riferimenti, più o meno espliciti, alla Roma antica e moderna, a cominciare dal richiamo ai monumenti antichi, elemento costante per gli artisti romanizzati ma piuttosto raro nel percorso di Rosa²²⁰. Le architetture classiche, insieme al filosofo, alle anatomie in primo piano e agli alberi, assumono nel dipinto un ruolo di veri protagonisti, tracciando un itinerario sinistro e meditativo attraverso i monumenti funebri e i sepolcri delle diverse civiltà del passato. In questo scenario la storia dell'umanità appare come una sequenza di rovine e di resti, su cui si innesta la riflessione morale e filosofica del pittore²²¹.

Secondo Marco Chiarini, *Il Democrito in meditazione* contribuì in modo decisivo a definire l'immagine di Salvator Rosa come pittore preromantico e "negromantico", secondo una categoria critica che ne sottolinea l'interesse per l'oscuro, il perturbante e il sublime²²².

Sebbene il soggetto sembri a prima vista il filosofo, come ha osservato Caterina Volpe, il dipinto rivela in realtà un impulso decisivo all'elaborazione della poetica del pittoresco di Salvator Rosa, maturata subito dopo il suo arrivo a Roma grazie al confronto diretto e alla collaborazione con Gaspard Dughet e Pier Francesco Mola. Opere come il *Democrito* e il *Diogene* (fig. 3) di Copenaghen inaugurano un nuovo modo di intendere la pittura di paesaggio, profondamente innovativo²²³. In questi dipinti la tradizionale profondità prospettica risulta attenuata, se non addirittura negata, a favore di una fitta trama vegetale che tende a fondersi con le figure e con gli elementi naturali, fino quasi a inglobarli in un continuum di forme e colori.

Già Baldinucci, aveva sottolineato questo aspetto descrivendo l'opera raffigurante Diogene come caratterizzata da una «gran quantità di alberi»²²⁴. L'osservazione del biografo mette in evidenza come la componente arborea e vegetale assumesse nella pittura di Salvator Rosa un ruolo strutturale, capace di definire non soltanto l'ambientazione, ma anche il tono emotivo e poetico dell'immagine.

²¹⁹ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., p. 97.

²²⁰ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 247.

²²¹ Ibidem.

²²² M. Chiarini, *Salvator Rosa...* cit., pp. 20-21.

²²³ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 307.

²²⁴ F. Baldinucci, *Notizie...* cit., p. 564.

A rafforzare tale effetto contribuisce inoltre la tavolozza cromatica, dominata da tonalità scure, «arie notturne»²²⁵ e inquietanti, contribuisce a creare un'atmosfera sospesa e visionaria²²⁶.

Il paesaggio notturno, rischiarato da una luce lunare argentea e popolato da alberi spezzati, conferisce alla scena un carattere profondamente meditativo. I riferimenti a Dürer e alle incisioni contemporanee di Castiglione offrono soltanto punti di partenza: l'innovazione di Rosa consiste nell'ambientare un filosofo antico in un paesaggio attraversato da una tensione atmosferica, affermando così con decisione le proprie ambizioni di pittore di storia²²⁷.

L'unico vero sfondamento in profondità è riservato alla zona superiore del dipinto, dove il cielo, spesso occupato da nubi dense e compatte, destinate a divenire una costante della sua produzione, sembra talvolta confondersi con i rami e i cespugli che emergono dai massi profondamente incisi, come se fossero scavati nel tufo²²⁸. Questa svolta stilistica si manifesta in modo improvviso nei primi anni Cinquanta, quando Rosa appare rivolgere la propria attenzione ai paesaggi di Nicolas Poussin²²⁹. A questo periodo risalgono numerosi disegni preparatori in cui l'artista studia gli alberi come vere e proprie figure, talvolta accostandoli intenzionalmente alla forma umana, con effetti di simbiosi sempre più accentuati. Progressivamente, il confine tra uomo e natura si assottiglia fino quasi a dissolversi, e il confronto tra i due poli si trasforma in una vera e propria fusione²³⁰.

Sull'onda del successo del *Democrito*, Rosa cercò immediatamente un nuovo soggetto da esporre, sollecitando Ricciardi a suggerirgli temi insoliti e originali²³¹. Dopo vari tentativi falliti, l'artista realizzò l'opera gemella del *Democrito*: *Diogene che getta via la coppa* (fig. 3), presentata alla festa di San Giuseppe nel 1652. Anche qui il filosofo è immerso in un paesaggio notturno; indicando un contadino che beve con la mano da un ruscello, Diogene rinuncia all'ultimo oggetto superfluo, incarnando un ideale di semplicità radicale. Sebbene meno pittoresca rispetto alla versione fiorentina del soggetto, l'opera dialoga efficacemente con il *Democrito*, formando una coppia coerente e attentamente concepita in studio²³².

Il successo dei *Democrito* e *Diogene* contribuì in modo decisivo alla crescita del prestigio di Salvator Rosa. Tra il 1650 e il 1652 egli ricevette inviti dalle corti di Vienna e di Stoccolma,

²²⁵ Ivi, p. 582.

²²⁶ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 307.

²²⁷ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., pp. 97-98.

²²⁸ M. Chiarini, *Salvator Rosa...* cit., p. 17.

²²⁹ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 307.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., p. 98.

²³² Ibidem.

oltre a visite e attestati di stima da parte di importanti cardinali romani, segnando il definitivo consolidamento della sua posizione nel panorama artistico europeo²³³.

Gli ultimi anni di Salvator Rosa furono segnati da un progressivo deterioramento della salute: vertigini ricorrenti, dolori dentari e un indebolimento della vista ne minavano sempre più la capacità di lavoro e la resistenza fisica. Nonostante ciò, l'artista cercò a lungo di mantenere un'apparenza di serenità e di controllo, coerente con l'immagine stoica e filosofica che aveva costruito di sé nel corso della vita²³⁴.

A queste difficoltà si aggiunsero gravi problemi personali. Alla fine del 1664 Lucrezia, compagna di lunga data dell'artista, all'ora ancora non moglie di Rosa, ormai anziana e malata, fu costretta ad abbandonare la casa. Rosa descrisse questo evento come un colpo durissimo, ulteriormente aggravato dalla solitudine, arrivando a paragonare la propria abitazione a un eremo nella Tebaide, con la sola compagnia di un cardellino, immagine che restituisce con particolare efficacia il senso di isolamento e di malinconico ritiro che caratterizzò questa fase della sua esistenza²³⁵.

2.3.2 La morte di Empedocle

In questi ultimi anni, anche in conseguenza del peggioramento delle condizioni di salute e della vista, Salvator Rosa adottò una tavolozza sempre più sobria e talvolta quasi monocroma, come si osserva nel *La morte di Empedocle* (fig. 4). In quest'opera, dal tono cupo e visionario, la natura rocciosa e il cielo torbido accentuano il senso tragico della scena, richiamando soluzioni analoghe adottate da Nicolas Poussin e suggellando una delle interpretazioni più intense e radicali del paesaggio filosofico seicentesco²³⁶. Parallelamente, negli ultimi anni cresce l'interesse di Rosa per prodigi, magia, scienza e meraviglie naturali, un orientamento favorito anche dall'opera teorica e dal celebre museo di Athanasius Kircher, figura centrale della cultura erudita romana²³⁷. Dipinti come l'*Empedocle* incarnano pienamente la nascente estetica del sublime, fondendo filosofia, natura, scienza e poesia in un'unica visione drammatica e perturbante²³⁸.

²³³ Ivi, p. 100.

²³⁴ Ivi, pp. 189- 190.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ M. Chiarini, *Salvator Rosa...* cit., pp. 44- 45.

²³⁷ H. Langdon, *Salvator Rosa...* cit., pp. 54-55.

²³⁸ Ibidem.

Quest'opera si impone come una delle invenzioni più audaci e straordinarie di Salvator Rosa²³⁹. Il filosofo presocratico di Agrigento, vissuto nel V secolo a.C., autore della teoria dei quattro elementi (terra, aria, fuoco e acqua) e sostenitore della trasmigrazione delle anime, è tradizionalmente ricordato per la leggenda secondo cui si sarebbe gettato nel cratere dell'Etna per avvalorare la propria pretesa di natura divina, lasciando dietro di sé soltanto una scarpa di bronzo a testimonianza della sua fine²⁴⁰.

Rosa raffigura Empedocle nel momento culminante del gesto estremo: il corpo è sospeso nello spazio, con braccia e gambe divaricate, come in una caduta libera, mentre precipita nell'abisso luminoso del vulcano²⁴¹. L'immagine, di una potenza visiva senza precedenti, giustifica pienamente le frequenti dichiarazioni dell'artista sulla propria originalità. La figura umana, ridotta a un minuscolo frammento, si staglia contro una massa oscura e tumultuosa di roccia, vapori e nubi fumose, in una composizione che tende all'astrazione e che non trova confronti diretti nell'arte coeva²⁴².

Nel Seicento, soprattutto negli ambienti eruditi e libertini frequentati da Salvator Rosa, la figura di Empedocle suscitava un interesse particolare in quanto emblema ambiguo di scienziato-filosofo, sospeso tra indagine naturalistica e millanteria²⁴³. L'isolamento della figura umana accentua ulteriormente il senso di annientamento dell'uomo di fronte alla natura. Pur attingendo a fonti antiche, Rosa appare interessato soprattutto alle potenzialità pittoresche e drammatiche del soggetto, senza alcuna volontà di identificazione personale con il destino del filosofo²⁴⁴.

La vera protagonista di questo straordinario e originalissimo dipinto, forse uno dei più liberi realizzati da Salvator Rosa nel corso dell'intera carriera, è tuttavia la terrificante bocca del vulcano²⁴⁵. Con un'arditezza pittorica senza precedenti, evidente nella resa quasi impressionistica della roccia che sembra fondersi con la lava e con il cielo, l'artista giunge qui al culmine dell'elaborazione del paesaggio sublime²⁴⁶. Un risultato reso possibile solo dopo il rientro dal viaggio veneziano del 1662, che segna una fase di estrema libertà espressiva e di intensa sperimentazione formale. Tale esito avrà un'importanza decisiva nello sviluppo della

²³⁹ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., p. 186.

²⁴⁰ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, VIII, 69.

²⁴¹ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., p. 186.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 589.

²⁴⁴ J. Scott, *Salvator Rosa...* cit., p. 186.

²⁴⁵ C. Volpi, *Salvator Rosa...* cit., p. 589.

²⁴⁶ Ibidem.

pittura di paesaggio tra Sette e Ottocento²⁴⁷. È plausibile che l'idea, del tutto innovativa, di raffigurare Empedocle sospeso in volo nell'atto di precipitare derivi al Rosa dal *Paesaggio con Agar e l'angelo* di Nicolas Poussin, allora nella collezione Altieri e oggi conservato presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma²⁴⁸.

Numerosi disegni preparatori e il monocromo su legno oggi conservato alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze testimoniano l'importanza attribuita dall'artista a questa composizione del tutto inedita, confermandone il ruolo centrale nella riflessione pittorica e filosofica dell'ultimo Salvator Rosa²⁴⁹.

Salvator Rosa morì il 17 marzo 1673, chiudendo una parabola biografica segnata da inquietudine intellettuale, orgoglio artistico e profonda solitudine²⁵⁰.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Ivi, p. 590.

²⁵⁰ H. Langdon, *Salvator Rosa...* cit., pp. 55-56.

3 La rovina come immagine del male

3.1 La rovina come paesaggio

Nel saggio *Ruins. An Aesthetic Hybrid* del 1961, Paul Zucker ci mostra come le rovine hanno occupato per secoli una posizione del tutto particolare nell'immaginario visivo, emotivo e letterario dell'uomo²⁵¹. Esse hanno esercitato un fascino costante su artisti, poeti, studiosi e visitatori, proprio perché incarnano una condizione di ambiguità estetica e concettuale. Segnate dal trascorrere del tempo o dalla distruzione volontaria, incomplete nella loro forma, le rovine rappresentano una combinazione singolare di elementi artificiali e di crescita organica naturale. Da questa natura ibrida deriva anche il loro impatto emotivo, che risulta profondamente ambiguo: non è possibile stabilire con certezza se le rovine appartengano al dominio dell'arte o a quello della natura²⁵². Esse non possono più essere considerate autentiche opere d'arte, poiché l'intenzione originaria del costruttore è stata in gran parte perduta; allo stesso tempo non possono essere assimilate a semplici fenomeni naturali, poiché l'elemento artificiale continua a costituire la base su cui la natura interviene successivamente.

Lo stesso Georg Simmel afferma che il fascino della rovina nasce dal fatto che l'opera dell'uomo finisce per apparire come un prodotto della natura. Le stesse forze naturali che modellano montagne e paesaggi (erosione, agenti atmosferici, vegetazione, frane) agiscono anche sugli edifici in rovina, trasformandoli progressivamente²⁵³.

Nella rovina si incontrano così due forze opposte: da un lato la volontà umana, che ha costruito e innalzato l'edificio; dall'altro la natura, che lo corrode, lo disgrega e lo rimodella. Tuttavia, la distruzione non produce solo caos: finché resta una rovina e non un semplice ammasso di pietre, emerge una nuova forma, significativa e armonica, creata dalla natura stessa. La natura, infatti, non fa che riaffermare un "diritto" originario mai completamente estinto, riappropriandosi di ciò che, sin dall'inizio, le apparteneva nella sua sostanza fisica²⁵⁴.

Alain Schnapp, nel volume *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, analizza il tema delle rovine da un punto di vista storico e antropologico, mostrando come, in epoche e culture diverse, esse siano sempre state legate ad alcune grandi riflessioni sul tempo

²⁵¹ Paul Zucker, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, in «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», v. 20, n. 2, 1961, pp. 119-130; Paul Zucker, *Fascination of Decay: Ruins, Relic, Symbol, Ornament*, Ridgewood, N.J. Gregg Press, 1968.

²⁵² Ivi, p. 119.

²⁵³ Brian Dillon, *Ruins*, Londra, Whitechapel gallery, 2011.

²⁵⁴ Georg Simmel, *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1911, pp. 125-133.

e sulla memoria. Dalla Mesopotamia fino all'età dei Lumi, passando per il mondo greco-romano, il Medioevo, la civiltà cinese e quella arabo-islamica, la rovina viene interpretata come uno spazio di tensione tra continuità e frattura storica, tra natura e cultura, tra memoria e oblio²⁵⁵.

Eppure, è soprattutto a partire dal Rinascimento che il rapporto con le rovine assume una nuova dimensione estetica e culturale. In questo periodo, infatti, si sviluppa quello che verrà definito "piacere delle rovine" e conosce una progressiva intensificazione nel corso dei secoli XVII, XVIII e XIX²⁵⁶. In questi periodi storici, l'interesse per le rovine si fonda su presupposti profondamente diversi. A partire dalla riscoperta dell'antichità nel Rinascimento, l'attenzione per le rovine è strettamente connessa alla consapevolezza dell'impatto della storia sulla vita dei contemporanei. Anche se, il modo in cui il passato viene ricordato e interpretato muta costantemente: dall'interesse archeologico rigoroso si passa a una contemplazione emotiva e inquieta, oppure a una valorizzazione puramente decorativa, talvolta più intellettuale, talvolta più sentimentale²⁵⁷. Questi atteggiamenti mutevoli, rispecchiati tanto nella pittura quanto nella letteratura, trovano le loro radici nelle correnti emotive e nelle tendenze spirituali proprie di ciascuna epoca. Essi non possono essere spiegati come conseguenza di un cambiamento reale dell'aspetto delle rovine, ma piuttosto come espressione di una diversa sensibilità culturale. Se l'analisi dei testi letterari spetta allo storico della letteratura, qui l'attenzione si concentra soprattutto sulle manifestazioni visive di tali atteggiamenti psicologici²⁵⁸.

L'approccio popolare contemporaneo alle rovine riflette ancora in larga misura le immagini consolidate nel XVIII e XIX secolo. Proprio per questo motivo, alcuni intellettuali tendono a considerare antiquato l'interesse moderno per le rovine, sostenendo che l'immaginario corrente sia un prodotto diretto del Romanticismo, a partire da figure come Jean-Jacques Rousseau e Horace Walpole²⁵⁹. In questo contesto, elementi come il bagliore della luna, le nuvole drammatiche e turbolente, e le figure femminili solitarie e malinconiche divengono requisiti quasi obbligatori della rappresentazione delle rovine. Zucker mette tuttavia in guardia contro il rischio di generalizzazioni eccessive. I diversi modi di vedere e interpretare le rovine nel corso della storia non devono indurre a trascurare le numerose eccezioni e sovrapposizioni.

²⁵⁵ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, pp. 10–45.

²⁵⁶ P. Zucker, *Ruins... cit.*, pp. 119-130.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

In una sintesi non dogmatica, Zucker individua tre principali categorie interpretative: la rovina come strumento per creare un'atmosfera romantica con tutte le sue associazioni emotive; la rovina come documento del passato, osservata nei suoi dettagli architettonici e nella forma complessiva di un edificio specifico; infine, la rovina come mezzo per rievocare il concetto originario di spazio e proporzione delle epoche passate. Nella pratica artistica, tuttavia, questi atteggiamenti raramente si presentano in forma pura e coerente, e le transizioni dall'uno all'altro sono frequenti²⁶⁰.

Se l'analisi dei testi letterari spetta propriamente allo storico della letteratura, qui l'attenzione si concentra soprattutto sulle manifestazioni visive e figurative di tali atteggiamenti psicologici nei confronti della rovina. Già nel XVIII secolo, infatti, il tema delle rovine si impone come uno dei nuclei centrali della sensibilità estetica europea, oscillando costantemente tra fascinazione malinconica, meditazione morale e piacere contemplativo.

Nel 1787, negli *Études de la nature*, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre affronta il tema del piacere delle rovine, associando alla loro vista sentimenti contrastanti di attrazione e orrore. Egli osserva infatti che «il cuore umano è così naturalmente incline alla benevolenza che la vista delle rovine, che ci ricordano soltanto la sofferenza umana, ci ispira orrore, per quanto pittoresche possano essere»²⁶¹. Tuttavia, proprio la distanza temporale ed emotiva consente di trasformare tale orrore in esperienza estetica: le rovine diventano il luogo in cui «la natura che lotta contro l'arte dell'uomo» suscita «una dolce malinconia»²⁶².

Questa interpretazione viene ulteriormente approfondita nel 1802 da François-René de Chateaubriand nel *Le Génie du christianisme*. Chateaubriand attribuisce alle rovine una forte valenza morale ed esistenziale, sostenendo che «tutti gli uomini provano una segreta attrazione per le rovine»²⁶³, poiché esse rivelano «un legame nascosto tra questi monumenti distrutti e la fugacità della nostra esistenza»²⁶⁴. La rovina diviene così il luogo simbolico in cui si manifesta la precarietà della condizione umana: i monumenti decaduti non rappresentano soltanto la distruzione del passato, ma anche la consapevolezza della caducità di ogni civiltà e di ogni

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ «Le cœur humain est si naturellement porté à la bienveillance, que le spectacle d'une ruine, qui ne nous rappelle que le malheur des hommes, nous inspire l'horreur, quelque effet pittoresque qu'elle nous présente». Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, Paris, Didot, 1787, p.98.

²⁶² «Les ruines où la nature combat contre l'art des hommes, inspirent une douce mélancolie». Ivi, p. 102.

²⁶³ «Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence».

François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, Paris, Migneret, 1802, p. 239.

²⁶⁴ Ibidem.

opera dell'uomo. In questa prospettiva, Chateaubriand distingue inoltre tra le rovine prodotte lentamente dal tempo (armoniosamente reintegrate dalla natura) e quelle generate dalla violenza umana, percepite invece come devastazioni irreparabili, prive di qualsiasi possibilità rigenerativa. La rovina assume pertanto una duplice dimensione, estetica e spirituale, destinata a diventare uno dei fondamenti della sensibilità romantica.

Anche Thomas Whately, nelle *Observations on Modern Gardening* del 1770, sottolinea la componente meditativa e malinconica dell'esperienza della rovina. Secondo Whately, «alla vista di una rovina si riflette naturalmente sul cambiamento, sul decadimento e sulla desolazione che abbiamo di fronte; e tali pensieri ne introducono molti altri, tutti tinti della malinconia che esse ispirano»²⁶⁵. La rovina agisce dunque come dispositivo emotivo e contemplativo: non è soltanto un oggetto estetico, ma un mezzo attraverso cui il soggetto prende coscienza del tempo, della perdita e della transitorietà dell'esistenza.

In questo senso, la rovina non è soltanto un monumento, ma diventa soprattutto un memento: un richiamo tangibile e involontario al potere del tempo, un severo monito inscritto nella sua stessa materia. Da qui, infatti, nasce anche il sentimento di una profonda malinconia, alimentato dalla consapevolezza della fragilità di ogni cosa: delle opere umane, della nostra azione nel mondo e della nostra stessa esistenza²⁶⁶.

L'approccio contemporaneo alle rovine continua ancora oggi a riflettere, in larga misura, le immagini e le categorie estetiche elaborate tra XVIII e XIX secolo. Non sorprende dunque che gli autori appena citati siano giunti a elaborare una vera e propria estetica del piacere della rovina, alimentata anche dalla crescente diffusione delle rappresentazioni pittoriche di paesaggi con rovine che, tra XVIII e XIX secolo, conquistarono un ruolo centrale nella cultura visiva europea. Tale sviluppo, tuttavia, affonda le proprie radici in esperienze figurative precedenti. Già nel Seicento, infatti, artisti come Monsù Desiderio e Salvator Rosa avevano contribuito a trasformare la rovina dalla sua tradizionale funzione di semplice elemento scenografico, attribuendole un valore espressivo autonomo. Sebbene ancora inserite all'interno di complesse costruzioni narrative o paesaggistiche, le loro rovine diventano il luogo privilegiato della riflessione sul tempo, sulla distruzione e sulla fragilità delle opere umane, anticipando temi che

²⁶⁵ «At the sight of a ruin, reflections on the change, the decay, and the desolation before us, naturally occur; and they introduce a long succession of others, all tinged with that melancholy which these have inspired». Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London, T. Payne, 1770, p. 155.

²⁶⁶ Paolo Fancelli, *Estetica delle rovine e del paesaggio: La dimensione conservativa*, in *Semantica delle rovine*, a cura di Giuseppe Tortora, Roma, manifestolibri, 2006, p. 309.

troveranno pieno sviluppo nella sensibilità del Settecento e dell'Ottocento²⁶⁷. Nel Manierismo e nel Barocco, le rovine vengono concepite soprattutto come stimolanti occasioni di virtuosismo pittorico e come pretesto per il gioco di luci, ombre e contrasti cromatici tra la pietra consumata e la vegetazione che cresce spontaneamente. In Monsù Desiderio, colonne, architravi ed edicole diventano oggetti riconoscibili, sebbene l'aspetto della distruzione affascini l'artista più dell'accuratezza architettonica. L'inserimento di figure umane come comparse narrative e il contrasto tra architettura in rovina e natura vivente anticipano chiaramente una sensibilità che sarà definita in seguito romantica²⁶⁸.

Con Salvator Rosa, una generazione più tardi, la rovina diventa un soggetto di moda e di collezionismo in tutta Europa²⁶⁹. Il XVIII secolo rappresenta il momento culminante dell'interesse per le rovine, ora considerate prevalentemente come componenti del paesaggio. Con Alessandro Magnasco, la visione romantica trionfa definitivamente e la rovina assume anche un valore morale e didattico, simile alle nature morte *vanitas*: un *memento mori* che ricorda la transitorietà della vita. Nuvole minacciose, luce inquietante e paesaggi drammatizzati intensificano questo messaggio²⁷⁰.

Zucker evidenzia inoltre come l'ambiguità interpretativa sia particolarmente evidente nell'opera di Giovanni Battista Piranesi. Sebbene le sue incisioni abbiano un valore documentario e archeologico, Piranesi manifesta una sensibilità profondamente romantica, alternando una rappresentazione rigorosa dell'architettura a un interesse pittorico per la natura e le figure umane. Questa duplicità caratterizza molte opere tra la fine del XVII e l'inizio del XIX secolo²⁷¹.

Il desiderio romantico per le rovine trova la sua espressione più evidente nelle rovine artificiali, diffuse nei parchi europei del XVIII secolo, soprattutto in relazione allo sviluppo del giardino inglese. In questo contesto, la rovina artificiale risponde sia a un'esigenza emotiva e sentimentale, sia a un'autentica ammirazione per la grandezza del passato²⁷².

Il piacere estetico che le rovine suscitano assume forme diverse e si intreccia con l'esperienza del sublime. In particolare, nella riflessione degli autori settecenteschi, lo spettacolo delle rovine (legato all'idea di morte, distruzione e perdita) produce un'emozione più intensa rispetto

²⁶⁷ P. Zucker, *Ruins... cit.*, p. 120.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ivi, p. 121.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ivi, pp. 122-123.

²⁷² Ivi, pp. 123-124.

alla contemplazione di un edificio integro. Il sublime delle rovine deriva infatti da elementi come la vastità, l'oscurità, la percezione della caducità e l'inutilità della potenza umana ormai decaduta²⁷³.

La rovina appare così come un artefatto di cui si sono smarriti origine e funzione, ma che proprio nella sua grandezza frammentata testimonia sia la forza distruttiva del tempo e della natura, sia la persistente resistenza dello spirito umano alla dissoluzione²⁷⁴.

Questo nuovo atteggiamento verso il paesaggio e le rovine viene preparato dai poeti e sistematizzato negli scritti teorici di Christian G. L. Hirschfeld²⁷⁵. In Germania, il Romanticismo trova poi la sua massima espressione nell'opera di Caspar David Friedrich, dove la rovina assume un forte valore simbolico e poetico. L'interesse per le rovine diventa così dominante da portare gli artisti a immaginare edifici contemporanei già ridotti allo stato di rovina, come dimostrano i lavori di Hubert Robert. Questo atteggiamento riassume perfettamente il sentimentalismo del secolo, in cui rovine autentiche e artificiali si fondono in un'unica visione estetica²⁷⁶.

L'emergere di un genere artistico specificamente consacrato alle rovine appare particolarmente significativo. Tale produzione non può essere considerata semplicemente un sottogenere della veduta o del paesaggio²⁷⁷. Molti degli edifici rappresentati sono infatti creazioni immaginarie, concepite e poi simbolicamente distrutte dall'artista stesso in nome del pittoresco. Anche quando il soggetto è una costruzione reale, il suo stato di rovina può essere deliberatamente accentuato, oppure un edificio perfettamente integro può essere trasformato in una struttura fatiscente. Rappresentare la distruzione implica una forma di creatività paradossale: l'obiettivo ultimo non è tanto la pittura delle rovine quanto la pittura della distruzione stessa²⁷⁸. Queste opere non si limitano a mostrare edifici distrutti, ma mettono in scena il processo distruttivo come evento centrale della rappresentazione. In fondo, le rovine parlano sempre. Possiedono un linguaggio proprio, percepibile soltanto da chi è disposto ad ascoltarle²⁷⁹.

²⁷³ Giovanna Greco, *Il pensare la rovina: tra memoria e documento del passato*, in *Semantica delle Rovine*, a cura di Giuseppe Tortora, Roma, manifestolibri, 2006, p. 339.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ P. Zucker, *Ruins... cit.*, p. 124.

²⁷⁶ Ivi, pp. 124-127.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Giuseppe Tortora, *La catena delle rovine e la tempesta del progresso*, in *Semantica delle Rovine*, a cura di Giuseppe Tortora, Roma, manifestolibri, 2006, p. 11.

3.2 François De Nomé

Gran parte di questa produzione è tradizionalmente attribuita al nome enigmatico di Monsù Desiderio, una figura che, in realtà, è una costruzione storiografica piuttosto che un artista unitario²⁸⁰.

Nel 1935, in seguito alla pubblicazione di un articolo di Louis Réau, la figura di «Monsù Desiderio», pittore attivo all'inizio del XVII secolo e caduto nell'oblio, venne improvvisamente riportata all'attenzione del mondo delle belle arti²⁸¹. Prima di questa riscoperta, il nome di Monsù Desiderio compariva solo sporadicamente in cataloghi, inventari, sempre accompagnato da definizioni vaghe e incerte: un pittore difficilmente identificabile, noto soprattutto per le sue architetture fantastiche, attivo a Napoli nei primi decenni del Seicento. Eppure, l'oblio non era stato totale. Mercanti d'arte e restauratori avevano conservato una sorta di tradizione orale intorno a questo artista, attribuendogli dipinti cupi, popolati da rovine immaginarie, architetture grandiose e bizzarre, cataclismi violenti e incendi di città²⁸². Da questa trasmissione incerta derivarono inevitabilmente errori, confusioni e attribuzioni arbitrarie. Meno di trent'anni dopo, lo psichiatra belga Félix Sluys e il professore Roberto Causa condussero separatamente delle indagini²⁸³ nonostante un alone di mistero continuava ad avvolgere la figura dell'artista: se il suo nome fosse apparito già singolare, la sua opera sarebbe risultata ancora più enigmatica²⁸⁴.

Il termine «Monsù» non è altro che una deformazione dialettale, tipica dell'Italia meridionale, del vocabolo francese «Monsieur». Esso veniva utilizzato per designare stranieri di lingua francese o persone che parlavano italiano con forti inflessioni francesi e abbondanza di gallicismi. Il termine «Monsù», seguito da un nome proprio, veniva inoltre utilizzato per riferirsi ad artisti francesi, lorenese o persino fiamminghi²⁸⁵.

Nel corso del Novecento si sviluppò una vera e propria “moda Monsù Desiderio”. Dipinti attribuiti a questo nome apparvero in vendite pubbliche e presso mercanti, soprattutto a Londra²⁸⁶. Il misterioso Monsù Desiderio fu progressivamente etichettato come pittore del fantastico e accostato, nell'immaginario del pubblico, ad artisti come Arcimboldo, Magnasco,

²⁸⁰ P. Zucker, *Ruins... cit.*, p. 124-127.

²⁸¹ Félix Sluys, *Didier Barra et François De Nome dits Monsu Desiderio*, Parigi, Éditions du Minotaure, coll. Le Cabinet fantastique, 1961, p. 9.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Valeria Marzocchella, *Monsù Desiderio e la loro schizofrenia*, in «*Rivista di Architetture, Città e Architetti*», v. 41, n.1, 2022, p. 100.

²⁸⁴ F. Sluys, *Dider Barra... cit.*, p. 9.

²⁸⁵ Ivi, p. 10.

²⁸⁶ Ivi, pp. 11-12.

Füssli e persino ai pittori surrealisti²⁸⁷. I colori cupi e rosseggianti rimandavano a un altro visionario, vissuto ottanta anni prima: Hieronymus Bosch²⁸⁸.

In questo contesto, la sua opera venne interpretata più come un'anticipazione visionaria che come un fenomeno storicamente determinato²⁸⁹.

Documenti successivi hanno permesso di identificare in Monsù Desiderio due pittori Dider Barra e François De Nomé (1593 circa- 1624), entrambi originari della Lorena. Di quest'ultimo fu trovato un atto notarile, redatto in occasione del matrimonio della figlia di Loise Croys, fornisce una preziosa dichiarazione autobiografica dello stesso De Nomé²⁹⁰. In essa, l'artista afferma di essere nato a Metz, di aver lasciato la casa paterna in giovane età per recarsi a Roma, dove rimase otto anni apprendendo il mestiere di pittore presso un maestro di nome Baldassare, e di essersi stabilito successivamente a Napoli. Questo documento illumina il contesto di un'esperienza comune a molti giovani artisti europei dell'epoca, attratti dall'Italia come luogo di formazione, libertà e fervore intellettuale, dove le botteghe artistiche erano sostenute da importanti committenze ecclesiastiche e aristocratiche²⁹¹.

Grazie a firme e documenti, è oggi possibile stabilire che François De Nomé e Didier Barra, vissero contemporaneamente a Napoli e che lavorarono insieme nella bottega per circa quattro anni, fornendo finalmente la verifica della collaborazione fra i due lorenese, fino a tempi recenti solo ipotizzata²⁹².

Questi dipinti, per molti aspetti strani e perturbanti, assumono un significato ancora più affascinante se collocati nel contesto della Napoli del XVII secolo, una città ripetutamente colpita da calamità naturali e umane: terremoti, eruzioni vulcaniche, epidemie e disastri di varia natura²⁹³. In un simile contesto, ci si può chiedere quale ruolo svolgessero queste immagini di distruzione, come venissero accolte e quale fosse il loro reale significato per il pubblico contemporaneo²⁹⁴.

²⁸⁷ *Monsù Desiderio*, catalogo della mostra (Roma, 1950) a cura di Giovanni Urbani, Roma, De Luca Editore, 1950, p. 5.

²⁸⁸ V. Marzocchella, *Monsù Desiderio...* cit., p. 100.

²⁸⁹ F. Sluys, *Dider Barra...* cit., p. 13.

²⁹⁰ Ivi, p. 19.

²⁹¹ Ivi, p. 19.

²⁹² Maria Rosaria Nappi, *François De Nomé e Didier Barra, lorenese a Napoli*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2019*, Napoli, Editrice politecnica Napoli, 2019, p. 75.

²⁹³ P. Malgouyres, *The Destruction of the City...* cit., p. 117.

²⁹⁴ Ibidem.

In quegli anni, infatti, la produzione artistica era prevalentemente orientata verso la rappresentazione di scene storiche o religiose, costruite attorno a complessi movimenti di massa e a una marcata centralità dell'azione umana²⁹⁵. François, al contrario, concentrò l'interesse drammatico principalmente sulle scenografie, tradizionalmente considerate elementi secondari rispetto all'evento rappresentato. All'interno di questi paesaggi monumentali, caratterizzati da edifici sbrecciati e incombenti, le figure umane, sparse in modo episodico, risultano ridotte a presenze marginali, distaccate e apparentemente inconsapevoli di quanto avviene nello spazio circostante²⁹⁶.

Nelle rappresentazioni pittoriche analizzate da Malgouyres, la violenza è quasi sempre confinata all'architettura²⁹⁷. Non compaiono scene di massacri, battaglie o uccisioni di innocenti. Questo aspetto è particolarmente sorprendente nei casi in cui la distruzione non è richiesta dalla struttura narrativa del soggetto e deve quindi essere interpretata secondo Malgouyres come un parergo, un elemento apparentemente secondario ma fortemente significativo²⁹⁸.

Tutto ciò che De Nomé rappresenta è frutto di invenzione: palazzi, templi e chiese non corrispondono a edifici reali, nonostante alcuni critici abbiano tentato di identificarvi riferimenti a costruzioni medievali, gotiche o rinascimentali²⁹⁹. Tali interpretazioni appaiono forzate, poiché l'insieme delle architetture di De Nomé è essenzialmente immaginario. Le proporzioni sono smisurate, le facciate monumentali si innalzano in un mondo irreali, spesso immerso in una luce crepuscolare o notturna, sotto cieli plumbei. Alcuni edifici sembrano inaccessibili, privi di porte o finestre, altri appaiono trasparenti, come visioni oniriche³⁰⁰. Queste costruzioni non sembrano destinate a essere abitate da esseri umani, ma da figure leggendarie. De Nomé non è un architetto, e proprio per questo osa rappresentare edifici illogici e anti-architettonici, lontani dalla coerenza strutturale che si ritrova persino nelle invenzioni più ardite di Piranesi³⁰¹.

Accanto a edifici massicci compaiono architetture fragili e leggere, che paradossalmente restano intatte in mezzo alle rovine. François De Nomé non appartiene alla tradizione dei pittori di rovine classiche, legate alla malinconia dei resti antichi immersi nel paesaggio romano. Egli

²⁹⁵ V. Marzocchella, *Monsù Desiderio...* cit., p. 100.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ P. Malgouyres, *The Destruction of the City...* cit., p. 130.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ F. Sluys, *Dider Barra...* cit., p. 23.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ibidem.

inventa dapprima città irreali e intatte, per poi distruggerle nelle sue stesse tele, come se l'artista, dopo aver creato un mondo, fosse preso da un impulso di annientamento. Questa distruzione assume proporzioni cosmiche: terremoti, eruzioni vulcaniche, maremoti e incendi devastano architetture grandiose, dando vita a visioni apocalittiche di fine del mondo³⁰².

Interessante far notare il procedimento dell'artista del tutto originale che consiste nello stendere un fondo nero sulla tela, sul quale applica poi macchie di colore che vengono incise con un bulino per far riemergere il nero sottostante. Questo metodo produce effetti di rilievo filigranato, fili luminosi e goccioline d'argento che decorano le facciate. Il risultato è una pittura materica e tattile. In questo senso, De Nomé appare come un innovatore e un precursore, anticipando soluzioni che si ritroveranno in Magnasco, Guardi e persino nella pittura contemporanea³⁰³.

Un'analisi sistematica delle sue opere rivela la presenza costante di temi ricorrenti e di simboli ossessivamente ripetuti. Due motivi dominano: l'ipotetico tempietto rotondo della *Sibilla* di Tivoli e la stele³⁰⁴. Il tempietto, spesso collocato in posizione centrale, è talvolta intatto, ma più frequentemente spezzato o distrutto, partecipando al cataclisma generale. Tra le sue colonne o sul tetto compaiono statue femminili bianche, portatrici di offerte³⁰⁵. La stele, nelle sue varianti gotica o rinascimentale, compare isolata o moltiplicata, talvolta sostituita da colonne, statue o piramidi. Statue bianche, spettrali, raffiguranti imperatori, santi, eroi e soprattutto donne, popolano le architetture, creando una folla inquietante che si muove tra sacrifici rituali e scene di violenza simbolica. Il toro, intero o smembrato, ricorre come motivo centrale, associato al sacrificio e alla distruzione³⁰⁶.

Alcune opere sono completamente prive di figure umane. In questi dipinti domina un silenzio assoluto, ogni forma di vita è assente e il paesaggio assume un aspetto pietrificato e lunare. Secondo gli autori, molti quadri erano probabilmente concepiti originariamente senza personaggi³⁰⁷.

Sluys richiama infine l'attenzione su interpretazioni di tipo psichiatrico. Rifacendosi ad alcune osservazioni di Freud sulla predilezione degli schizofrenici per le visioni di fine del mondo, l'autore sottolinea come l'opera di François De Nomé mostri un accumulo impressionante di

³⁰² Ivi, p. 24.

³⁰³ Ivi, pp. 24-25.

³⁰⁴ Ivi, pp. 28-33.

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Ivi, p. 48.

sintomi: disprezzo per la prospettiva classica, architetture trasparenti e illogiche, mondi onirici dominati dallo squilibrio³⁰⁸. Anche se oggi, l'interpretazione surrealista o di tipo psicopatologico dell'opera di Monsù Desiderio, avanzata in passato da parte della critica, non è più generalmente accolta dagli studiosi contemporanei³⁰⁹.

Resta dunque aperta una questione fondamentale: quale tipo di fascino potevano esercitare queste opere su un pubblico del XVII secolo?³¹⁰

3.2.1 Sant'Agostino e il bambino

Un esempio significativo è offerto dal dipinto con *Sant'Agostino e il bambino* (fig. 5), ambientato su una spiaggia dominata da rovine imponenti, le cui proporzioni appaiono mostruose se confrontate con le piccole figure in primo piano³¹¹. Nel 1923 l'opera era attribuita a Jacques Callot e messa in relazione con un disegno, anch'esso conservato alla National Gallery, dell'incisore lorenese; solo in seguito l'attribuzione è stata correttamente trasferita a De Nomé³¹². Il soggetto raffigurato trae origine da una visione narrata da sant'Agostino. Sulla spiaggia compare un bambino intento a versare acqua marina in una piccola buca scavata nella sabbia, con l'intento di riversarvi l'intero mare. Quando il santo gli fa notare l'inutilità dell'impresa, il bambino risponde che anche il tentativo di spiegare razionalmente il mistero della Trinità è altrettanto vano e sproporzionato³¹³. Gli edifici, decadenti e deserti, assumono un carattere spettrale: misteriosamente illuminati contro un cielo cupo, sembrano animati di una vita propria. Lo sfondo sembra riecheggiare una piazza di gusto veneziano, con un balconcino e edifici dalle dimensioni misurate³¹⁴. La cattedrale, caratterizzata da grandi portali strombati, motivo romanico piuttosto raro nell'opera del pittore, è sovrastata da un imponente crollo, che introduce un elemento di tensione drammatica³¹⁵.

Queste opere furono realizzate in un contesto storico in cui, da oltre mezzo secolo, la Chiesa della Controriforma aveva difeso con forza l'uso delle immagini di culto contro le critiche protestanti³¹⁶. Nell'arte del Seicento, le raffigurazioni dell'idolatria pagana, come i santi che distruggono gli idoli, funzionavano come un termine di opposizione, rispetto alla venerazione

³⁰⁸ Ivi, p. 52.

³⁰⁹ Morten Steen Hansen, *Monsù Desiderio*, in «The Burlington Magazine» v. 147, n.1224, 2005, p. 203.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Ibidem.

³¹² Maria Rosaria Nappi, *Francois De Nome e Didier Barra: l'enigma di Monsù Desiderio*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1991, p. 180.

³¹³ *Enigma: Monsù Desiderio : un fantastique architectural au XVII siècle*, catalogo della mostra (Metz, 2004-2005), Woippy, Éditions Serpenoise, 2004, p. 110.

³¹⁴ M. R. Nappi, *Francois De Nome... cit.*, p.180.

³¹⁵ *Enigma: Monsù... cit.*, p.110.

³¹⁶ M. S. Hansen, *Monsù Desiderio... cit.*, p. 203.

cattolica delle immagini e delle reliquie. I dipinti di santi realizzati da De Nomé sembrano collocarsi all'interno di questo paradigma: il cristianesimo vi appare contrapposto a un passato idolatrico e demoniaco, mentre templi in rovina e sculture spezzate diventano metafore visive dello stato decaduto delle religioni precristiane. Inoltre, trasformando questo passato nel soggetto stesso della propria arte e facendone un veicolo di virtuosismo pittorico, l'artista lo rende anche una fonte autonoma di fascinazione³¹⁷.

Le strategie di seduzione visiva adottate da De Nomé risultano, in realtà, ancora più complesse. Attraverso l'introduzione sistematica di anacronismi, il pittore opera una sottile ma persistente ambiguità nelle distinzioni tra gli idoli del passato e le immagini del culto cristiano. Nella scena di Sant'Agostino, la rotonda di impianto classico si affianca a un edificio gotico. La coesistenza di architetture classiche e gotiche può certamente essere interpretata come una manifestazione della libertà del capriccio, ma allo stesso tempo consente allo stile gotico, ormai identificato come autenticamente cristiano, di assumere il ruolo sia del passato pagano sia dell'antico ebraismo³¹⁸. Quest'ultimo è rappresentato da De Nomé come palesemente indifferente al secondo comandamento del Decalogo, che vieta la produzione e l'adorazione delle immagini. In questo slittamento di significati, il confine tra idolatria e culto legittimo si fa instabile, alimentando una tensione visiva e concettuale che costituisce uno degli elementi più inquietanti e affascinanti dell'opera di Monsù Desiderio³¹⁹. Emblematica, in tal senso, è la presenza di una cattedrale dai grandi portali strombati, lasciata incompiuta, sulla cui parte superiore è stata edificata una modesta costruzione, quasi una casa colonica. Si potrebbe allora interpretare questa giustapposizione come un confronto tra il presente quotidiano e dimesso e la grandiosità di un passato monumentale ormai concluso, distante e superato³²⁰. Tale lettura sembra essere messa in crisi dal crollo minaccioso che incombe sull'intera porzione del dipinto, destinato a travolgere indistintamente architetture antiche e moderne.

3.2.2 Re Asa distrugge gli idoli

Re Asa distrugge gli idoli (fig. 6), oggi al Fitzwilliam Museum, risulta ancora più perturbante. Un vasto edificio a tre navate, simile a una chiesa del XVI secolo, viene distrutto, e la perdita della simmetria architettonica diventa il segno visivo del passaggio dall'ordine al caos. Sul lato

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem.

opposto, due uomini in abiti contemporanei distruggono statue, apparentemente indifferenti al crollo circostante³²¹.

Senza l'iscrizione esplicativa, l'immagine potrebbe essere interpretata come una scena di iconoclastia protestante. Tuttavia, il riferimento biblico al Primo Libro dei Re, che narra la distruzione degli idoli da parte di Asa, re di Israele, introduce una complessità ulteriore³²². L'associazione ricorrente, nell'opera di François de Nomé, tra architettura antica e gotica non appare come un semplice retaggio delle sue presunte origini nordiche, ma assume un carattere più inquietante: non solo il passato pagano, ma anche il patrimonio cristiano sembrano destinati alla distruzione³²³. Chiese, tabernacoli e monumenti funerari, pur essendo manifestazioni della fede cristiana, vengono rappresentati come vulnerabili e transitori. In questo senso, le opere suggeriscono una visione millenaristica, in cui la fede cattolica stessa è destinata a una trasformazione radicale e a una distruzione materiale³²⁴.

La Natura assume il ruolo di potenza insondabile e onnipotente, rimpiazzando silenziosamente Dio nell'immaginario collettivo³²⁵.

Attraverso le opere analizzate, François de Nomé si configura come un artista sostanzialmente isolato nel panorama del suo tempo. L'osservazione della sua produzione genera nello spettatore una reazione ambivalente: da un lato fascinazione, dall'altro un senso di travolgente inquietudine, determinato dall'imponenza e dalla complessità delle architetture rappresentate.

Non si tratta più di un paesaggio naturale nel senso tradizionale del termine, bensì di una natura che riconquista e ingloba le rovine, trasformandole in scenari di tensione e disordine. De Nomé rende possibile questa visione attraverso una concezione del mondo in cui l'architettura diviene veicolo di un messaggio di violenza, distruzione e instabilità, pur esercitando al contempo un potente effetto seduttivo sullo sguardo dell'osservatore.

Tale forza espressiva non sembra tuttavia derivare da un sistema teorico strutturato o da un programma estetico pienamente consapevole, quanto piuttosto da una visione individuale e autonoma, capace di tradurre la distruzione in immagini architettoniche di straordinaria intensità simbolica.

³²¹ P. Malgouyres, *The Destruction of the City... cit.*, p. 130.

³²² M. R. Nappi, *Francois De Nome... cit.*, p.161.

³²³ P. Malgouyres, *The Destruction of the City... cit.*, p. 132.

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Ivi, p. 133.

Si può amare o detestare la sua arte, ma è impossibile negare la forza perturbante e l'interesse profondo che essa continua a suscitare³²⁶; tale dimensione emerge con particolare evidenza nella rielaborazione narrativa proposta da Fausta Garavini in *Le vite di Monsù Desiderio*:

Era scemo di cervello, gli era entrato il diavolo in testa a Monsù Francesco... Monsù Francesco qui, Monsù Francesco là... Che hanno tutti a volere i suoi quadri di prospettiva con quelle costruzioni che non esistono e non stanno in piedi come se non avessero fondamenta... e infatti crollano, crollano... eh... eh... Sembra la fine del mondo, l'Apocalisse. Farina del diavolo, vi dico... E tutti a chiedere che siano di mano sua, di sua mano propria... Che hai da guardarmi storto, figliolo? Come se io non fossi capace... Ma si parlerà di me, si parlerà di Monsù Desiderio!³²⁷.

3.3 Leonardo Coccorante e il concetto di rovina

La pittura di vedute, sia reali sia “ideate”³²⁸, sviluppatasi a Venezia e a Roma nel corso del Settecento, grazie alla presenza di protagonisti di primo piano, ha ricevuto ampia attenzione critica e goduto di duratura fortuna storiografica; diversamente, la produzione napoletana nello stesso ambito è rimasta a lungo ai margini degli studi, risultando quasi del tutto sconosciuta³²⁹. Il rinvenimento di un consistente nucleo di opere di Leonardo Coccorante (1680-1750), riconosciuto come il più significativo rappresentante di questa corrente a Napoli, insieme a dipinti di artisti a lui contemporanei, consente tuttavia di delineare una prima caratterizzazione del gusto che orientò una parte rilevante della pittura di paesaggio napoletana agli inizi del XVIII secolo³³⁰. Tale esperienza si innesta su una tradizione locale già solida allo scadere del Seicento, articolata in diverse tendenze: dalle prime aperture realistiche e ambientali di Aniello Falcone, alle prospettive architettoniche di Viviano Codazzi, fino alle visionarie invenzioni nordiche di Monsù Desiderio. Un ruolo centrale ebbero poi Micco Spadaro, autore di un paesaggio vivace e atmosferico, e come abbiamo visto, Salvator Rosa, che sovvertì definitivamente i modelli della “grande maniera” classica, introducendo una libertà compositiva ed emotiva³³¹. Questo superamento comportò una profonda trasformazione dei temi: al paesaggio idealizzato e atemporale si sostituirono scene di tempeste, rovine, porti tumultuosi,

³²⁶ F. Sluys, *Dider Barra...* cit., p. 54.

³²⁷ Fausta Garavini, *Le vite di monsù desiderio*, Milano, Bompiani, 2014, p. 19.

³²⁸ Oreste Ferrari, *Leonardo Coccorante e la “veduta ideata” napoletana*, in «*La fototeca di Emporium*», Vol. CXIX, n. 709, 1954, p.9.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ivi, pp. 9-10.

accampamenti e pratiche magiche, espressione di un gusto per il pittoresco bizzarro, decadente e accidentale³³². In tale contesto si colloca la pittura di vedute fantastiche napoletane, alla quale si dedicarono, oltre a Coccorante, artisti come Nicola Viso, Gennaro Greco e Carlo Moscatiello, sviluppando un linguaggio fortemente immaginativo che, pur derivando dall'eredità rosiana, ne esaspera gli aspetti visionari e decorativi³³³.

La ricostruzione biografica e artistica di Leonardo Coccorante si fonda innanzitutto sulle notizie fornite dal biografo napoletano Bernardo De Dominici, che nelle *Vite* lo definisce «virtuoso pittore di architetture e vedute»³³⁴. A tali prime informazioni si sono progressivamente aggiunti i contributi critici moderni, in particolare quelli di Gennaro Borrelli e di Nicola Spinosa, che hanno consentito una più articolata definizione del suo profilo artistico, anche grazie agli studi condotti con Leonardo Di Mauro³³⁵.

Leonardo Carlo Coccorante, figlio di Matteo e di Antonia Pianese, nacque a Napoli l'8 novembre 1680. Le notizie biografiche sull'artista sono relativamente scarse e provengono in larga parte dal processetto matrimoniale del 1714, pubblicato da Gennaro Borrelli nel 1974³³⁶. Dal documento emerge che Coccorante, dichiaratosi pittore e residente alle Gradelle dell'Annunziata, sposò il 23 dicembre 1714 Giovanna Golino, vedova di Nicola Buonocore³³⁷. È significativo che i testimoni del processo non appartenessero al milieu artistico, mentre al matrimonio comparve un certo Nicola Martoriello, la cui identità resta incerta ma che potrebbe essere collegato alla famiglia del paesaggista Gaetano Martoriello. La residenza dell'artista nei pressi del carcere della Vicaria, attestata dal documento, conferma inoltre una tradizione secondo cui Coccorante avrebbe frequentato quell'ambiente in giovane età³³⁸.

Allievo di Angelo Maria Costa, durante il periodo in cui quest'ultimo era incarcerato alla Vicaria, Leonardo Coccorante risulta attivo già negli anni Trenta del Settecento e nel 1738, in occasione delle nozze di Carlo di Borbone, fu chiamato a eseguire dipinti per il Palazzo Reale di Napoli, oggi purtroppo perduti; la sua attività è documentata almeno fino al 1744³³⁹. Secondo

³³² Ibidem.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Bernardo de' Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli: per Francesco, e Cristoforo Ricciardi, stampatori del Real Palazzo, 1743, p. 566.

³³⁵ Serena Giovanna Pascucci, *Leonardo Coccorante*, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, atti del convegno (Matera- Potenza, 2009), a cura di Elisa Acanfora, Firenze, Mandragora, 2009, p. 222.

³³⁶ Gennaro Borelli, *Coccorante, Leonardo Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma, 1982, pp. 546-549.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ O. Ferrari, *Leonardo Coccorante...* cit., p. 12.

il De Dominici, egli si specializzò in architetture e prospettive e in «belle vedute con porti di mare, città e paesi, con navi mirabilmente accordate e con belle tinte dipinte»³⁴⁰, opere che conobbero una vasta circolazione internazionale, giungendo in Francia, Spagna e Inghilterra³⁴¹. Lo stesso biografo ricorda numerosi dipinti caratterizzati da architetture sotterranee, scene di stregoneria, monumenti di fantasia, effetti notturni e luministici di fuochi e fiaccole, nonché marine tempestose a lume di luna, elementi che definiscono con chiarezza l'orizzonte poetico dell'artista³⁴².

Tra il 1720 e il 1733 si colloca una fase di piena maturità, caratterizzata da una maggiore libertà inventiva e dal ricorrente binomio mare–architetture. In queste opere la luce ambientale diviene elemento strutturante della composizione, stagliando rovine, loggiati e scogli contro mari tempestosi osservati dal vero. Capolavori di questo periodo sono le due *Tempeste* (fig. 7-8) firmate del Musée de Grenoble³⁴³, e il *Capriccio con rovine ed elefante* con obelisco di Catania, firmato e conservato nelle collezioni Intesa Sanpaolo³⁴⁴. Alla medesima fase va riferita anche la *Grande burrasca al chiaro di luna* con vascelli alla deriva, firmata e oggi al Lowe Art Museum di Miami, esposta nel 1724 alla mostra dei quadri del Corpus Domini a Napoli e successivamente acquistata dall'abate Nicolò Giovio³⁴⁵.

Un ulteriore e rilevante gruppo di dipinti attribuiti a Coccorante arricchisce la Collezione D'Errico, tra cui spiccano il *Loggiato sul mare* e le *Rovine in riva al mare* (fig. 8)³⁴⁶. In tali opere emerge con particolare evidenza la poetica dell'artista, fondata sul contrasto scenografico tra architetture dirute e l'ampia distesa marina che si apre verso l'orizzonte, elemento che costituisce uno dei tratti più distintivi della sua produzione³⁴⁷.

Questo linguaggio giunge a piena maturazione: il colore si fa aggrumato e vibrante, dominato da verdi acidi e terre bruciate; le fonti luminose artificiali producono effetti irreali e sbavature di luce sulle architetture e sulla vegetazione; l'atmosfera si dilata in una dimensione procellosa e malinconica³⁴⁸. Le rovine, assunte come veri protagonisti simbolici della composizione, conferiscono alle scene una grandezza tragica che contrasta con la quotidianità casuale delle

³⁴⁰ B. de' Dominici, *Vite...* cit., p. 566.

³⁴¹ O. Ferrari, *Leonardo Coccorante...* cit., p. 12.

³⁴² Ivi, pp. 12-13.

³⁴³ S. G. Pascucci, *Leonardo Coccorante...* cit., p. 222

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ Ibidem.

³⁴⁸ O. Ferrari, *Leonardo Coccorante...* cit., p. 15.

figure animate³⁴⁹. In tal modo, al raffinamento dei mezzi pittorici si accompagna un'intensificazione del sentimento, collocando Coccorante nella tradizione rosiana, di cui egli esaspera gli aspetti visionari³⁵⁰.

Leonardo Coccorante morì a Napoli nel 1750. La fortuna critica e commerciale dell'artista fu precoce e determinò la diffusione di repliche, copie di bottega e derivazioni, anche da parte di Vincenzo Greco, figlio di Gennaro. Tale fortuna testimonia il ruolo centrale di Coccorante nella definizione del vedutismo e del rovinismo napoletano del primo Settecento³⁵¹.

3.3.1 Rovine di un pronao con paesaggio mediterraneo sullo sfondo

Nei capricci architettonici di Coccorante emerge una straordinaria padronanza dello spazio: se l'elemento rovinistico rimane in parte legato alla tradizione codazziana, l'impostazione prospettica degli edifici, spesso inquadrati secondo tagli radenti e obliqui, rivela una forte sintonia con la cultura scenografica contemporanea³⁵².

Nel dipinto in esame (fig. 9), appartenente al consistente gruppo di opere di Coccorante conservate a Matera, si coglie appieno la sensibilità per il grandioso e il drammatico che caratterizza il maestro, capace di conferire alle sue vedute un clima di sospesa attesa scenografica. Le architetture, concepite come entità quasi metafisiche, si stagliano in un paesaggio mediterraneo sintetico ma altamente suggestivo, animato da violenti contrasti chiaroscurali che alludono a un'alba imminente³⁵³. Il grande rudere del pronao, decentrato verso sinistra, domina la composizione e imprime al paesaggio una scansione ritmica di ombre profonde, mentre la luce, proveniente da sinistra, definisce con decisione colonnati e volte. L'adozione della veduta per angolo è qui relativamente moderata, ma sufficiente a rafforzare l'effetto teatrale dell'insieme³⁵⁴.

L'attribuzione dell'opera non è priva di riserve: nonostante la presenza della firma, Borrelli ha ipotizzato si tratti di una copia di bottega³⁵⁵, mentre Luigi Galante ne ha proposto una datazione giovanile³⁵⁶. Tali letture divergenti sembrano dipendere in larga parte dalla qualità discontinua delle figure, elemento peraltro tipico della produzione di Coccorante, che nelle opere di

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ G. Borelli, *Coccorante...* cit., pp. 546-549.

³⁵² Riccardo Lattuada, *Leonardo Coccorante*, in *Dipinti della Collezione D'Errico*, Napoli, Paparo Edizioni, 2002, p. 86.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Lucio Galante, *I dipinti Napoletani della collezione d' Errico (secc. XVII-XVIII)*, Galatina, Congedo Editore, 1992, pag. 222.

maggiore impegno si avvaleva spesso della collaborazione di figuristi quali Giuseppe Tomajoli o Giacomo Del Po³⁵⁷. Particolarmente significativa è anche la collaborazione con Marziale, attiva dal 1738, documentata da opere come la *Stregoneria di Madrid* e la *Burrasca con ruderi* di Firenze³⁵⁸. Inoltre, questa opera può essere accostata con le *tempeste* di Grenoble, per una diversa attenzione ai motivi architettonici e per la probabile datazione giovanile³⁵⁹.

3.3.2 Le opere della maturità

Le opere qui considerate costituiscono un nucleo fondamentale per la comprensione della fase matura e tarda dell'attività di Leonardo Coccorante, documentando due orientamenti paralleli della sua produzione: da un lato il versante più visionario e immaginativo del suo rovinismo, destinato prevalentemente al mercato collezionistico e al gusto per il capriccio, il fantastico e il pittoresco; dall'altro la produzione vedutistica legata alle committenze ufficiali e alla rappresentazione celebrativa dei luoghi del potere borbonico.

La *Rovina con scena di stregoneria* (fig. 10), di grandi dimensioni e firmata, può con buona probabilità identificarsi con la celebre fabbrica sotterranea con ridotto di streghe ricordata dal De Dominici nella collezione di Don Gerardo Mastrogiudice a Sorrento³⁶⁰. Il soggetto, la scala monumentale e la presenza di figure «stravagantissime»³⁶¹, attribuibili alla mano di Giovanni Marziale, confermano la coincidenza. L'opera rappresenta uno degli esiti più alti del rovinismo coccorantiano dei primi decenni del secolo, ancora fortemente segnato dall'eredità di Salvator Rosa e dalla suggestione della pittura sepolcrale napoletana di matrice nordica. La componente fantastica, esoterica e teatrale, amplificata dalla regia luministica e dalla spazialità cavernosa, colloca il dipinto tra le prove più audaci e precoci del pittore³⁶².

Le *Rovine di architetture classiche* (fig. 11), tra cui l'esemplare della Quadreria del Pio Monte della Misericordia, segnano invece l'apice della produzione rovinistica di Coccorante³⁶³. In questi dipinti seriali l'artista rinuncia quasi completamente alla figura umana, affidando alle sole architetture distrutte il valore simbolico dell'immagine. Le rovine, isolate e silenziose, diventano monumenti alla memoria storica e alla caducità, costruiti attraverso un impianto prospettico rigoroso e una luce uniforme che ne accentua la solennità malinconica³⁶⁴.

³⁵⁷ R. Lattuada, *Leonardo...* cit., p. 86.

³⁵⁸ G. Borelli, *Coccorante...* cit., pp. 546-549.

³⁵⁹ L. Galante, *I dipinti napoletani...* cit., pag. 222.

³⁶⁰ Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli, Electa Napoli, 1986, p. 173.

³⁶¹ B. De' Dominici, *Vite...* cit., p. 566.

³⁶² N. Spinosa, *Pittura napoletana...* cit., p. 173.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Ibidem.

Nel loro insieme, questi dipinti confermano la complessità della figura di Leonardo Coccorante, capace di muoversi con coerenza tra capriccio fantastico, rovinismo lirico e vedutismo dal vero, elaborando una poetica personale che anticipa sensibilità e soluzioni destinate a trovare pieno sviluppo nella cultura figurativa della seconda metà del Settecento³⁶⁵.

Nonostante Coccorante sia un artista spesso sottovalutato e ancora poco noto, le sue rappresentazioni di rovine si inseriscono pienamente in un discorso di percezione di negativo estetico veicolato attraverso il paesaggio e l'architettura. Le sue opere non si limitano a una descrizione pittoresca della rovina, ma costruiscono scenari carichi di tensione emotiva.

È evidente la forte influenza di Salvator Rosa, in particolare nella drammaticità dei paesaggi e nell'uso di una natura inquieta e destabilizzante; tuttavia, Coccorante elabora un linguaggio autonomo, capace di offrire rovine di intenso impatto visivo e narrativo. I suoi paesaggi, evocano un senso di inquietudine e di occulto, in cui l'architettura in rovina diviene il fulcro di un'atmosfera sospesa e perturbante.

In Coccorante il messaggio non è mai esplicito né didascalico, il “negativo estetico” non è rappresentato direttamente, bensì suggerito, codificato e affidato alla forza evocativa delle rovine e del paesaggio che le circonda.

3.4 Hubert Robert e il fascino del decadimento

Alla fine del Settecento, l'immaginario culturale tende dunque a riconoscere le rovine come autentico “paesaggio”, prodotto dell'interazione tra uomo, natura e tempo, e inevitabilmente carico di valori affettivi e malinconici³⁶⁶. In questo contesto, non possiamo non analizzare le opere di Hubert Robert (1733-1808), pittore francese noto già in vita come il “Robert delle rovine”³⁶⁷, dove questa definizione non solo alla frequenza del tema nella sua opera, ma soprattutto all'esperienza formativa del lungo soggiorno romano (1754–1765), decisivo per la costruzione della sua poetica. Roma, allora centro internazionale di artisti, antiquari e studiosi delle antichità, offrì a Robert un ambiente intellettuale e visivo in cui le rovine non erano semplici vestigia archeologiche, ma luoghi vissuti, attraversati e abitati dal presente. Protetto da influenti mecenati francesi e accolto eccezionalmente all'Accademia di Francia, Robert maturò una visione personale dell'antico, fondata più sull'esperienza sensibile che sulla

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Elena Mazzoleni, *Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo*, in *Elephant & Castle: Mutevoli Labirinti di forme natura e metamorfosi*, a cura di Greta Perletti, Bergamo, aprile 2011, p. 11.

³⁶⁷ Jean Cailleux, *Hubert Robert*, in *I maestri del colore*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

ricostruzione erudita³⁶⁸. Le rovine, le architetture e i panorami romani riaffiorano costantemente nella sua opera anche dopo il rientro in Francia, come un ricordo sedimentato, quasi una filigrana che attraversa l'intera produzione³⁶⁹.

Nonostante i soggiorni italiani e il ruolo che il viaggio nella penisola ebbe nella formazione del suo linguaggio artistico, l'artista ha goduto a lungo di una ricezione critica discontinua in Italia. Le opere conservate nei musei italiani sono rare e frammentarie, e molte non sono state ancora pienamente identificate, anche a causa del limitato interesse che la storiografia artistica italiana gli ha riservato³⁷⁰. Solo studi più recenti hanno iniziato a rivalutare alcuni momenti significativi della sua esperienza italiana, in particolare il rapporto con i luoghi visitati e con la tradizione del paesaggio e della rovina³⁷¹.

Precisato questo ultimo punto, a noi interessa soprattutto la ricezione che ebbe Robert al suo rientro in Francia. L'esclamazione di Diderot: «Oh! les belles, les sublimes ruines!»³⁷² coglie con efficacia il nucleo poetico ed estetico della pittura di Hubert Robert³⁷³.

Quando Hubert Robert esordì al Salon del 1767, Denis Diderot si trovava nel momento culminante della sua attività di critico d'arte e figurava tra i principali mediatori in Francia della teoria estetica del Sublime³⁷⁴. Formulata da Edmund Burke nella *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, tradotta in francese nel 1765, proprio negli anni del rientro di Robert Hubert da Roma³⁷⁵. Il Sublime burkiano nasce dall'esperienza del timore, dell'oscurità, dell'immensità e del pericolo, purché mediata dalla distanza della rappresentazione³⁷⁶. È in questo quadro teorico che si iscrive la ricezione della pittura di

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ *Fragonard e Robert a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 1990-1991), a cura di Accademia di Francia a Roma, Roma, F.lli Palombi: Edizioni Carte Segrete, 1990, pp. 31- 32.

³⁷⁰ Ivi, p. 31.

³⁷¹ Sul viaggio italiano dell'artista e sulla fortuna dei luoghi visitati nella sua produzione grafica e pittorica si vedano: Italia Vinciguerra, *Ronciglione e Caprarola nei disegni di viaggio di Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert*, in *Fascinazione etrusca. Viaggiatori, artisti, archeologi, letterati e avventurieri in Etruria tra Medioevo e l'inizio del Novecento*, atti del convegno (Capranica e Vetralla, maggio 2017), a cura di Francesca Ceci, Stephan Steingraber, Acquapendente, New Print Ambrosini, 2018, pp. 217-224; Denis Ribouillault, *Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia*, in *Viaggio nei giardini d'Europa*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, luglio- ottobre 2019), a cura di Vincenzo Cazzato, Paolo Cornaglia, Edizioni La Venaria Reale, 2019, pp. 114-135.

³⁷² Denis Diderot, *Salons: Salon de 1767*, vol. VIII- X in *Oeuvres complètes*, Brière, 1821, p. 369.

³⁷³ Guillaume Faroult, *Le Sublime et la «Belle Horreur»*, in Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire, catalogo della mostra (2016, Parigi), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somology éditions d'art, 2016, pp. 276-277.

³⁷⁴ Guillaume Faroult, «La Belle Horreur». Hubert Robert et l'esthétique du Sublime in Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire, catalogo della mostra (2016, Parigi), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somology éditions d'art, 2016, pp. p. 54.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ Ibidem.

Robert e, in particolare, quella che Diderot definì una vera e propria “poetica delle rovine”³⁷⁷. Le rovine secondo Diderot erano capaci di generare nello spettatore una “dolce malinconia”³⁷⁸, un tremore di una sensibilità consapevole della propria finitezza³⁷⁹. Infatti, le rovine dipinte dall’artista non sono semplici esercizi di gusto archeologico, ma dispositivi emotivi capaci di riattivare nello spettatore una riflessione vertiginosa sul tempo e sulla morte³⁸⁰: «Le idee che le rovine risvegliano in me sono grandiose. Tutto è annientato, tutto perisce, tutto passa. Solo il mondo rimane. Solo il tempo dura»³⁸¹. In questo senso, le architetture in rovina di Robert incarnano pienamente il Sublime burkiano, evocando un orrore tanto più intenso quanto più è filtrato dalla distanza estetica³⁸².

Eppure, il critico rivolgendosi a Robert, espresse alcune riserve: «Non vi sembra che ci siano troppe figure, che tre quarti di esse dovrebbero essere eliminate? Dovrebbero rimanere solo quelle che esaltano la solitudine e il silenzio»³⁸³. La rovina, secondo l’autore, per produrre il suo effetto, deve essere abitata dal silenzio e dall’assenza, affinché lo spettatore possa riconoscere in essa il destino comune dell’umanità³⁸⁴. Il paesaggio in rovina diventa così uno spazio mentale, in cui il soggetto è chiamato a confrontarsi con l’idea della propria scomparsa, facendo della rovina una forma visiva del pensiero della morte³⁸⁵. In realtà, proprio la sproporzione tra la monumentalità dell’architettura e la minuta presenza umana costituisce uno degli elementi centrali dell’estetica di Robert: un gioco di contrasti e di eccessi che risponde pienamente ai principi del Sublime burkiano, fondato sulla perdita di misura e sulla destabilizzazione dello sguardo³⁸⁶. La pittura di Robert opera su un doppio registro: mostra l’architettura come spazio che circonda e opprime, ma anche come costruzione mentale che lo

³⁷⁷ Denis Diderot, *Salons... cit.*, p. 368.

³⁷⁸ Guillaume Faroult, «*La Belle Horreur*» ... *cit.*, p. 54.

³⁷⁹ Guillaume Faroult, «*La Belle Horreur*» ... *cit.*, p. 54.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ «Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure».

Denis Diderot, *Salons... cit.*, p. 371.

³⁸² Guillaume Faroult, «*La Belle Horreur*» ... *cit.*, p. 54.

³⁸³ «Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici; qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence».

Denis Diderot, *Salons... cit.*, p. 371.

³⁸⁴ Ibidem.

³⁸⁵ Manfred Posani Löwenstein, *Rovine immaginarie. Diderot, Hume, Voltaire*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5, Vol. 11, No. 2 (2019), pp. 677-705.

³⁸⁶ Guillaume Faroult, «*La Belle Horreur*» ... *cit.*, p. 54.

spettatore può contemplare dall'esterno. Questa oscillazione tra interno ed esterno, intensifica l'esperienza del sublime³⁸⁷.

Infine, è interessante citare il contributo di Baldine Saint Giron, secondo la quale Hubert Robert si colloca lontano dall'estetica dell'empatia cara a Diderot. Il suo lavoro sembra piuttosto rispondere a quel "bisogno di astrazione" descritto da Wilhelm Worringer, opposto all'identificazione sensoriale con la forma organica³⁸⁸. Se l'arte classica attenua l'estraneità del mondo rendendolo più umano e naturalistico, l'astrazione introduce invece una dimensione inquietante, grandiosa e quasi disumana, prossima al sublime. In questo senso, la pittura di Robert, soprattutto nella sua riflessione sull'architettura, manifesta una tensione verso l'astrazione, pur senza rinunciare del tutto alla figurazione³⁸⁹. La rovina non è dunque soltanto testimonianza del passato, ma segno attivo di una legge universale di distruzione che investe allo stesso modo architetture, popoli e individui³⁹⁰. In questa prospettiva, il paesaggio rovinistico si carica di un valore iconologico legato al male inteso non come evento morale, ma come condizione ontologica: il male del tempo, della caducità, della finitezza.

3.4.1 La grande galleria

Hubert Robert non fu soltanto pittore, ma anche amministratore e visionario, profondamente coinvolto nella creazione del Museo del Louvre³⁹¹. Al Salon del 1797 Hubert Robert presenta un'opera di straordinaria originalità, *Veduta immaginaria della Grande Galerie du Louvre in rovina* (fig. 12), che segna un punto culminante della sua riflessione sul tempo, sull'arte e sulla rovina³⁹². Robert rappresenta lo stesso monumento in due momenti: uno nel presente progettuale e uno in un futuro lontano, ridotto a rovina. Il museo è così pensato simultaneamente come costruzione e come rovina futura³⁹³. Nella versione integra, la galleria è animata da visitatori e artisti; nella versione in rovina, le figure restano, ma il contesto è cambiato: le opere pittoriche sono scomparse, mentre alcune sculture e frammenti architettonici sopravvivono³⁹⁴.

³⁸⁷ Baldine Saint Giron, *L'invention du sublime architectural en peinture in Hubert Robert et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, catalogo della mostra (Valence, 1999), a cura di Musée des beaux-arts, Parigi, 1999, pp. 17-18.

³⁸⁸ Ivi, pp. 14-15.

³⁸⁹ Ivi, pp. 17-18.

³⁹⁰ Manfred Posani Löwenstein, *Rovine immaginarie...* cit., pp. 677-705.

³⁹¹ Alain Schnapp, «Robert des ruines», *Le Peintre face aux monuments antiques in Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (2016, Parigi), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somology éditions d'art, 2016, pp. 91-92.

³⁹² E. Mazzoleni, *Chateaubriand: le rovine...* cit., p. 16.

³⁹³ A. Schnapp, «Robert des ruines» ... cit., pp. 91-92.

³⁹⁴ Ibidem.

L'ambiente architettonico, illuminato in modo inusuale dall'alto, si dispiega come una galleria di lunghezza indefinita, la cui prospettiva si dissolve progressivamente in una struttura ormai informe, evocando l'immagine perturbante di una rovina futura. In questo dipinto, Robert non rappresenta un passato remoto, ma anticipa visivamente la dissoluzione di un'istituzione simbolo della cultura moderna, trasformando l'architettura in un corpo fragile e destinato al degrado³⁹⁵.

Tra le rovine regna un giovane pittore che disegna l'Apollo del Belvedere, simbolo della perfezione artistica e della resistenza del genio al tempo. Ai piedi della statua si trova il busto di Raffaello, che sembra stabilire un dialogo silenzioso con il giovane copista, affermando la continuità della tradizione artistica nonostante la catastrofe³⁹⁶.

Nel dipinto, tuttavia, nessuna pittura sopravvive sulle pareti crollate, allusione alla fragilità dell'arte pittorica, già percepita come problematica nel XVIII secolo. Restano invece alcune vestigia scultoree emblematiche: il vaso Borghese, lo Schiavo morente di Michelangelo e la testa di Minerva, che può essere letta come eco del trauma del Terrore rivoluzionario e del vandalismo monumentale. Alla luce di queste considerazioni, la pittura rovinista di Robert testimonia al tempo stesso una ferita storica e una fiducia profonda nel potere rigenerativo delle arti, incarnato dall'istituzione del museo³⁹⁷. Una riflessione sul destino dei monumenti, sulla memoria delle civiltà e sul ruolo del museo come baluardo contro la distruzione e l'oblio³⁹⁸.

In questa opera, Hubert ci suggerisce la sua idea di galleria che assume un ruolo simbolico centrale. Le gallerie infinite, viste spesso "di scorcio" o da un angolo, non conducono a una meta, ma prolungano indefinitamente lo spazio, costringendo lo sguardo a perdersi nella profondità³⁹⁹. In queste scene, il paesaggio non si apre all'esterno: è l'architettura stessa a inglobarlo, trasformando la rovina in un paesaggio interiore, dominato da un senso di malinconica infinità. Il cielo è visibile solo attraverso fessure o crolli nella volta, come se l'orizzonte fosse ormai irraggiungibile⁴⁰⁰.

³⁹⁵ E. Mazzoleni, *Chateaubriand... cit.*, p. 16.

³⁹⁶ Guillaume Faroult, *Hubert Robert. Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine* in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (2016, Parigi), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somology éditions d'art, 2016, pp. 437-441.

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Altti Kuusamo, "Douce Mélancolie" à la Scena per Angolo. *The Sublime Melancholy of Hubert Robert – Detached from Roman Models*, Tahiti, 9(1), 2019, pp. 21–36, disponibile online, URL: <https://doi.org/10.23995/tht.79910> (accesso il 16 gennaio 2026)

⁴⁰⁰ Ibidem.

La crescente stranezza delle composizioni di Robert si manifesta anche attraverso la dilatazione delle prospettive, la verticalizzazione esasperata, l'opacità delle strutture e l'intensificazione degli effetti luminosi. Tali strategie producono un'amplificazione sistematica della forma e della luce, che spinge l'invenzione verso il sublime⁴⁰¹.

Le figure umane minute e indifferenti, che ritroviamo spesso nelle sue opere, raffigurate all'interno di questi spazi colossali, accentuano l'effetto malinconico. Esse non partecipano alla grandezza delle rovine, né sembrano consapevoli della loro imponenza: continuano a svolgere attività quotidiane e prosaiche, senza alcun slancio trascendente⁴⁰².

3.4.2 Incendio di Roma

Negli anni Ottanta del Settecento, diversi dipinti catastrofici di Robert, concepiti come spettacolari messe in scena e presentati ai Salon, furono esplicitamente letti dalla critica alla luce della teoria del Sublime⁴⁰³. A partire dal Salon del 1771, Robert ampliò il proprio repertorio sublimante includendo rappresentazioni di incendi e catastrofi urbane, come la spettacolare visione di Roma in fiamme, immediatamente percepita dalla critica come un'esperienza visiva capace di suscitare terrore e fascinazione insieme⁴⁰⁴. In queste opere si può cogliere l'influenza delle scene notturne e vulcaniche di Pierre-Jacques Volaire, che Robert aveva probabilmente conosciuto a Roma e di cui collezionava i dipinti⁴⁰⁵ e di cui parleremo successivamente. La fascinazione per l'evento distruttivo si iscrive in un immaginario europeo profondamente segnato dal ricordo del Grande Incendio di Londra del 1666 e dal trauma del terremoto di Lisbona del 1755, eventi che avevano impresso nella coscienza collettiva l'idea apocalittica della vulnerabilità della metropoli moderna⁴⁰⁶.

L'*Incendio di Roma* (fig. 13) fa parte di un gruppo di dipinti commissionati a Hubert Robert dal granduca Pavel Petrovič e dalla moglie Maria Feodorovna durante il loro soggiorno parigino del 1782.

Dal punto di vista formale, L'Incendio di Roma colpisce per la potenza dell'effetto architettonico e per l'uso drammatico della luce e del colore. Il fuoco illumina più di quanto distrugga, trasformandosi in principio di visibilità e rivelazione⁴⁰⁷. L'artista vi riusciva infatti a

⁴⁰¹ B. Saint Giros, *L'invention du sublime...* cit., pp. 15-16.

⁴⁰² A. Kuusamo, "Douce Mélancolie" ... cit., pp. 21-36.

⁴⁰³ G. Faroult, «La Belle Horreur» ... cit., p. 54.

⁴⁰⁴ G. Faroult, *Le Sublime et la «Belle Horreur»* ... cit., pp. 276-277.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ B. Saint Giros, *L'invention du sublime...* cit., pp. 19-10.

tradurre la violenza distruttiva dell'evento in una composizione di straordinaria efficacia visiva ed emotiva⁴⁰⁸. Lo spettatore è coinvolto emotivamente nella scena e tende a identificarsi con il carattere tragico dell'evento. La composizione è strutturata su tre livelli principali, che ne accentuano il dinamismo: il movimento prospettico (che si sviluppa dalla vasca in primo piano verso il fondo ed è continuamente interrotto da elementi orizzontali), la scalinata, la balaustra e il colonnato⁴⁰⁹.

Alla rigidità e alla monumentalità dell'architettura si contrappone il caos delle scene di incendio e di fuga, immerse in un'atmosfera di angoscia. La tavolozza è dominata da toni caldi e rossastri, con contrasti fortemente accentuati. Sebbene la struttura compositiva sia di impronta classica, Robert vi inserisce elementi di forte teatralità. L'architettura rappresentata, del tutto immaginaria, non corrisponde a modelli antichi reali, ma riflette piuttosto le idee visionarie dell'architettura francese contemporanea⁴¹⁰.

In questo senso, il dipinto rivela affinità con la sensibilità di architetti come Étienne- Louis Boullée, Charles De Wailly e Jean-François Chalgrin, che perseguivano un linguaggio monumentale e carico di pathos, anticipando tratti della sensibilità romantica. Tuttavia, la critica contemporanea non colse pienamente il carattere innovativo dell'opera. Il *Journal de Paris* del 12 settembre 1785 rimproverò a Robert una resa poco veritiera dell'effetto del fuoco, giudicando le figure semplici accessori e l'insieme privo della necessaria esattezza naturalistica⁴¹¹.

3.4.3 Paesaggio di cascate ispirato a Tivoli

Il *Paesaggio di cascate ispirato a Tivoli* (fig. 15) rappresenta una delle opere più significative di Hubert Robert per comprendere la sua concezione del paesaggio nella maturità. Nonostante sia rimasto a lungo poco noto, il dipinto si impone come uno dei pannelli decorativi più ambiziosi dell'artista, oltre che come una sintesi esemplare della sua poetica del sublime naturale⁴¹². La recente acquisizione e il restauro da parte dei Monuments Historiques hanno restituito piena leggibilità a un'opera chiave per la storia del paesaggio settecentesco⁴¹³.

⁴⁰⁸ G. Faroult, «*La Belle Horreur*» ... cit., p. 54.

⁴⁰⁹ Natalia Skorniakova, Ludmilla Koval, *L'Incendie de Rome, in Hubert Robert et Saint- Pétersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, catalogo della mostra (Valence, 1999), a cura di Musée des beaux-arts, Parigi, 1999, p. 120.

⁴¹⁰ Ibidem.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² *Fragonard e Robert a Roma...* cit., pp. 212-213.

⁴¹³ Ibidem.

La qualità e l'impostazione del dipinto sono strettamente legate alla personalità del suo probabile committente, il finanziere Bergeret de Grandcourt, raffinato collezionista e attento interprete del gusto contemporaneo. Profondamente colpito durante il suo viaggio in Italia dagli spettacoli naturali estremi, in particolare dall'eruzione del Vesuvio e dalle cascate di Tivoli, Bergeret concepì l'idea di contrapporre, nei saloni della propria residenza, il terrore del fuoco vulcanico all'orrore impetuoso delle acque. In questo senso, il dipinto di Robert sembra configurarsi come pendant ideale della celebre *Eruzione del Vesuvio* (fig. 14) di Pierre-Jacques Volaire, che realizzò una tela monumentale che traduceva l'esperienza sensoriale estrema del vulcano attraverso il contrasto tra il rosso incandescente della lava e il blu profondo della notte⁴¹⁴. Le dimensioni eccezionali dell'opera permettevano di evocare quell'idea di immensità, traducendo in immagine pittorica le sensazioni di "bell'orrore" descritte dal collezionista nel suo diario di viaggio⁴¹⁵. La richiesta costituiva una sfida considerevole: Robert doveva confrontarsi sia con le grandi dimensioni della tela sia con il confronto implicito con un capolavoro del Sublime vulcanico. Robert era già noto come autore di grandi cicli decorativi, come attento osservatore della pittura di Volaire, di cui possedeva opere e da cui aveva tratto ispirazione per i suoi dipinti di incendi e catastrofi urbane⁴¹⁶; ma anche per la sua familiarità con il tema dell'acqua, ricorrente in tutta la sua produzione. Rispetto ad altre vedute di cascate e torrenti, spesso ispirate anch'esse a Tivoli, questa tela si distingue per l'ampiezza della visione e per l'intensità drammatica della resa. Qui Robert rinuncia al semplice fascino pittoresco del luogo per privilegiare una rappresentazione dominata dall'energia selvaggia della natura, in linea con la sensibilità estetica del tardo Settecento, profondamente segnata ormai dalla categoria del sublime⁴¹⁷.

Il paesaggio si apre in una vasta articolazione di piani, in cui le masse rocciose assumono forme quasi antropomorfe e le acque precipitano con violenza in un moto vorticoso, amplificato da un'atmosfera vaporosa e instabile. La materia pittorica alterna zone di pennellata ampia e decisa a passaggi più delicatamente fusi, creando un dialogo continuo tra luce, colore e movimento.

Come nel dipinto di Volaire, anche Robert inserisce in primo piano tre figure eleganti: una coppia, forse allusione al recente matrimonio di Bergeret con Jeanne Vignier, e un pittore che

⁴¹⁴ Guillaume Faroult, *Hubert Robert. Paysage avec cascade inspiré de Tivoli* in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (2016, Parigi), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somology éditions d'art, 2016, pp. 280-283.

⁴¹⁵ *Fragonard e Robert a Roma...* cit., pp. 212-213.

⁴¹⁶ G. Faroult, *Hubert Robert. Paysage...* cit., pp. 280-283.

⁴¹⁷ *Fragonard e Robert a Roma...* cit., pp. 212-213.

reca un portfolio firmato e datato da Robert⁴¹⁸. Questa figura può essere interpretata come una guida o come alter ego dell'artista, che introduce lo spettatore all'interno di un paesaggio eccezionale e quasi onirico. L'opera si conclude così come un'esperienza visiva e immaginativa totale, in cui il viaggio, la natura e l'arte si fondono in una sintesi altamente poetica⁴¹⁹. Qui le piccole figure umane svolgono una funzione essenziale: non dominano lo spazio, ma ne misurano l'immensità, accentuando il senso di sproporzione tra l'uomo e le forze naturali⁴²⁰.

Lungi dall'essere soltanto un pittore immerso nella nostalgia dell'antico, Robert si rivela dunque un interprete moderno e visionario del Sublime, capace di destabilizzare lo spazio emotivo dello spettatore attraverso immagini che, pur seducenti e spettacolari, mettono in scena la minaccia, la rovina e l'ombra della distruzione⁴²¹.

⁴¹⁸ G. Faroult, *Hubert Robert. Paysage... cit.*, pp. 280-283.

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ *Fragonard e Robert a Roma... cit.*, pp. 212-213.

⁴²¹ G. Faroult, *Le Sublime et la «Belle Horreur» ... cit.*, pp. 276-277.

4 Romanticismo e il male come sublime

4.1 La pittura romantica e la pittura di paesaggio in Germania

La pittura romantica tedesca non prosperò in un'unica capitale, come accadde a Londra o Parigi, ma in una rete frammentata di centri regionali, conseguenza diretta della divisione politica e culturale della Germania⁴²². Questa frammentazione produsse una grande varietà locale, ma anche una cronica mancanza di risorse e di grandi committenze, favorendo opere di piccolo formato, il disegno e la stampa.

Il luogo in cui si formarono le idee fondamentali del Romanticismo tedesco fu Roma. Qui si riunirono artisti provenienti da diversi stati tedeschi, in particolare i Nazareni, accomunati dal progetto di un rinnovamento spirituale e formale dell'arte tedesca, ispirato all'arte italiana preraffaellesca e al cristianesimo delle origini. Roma rimase centrale fino agli anni Venti dell'Ottocento, quando l'importanza dell'Italia per l'arte tedesca iniziò a declinare⁴²³.

Dopo Roma, Dresda fu il centro più importante della pittura romantica tedesca, grazie soprattutto a Caspar David Friedrich e Philipp Otto Runge. Qui si sviluppò una pittura di paesaggio profondamente meditativa e simbolica. Le mostre dell'Accademia di Dresda furono, prima delle Guerre di Liberazione, le più importanti della Germania⁴²⁴.

Anche Berlino costituì uno dei principali poli del Romanticismo tedesco, pur con caratteristiche differenti rispetto a Dresda. In una città percepita come povera di attrattive naturali, il Romanticismo si intrecciò strettamente con l'eredità dell'Illuminismo, con il programma di riforma patriottica successivo alla sconfitta del 1806 e con la figura centrale di Karl Friedrich Schinkel. In questo ambiente il Romanticismo trovò espressione soprattutto nella pittura storica, nella scenografia teatrale e nel dialogo con la letteratura e la musica⁴²⁵.

Infatti, tra la seconda metà del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, la pittura di paesaggio conosce in area tedesca una profonda ridefinizione teorica, strettamente legata ai mutamenti culturali, filosofici ed estetici dell'epoca⁴²⁶.

⁴²² Helmut Borsch-Supan, *Where did German Romantic Painting Thrive?*, in *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, catalogo della mostra, (Edinburgo-Londra, 1994-1995), a cura di Keith Hartley, Henry Meyric Hughes, Peter-Klaus Schuster, William Vaughan, Londra, Thames and Hudson, 1994, pp. 38-39.

⁴²³ Ivi, pp. 39-40.

⁴²⁴ Ivi, pp. 41-42.

⁴²⁵ Ivi, pp. 42-44.

⁴²⁶ Antonella Sbrilli, *Paesaggi dal Nord: l'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina, 1985, pp. 31-32.

In una prima fase, il paesaggio, come abbiamo visto, è legato a una concezione ideale della natura, segnata dal desiderio di uno spazio paradisiaco e armonioso, dominato dall'aspirazione a un'esistenza arcaico-idilliaca in cui l'uomo vive completamente immerso nella natura. La rappresentazione segue un procedimento "additivo": i diversi elementi naturali vengono elencati e organizzati secondo un ordine preciso. I disegni non mostrano vasti panorami, ma dettagli e frammenti, tanto che si parla di veri e propri "studi anatomici della natura"⁴²⁷. La classificazione dei paesaggi in categorie precise rifletteva la tendenza settecentesca a ordinare sia l'arte sia la natura entro sistemi razionali e controllabili. Anche il paesaggio topografico, considerato allora un genere minore, ebbe un ruolo decisivo nello sviluppo della pittura romantica. Questo tipo di rappresentazione riproduceva con accuratezza montagne, ghiacciai, vulcani o edifici storici e scientificamente rilevanti. È significativo che J. M. W. Turner, John Constable e Caspar David Friedrich abbiano iniziato proprio da vedute di carattere topografico, dipinte direttamente dal vero⁴²⁸.

Quando il paesaggio "acquista un volto", esso assume una dimensione superiore e autonoma. Numerosi dipinti mostrano infatti una natura lontana, inquietante, persino spaventosa e incontrollabile⁴²⁹.

Nel momento in cui la natura non viene più osservata soltanto come realtà visibile, ma come forza capace di accendere l'immaginazione e spingere l'artista a penetrarne il mistero, l'esplorazione del paesaggio assume un carattere essenzialmente interiore. Il paesaggio diventa uno spazio mentale in cui la percezione del mondo si intreccia con il desiderio di spiritualità e d'infinito. Le immagini nascono così da un sistema di richiami, echi e rimandi simbolici, sottratti alle coordinate precise del tempo e del luogo.

A questo punto il centro della sensibilità romantica non è più la Francia, dove la natura continua a essere interpretata attraverso la conoscenza razionale, ma il Nordeuropeo, con i suoi spazi sconfinati⁴³⁰.

La diffusione dei capolavori del Seicento olandese nelle collezioni tedesche, l'influenza della cultura danese e gli intensi scambi con l'Inghilterra, in particolare nella diffusione del gusto per

⁴²⁷ Martina Sitt, *L'incontro con la natura come sfida artistica*, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, catalogo della mostra (Trento, 1993), a cura di Gabriella Belli, Anna Ottani Cavina, Franco Rella, Pierre Rosenberg, Pierangelo Schiera, Milano, Electa, 1993, p. 117.

⁴²⁸ Hugh Honour, *Il Romanticismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2007, p. 62.

⁴²⁹ M. Sitt, *L'incontro... cit.*, p. 117.

⁴³⁰ Anna Ottani Cavina, *Paesaggio come stato d'animo. Pittura europea fra Sette e Ottocento*, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura... cit.*, p. 53.

il giardino, insieme all'imborghesimento del mercato artistico, favoriscono un crescente interesse per la rappresentazione autonoma della natura⁴³¹. Il paesaggio diviene così un luogo privilegiato di riflessione estetica, in cui l'uomo sperimenta il piacevole, il bello e il sublime, e in cui il sentimento assume un ruolo centrale nel giudizio di gusto.

È in questo scenario che, la riflessione teorica sul paesaggio si intreccia con il più ampio dibattito filosofico sulla conoscenza e sulle facoltà dell'animo. La tensione, tipica della fine del secolo, verso una fondazione autonoma dell'estetica e la chiarificazione dei concetti di ragione, sensibilità e sentimento si riflettono direttamente nella teoria della pittura di paesaggio⁴³². La vivacità del dibattito è documentata dalla molteplicità di saggi, articoli e trattati pubblicati su riviste e periodici, cui partecipano filosofi, letterati, artisti e amatori.

Uno dei primi momenti significativi di questa riflessione è rappresentato dalla *Brief über die Landschaftsmahlerey an Herrn Füesslin* (1770) di Salomon Gessner, figura centrale nella mediazione tra tradizione classicistica e nuova sensibilità dello Sturm und Drang⁴³³. Gessner individua due poli fondamentali della rappresentazione paesaggistica: da un lato il sentimento della natura, stimolo originario dell'opera, dall'altro l'ideale di un bello significativo, raggiungibile solo attraverso un processo di idealizzazione⁴³⁴. L'artista, secondo Gessner, non deve copiare direttamente la natura, ma rielaborarla intellettualmente mediante lo studio dei maestri del passato, in particolare i paesaggisti del Seicento: oltre a olandesi, anche Salvator Rosa, Poussin e Claude Lorrain⁴³⁵. Ne deriva una concezione del paesaggio come costruzione mediata, fondata sulla selezione e ricomposizione di stili e modelli, in cui la natura è filtrata attraverso la tradizione figurativa e letteraria. Infatti, per Gessner, la pittura e la poesia «percepiscono il bello e il grande dalla natura»⁴³⁶.

La posizione di Gessner riflette ancora fortemente l'insegnamento accademico: il rifiuto dello studio dal vero, la fiducia nell'apprendibilità dell'arte come insieme di maniere e la convinzione che l'effetto della natura sull'animo dell'artista debba essere tradotto mediante modelli storicamente consolidati⁴³⁷. Ma rispetto alla trattatistica precedente, emerge un elemento di

⁴³¹ A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 31-32.

⁴³² Ivi, pp. 32-33.

⁴³³ Ivi, pp. 31-32.

⁴³⁴ Salomon Gessner, *Brief über die Landschaftsmahlerey an Herrn Füesslin, den Verfasser der Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Verlag, 1787.

⁴³⁵ Ivi, pp. 10-14.

⁴³⁶ «Beyde spüren das Schöne und Grosse in der Natur auf» Ivi, p. 21.

⁴³⁷ A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 32-33.

novità nell'interesse emotivo e appassionato verso la natura, tipico dello Sturm und Drang, che apre la strada a una progressiva valorizzazione del sentimento come facoltà autonoma.

Parallelamente, teorici come Christian Ludwig Hagedorn e Johann Georg Sulzer contribuiscono a ridefinire il ruolo del paesaggio nel sistema delle arti⁴³⁸. Già nel 1762 Christian Ludwig Hagedorn, nelle *Betrachtungen über die Malerei*, riconosce alla pittura di paesaggio un valore specifico fondato sulla sua capacità di produrre un effetto profondo e significativo sull'animo dello spettatore. Prendendo a riferimento opere di artisti come Poussin e Salvator Rosa, Hagedorn sottolineava come il paesaggio dipinto, analogamente allo spettacolo naturale, attivi il sentimento, le cui modulazioni rientrano nelle categorie estetiche della grazia, del bello e del sublime⁴³⁹.

Sulzer, nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste* insiste sulle valenze morali del paesaggio e sul suo rapporto con la poesia, affermando che esso può raggiungere lo stesso livello della pittura di storia se integrato da contenuti morali adeguati⁴⁴⁰.

Il tentativo più sistematico di fondare teoricamente la pittura di paesaggio è rappresentato dal trattato *Über die Landschaftsmalerei* di Carl Ludwig Fernow, pubblicato tra il 1803 e il 1806. Profondamente influenzato dalla Critica del giudizio di Kant, Fernow mira a definire i compiti, i limiti e gli effetti del paesaggio come genere autonomo. Egli concepisce l'opera d'arte come un giudizio estetico produttivo, frutto dell'immaginazione dell'artista, e interpreta il quadro di paesaggio come un organismo unitario, non verificabile né solo sulla natura né solo sui modelli del passato, ma sulle leggi interne dell'immaginazione e della finalità estetica⁴⁴¹.

Il paesaggio naturale, secondo Fernow, è in grado di generare effetti estetici differenziati: può suscitare sensazioni di calma e serenità, favorendo un'armonia tra sentimento e percezione, oppure evocare emozioni più complesse e perturbanti, come paura e sgomento, che tuttavia si accompagnano a una forma specifica di piacere. È in questo secondo caso che si manifesta il sublime, inteso come "piacere nel terribile" provato di fronte alle forze distruttive della natura, quando lo spettatore ne contempla la potenza trovandosi al riparo dai suoi effetti; una definizione che riprende con notevole fedeltà l'elaborazione kantiana del concetto⁴⁴². Ne

⁴³⁸ Ivi, p. 33.

⁴³⁹ Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei*, a cura di Johann Wendler, Leipzig, vol. II, 1762.

⁴⁴⁰ A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 33-34.

⁴⁴¹ Ivi, pp. 34-38.

⁴⁴² Carl Ludwig Fernow, *Über die Landschaftsmalerei* in *Römische Studien*, Zürich, vol. II, 1803/1806, pp. 11-130.

consegue che la finalità propria della pittura di paesaggio consiste nel creare un'atmosfera estetica mediante la raffigurazione di scene naturali idealizzate.⁴⁴³

Il paesaggio non deve illustrare poesia o storia, ma costituire un'unità estetica autonoma, capace di suscitare una *Stimmung* nello spettatore, in cui la rappresentazione della natura attiva il libero gioco delle facoltà dell'animo, dal sentimento alla ragione⁴⁴⁴. Pur mantenendo alcune gerarchie tradizionali, il suo trattato segna un passaggio decisivo verso la concezione moderna del paesaggio come espressione dell'esperienza soggettiva dell'uomo nel mondo.

4.2 Caspar David Friedrich e la solitudine del sublime

Caspar David Friedrich (1774-1840) rappresenta il punto di svolta decisivo della pittura di paesaggio romantica, poiché trasforma questo genere in uno spazio privilegiato di riflessione sull'interiorità del soggetto e sul suo rapporto con la natura⁴⁴⁵.

Per Friedrich, non basta che un dipinto provochi nello spettatore una sensazione gradevole o esteticamente piacevole: l'opera deve anche suscitare un innalzamento interiore, se non addirittura un'esperienza di carattere profondamente religioso. Una simile concezione, proposta da un pittore di paesaggi, dovette apparire insolita a molti suoi contemporanei⁴⁴⁶. Tanto che, lo scultore Pierre-Jean David d'Angers colse perfettamente questa dimensione quando definì Friedrich «colui che ha finalmente creato un nuovo genere: la tragedia del paesaggio»⁴⁴⁷.

La formazione di Friedrich, interamente radicata nell'Europa del Nord, tra la Pomerania, la Danimarca, la Sassonia e il Baltico, incide profondamente sulla coerenza della sua ricerca. Nato a Greifswald nel 1774, Friedrich vive la propria vocazione artistica in sintonia con un protestantesimo rigoroso, che concepisce la pittura come esercizio interiore e la natura come manifestazione diretta della creazione. La rappresentazione del paesaggio diventa il luogo in cui l'artista visualizza il proprio rapporto con il mondo e con il senso dell'esistenza⁴⁴⁸.

Durante gli anni di formazione all'Accademia di Copenhagen (1794–1798), Friedrich sviluppa un interesse precoce e costante per lo studio della natura, preferendolo alla pittura di storia e all'allegoria, dominanti nell'insegnamento accademico. I suoi disegni dal vero di parchi,

⁴⁴³ Ivi, p. 29.

⁴⁴⁴ A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 36-37.

⁴⁴⁵ Ivi, pp. 68-69.

⁴⁴⁶ Werner Hofmann, *Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei*, in *Caspar David Friedrich*, catalogo della mostra (Hamburger, 1974), a cura di Werner Hofmann, Monaco, Prestel-Verlag, 1974, p. 9.

⁴⁴⁷ «celui enfin qui a créé un nouveau genre: la tragédie du paysage».

Robert David d'Angers, *Nouvelles lettres du maître et de ses contemporains, suivies de Dernières lettres de l'artiste et de ses correspondants*, a cura di Henry Jouin, Parigi, Macon Protat Frères, 1894, p. 88.

⁴⁴⁸ A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 68-69.

giardini e campagne mostrano una doppia tensione: da un lato l'attenzione analitica al dettaglio naturale, dall'altro la volontà di ricondurre l'osservazione del reale a un ordine compositivo unitario. La natura rappresentata non è mai puramente contingente o topografica, ma già filtrata attraverso regole interne all'immagine, in linea con il gusto contemporaneo per il giardino all'inglese e per una natura "organizzata" secondo principi estetici⁴⁴⁹.

Negli anni successivi, soprattutto dopo il trasferimento a Dresda, Friedrich approfondisce questa ricerca attraverso un'intensa attività grafica, concentrata quasi esclusivamente su paesaggi e studi di alberi, rocce, rami e foglie. È in questo periodo che l'artista giunge a una progressiva semplificazione della struttura del paesaggio: la linea diventa essenziale, costruttiva, capace di organizzare lo spazio eliminando ogni sovradeterminazione narrativa o decorativa. Il paesaggio non ha più bisogno di essere nobilitato dalla presenza di figure o di episodi storici, ma si afferma come protagonista di un'esperienza artistica autonoma⁴⁵⁰.

A partire dal 1806, questa concezione matura in una nuova organizzazione dello spazio pittorico, caratterizzata dalla frattura tra primo piano e sfondo e dalla sistematica eliminazione del mezzo campo, creando una costante tensione verso qualcosa di irraggiungibile. Le figure dipinte vedono sempre più di quanto possa vedere l'osservatore stesso⁴⁵¹. Tale scelta interrompe la continuità prospettica tradizionale e destabilizza il rapporto abituale dello spettatore con l'immagine, aprendo il paesaggio a una dimensione mentale e introspettiva. La natura, pur resa con estrema precisione naturalistica nei dettagli, assume nei dipinti di Friedrich un carattere visionario e straniante, che non invita più alla semplice contemplazione ma sollecita una risposta interiore⁴⁵². Lo sguardo dello spettatore non può più scorrere agevolmente sulla superficie del quadro in una fruizione armonica e immediata, riconoscendo forme e motivi secondo i consueti criteri della rappresentazione; al contrario, esso è costretto a fare appello a facoltà ulteriori rispetto alla semplice sensibilità.

Il celebre invito di Friedrich: «Chiudi il tuo occhio fisico così da vedere l'immagine principalmente con l'occhio dello spirito»⁴⁵³, sancisce definitivamente il superamento dei valori accademico-tecnici e delle attribuzioni di significato fondate su soggetti storici o letterari. L'esperienza della natura e quella della sua resa pittorica si configurano così come esperienze autoriflessive, centrate sul sentimento soggettivo e aperte a contenuti interiori, a immagini della

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Ivi, pp. 69-70.

⁴⁵¹ H. Honour, *Il Romanticismo...cit.*, p. 75.

⁴⁵² A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 72-73.

⁴⁵³ Caspar David Friedrich, *Scritti sull'arte*, traduzione di Luisa Rubini, Milano, Abscondita, 2001, p. 23.

coscienza e di ciò che si colloca oltre di essa⁴⁵⁴. In questa prospettiva acquistano pieno significato anche le affermazioni stesse di Friedrich, secondo cui «Il pittore non deve dipingere solo quello che vede dinanzi a sé, ma anche quello che vede dentro di sé»⁴⁵⁵ e che «il compito di un artista consiste dunque nel rappresentare ciò che vi è di supremo, di più elevato, di più commovente»⁴⁵⁶.

Questa nuova concezione del paesaggio non sfuggì neppure ai contemporanei di Friedrich. Ludwig Tieck, nella novella *Eine Sommerreise*, osservava infatti come «la sua natura genuinamente meravigliosa mi ha colpito nel profondo, sebbene molto del suo essere mia sia rimasto oscuro»⁴⁵⁷. Anche Goethe riconobbe l'originalità della sua ricerca, scrivendo che «il sunnominato Friedrich è pur sempre l'unico ad aver cercato di esprimere un significato mistico-religioso in dipinti e disegni di paesaggi. D'altra parte egli si differenzia da coloro che si propongono un simile scopo dipingendo figure, per il fatto che non ha imitato vecchi maestri, bensì direttamente la natura»⁴⁵⁸.

Intorno al 1800, uno dei tratti che accomuna molti artisti è la solitudine, intesa non solo come condizione esistenziale, ma anche come necessità creativa. Per Friedrich, in particolare, la solitudine non costituiva un atteggiamento romantico di facciata, ma una condizione indispensabile per vedere e sentire la natura completamente⁴⁵⁹. Tale disposizione interiore emerge anche dalle testimonianze dei contemporanei, che descrivono Friedrich come una personalità malinconica e taciturna. Gotthilf Heinrich von Schubert e Carl Gustav Carus sottolineano la sua cupezza e il suo silenzio, interpretati sia come predisposizione naturale sia come conseguenza del trauma infantile legato alla morte del fratello minore, annegato nel tentativo di salvarlo dopo la rottura del ghiaccio durante una pattinata⁴⁶⁰. «Che il temperamento di Friedrich fosse in sommo grado malinconico, era noto a tutti coloro che conoscevano lui e la sua storia, così come la tonalità fondamentale dei suoi lavori»⁴⁶¹. Accanto alla malinconia e alla misantropia, emergono anche tratti di cordialità, modestia e riservatezza, che contribuiscono a

⁴⁵⁴ A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 72-73.

⁴⁵⁵ C. D. Friedrich, *Scritti... cit.*, p. 78.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 35.

⁴⁵⁷ Ludwig Tieck, *Gesammelte Novellen*, Berlino, 1853, vol. VII, pp. 17-18. Trad. italiana di Luisa Rubini in C. D. Friedrich, *Scritti... cit.*, p. 97.

⁴⁵⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum in Den Rhein und Mayn Gegenden*, 1898, pp. 50-51. Trad. italiana di Luisa Rubini in C. D. Friedrich, *Scritti... cit.*, p. 102.

⁴⁵⁹ A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 35-36.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 36.

⁴⁶¹ Gotthilf Heinrich von Schubert, *Selbstbiographie*, Erlangen, 1855, vol. II, p. 182. Trad. italiana di Luisa Rubini in C. D. Friedrich, *Scritti... cit.*, p. 116.

delineare una figura complessa e profondamente coerente con la dimensione spirituale della sua arte⁴⁶².

4.2.1 Monaco in riva al mare e l' Abbazia nel querceto

Nel 1810 Caspar David Friedrich presentò a Berlino due opere destinate a segnare una svolta decisiva nella sua carriera: Il *Monaco in riva al mare* (fig. 16) e *L'abbazia nel querceto* (fig. 17). I dipinti furono esposti in occasione di una mostra dimostrativa, alla quale Friedrich fu invitato dal consigliere di Stato Wilhelm von Uhden. Successivamente queste opere, furono acquistati da Federico Guglielmo III di Prussia.⁴⁶³

Le due tele provocarono reazioni contrastanti, rompendo con le aspettative tradizionali del pubblico. Nonostante le perplessità, nel novembre del 1810 il quindicenne principe ereditario Federico Guglielmo votò per l'elezione di Friedrich a membro straniero dell'Accademia delle Arti di Berlino⁴⁶⁴. L'acquisto dell'opera e la nomina accademica sancirono un successo pubblico senza precedenti per l'artista.

L'eco suscitata dai dipinti fu amplificata anche in ambito letterario. Heinrich von Kleist, Clemens Brentano e Ludwig Achim von Arnim dedicarono loro un commento celebre, descrivendo il paesaggio marino di Caspar David Friedrich come: «È glorioso, nell'infinita solitudine della riva del mare, sotto un cielo cupo, contemplare una distesa d'acqua»⁴⁶⁵. Di fronte all'immensità del mare e del cielo, lo spettatore prova il desiderio di oltrepassare quello spazio infinito, ma nello stesso tempo percepisce l'impossibilità di farlo. Da questa tensione nasce un senso di inquietudine e di smarrimento esistenziale.

Nel testo Brentano, afferma «E così io stesso divenni il cappuccino, l'immagine divenne la duna, ma ciò che avrei dovuto contemplare con desiderio, l'emozione, era completamente assente. Nulla può essere più triste e scomodo di questa posizione nel mondo: l'unica scintilla di vita nel vasto regno della morte, il solitario punto centrale in un solitario cerchio»⁴⁶⁶. L'assenza di limiti e di punti di riferimento rende la contemplazione destabilizzante, «come se le palpebre

⁴⁶² A. Sbrilli, *Paesaggi... cit.*, pp. 35-36.

⁴⁶³ Helmut Borsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Monaco, Prestel- Verlag, 1990, pp. 82-85.

⁴⁶⁴ Frank Richter, *Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2024, pp. 320- 321.

⁴⁶⁵ «Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbe granate Wasserwilde, hinauszuschauen».

Heinrich von Kleist, *Berliner Abendblätter*, foglio XII, 13 ottobre 1810, p. 47.

⁴⁶⁶ «und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Dune, das aber, wo binaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die Gee, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als dirje Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunct im einsamen Kreis». Ibidem.

venissero recise»⁴⁶⁷, poiché lo spettatore non riesce più a mantenere una distanza sicura dall'immagine. Come afferma Hofmann, Friedrich respinge lo spettatore fuori dal quadro, alla sensazione di infinita solitudine, si accompagna infatti il desiderio impossibile di attraversare il quadro senza riuscirci. Lo spettatore, escluso dallo spazio rappresentato, cerca allora dentro di sé ciò che non può trovare nell'immagine stessa. Per questo Brentano si immedesima nel cappuccino, proiettando il proprio Io all'interno del dipinto⁴⁶⁸.

Ma la ricezione delle opere, possono anche essere estrapolate da una serie di dialoghi, elaborati da Brentano in collaborazione con Achim von Arnim, dove mettono in scena conversazioni attribuite a spettatori anonimi del pubblico berlinese, come se fossero state casualmente ascoltate: «Stupendo, stupendo! Quest'uomo è il solo che sappia dare un'anima ai suoi paesaggi. C'è una grande individualità, in questo quadro, un'alta verità, la solitudine, il cielo cupo, malinconico; certo, egli sa quello che dipinge»⁴⁶⁹.

Da questi testi si può percepire come questi paesaggi impongono allo spettatore una condizione di solitudine. Chi guarda è costretto a confrontarsi con la propria estraneità di fronte a una natura che lo trascende e lo ingloba. La contemplazione diventa un'esperienza senza fine, che conduce dalla percezione sensibile all'interpretazione religiosa, senza mai giungere a una conclusione definitiva⁴⁷⁰.

Il Monaco in riva al mare rappresenta una figura solitaria, forse immersa nel lutto o semplicemente in uno stato di malinconica contemplazione, collocata in uno spazio costiero vasto e quasi vuoto. Il paesaggio appare sospeso tra notte e alba: il mare è ancora scuro, mentre una luce fredda e incerta filtra debolmente attraverso il cielo nebbioso. Caspar David Friedrich intervenne più volte sulla tela, schiarendo e oscurando il cielo, come se volesse mantenere indefinito il momento temporale della scena⁴⁷¹.

La piccola figura umana, unica presenza verticale all'interno di una composizione dominata da ampie fasce orizzontali di blu, grigi, verdi e gialli pallidi, appare fragile e instabile, quasi sul punto di vacillare. L'immensità del paesaggio accentua così il senso di insignificanza fisica e

⁴⁶⁷ «als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wdren» Ibidem.

⁴⁶⁸ Werner Hofmann, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo 1750-1830*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 424.

⁴⁶⁹ Clemens Brentano, *Werke*, a cura di Friedhelm Kemp, Monaco, 1963, vol. II, pp. 1034- 1038. Trad. italiana di Luisa Rubini in C. D. Friedrich, *Scritti... cit.*, p. 107.

⁴⁷⁰ Peter-Klaus Schuster, *Las soledades de Casper David Friedrich sobre su vida y su obra*, in *Casper David Friedrich. Pinturas y dibujos*, catalogo della mostra (Madrid, 1992), a cura di Werner Hofmann, Madrid, Ramos, 1992, pp. 46-47.

⁴⁷¹ Matthew Beaumont, *Looking through lidless eyes: Friedrich, Kleist and the Logic of Sensation*, in *Angelaki*, 23 (6), 2018, pp. 3-19,.

metafisica dell'uomo, trasformando il dipinto nel ritratto di un'umanità isolata, smarrita e sospesa in uno spazio desolato, quasi post-apocalittico⁴⁷².

A rendere ancora più radicale questa sensazione di vuoto contribuisce l'assenza di imbarcazioni: nelle prime versioni della composizione erano presenti alcune navi, successivamente eliminate da Friedrich. La loro cancellazione priva il paesaggio di ogni possibile riferimento alla vita o al movimento umano, accentuando l'atmosfera di immobilità assoluta⁴⁷³.

Questo vuoto e desolazione fu descritto anche da Marie Helene von Kügelgen, il 22 giugno 1809 in una lettera all'amica Friederike Volkmann:

Ho visto anche un grande dipinto a olio che non mi è piaciuto affatto. Mostra una vasta e infinita distesa di cielo, sotto la quale un mare in tempesta, e in primo piano una striscia di sabbia bianca, lungo la quale si vede strisciare la figura di un eremita avvolto in un sudario scuro. Il cielo è limpido e indifferentemente calmo. Non c'è tempesta, né sole, né luna, né tuono. Sì, anche un temporale sarebbe una consolazione e un piacere, perché almeno si vedrebbe un po' di movimento e di vita. Perché non c'è barca né nave, anzi, nemmeno un mostro marino da vedere sul mare infinito. E nella sabbia non c'è nemmeno un filo d'erba. Nient'altro che qualche gabbiano che svolazza intorno, il che rende la solitudine della scena ancora più cupa e desolata⁴⁷⁴.

Come pendant del *Monaco in riva al mare*, Caspar David Friedrich dipinge tra il 1809 e il 1810 *L'abbazia nel querceto*, esposta anch'essa alla mostra dell'Accademia di Berlino del 1810. Il ricorso al pendant costituisce una pratica caratteristica di questi anni e assume in Friedrich un valore strutturale, non meramente compositivo⁴⁷⁵. Secondo Börsch-Supan, il legame tra i due dipinti è così stretto da renderli leggibili come momenti successivi di un'unica meditazione visiva ed esistenziale: se nel Monaco la figura solitaria, identificabile con lo stesso Friedrich, contempla l'orizzonte marino come soglia tra vita e aldilà, nell'Abbazia essa viene condotta

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ «I also saw a large painting in oils which did not appeal to me at all. It shows a wide, endless expanse of sky, under it a stormy sea, and in the foreground a strip of white sand, along which the darkly shrouded figure of a hermit is seen creeping. The sky is clear and indifferently calm. There is no storm, no sun, no moon and no thunder. Yes, even a thunderstorm would be a consolation and pleasure, for then one would at least see some kind of movement and life. For there is no boat or ship, indeed not even a sea monster to be seen on the endless sea. And in the sand there is not even one blade of grass. Nothing but a few seagulls flitting around, which makes the loneliness of the scene all the more grim and desolate».

Lettera in Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Monaco, Prestel-Verlag, 1974, p. 79.

⁴⁷⁵ H. Börsch-Supan, *Caspar...cit.*, 1990, pp. 82-85.

alla sepoltura dai monaci, attraversando simbolicamente il confine tra la vita e la morte ⁴⁷⁶. La seconda opera può così essere letta come il compimento simbolico della tensione verso la morte e il riposo eterno già evocata nel paesaggio marino⁴⁷⁷.

Lo stesso Goethe, che era andato nello studio di Friedrich, il 18 settembre 1810, scrisse nel suo diario: «A Friedrich. I suoi meravigliosi paesaggi. Un cimitero nebbioso, un mare aperto»⁴⁷⁸, a sottolineare come anche ai contemporanei di Friedrich fosse istintivo la lettura delle due opere come un insieme. Anche Johanna Schopenhauer si trovava nello studio in quel periodo e scrisse sul *Journal des Luxus und der Moden*, a proposito de *L'abbazia*: «Che immagine di morte è questo paesaggio! Com'è terribile, com'è senza speranza senza l'eterna stella dell'amore che brilla lassù»⁴⁷⁹.

Il fulcro verticale è la rovina gotica al centro, fragile e lontana, più evocazione che architettura. Essa introduce una doppia distanza: spaziale e temporale. La profondità non si apre, ma viene sigillata da una barriera formata da rovine e tronchi di querce spoglie. Se esiste un "oltre", esso è inghiottito dalla nebbia⁴⁸⁰. Infatti, la nebbia assume un ruolo centrale nell'immaginario romantico. Essa diventa uno spazio ambiguo di rivelazione e occultamento, in cui la percezione non dipende più dalla chiarezza della visione, ma dall'intuizione. La nebbia consente al pittore di suggerire forme e significati a partire quasi dal nulla. La nebbia rende i luoghi più vasti e misteriosi; ciò che cela accende l'immaginazione e invita all'attesa⁴⁸¹.

Invece, le querce spoglie rimandano a una religiosità pagana germanica, mentre l'abbazia gotica rappresenta il cristianesimo medievale. Anche se, Friedrich non mette in scena una continuità storica armonica: entrambe le tradizioni appaiono reliquie, fuse in un'unica immagine di decadenza⁴⁸².

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London, Reaktion Books, p.83.

⁴⁷⁸ «Zu Friedrich. Dessen wunderbare Landschaften. Ein Nebelkirchhof, Ein offenes Meer».

Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*, 18 settembre 1810, in *Weimarer Ausgabe*, Weimar, Hermann Böhlau, 1891, vol. IV, p. 154.

⁴⁷⁹ «Welch ein Bild des Todes ist diese Landschaft! Wie schauerlich, wie hoffnungsleer ohne den ewigen Stern der Liebe, der oben blinket».

Johanna Schopenhauer, *Über die Gemälde von Caspar David Friedrich*, in *Journal des Luxus und der Moden*, novembre 1810, a cura di Friedrich Justin Bertuch, Weimar, 1810. Testo in: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Verlag, Monaco, 2003, pp. 68-69.

⁴⁸⁰ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, Monaco, Verlag C. H. Beck, 2000, pp. 60-61.

⁴⁸¹ W. Hofmann, *Dal Neoclassicismo... cit.*, p. 406.

⁴⁸² W. Hofmann, *Caspar...cit.*, pp. 60-61.

La nebbia bruno-grigia grava su tutto ciò che è terreno: tombe, monaci, rovine. Nulla di ciò che appartiene a questo mondo riesce a entrare in contatto con la luce fredda del cielo.

Questo contatto è negato alle figure dipinte, ma concesso allo spettatore, che osserva da una posizione esterna. Ne deriva una struttura morale dell'immagine: la pittura non impone una fede, ma costringe a una scelta. Rifugiarsi nella nebbia della tradizione o rischiare la chiarezza, fredda e priva di conforto⁴⁸³.

Dove la luce tocca la nebbia, si apre una cavità luminosa: non una redenzione compiuta, ma un presagio. In questo senso, *L'abbazia* anticipa una possibilità di fede rinnovata, che *Il monaco in riva al mare* non ha ancora raggiunto⁴⁸⁴.

In primo piano domina il crocifisso. Colpisce il corpo di Cristo, di aspetto quasi infantile. Con cautela, alcuni studiosi hanno messo in relazione questa figura con la tragica morte del fratello di Friedrich, Johann Christoffer, annegato nel 1787. In questa lettura, il corpo giovanile di Cristo diventa simbolo di morte sacrificale e redenzione⁴⁸⁵.

È probabile che Friedrich avesse inizialmente accentuato questo riferimento, ma che abbia poi ridipinto la figura sulla croce in modo da renderla meno riconoscibile come corpo di un ragazzo. Questa attenuazione visiva avrebbe evitato uno scandalo e trasformato il possibile riferimento autobiografico in una metafora nascosta, coerente con il linguaggio allusivo e profondamente simbolico della coppia di dipinti⁴⁸⁶.

Nel *L'abbazia*, che Carl Gustav Carus descrisse nel 1825 come «forse l'opera d'arte poetica più profonda di tutta la pittura paesaggistica moderna»⁴⁸⁷, i simboli appaiono in larga misura più leggibili e definiti. La rappresentazione della morte è evidente, così come la solennità della composizione, organizzata secondo una forte simmetria; allo stesso tempo, alcuni elementi luminosi possono essere interpretati come segni di speranza. In particolare, nella parte superiore del traforo, ripreso da Caspar David Friedrich dal modello dell'abbazia di Eldena, si posa un uccellino: un dettaglio quasi anedddotico che può alludere all'ascesa dell'anima verso il cielo,

⁴⁸³ Ivi, pp. 61-62.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 63.

⁴⁸⁵ F. Richter, Caspar David Friedrich... cit., pp. 320-321.

⁴⁸⁶ Ibidem.

⁴⁸⁷ «vielleicht das tiefgründigste poetische Kunstwerk der gesamten modernen Landschaftsmalerei» Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1865-1866, vol. II, p. 230.

alla salvezza del defunto oppure, più semplicemente, a una speranza di salvezza. Per questa maggiore chiarezza simbolica, l'opera appare quindi come la più convenzionale delle due⁴⁸⁸.

In questo quadro interpretativo, entrambe le opere assumono il carattere di immagini di vanitas, ossia rappresentazioni della vanità della vita e delle aspirazioni umane, oltre che dei limiti della conoscenza. Una lettera di Caspar David ad Amalie von Beulwitz, scritta tra l'autunno del 1809 e l'estate del 1810, può essere utilizzata a sostegno di questa interpretazione⁴⁸⁹:

Visto che qui si parla di descrizioni, vorrei condividere con voi una delle mie descrizioni, riguardo a uno dei miei dipinti che ho recentemente completato; o meglio, i miei pensieri su un dipinto; difficilmente si può definire una descrizione. Si tratta, infatti, di un paesaggio marino, con una desolata spiaggia sabbiosa in primo piano, poi il mare agitato e infine l'aria. Un uomo cammina pensieroso lungo la riva, vestito di nero; gli uccelli marini volano ansiosamente intorno a lui, stridendo, come per avvertirlo di non avventurarsi nel mare in tempesta. Questa era la descrizione; ora vengono i pensieri: E anche se meditassi dalla mattina alla sera, dalla sera fino a mezzanotte calante; tuttavia non riusciresti a concepire, né a comprendere, l'insondabile oltre! Con arrogante presunzione, anche se diventassi una luce per i posteri, per svelare l'oscurità del futuro! Che cosa è solo una santa premonizione, vista e riconosciuta solo nella fede; infine conoscere e comprendere chiaramente! Profonde sono davvero le tue impronte sulla desolata spiaggia sabbiosa; eppure un vento gentile soffia su di loro, e la tua traccia non si vede più: uomo sciocco, pieno di vana presunzione!⁴⁹⁰.

In questa lettura, il *Monaco in riva al mare* diventa emblema della vanitas e dei limiti della conoscenza umana. Le impronte nella sabbia, vengono spazzate dal vento, e così diventano principale motivo di vanitas. Il mare tempestoso è inoltre associato alla morte, come testimonia anche una poesia dell'artista probabilmente scritta intorno al 1805:

⁴⁸⁸ W. Busch, *Caspar... cit.*, pp. 68-69.

⁴⁸⁹ Reinhard Zimmermann, *Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs "Gedanken" in Den Bilderpaaren*, Jahrbuch Der Berliner Museen, vol. 42, 2000, p. 211.

⁴⁹⁰ «Da hier einmal von Beschreibungen die Rede ist, so will ich Ihnen eins meiner Beschreibungen mittheilen, über eins meiner Bilder so ich unlängst vollendet habe; oder eigentlich, meine Gedanken, über ein Bild; den Beschreibung kann es wohl nicht genannt werden. Es ist nemlich ein Seestük, vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strandte geht Tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möfen fliegen ängstlich schreient um ihn her, als wollten sie Ihm warnen, sich nicht auf ungestümten Meer zu wagen. - Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: Und sännest Du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das un- erforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, wennest du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträzlen der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahn- dung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klar zu wissen und zu Verstehn! Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörigten Mensch voll eitlem Dünkel!». Ivi, p. 213.

I venti ululano, da nord. Il mare selvaggio ruggisce, le onde si sovrastano, annunciando modo la morte, in modo terribile.

Il tuono di Dio rimbomba dall'alto e il fragore spaventoso dell'acqua dice al marinaio che oggi deve prepararsi per l'eternità.

I lamenti di cigni e gabbiani risuonano di tanto in tanto sulla riva; soccorso, aiuto, guai, guai! gridano dal mare in
tempesta.
[...]

Guarda! Lì giace il forte, pensò! E la furia della tempesta rise, ora fredda e pallida sulla riva, insignificante lì, come un cadavere⁴⁹¹.

Il testo poetico di Friedrich intrattiene un rapporto molto stretto con la sua produzione figurativa, condividendone temi, immagini e strutture simboliche. La tempesta, il naufragio e la minaccia della morte che emergono nei versi appartengono infatti allo stesso repertorio visivo attraverso cui Friedrich rappresenta il rapporto problematico tra l'uomo e la potenza sublime della natura. Più che una traduzione verbale di un'immagine determinata, la poesia può essere intesa come una formulazione parallela di quella stessa esperienza estetica e spirituale che trova espressione nei suoi paesaggi.

Come ci suggerisce Reinhard Zimmermann, nella poesia viene letto un avvertimento di non avventurarsi davanti a un mare in tempesta, ma di contemplarlo a una certa distanza come il monaco. Sempre per quelle teorie estetiche-psicologiche (Worringer, Jung), in cui quando un oggetto di significati negativi ci attira, può nascere l'astrazione; una distanza necessaria di difesa.

⁴⁹¹ «Winde sausen, nordwärts her Brausend schäumt das wilde Meer Wogen überwältzen sich Tod verkündend schauerlich

Gottes Donner rollt von oben Und des Wassers graues Toben Sagts dem Seemann, daß er heute Sich zur Ewigkeit bereite.

Schwan und Moeven Klagelieder Ertönen am Ufer hin und wieder, Rettung, Hülfe, wehe, weh! Rufts aus ungestümer See.

[...]

Sieh! da liegt der stark sich dachte! Und des Sturmes Wüthen lachte, Jetzt am Ufer kalt und bleich Nichtig da, wie eine Leich». Ivi, p. 214.

Nell'opera complementare *L'abbazia nel bosco di querce*, Friedrich affronta il tema della morte e della resurrezione, aprendo la rappresentazione alla dimensione dell'aldilà e del mistero della trascendenza. Il dipinto si configura come una meditazione sul limite della conoscenza umana e sulla possibilità di accedere, attraverso la fede, a una realtà che sfugge alla comprensione razionale. A questo proposito Friedrich scrisse:

Ora sto lavorando a un grande dipinto in cui intendo raffigurare il mistero della tomba e del futuro. Ciò che può essere visto e compreso solo attraverso la fede, e che rimarrà per sempre un enigma per la conoscenza finita dell'umanità: (per me stesso, ciò che voglio raffigurare e come voglio raffigurarlo, è incerto) (Un indovinello) Sotto lapidi e tumuli funerari coperti di neve si ergono i resti di una chiesa gotica, circondata da antiche querce. Il sole è tramontato e, nel crepuscolo, la stella della sera e il primo quarto di luna brillano sopra le rovine. Una fitta nebbia avvolge il terreno e, mentre la parte superiore della struttura è ancora chiaramente visibile, le forme si fanno sempre più incerte e indistinte verso il basso, finché alla fine tutto, più vicino al suolo, si perde nella nebbia. Le querce tendono i loro rami verso l'alto dalla nebbia, mentre più in basso sono già completamente scomparse.⁴⁹²

In questo modo Friedrich costruisce una visione in cui il paesaggio non rappresenta semplicemente un luogo reale, ma diventa immagine simbolica del confine tra il mondo terreno e la dimensione spirituale⁴⁹³.

Queste elementi possono essere anche rintracciati in opere che oggi non sono più pervenute a noi. Ma che grazie a fotografie e riproduzioni, possono essere studiate in continuità alle opere appena descritte.

4.2.2 Il Cimitero del monastero nella neve e l' Inverno (Monaco nella neve)

Il dipinto comunemente noto come *Cimitero del monastero nella neve* (fig. 18) occupa un posto centrale nell'opera di Caspar David Friedrich, non solo perché a lungo fu interpretato come una prosecuzione diretta del *l'Abbazia nella foresta di querce*, ma anche perché riprende e sviluppa motivi fondamentali della sua pittura matura⁴⁹⁴. Quest'opera è andata distrutta durante la

⁴⁹² «Jetzt arbeite ich an einem grossen Bilde, worin ich das Geheimnis des Grabes, und der Zukunft darzustellen gedenke. Was nur im Glauben gesehen, und erkannt werden kann, und dem endlichen Wissen der Menschen ewig ein Rätsel bleiben wird: (mir selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel) Unter, mit Schnee bedekten Grabmälern, und Grabhügeln, stehen die Überreste, einer gothischen Kirche, umgeben von uralten Eichen. Die Sonne ist untergegangen, und in der Dämmerung leuchtet über den Trümmern stehend, der Abendstern und des Mondes erstes Viertel. Dicker Nebel deckt die Erde, und wären man den obern Theil des Gemäuers noch deutlich sieht, werden nach unten, immer ungewisser, und unbestimmter die Formen, bis endlich sich alles, je näher der Erde, im Nebel Verliert. Die Eichen strecken nach oben die Arme aus dem Nebel, wären sie unten schon ganz verschwunden». Ivi, pp. 214-215.

⁴⁹³ Ivi, p. 214.

⁴⁹⁴ F. Richter, *Caspar David Friedrich... cit.*, p. 414.

Seconda guerra mondiale, era ambientata in un campo innevato, con contrasti cromatici ancora più drammatici tra il bianco della neve e i neri profondi delle croci e dei monaci. Anche in questa versione, la natura innevata non è più semplicemente bella o sublime, ma si fa ostile, sepolcrale, quasi vendicativa⁴⁹⁵.

Come in altre opere precedenti, il tema delle querce non è trattato come semplice sfondo, ma emerge con forza in primo piano: le querce monumentali, assumono qui una funzione strutturale e simbolica decisiva.

Nel dipinto, il coro della cappella in rovina si slancia verso l'alto, richiamando soluzioni architettoniche già sperimentate da Friedrich in opere esposte alla mostra di Dresda. L'opera fu realizzata tra il 1817 e il 1819 per il collezionista berlinese Georg Andreas Reimer, che ne seguì l'elaborazione per circa tre anni. Presentata al pubblico nel 1819, attirò immediatamente grande attenzione e venne acquistata da Reimer nel 1820⁴⁹⁶.

Le reazioni della critica furono intense. Nel *Morgenblatt für gebildete Stände*, una rivista culturale e letteraria tedesca del XIX secolo, si trovò una recensione dell'esposizione di Dresda del 1819. Il testo sottolinea il brusco passaggio emotivo che il dipinto imponeva allo spettatore: dalla natura luminosa e piacevole di altri paesaggi esposti si passava improvvisamente a un paesaggio invernale al crepuscolo, dominato dalla sepoltura di un monaco:

Dalla natura spensierata che [il paesaggio di Klengel] offriva, si passava, per così dire, dall'equatore al Polo Nord, di fronte al grande dipinto di Friedrich, N. 534, La sepoltura del fratello presso le rovine della cappella ai margini della foresta, un paesaggio invernale al crepuscolo. Quanto vero, quanto commovente! Il gelo ci pervade mentre contempliamo questa terra innevata, gli alti alberi spogli, questo cielo dalle cui nebbie la neve comincia appena a scendere, e il solenne corteo funebre delle figure nere sullo sfondo bianco invernale, invece di ravvivare la desolazione, la rende solo più desolata. Tutto concepito ed eseguito allo stesso modo, solo la prospettiva della cappella in rovina non sembrava del tutto corretta⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Teresa Pugliatti, *Simbolismo mistico: sentimento del "sublime" ed emozione naturalistica nella pittura di Caspar David Friedrich*, in *Messena: Rassegna di studi filologici linguistici e storici*, 10, 1992, pp. 111-116.

⁴⁹⁶ F. Richter, *Caspar David Friedrich... cit.*, p. 414.

⁴⁹⁷ «Von der lachenden Natur, die sie [Landschaft von Klengel] bot, trat man gleichsam wie vom Aequator zum Nordpol, vor Friedrichs grosses Gemählde, Nr. 534, die Grabtragung des Bruders zu der Kapelle Trümmern am Waldende, eine Winterlandschaft im Dämmerlichte. Wie wahr, wie ergreifend! Der Frost durchbebt uns selbst, wenn wir diesen beschneiten Boden, die hohen entlaubten Bäume, diesen Himmel aus dessen Nebeln so eben der Schnee sich herabsenken will, betrachten, und der feyerliche Leichenzug der schwarzen Gestalten auf dem weissen Wintergrunde, macht die Oede, statt sie zu beleben, nur noch öder. Alles in gleicher Ansicht gedacht wie ausgeführt, nur die Perspektive der verfallenen Kapelle schien nicht ganz richtig». Testo in F. Richter, *Caspar David Friedrich... cit.*, p. 414.

Un'altra recensione che proviene sempre dall'esposizione di Dresda del 1819 evidenziò la straordinaria difficoltà del compito affrontato da Friedrich: rendere visibile il lento dissolversi della luce nel freddo della nebbia invernale. Le querce lontane e le lapidi appaiono appena percepibili, inghiottite dalla foschia, mentre in primo piano, sotto gli alberi giganteschi e spogli, si apre la tomba scavata nella terra gelata:

Molte delle sue opere avevano già dimostrato la sua maestria nel raffigurare questo tipo di illuminazione; ma difficilmente il compito avrebbe potuto essere risolto in modo più perfetto di questa volta. Come la fitta e fredda nebbia si innalza, minacciando il debole tramonto che ancora illumina il suo confine che svanisce gradualmente. Già vela le querce lontane, le tombe semisommerse sottostanti segnano appena il punto in cui la fitta nebbia si separa dal terreno innevato. In primo piano, sotto gli imponenti alberi spogli e fissi, si spalanca la tomba scavata nella terra ghiacciata; oltre di essa scorre il corteo funebre dei monaci in lutto, che scortano il loro fratello defunto. Già la bara ondeggia attraverso l'alto portone, entrando nell'interno del desolato santuario, dove, davanti all'altare illuminato da candele, il sacerdote attende di celebrare il funerale. Davvero, se servisse un'ulteriore prova della parentela tra poesia e arte, basterebbe porre il dubbioso di fronte a questo quadro⁴⁹⁸.

Infatti, il soggetto del paesaggio non è mai completamente visibile: la chiesa, gli abeti, i simboli religiosi sono spesso nascosti o mediati dal vuoto e dalla nebbia. Ciò colloca lo spettatore nel punto di vista dell'artista, trasformando la contemplazione in un'esperienza soggettiva e temporale della natura e del sacro⁴⁹⁹.

Anche la corrispondenza tra Carl Gustav Carus e Christian Gottlob Regis testimonia l'impressione suscitata dall'opera. In una lettera del 3 maggio 1819 si legge che Friedrich aveva quasi ultimato il grande Cimitero in inverno:

Ho trasmesso fedelmente i vostri saluti a Friedrich; ha quasi terminato il grande cimitero invernale (ricordate, allora pensavate ad Amleto), è imponente e gli scheletri di quercia sono estremamente realistici, ma l'insieme ha di nuovo un aspetto un po' barocco e architettonico; in

⁴⁹⁸ «Schon viele seiner [Friedrichs] Werke bewährten seine Meisterschaft in Darstellung der Beleuchtung dieser Art; vollkommener aber konnte die Aufgabe wohl nicht gelöst werden, als diesmal. Wie wallt der dichte kalte Nebel empor und droht dem matten Abendroth, das jetzt noch seinen allmählich verschwimmenden Saum erhellt. Schon verhüllt er dem Blicke die entfernten Eichen, die unten halb versunkenen Grabmälern nur noch schwach den Punkt bezeichnen, wo vom schweren Dunste der schneebedeckte Boden sich scheidet. Im Vordergrund gähnt, unter den entlaubt starrenden Riesenbäumen, das in die hart geforne Erde vertiefte Grab, daran vorbei wallt der Grabeszug der trauernden Mönche, den abgeschiedenen Bruder geleitend. Schon schwankt der Sarg durch die hohe Pforte nach dem Inneren des verwüsteten Heilighums, wo vor dem mit Kerzen erleuchteten Altar der Priester harret zur Verwaltung des Todtenamts. Fürwahr, wenn es noch der Führung eines Beweises für die Verschwisterung der Poesie mit der Kunst bedürfe, so brauchte man nur den Zweifler vor dieses Bild zu stellen». Ibidem.

⁴⁹⁹ J. L. Koerner, *Caspar... cit.*, pp. 41-42.

generale, credo che in lui prevalga la propensione per l'architettura, a scapito della libertà del paesaggio naturale. Inoltre, mi sta piacendo sempre di più come persona; di recente ho notato in lui alcuni tratti, che richiederebbero troppo tempo per essere descritti, che mi hanno profondamente rallegrato⁵⁰⁰.

Nel 1808 Caspar David Friedrich realizzò una scena invernale concepita come controparte del dipinto *Estate*. L' *Inverno* anche chiamato *Monaco nella neve* (fig. 19), andato distrutto nell'incendio del Palazzo di Vetro di Monaco nel 1931, ma nota grazie a una fotografia, rappresenta un'evoluzione della Scena invernale del 1803. Ritornano motivi centrali della poetica di Friedrich: le rovine del monastero di Eldena, gli alberi spogli e il paesaggio innevato⁵⁰¹.

La scena presenta una straordinaria desolazione. Il monaco, curvo sotto la neve, avanza a grandi passi tra i tronchi spogli delle querce, dirigendosi verso le rovine di una chiesa: un cammino che può essere interpretato come il suo ultimo percorso⁵⁰².

Friedrich trasforma radicalmente il paesaggio rispetto alla precedente visione dell' *Estate*: il verde vitale scompare e lascia spazio a una scena dominata dalla morte e dalla frammentazione del mondo naturale⁵⁰³. Anche la costruzione formale dell'immagine cambia profondamente: le forme morbide e armoniche diventano elementi spezzati, discontinui, fatti di linee orizzontali e verticali in conflitto tra loro. Ne risulta interrotta anche la continuità spaziale tra primo piano e profondità, che non fluisce più in modo naturale⁵⁰⁴.

A questa trasformazione formale corrisponde un mutamento simbolico: il paesaggio edenico e quasi interamente naturale dell' *Estate* si converte in una visione postuma, segnata da rovine di civiltà umane scomparse. Anche i significati affettivi e spirituali si rovesciano: l'amore terreno lascia il posto a una dimensione religiosa e trascendente. La coppia giovane e armoniosa

⁵⁰⁰ «Dem Friedrich habe ich Ihren Grufß getreulich ausgerichtet, er hat jetzt den großen Kirchhof im Winter (erinnern Sie sich. Sie dachten dabei noch an Hamlet) ziemlich fertig, es ist imposant, und die Eichengerippe sind äußerst wahr, doch sieht das Ganze wieder etwas barock und architektonisch aus, überhaupt ist in ihm, wie ich glaube, die Neigung zur Architektur herrschend, und beeinträchtigt die Freiheit der Landschaftsnatur viel zu sehr. Außerdem gewinne ich den Menschen in ihm immer lieber, ich habe neulich wieder mehrere Züge an ihm bemerkt, wovon zu schreiben zu lang wäre, die mich innig gefreut haben». Lettera in H. Borsch-Supan, *Caspar... cit.*, 1974, p. 40.

Nell'autunno del 1817, Regis fece visita a Carus a Dresda. In quell'occasione, Carus lo accompagnò anche nello studio di Friedrich, dove i due ebbero probabilmente un lungo e intenso scambio di idee. Tra le opere che Regis poté vedere vi era anche il dipinto incompiuto *Cimitero del monastero nella neve*.

R. Zimmermann, *Das Geheimnis... cit.*, p. 414.

⁵⁰¹ F. Richter, *Caspar David Friedrich... cit.*, p. 237.

⁵⁰² W. Busch, *Caspar... cit.*, p. 155.

⁵⁰³ J. L. Koerner, *Caspar David... cit.*, p. 119.

⁵⁰⁴ Ibidem.

presente nell'Estate diventa così una singola figura⁵⁰⁵. Che a differenza delle versione del 1803, la figura diventa un monaco solitario, rafforzando il carattere meditativo e religioso della scena⁵⁰⁶.

In generale, Friedrich non rappresenta abitanti integrati nel paesaggio, ma viandanti estranei, figure di passaggio che non appartengono alla natura che osservano. Anche quando non sono monaci, queste figure di spalle non vivono il paesaggio come “casa”, ma come qualcosa di distante e contemplato. La figura umana può mettere in relazione vicino e lontano all'interno del quadro, attirando lo spettatore nella scena; tuttavia, proprio questa posizione sottolinea anche la distanza dell'uomo dalla natura, che diventa oggetto di contemplazione estetica e non più ambiente originario di appartenenza⁵⁰⁷.

Anche qui, le querce diventano il vero fulcro del dipinto. Non appaiono solo come simboli di morte o vanitas, ma assumono una funzione quasi architettonica, ricordando le navate di una chiesa gotica. I rami intrecciati richiamano infatti il traforo delle finestre dell'abbazia, suggerendo una continuità tra natura e architettura sacra. Secondo alcune interpretazioni, Friedrich usa le querce come simbolo di resurrezione e rinascita: esse sovrastano la rovina della chiesa e la morte rappresentata dal cimitero, indicando il superamento della fine terrena attraverso un nuovo ordine spirituale⁵⁰⁸.

Infine, secondo Zimmermann, l'opera non vuole rappresentare una scena realistica. Friedrich altera volutamente la struttura architettonica e la prospettiva per costruire uno spazio impossibile ma coerente sul piano simbolico e religioso. La logica del dipinto non è quindi quella della realtà empirica, ma quella della riflessione spirituale⁵⁰⁹. L'insieme di neve, architetture in rovina, alberi spogli, luce pallida e figura isolata costruisce un'immagine di estrema austerità e silenzio, in cui la desolazione del paesaggio diventa metafora della condizione umana e della tensione tra morte, fede e speranza trascendente⁵¹⁰.

Secondo Koerner, invece, Friedrich, attraverso il ciclo simbolico delle stagioni, non rappresenta semplicemente momenti naturali, ma li trasforma in segni di una storia interiore e collettiva. Gli amanti e il monaco non esprimono le stagioni in senso naturalistico, ma contribuiscono a costruire una visione del tempo come processo storico e spirituale. Così, elementi come il

⁵⁰⁵ Ivi, p. 220.

⁵⁰⁶ F. Richter, *Caspar David Friedrich... cit.*, p. 237.

⁵⁰⁷ R. Zimmermann, *Das Geheimnis... cit.*, pp. 219- 220.

⁵⁰⁸ Ibidem.

⁵⁰⁹ Ibidem.

⁵¹⁰ F. Richter, *Caspar David Friedrich... cit.*, p. 237.

monaco davanti alla rovina, la pala d'altare abbandonata o l'albero sterile nella neve diventano immagini di un presente segnato dalla perdita e dalla distanza dal passato. Tutto ciò configura la storia stessa come esperienza di alienazione⁵¹¹.

In tutte queste opere, Friedrich ci mostra che la natura non è mai neutra. Essa può accogliere, ma può anche respingere; può elevare, ma anche annientare. È lo specchio fedele dell'anima, ma anche la sua minaccia. La malignità della natura, in Friedrich, non è un'eccezione, ma una possibilità sempre presente: la neve che copre le tombe, il buio che avvolge le rovine, la vastità che inghiotte l'individuo non sono solo immagini poetiche, ma segni di una natura che, pur magnifica, è anche crudele, indifferente alla sorte dell'uomo, e forse portatrice di una verità più grande e inaccessibile⁵¹².

Arrivati a questo punto, sorge spontaneo domandarsi perché Friedrich rappresenti così spesso il tema della morte. A questa domanda l'artista stesso risponde:

«Perché mai, mi hanno chiesto più volte, come soggetto dei tuoi dipinti scegli così spesso la morte, la caducità e il sepolcro?

Per vivere eternamente, spesso ci si deve arrendere alla morte»⁵¹³.

Può essere interessante leggere queste opere anche alla luce delle riflessioni di Tagliapietra, il quale, nella sua opera, sostiene che in ogni immagine, qualunque cosa essa rappresenti, sia presente una traccia della morte. Per Tagliapietra, infatti, «l'immagine ospita il mistero della fine. In particolare, di quella fine individuale che chiamiamo "morte"»⁵¹⁴. Tale sentimento è un intreccio di repulsione e attrazione, di fascino e disgusto, che probabilmente razionalizzeremmo eccessivamente etichettandolo semplicemente come «curiosità»⁵¹⁵. In questo senso, il voyeurismo della morte diventa un modo estremo per affrontarla, quasi un tentativo di esorcizzarla attraverso la sua rappresentazione. In altre parole, il teatro dell'immagine serve a prendere distanza da ciò che più spaventa l'essere umano: il dolore, la perdita di controllo sul corpo e sui sensi, la vertigine dell'agonia⁵¹⁶.

4.3 John Martin e la visione apocalittica del paesaggio

Studi sulla vita e le opere di John Martin (1789-1854) furono intrapresi da Mary Lucy Pendered, studiosa, giornalista e suffragetta; che scrisse la prima vera biografia su John Martin, pubblicata nel 1924. Come egli stessa scrisse nella sua opera, fu almeno un coraggioso tentativo di sottrarre

⁵¹¹ J. L. Koerner, *Caspar David... cit.*, p. 221.

⁵¹² T. Pugliatti, *Simbolismo mistico... cit.*, pp. 111-116.

⁵¹³ C. D. Friedrich, *Scritti... cit.*, p. 91.

⁵¹⁴ A. Tagliapietra, *Icône della fine... cit.*, p. 27.

⁵¹⁵ Ivi, p. 30.

⁵¹⁶ Ivi, p. 32.

il nome di John Martin all'oblio immeritato in cui era caduto⁵¹⁷. Interesse che sopraggiunge a Pendered, dopo che Evelyn John Wake Cook, noto pittore e critico d'arte, scrisse un articolo per *The Artist* su John Martin: «Martin era un autentico Titano, che ci ha donato epopee fragorose, visioni apocalittiche di terrificante splendore e drammi grandiosi dell'uomo e degli elementi, quali il mondo non aveva mai immaginato prima che emergessero dalla sua immaginazione colossale»⁵¹⁸.

Anche Richard Redgrave, nel suo *A Century of Painters of the English School*, affermava che «la sua arte era profondamente originale e apriva una nuova prospettiva che, nelle sue mani, offriva scorci del sublime, sogni e visioni che l'arte non aveva fino ad allora mostrato»⁵¹⁹.

John Martin si forma in un momento di transizione cruciale per la pittura britannica, quando il neoclassicismo storico lascia spazio a una sensibilità romantica dominata dal sublime. Fin dagli esordi londinesi (dal 1806), Martin comprende che la pittura di storia è l'unica via al riconoscimento accademico, ma ne sovverte le regole: nei suoi quadri l'eroe non è più il protagonista, bensì viene schiacciato dalla vastità del paesaggio e dell'architettura, che diventano i veri soggetti dell'opera. Il sublime martiniano non coincide con l'orrore gotico esplicito né con il perturbante erotico di Füssli. È piuttosto un sublime di scala, vastità e atmosfera, costruito attraverso spazi smisurati, luci drammatiche, architetture colossali e catastrofi bibliche⁵²⁰.

Un precedente teorico fondamentale è Joseph Addison, che nel 1712 nel *Essay on the Pleasures of the Imagination*, definisce il sublime come:

Può esserci, in effetti, qualcosa di così terribile o offensivo, che l'orrore o la ripugnanza di un oggetto possono prevalere sul piacere che deriva dalla sua grandezza, novità o bellezza; ma ci sarà comunque una tale miscela di piacere nel disgusto stesso che ci procura, quanto più evidenti e prevalenti sono ciascuna di queste tre qualità. Per grandezza non intendo solo la mole di un singolo oggetto, ma la vastità di un'intera vista, considerata come un unico pezzo. Tali sono le prospettive di una campagna aperta, un vasto deserto incolto, di enormi cumuli di montagne, alte rocce e precipizi, o una vasta distesa d'acqua, dove non siamo colpiti dalla novità o dalla

⁵¹⁷ Mary Lucy Pendered, *John Martin, painter, his life and times*, New York, E. P. Dutton and company, 1924, p. 268.

⁵¹⁸ «Martin was a veritable Titan, who gave us thunderous epics, apocalyptic visions of appalling splendour and stupendous dramas of man and the elements, such as were never dreamt of in the wide world before they flashed from his colossal imagination». Testo citato da M. L. Pendered, *John Martin... cit.*, p. 270.

⁵¹⁹ «his art was thoroughly original, and opened up a new view, which, in his hands, yielded glimpses of the sublime, dreams, and visions the art had not hitherto displayed».

Richard Redgrave, *A century of painters of the English school*, Londra, Sampson Low, 1890, p. 362.

⁵²⁰ Christopher Johnstone, *John Martin*, Londra, Academy Edition, 1974, pp. 11-12.

bellezza della vista, ma da quel tipo di magnificenza rozza che appare in molte di queste stupende opere della Natura⁵²¹.

Non si sa effettivamente, se Martin avesse letto questo saggio, ma possiamo comprendere la sua concezione di sublime, non solo osservando le sue opere; ma anche leggendo quello che scrisse lui stesso, nel catalogo de *La caduta di Ninive* (dipinto del 1829):

«laddove la verità assoluta non è essenziale, la mente si accontenta di trovare piacere nella contemplazione del grandioso e del meraviglioso [...] Visto attraverso la nebbia dei secoli, il grande diventa gigantesco, il meraviglioso si espande nel sublime»⁵²².

Il paesaggio ha anche radici biografiche profonde: l'infanzia nel Northumberland, tra valli, gole e fiumi, educa Martin a percepire la natura come spazio monumentale e morale, più che come semplice scenario. Nei suoi quadri maturi la natura quasi scompare come elemento idillico, sostituita da megalopoli antiche che funzionano come paesaggi artificiali del sublime: Babilonia, Ninive, Gerusalemme diventano montagne architettoniche⁵²³.

Questo approccio raggiunge il culmine con *La caduta di Babilonia* (1819) e il successivo *Banchetto di Baldassarre* (1821), premiato con il primo premio al British Institution, Martin consolida definitivamente la sua fama come pittore del sublime architettonico, capace di unire erudizione, immaginazione e impatto emotivo⁵²⁴.

Gli anni successivi furono tra i più difficili della vita di Martin. Sia per questioni economiche sia per una tragedia personale: il suicidio del nipote Richard, che viveva con la famiglia. In questi ultimi anni, concepì una seconda grande trilogia apocalittica: *Il Giudizio Universale*, *Il Gran Giorno della sua Ira* e *Le Pianure del Cielo*. Queste opere rappresentano la sintesi finale

⁵²¹ «There may, indeed, be something so terrible or offensive, that the horror or loathsomeness of an object may overbear the pleasure which results from its greatness, novelty, or beauty; but still there will be such a mixture of delight in the very disgust it gives us, as any of these three qualifications are most conspicuous and prevailing. By greatness, I do not only mean the bulk of any single object, but the largeness of a whole view, considered as one entire piece. Such are the prospects of an open champaign country, a vast uncultivated desert, of huge heaps of mountains, high rocks and precipices, or a wide expanse of water, where we are not struck with the novelty or beauty of the sight, but with that rude kind of magnificence which appears in many of these stupendous works of Nature».

Joseph Addison, *Essay on the Pleasures of the Imagination*, a cura di Hugh Blair, Anversa, Duverger & C., 1828, pp. 7-8.

⁵²² «but, where strict truth is not essential, the mind is content to find delight in the contemplation of the grand and the marvellous [...] Seen through the mist of ages, the great becomes gigantic, the wonderful swells into the sublime».

John Martin, *Descriptive Catalogue of the Picture of the Fall of Niniveh*, Londra, Plummer and Brewis, 1828, p. 5. Testo citato da C. Johnstone, *John... cit.*, p. 13.

⁵²³ C. Johnstone, *John... cit.*, p. 13.

⁵²⁴ Ibidem.

della sua visione: un sublime totale, cosmico, in cui architettura, paesaggio e destino umano convergono. Poco dopo averle completate, nel 1853, un attacco lo privò progressivamente della vista e dell'uso degli arti, morì nel febbraio del 1854⁵²⁵.

Dopo la morte, il valore delle sue opere crollò drasticamente: all'asta Naylor-Leyland del 1923, dipinti monumentali furono venduti per somme irrisorie⁵²⁶. Per decenni Martin rimase ai margini della storia ufficiale dell'arte britannica, escluso da mostre rappresentative e poco considerato dall'Accademia stessa, che solo nel 1957 gli dedicò una retrospettiva⁵²⁷.

Solo con il senno di poi è stato possibile riconoscere la portata del contributo di Martin. La sua carriera, secondo Christopher Johnstone assomiglia più a quella di un umanista rinascimentale che a quella di un pittore ottocentesco: pittore, incisore, teorico, urbanista visionario⁵²⁸.

4.3.1 La distruzione di Pompei ed Ercolano

La distruzione di Pompei ed Ercolano (fig. 20) fu acquistato dal Duca di Buckingham. L'opera fu il fulcro della mostra organizzata nel marzo 1822 presso l'*Egyptian Hall* di Piccadilly. Il soggetto della distruzione di Pompei era talmente celebre e documentato da limitare quasi l'originalità dell'artista⁵²⁹. Martin stesso ammise che: «il più riuscito sforzo del poeta o dell'artista deve essere ben lontano dalla terribile sublimità della semplice realtà di quella spaventosa visita»⁵³⁰, aggiunse inoltre di aver: «consultato diligentemente ogni fonte di informazione a sua disposizione»⁵³¹.

Tra le sue fonti figuravano Plinio, Strabone, Diodoro Siculo e soprattutto il *Pompeiana* di Gell⁵³². Anche il Duca di Buckingham suggerì differenti modalità di rappresentazione del tema.

Se in altre rappresentazioni, l'artista, come ad esempio J. G. S. Lucas, pone l'osservatore tra le colonne del foro in rovina, mentre piovono fuoco liquido e rocce incandescenti. John Martin, invece, preferì mantenere una distanza panoramica, osservando la catastrofe come un'immensa scena bellica⁵³³. L'eruzione, preceduta dai terremoti, assumeva quindi il significato di una

⁵²⁵ Ivi, pp. 21-23.

⁵²⁶ Ivi, p. 23.

⁵²⁷ Ivi, p. 24.

⁵²⁸ Ivi, p. 25.

⁵²⁹ Ivi, p. 59.

⁵³⁰ «the most successful effort of the poet or of the artist, must fall far, very far short of the awful sublimity of the simple reality of that dreadful visitation»

John Martin, *A Descriptive Catalogue of the Destruction of Pompeii and Herculaneum with other pictures . now exhibiting at the Egyptian Hall Piccadilly*, 1822, pp. 3-4.

⁵³¹ «sedulously consulted every source of information within his reach». Ibidem.

⁵³² William Feaver, *The art of John Martin*, Oxford, Clarendon, 1975, p. 55.

⁵³³ Ibidem.

punizione quasi divina. Il pittore scelse come punto di osservazione la città di Stabia, sulla sponda opposta della baia, da cui i profughi contemplavano la rovina delle città condannate.

Martin sottolineava nel catalogo che: «L'altezza del primo piano, su cui si vedono le figure principali, è di trecentoquarantotto piedi sopra il livello del mare; un'altezza, secondo quanto affermato dai viaggiatori più esperti, più che sufficiente a permettere allo spettatore di scorgere ogni città, entro l'angolo di visuale rappresentato in questo dipinto»⁵³⁴.

Da quella posizione l'eruzione poteva essere vista nella sua totalità: «Vediamo un orrore terribile che si abbatte su tutta la costa. È rappresentato come il limite ultimo dell'oceano sterile e del mondo abitabile»⁵³⁵.

L'immaginario dell'artista fu spesso accostato ai paesaggi industriali del Black Country e del Tyneside, con fornaci, ferriere e masse incandescenti. Più precisamente, però, derivava dalla tradizione pittorica delle eruzioni vulcaniche, come quelle di Joseph Wright of Derby o di Jacob More⁵³⁶.

Nel periodo romantico le eruzioni dell'Etna e del Vesuvio costituivano il momento culminante del Grand Tour italiano e rappresentavano uno dei pochi spettacoli autenticamente apocalittici sopravvissuti dall'immaginario biblico all'età dell'Illuminismo⁵³⁷.

Nonostante l'enorme lavoro di documentazione, *La distruzione di Pompei* ricevette relativamente pochi commenti. Dopo l'audacia spettacolare del *Banchetto di Baldassarre*, opera che riscosse grande scalpore ai contemporanei, *La distruzione di Pompei* apparve quasi convenzionale, anche perché solo leggermente più grande della precedente.

La composizione riprendeva schemi già usati in *Giosuè* e *Macbeth*: montagne, città lontane e figure umane fugaci. Al posto degli eserciti, Martin orchestrò una gigantesca scena marina con la flotta romana in fuga: «il mare agitato dal terremoto, e ritirandosi senza lasciare un luogo di rifugio adatto»⁵³⁸. Il cielo, immenso e cavernoso, riversava grandine e zolfo, mentre le nubi apparivano: «più o meno impregnate di terra e cenere»⁵³⁹. Nel caos dei quattro elementi:

⁵³⁴ «The elevation of the foreground, on which the principal figures are seen, is three hundred and forty-eight feet above the level of the sea; an elevation, according to the statement of the most intelligent travellers, more than sufficient to enable the spectator to take into view every city, within the angle of vision represented in this picture». J. Martin, *Catalogue... cit.*, p. 24.

⁵³⁵ «We find an awful horror thrown over the whole coast. It is represented as the ultimate limit of the unfruitful ocean and the habitable world». Ivi, p. 12.

⁵³⁶ W. Feaver, *The art... cit.*, p. 56.

⁵³⁷ Ibidem.

⁵³⁸ «the sea agitated by the earthquake, and retiring». J. Martin, *Catalogue... cit.*, p. 12.

⁵³⁹ «more or less impregnated with earth and cinders». Ibidem.

«un'oscurità impenetrabile, non ravvivata dal sorgere o dal tramontare del sole, stese una spessa ombra eterna sulla spiaggia»⁵⁴⁰, e i boschi di Proserpina segnavano: «l'ingresso alle regioni dei morti»⁵⁴¹.

Martin condensò tutte le fasi dell'evento in un'unica immagine: una notte improvvisa, più spettrale ancora, che fa irruzione nel dominio del mezzogiorno⁵⁴².

Secondo William Feaver, l'eccesso di dettagli archeologici, anfiteatri, templi, magazzini, la figura di Plinio e persino una mappa della regione, limitava la libertà visionaria che aveva caratterizzato altre sue opere, come la sua Babilonia⁵⁴³.

Ma non bisogna dimenticare che la vera maestria di John Martin risiedeva nella capacità di costruire, attraverso il colore e la forma, un'atmosfera profondamente apocalittica. Tale visione emerge soprattutto nei cieli, autentico spazio della sua immaginazione poetica: nuvole, lampi e sconvolgimenti atmosferici diventano protagonisti assoluti della scena. Su Pompei ed Ercolano Martin dispiegò una tumultuosa orchestrazione di puntini, tratteggi e immense distese di nuvole⁵⁴⁴.

Ackermann Rudolph, nell' *Ackermann's Repository*, nella sezione dell' aprile 1822, osservò ironicamente che: «Il lampo blu salva il quadro dalla tirannia assoluta di una tonalità scarlatta»⁵⁴⁵. Per Martin i fulmini erano molto più di un effetto atmosferico. Servivano contemporaneamente a rappresentare l'intervento divino e a dare unità drammatica alle sue composizioni.

I presagi celesti costituivano il nucleo espressivo di gran parte della pittura di Martin, e soprattutto de *La distruzione di Pompei*. Come osservò John Constable a proposito dei cieli nella pittura, essi rappresentavano un «organo principale del sentimento»⁵⁴⁶.

⁵⁴⁰ «an impervious gloom, unenlivened by rising or setting sun, spread a thick eternal shade over the beach, where the dark». Ibidem

⁵⁴¹ «the entrance to the regions of the dead». Ibidem.

⁵⁴² W. Feaver, *The art... cit.*, p. 57.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 58.

⁵⁴⁵ «The blue lightning saves the picture from the absolute tyranny of a scarlet tone».

Ackermann Rudolph, *The Repository of arts, literature, commerce, manufactures, fashions and politics*, London, Sherwood & Co, vol. XIII, 1764-1834.

⁵⁴⁶ «the chief organ of sentiment». John Constable, *John Constable's Correspondence*, a cura di R. B. Beckett, Suffolk Records Society, 1968, vol. VI, p. 77.

4.3.2 Il diluvio

Il *Diluvio* (fig. 21) oggi conservato a Yale, datato 1834, non è un lavoro isolato, ma l'esito di una lunga elaborazione. Si tratta infatti di un ingrandimento, con alcune varianti compositive, di un dipinto a olio precedente, esposto alla British Institution nel 1826 e oggi perduto⁵⁴⁷.

Furono inoltre prodotte diverse incisioni a mezzatinta: una del 1828, considerata la testimonianza più vicina all'originale perduto, e una seconda serie del 1831, che pur introducendo modifiche, conserva ancora un rapporto abbastanza fedele con la composizione iniziale. Attraverso queste riproduzioni si può quindi ricostruire, almeno in parte, l'evoluzione dell'immagine prima della versione del 1834.

L'opera non è soltanto rappresentativa della produzione di Martin, ma anche esemplare del gusto e delle tensioni culturali della sua epoca. Il tema del Diluvio, infatti, fu tra i più frequentati dell'arte romantica tra la fine del XVIII secolo e la fase pre-vittoriana del XIX, coinvolgendo numerosi artisti tra cui Jefferys, Louthembourg, Turner, Danby e Colman⁵⁴⁸.

Dal punto di vista culturale e scientifico, il Diluvio rappresentava inoltre un tema controverso. All'inizio del XIX secolo, con lo sviluppo della Rivoluzione Industriale e l'avanzamento delle scienze naturali, il dibattito si fece ancora più complesso. La costruzione di infrastrutture come strade, canali e ponti, insieme alla scoperta di fossili appartenenti a specie estinte, rese sempre più difficile conciliare i dati empirici con la narrazione biblica. Particolarmente problematica fu l'identificazione di specie apparentemente non presenti nell'Arca di Noè, che mise in crisi la lettura letterale del racconto. In questo contesto nacquero discipline come la paleontologia, e la storia della Terra iniziò a essere reinterpretata su basi scientifiche⁵⁴⁹.

Non è tuttavia né il carattere scientifico né quello realistico del quadro a colpire immediatamente lo spettatore. Chi osserva l'opera può inizialmente rimanere incerto sul soggetto rappresentato. Questa difficoltà di lettura è stata notata già in epoca contemporanea all'opera, come testimonia la reazione, insieme perplessa e suggestiva, di John Wilson nei panni di "Christopher North", nelle *Noctes Ambrosianae* del marzo 1829 (riferita quindi a una versione precedente del soggetto):

Quel quadro all'inizio è del tutto incomprensibile. Ma più a lungo lo si osserva, più comprensibile diventa la confusione. Fantasmi, come le cime delle montagne, diventano più

⁵⁴⁷ Anny Sadrin, *John Martin-The Deluge*, in *«Interfaces. Image-Texte-Langage»*, 7, 1995, pp. 11-26.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁴⁹ Ibidem.

distinti nell'oscurità, e l'oscurità stessa, che all'inizio sembrava nebbia, ora si rivela essere acqua. Ciò che si pensava fosse neve le rocce diventano onde simili al mare e, tremando, gridi con voce soffocata: 'Signore, proteggici, se questo è il Diluvio'. Ma dove sono tutte le persone? Non possono essere loro, quel gruppo di puntini, come greggi di pecore spinte qua e là dalla tempesta! Lo è! I sopravvissuti dementi della razza umana sono tutti riuniti sulle sporgenze rocciose: ci sono migliaia e migliaia di persone uscite da Bedlam e altrettanto folli⁵⁵⁰.

Con il tempo, tuttavia, lo sguardo si abitua e proprio l'indecifrabilità iniziale si trasforma in una percezione progressiva del carattere apocalittico della scena. L'immagine assume così pienamente la sua dimensione visionaria, riconducibile a quella sensibilità Sturm und Drang che permea molta produzione artistica e letteraria coeva a Martin.

Come osserva Lee Sterrenburg, «In tutta la letteratura augustea e romantica c'era da tempo una preoccupazione per le catastrofi, le rovine degli imperi e il crollo delle civiltà»⁵⁵¹, ma nel periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione francese e soprattutto dopo la sconfitta di Napoleone, «questi temi di declino e caduta assunsero una nuova risonanza e intensità»⁵⁵². L'idea stessa di progresso veniva così incrinata, mentre prendeva forma una visione del mondo segnata dalla possibilità della distruzione totale.

In queste opere il rapporto con la natura subisce una trasformazione radicale. Non è più una forza materna e protettiva, come in una certa fase del primo Romanticismo, ma diventa una potenza indifferente o ostile, capace di annientare la civiltà attraverso catastrofi cosmiche: incendi, terremoti, epidemie e inondazioni⁵⁵³.

Il Diluvio, esposto alla British Institution nel 1826, era un'accurata ricostruzione di un evento storico. Nonostante la deplorabile mancanza di prove precise nella Genesi, Martin fece del suo meglio per rendere la topografia il più accurata e dettagliata possibile, come gli ambienti delle

⁵⁵⁰ «Yon picture's at first altogether incomprehensible. But the longer you glower at it, the mair intelligible does a' the confusion become. Phantoms, like the tops of mountains, grow distincter in the gloom, and the gloom itself, that at first seemed clud, is noo seen to be water. What you thocht to be snowy rocks, become sea-like waves, and shuddering you cry out, with a stifled voice, 'Lord, preserve us, if that's the Deluge.' But where are a' the folk? That canna be them, that huddle of specks, like flocks o' sheep driven to and fro by the tempest! It is! The demented survivors o' the human race a' gathered together on the ledges o' rocks--there's thousands on thousands o' folk broken out of Bedlam and as mad».

Citato da A. Sandrin, *John Martin...cit.*, pp. 16-17.

⁵⁵¹ «Throughout Augustan and Romantic literature there had long been a concern with catastrophes, the ruins of empires, and the collapse of civilisations».

Lee Sterrenburg, *The Last Man: Anatomy of Failed Revolutions*, in «Nineteenth-Century Fiction», Vol. 33, 3, dicembre 1978, p. 326.

⁵⁵² «these decline-and-fall themes took on a new resonance and intensity». Ibidem.

⁵⁵³ A. Sandrin, *John Martin...cit.*, p. 17.

sue Ercolano, Pompei e Babilonia. Inevitabilmente, però, si avvale di licenze poetiche, citando nel suo opuscolo⁵⁵⁴ dell'opera, *Heaven and Earth* di George Gordon Byron:

O terre selvagge che sembrano eterne,
dove fuggiremo?
Non verso le alte montagne,
perché ora i loro torrenti si riversano con doppio ruggito
Per incontrare l'oceano⁵⁵⁵.

La poesia termina con un'indicazione scenica: «Le acque si alzano: gli uomini fuggono in ogni direzione; molti vengono travolti dalle onde; il coro dei mortali si disperde in cerca di salvezza sulle montagne; Japhet rimane su una roccia, mentre l'Arca galleggia verso di lui in lontananza»⁵⁵⁶.

La prima versione del dipinto tornò, invenduto, allo studio di Martin dopo la mostra della British Institution, così ne fece un'altra versione più grande, firmata e datata 1834⁵⁵⁷. Questo dipinto era, evidentemente, molto più coerente della versione precedente. Lo stesso Martin lo descrisse, nel 1841, come il suo «quadro preferito»⁵⁵⁸. Fu esposto al Salon di Parigi del 1835 e Martin fu premiato con una medaglia d'oro di Louis-Philippe in mezzo a quello che Gautier descrisse come «un concerto unanime di lodi, si udirono grida di oh! e ah! talento ammirevole, talento biblico, talento apocalittico, ecc., ecc»⁵⁵⁹.

Il dipinto deve essere studiato attentamente prima che l'arca possa essere identificata, appollaiata su una vetta lontana, in alto sopra l'unica distesa d'acqua piatta, una capsula del tempo, sul punto di galleggiare oltre il grande spartiacque tra il mondo antediluviano e il secondo inizio della storia⁵⁶⁰. Pur seguendo le indicazioni sceniche di Byron, Martin era intenzionato a dimostrare che *il Diluvio* era stato causato da una straordinaria congiunzione di sole, luna e cometa, che insieme trasformarono l'ordine naturale del tempo e delle maree nel

⁵⁵⁴ John Martin, *A Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge*, 1828.

⁵⁵⁵ «Ye wilds that look eternal, Where shall we fly ? Not to the mountains high, For now their torrents rush with double roar To meet the ocean».

Testo di George Gordon Byron citato in W. Feaver, *The art... cit.*, p. 92.

⁵⁵⁶ «The Watersrise: menfly in every direction; many are overtaken by the waves; the chorus of mortals disperses in search of safety up the mountains; Japhet remains upon a rock, while the Arkfloats towards him in the distance». Ibidem.

⁵⁵⁷ W. Feaver, *The art... cit.*, p. 92.

⁵⁵⁸ Lettera a Edwin Atherstone, 12 Nov. 1841, Somerset County Museum. Testo citato in W. Feaver, *The art... cit.*, p. 92.

⁵⁵⁹ «un concert unanime d'eloges, l'on se recria, l'on fit des oh! et des ah! admirable talent, talent biblique, apocalyptique, etc, etc». Testo citato in W. Feaver, *The art... cit.*, p. 94.

⁵⁶⁰ Ibidem.

caos: il giorno si mescolò alla notte; la terra si aprì per inghiottire i suoi abitanti parassiti; massi sospesi a mezz'aria; acque che si comportavano come vulcani; cielo e mare che si fondevano in veli arruffati di tempesta. Le grotte ora sono trappole anziché rifugi. Nell'angolo sinistro una zattera di salvataggio intrecciata trasporta passeggeri svenuti, insieme al serpente del peccato originale, causa della prima caduta dell'uomo, lungo la chiusa fino a una sezione di tela, sotto la roccia, dove ogni segno di vita ed energia si dissolve in un liscio vuoto nero⁵⁶¹.

Il barone Cuvier, naturalista e geologo francese, visitò lo studio di Martin mentre questi lavorava alla seconda versione del dipinto e si dichiarò molto soddisfatto del fatto che lui e Martin fossero d'accordo sulla spiegazione scientifica del diluvio. Il fondovalle striato sarebbe diventato un deposito per le ossa di tutte le creature perite dal diluvio; depositate in uno spesso strato di fango, si sarebbero fossilizzate e avrebbero infine fornito la prova della vita antediluviana nel mondo perduto e spazzato via⁵⁶².

Questo gusto per il disastro e per la sua rappresentazione estrema contribuisce probabilmente anche a spiegare la frequente comparsa del serpente nei dipinti romantici del Diluvio: una creatura strisciante destinata alla distruzione, ma carica di una valenza simbolica ulteriore. Non a caso, in alcuni casi compare persino il Serpente del Giardino dell'Eden, elemento estraneo all'episodio ma funzionale a intensificare la dimensione allegorica e drammatica della scena⁵⁶³.

L'origine iconografica di questa scelta va ricercata soprattutto nell'opera, che abbiamo visto di Nicolas Poussin piuttosto che nel testo della Genesi. Sebbene il suo dipinto del *Diluvio* (fig. 1) risalga al 1664, quindi molto prima del periodo romantico, esso costituisce un riferimento imprescindibile per tutti i pittori successivi che affrontarono il soggetto. L'opera di Poussin è altamente evocativa, benché in maniera differente rispetto a quella di Martin e con un approccio decisamente più realistico. La scena è dominata da tonalità verde-piombo e grigio-verdastre, lontane dal nero e dal rosso infernale che caratterizzano Martin, e l'insieme appare più simile a una devastante alluvione che a una catastrofe cosmica⁵⁶⁴.

Nel caso di Martin, invece, l'introduzione del serpente sembra essere avvenuta progressivamente. Non è infatti possibile stabilire con certezza se esso comparisse già nel dipinto originale del 1826, ma ciò appare improbabile, poiché nessuna traccia dell'animale è visibile nella prima stampa del 1828 né nella prima mezzatinta del 1831. Il serpente compare

⁵⁶¹ Ibidem.

⁵⁶² Ibidem.

⁵⁶³ A. Sandrin, *John Martin...cit.*, p. 22.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 23.

soltanto nella seconda stampa del 1831, collocato in primo piano, posizione che manterrà nelle versioni successive. Nel dipinto del 1834, tuttavia, la figura cambia nuovamente posizione: il serpente non è più sulla roccia ma sembra essersi lasciato trascinare nelle acque, unendosi ai mostri marini. La sua presenza, però, rimane centrale dal punto di vista simbolico. Attraversando diagonalmente la composizione come un commento visivo continuo, il serpente collega cause ed effetti della catastrofe; infine, un fulmine lo colpisce dopo aver attraversato la bocca di un uomo identificato nel catalogo descrittivo come un “bestemmiatore”⁵⁶⁵.

A questo punto risulta interessante il commento di Edward Bulwer-Lytton in *England and the English*:

Guardate il suo DILUVIO [di Martin], è la più semplice delle sue opere, ed è forse anche la più terribile. Poussin aveva rappresentato prima di lui la desolante desolazione dell'inondazione; ma non l'inondazione di un mondo. Con un'immaginazione che trafigge dagli effetti all'agente orribile e sublime, Martin dà, nello stesso quadro, un possibile soluzione al fenomeno che egli descrive, e nel cielo cupo e perturbato, si vede la congiunzione del sole, della luna e di una cometa!⁵⁶⁶

L'opera di Martin risulta più immensa nella sua distruzione del mondo. Un altro motivo ricorrente nei Diluvi romantici è il gruppo familiare, anch'esso riconducibile alla lezione di Poussin. Sul lato destro del suo dipinto, infatti, una madre e un padre cercano disperatamente di salvare il proprio bambino dall'annegamento. La sopravvivenza della nuova generazione diventa così un tema centrale anche nelle opere di Jefferys, Danby e Turner, dove le madri tengono i figli sollevati sopra le acque in crescita. Sappiamo dal catalogo che nel suo primo dipinto Martin aveva rappresentato una famiglia in una silenziosa disperazione⁵⁶⁷. Eppure, come accade per il serpente, anche questo motivo subisce una progressiva ridefinizione. Nelle mezzetinte, il gruppo madre-bambino occupa una posizione centrale nella composizione; nel quadro del 1834, invece, esso viene marginalizzato o spostato ai bordi della scena. All'estremità della roccia si vedono figure che precipitano in mare, probabilmente spinte dalla massa dei sopravvissuti che continua ad avanzare. Tra loro compare una madre che solleva il figlio nel

⁵⁶⁵ Ibidem.

⁵⁶⁶ «Look at his DELUGE, it is the most simple of his works, it is, perhaps, also the most awful. Poussin had represented before him the dreary waste of inundation; but not the inundation of a world. With an imagination that pierces from effects to the ghastly and sublime agency, Martin gives, in the same picture, a possible solution to the phenomenon he records, and in the gloomy and perturbed heaven, you see the conjunction of the sun, the moon, and a comet!»

Edward Bulwer Lytton, *England and the English*, J. & J. Harper, vol. II, 1833, pp. 136-137.

⁵⁶⁷ A. Sandrin, *John Martin...cit.*, p. 25.

disperato tentativo di salvarlo dalle acque. Ciò che nelle incisioni precedenti costituiva il centro emotivo dell'immagine diventa ora solo uno dei tanti dettagli della distruzione universale⁵⁶⁸.

Sia in termini teorici che nell'aspetto reale, il dipinto di Martin è radicalmente diverso dai suoi predecessori. Si concentra sui poteri di Dio e sulle forze della natura, relegando l'umanità al ruolo umiliante di piccola presenza su una roccia millenaria⁵⁶⁹.

Il *Diluvio* di Poussin, da cui ha preso avvio il nostro percorso, trova un ulteriore sviluppo nell'interpretazione di Martin, segnando così la conclusione del tragitto critico che abbiamo intrapreso. In entrambe le opere la natura assume un ruolo centrale e sempre più dominante, rivelando una concezione del negativo estetico filtrata attraverso la sensibilità dei due artisti. Ne emerge un'eredità visiva e concettuale di straordinaria forza, che continua a imporsi come oggetto di ammirazione e di profonda considerazione estetica.

⁵⁶⁸ Ibidem.

⁵⁶⁹ W. Feaver, *The art... cit.*, p. 94.

Conclusioni

Giunti al termine di questo percorso, è possibile ritornare alle domande che hanno guidato l'intera ricerca. Ma perché il male ci attrae? Perché alcune immagini riescono a suscitare inquietudine, turbamento o persino paura, pur rimanendo semplici rappresentazioni? È possibile provare fascinazione per ciò che minaccia, destabilizza o mette in crisi le nostre certezze? E, soprattutto, il male deve necessariamente assumere sembianze riconoscibili per essere percepito, oppure può manifestarsi in forme più sottili e meno evidenti?

L'analisi condotta ha mostrato come il male non debba essere inteso esclusivamente come una presenza figurativa o narrativa. Se nella tradizione iconografica esso è stato spesso incarnato da personaggi identificabili esiste un'altra modalità attraverso cui esso può manifestarsi nell'immagine: quella della percezione.

Le riflessioni teoriche affrontate nel primo capitolo hanno permesso di comprendere come la nostra relazione con le immagini non sia mai puramente razionale. Le teorie dell'empatia, della ricezione e del potere delle immagini hanno mostrato che lo spettatore può essere coinvolto anche da contenuti negativi, sviluppando forme di attrazione nei confronti di ciò che genera turbamento. In questo senso, il male non rappresenta un'eccezione dell'esperienza estetica, ma una delle sue manifestazioni più significative.

L'analisi delle opere ha inoltre evidenziato come il paesaggio possa possedere una forza espressiva pari, e talvolta superiore, a quella delle figure che lo abitano. Da Nicolas Poussin a John Martin, passando per François de Nomé, Leonardo Coccorante, Hubert Robert, Salvator Rosa, Caspar David Friedrich, emerge progressivamente una concezione del paesaggio come spazio autonomo di elaborazione del negativo.

In questa prospettiva, il paesaggio diviene immagine del male non perché rappresenti direttamente un soggetto malvagio o un evento moralmente negativo, ma perché rende percepibili esperienze legate al limite, alla perdita, alla vulnerabilità e all'incontrollabilità dell'esistenza. Tempeste, rovine, incendi, abissi e scenari catastrofici non costituiscono semplici elementi descrittivi, ma dispositivi visivi capaci di trasformare il negativo in esperienza sensibile. Il male, dunque, non si manifesta necessariamente come presenza figurativa, bensì come qualità atmosferica e percettiva che investe lo spazio rappresentato e il rapporto che lo spettatore instaura con esso.

Uno degli aspetti che questa ricerca ha cercato di mettere in evidenza riguarda proprio la relativa marginalità di tale prospettiva all'interno della storiografia artistica. Sebbene gli studi sul sublime, sul paesaggio e sulla rovina siano numerosi, il tema del male è stato più frequentemente affrontato attraverso l'analisi delle figure, delle iconografie religiose o delle rappresentazioni demoniache. Minore attenzione è stata invece dedicata alla possibilità che il male possa manifestarsi attraverso elementi apparentemente privi di identità propria, come un ambiente naturale, una veduta o un'architettura. In questa direzione, il presente lavoro ha cercato di proporre una lettura alternativa, capace di mettere in dialogo storia dell'arte, estetica e teoria della percezione.

Particolarmente significativa si è rivelata, in questo senso, la presenza della rovina. Pur rappresentando la distruzione, la decadenza e il trascorrere del tempo, la rovina non genera esclusivamente sentimenti di perdita. Attraverso l'immagine artistica essa viene sottratta alla dimensione del puro disastro e trasformata in oggetto di contemplazione. La distanza estetica permette infatti allo spettatore di osservare ciò che nella realtà apparirebbe doloroso o minaccioso, convertendo la distruzione in occasione di riflessione, meraviglia e fascinazione. È proprio in questa tensione tra fine e permanenza, tra assenza e memoria, che la rovina rivela la propria forza estetica.

Naturalmente, la ricerca non pretende di esaurire un tema tanto vasto. Molti percorsi restano ancora aperti. Sarebbe interessante estendere l'indagine ad altri contesti geografici e culturali, verificando se e come la percezione del male nel paesaggio assuma forme differenti al di fuori della tradizione artistica europea. Allo stesso modo, ulteriori sviluppi potrebbero approfondire il rapporto tra paesaggio e perturbante nell'arte contemporanea, particolarmente rilevante in un'epoca segnata da crisi ambientali e da una crescente sensibilità nei confronti della fragilità del mondo naturale.

Forse, tuttavia, il risultato più significativo emerso da questa ricerca riguarda il modo stesso di guardare le immagini, tanto per lo spettatore contemporaneo quanto per quello seicentesco, settecentesco o ottocentesco. Se il male può manifestarsi anche dove apparentemente non vi è alcuna figura che lo incarni, allora il paesaggio smette di essere un semplice sfondo e diventa un interlocutore attivo. È proprio in questa capacità di rendere visibile l'invisibile che risiede la forza di queste immagini. E forse è per questo che, ancora oggi, continuiamo a esserne attratti.



Figura 1 Nicolas Poussin, *Inverno*, 1660-1664, Louvre, olio su tela.



Figura 2 Salvator Rosa, *Democrito in meditazione*, 1650/1651, Statens Museum for Kunst, olio su tela.



Figura 3 Salvator Rosa, *Diogene che getta via la coppa*, 1651, Statens Museum for Kunst, olio su tela.



Figura 4 Salvator Rosa, *La morte di Empedocle*, tra il 1665 e il 1670, Collezione privata, olio su tela.



Figura 5 François de Nomé, *Rovine fantastiche con Sant'Agostino e il bambino*, prima metà del XVII sec., National Gallery, olio su tela.

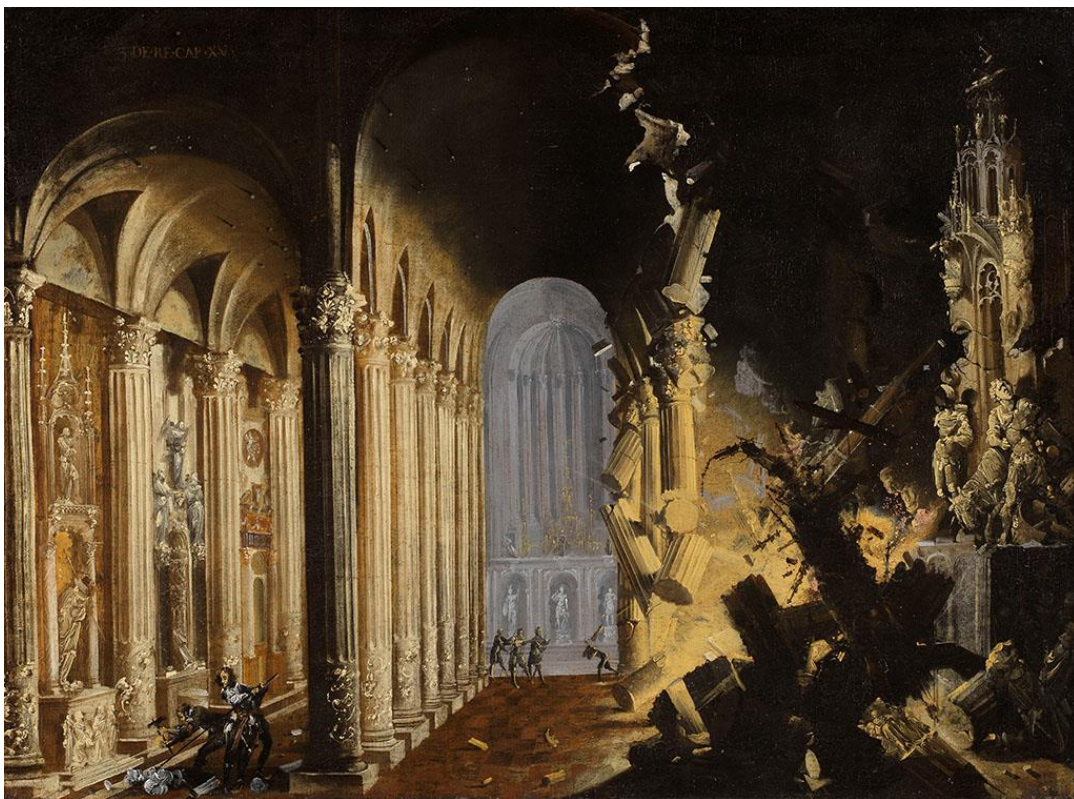


Figura 6 François de Nomé, *Re Asa di Giuda distrugge gli Idoli*, prima metà del XVII sec., Fitzwilliam Museum, olio su tela.



Figura 7 Leonardo Coccorante, *Rovine in riva al mare. Effetto tempesta*, XVIII sec., museo di Grenoble, olio su tela.



Figura 8 Leonardo Coccorante, *Rovine in riva al mare. Effetto tempesta*, XVIII sec., museo di Grenoble, olio su tela.



Figura 9 Leonardo Coccorante, *Rovine di un pronao con un paesaggio mediterraneo sullo sfondo*, prima metà del XVIII sec., Matera, Palazzo Lanfranchi, olio su tela.

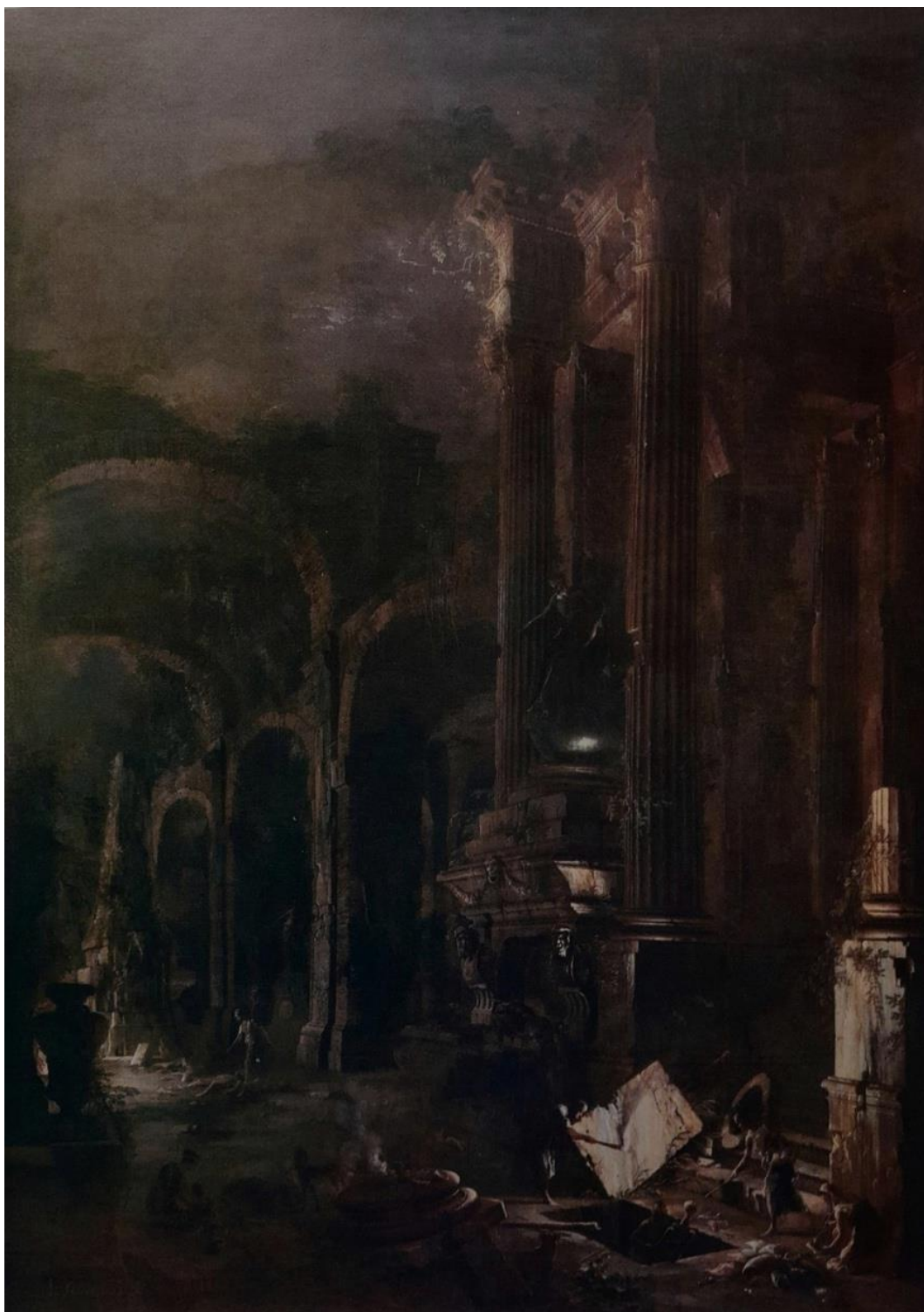


Figura 10 Leonardo Coccorante, *Rovine con scene di stregoneria*, prima metà del XVIII sec., Madrid, Collezione Manuel Gonzàles, olio su tela.



Figura 11 Leonardo Coccorante, *Rovine di architetture classiche*, prima metà del XVIII sec., Napoli, Quadreria del Pio Monte della Misericordia, olio su tela.



Figura 12 Hubert Robert, *Veduta immaginaria della Grande Galleria del Louvre in rovina*, 1796, Louvre, olio su tela.



Figura 13 Hubert Robert, *Incendio a Roma*, 1785, Le Havre, olio su tela.



Figura 14 Pierre-Jacques Volaire, *Eruzione del Vesuvio*, 1774 circa, Parigi, Castello di Maisons-Laffitte, olio su tela.



Figura 15 Hubert Robert, *Paesaggio con cascata ispirato a Tivoli*, 1779, Parigi, Castello di Maisons-Laffitte, olio su tela.



Figura 16 Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808-1810, Berlino, Alte Nationalgalerie, olio su tela.



Figura 17 Caspar David Friedrich, *Abbazia nel querceto*, 1809-1810, Berlino, Alte Nationalgalerie, olio su tela.



Figura 18 Foto storica del: Caspar David Friedrich, *Cimitero del monastero nella neve*, 1817-1819, opera andata distrutta nel 1945.

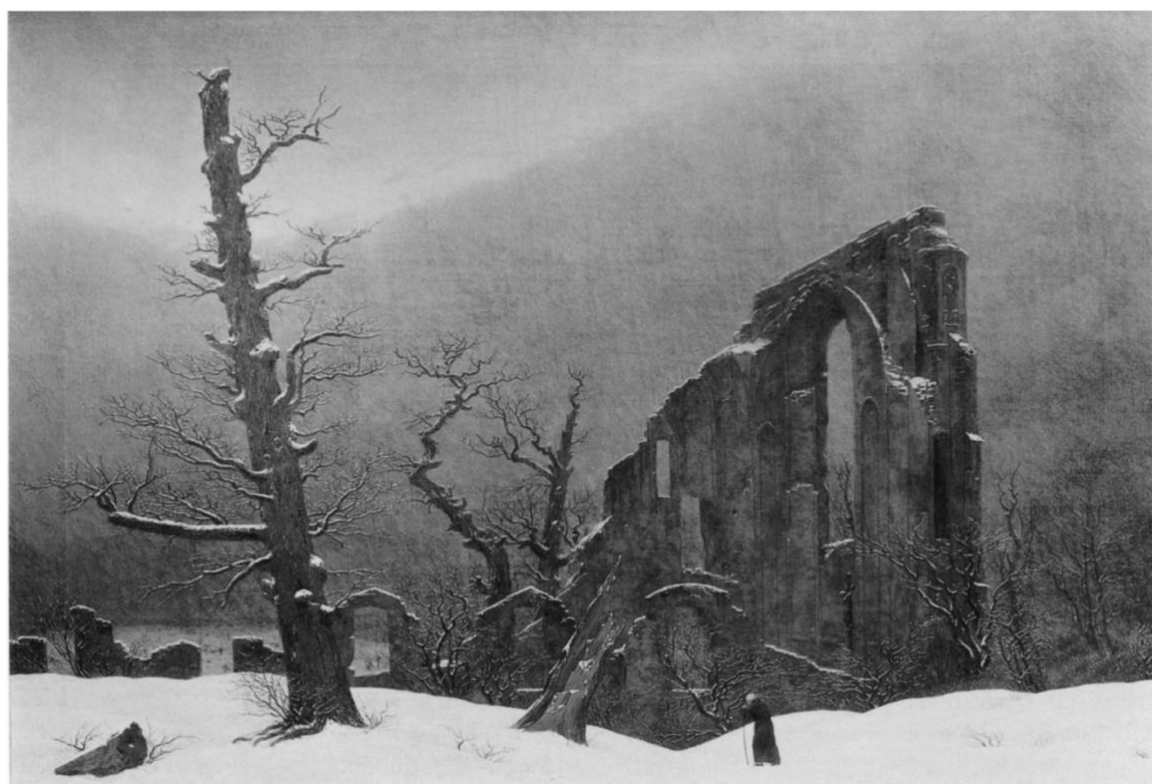


Figura 19 Foto storica del: Caspar David Friedrich, *Inverno (Monaco nella neve)*, 1807-1808, opera andata distrutta nel 1931.



Figura 20 John Martin, *La distruzione di Pompei ed Ercolano*, 1822, Londra, Tate Britain, olio su tela.

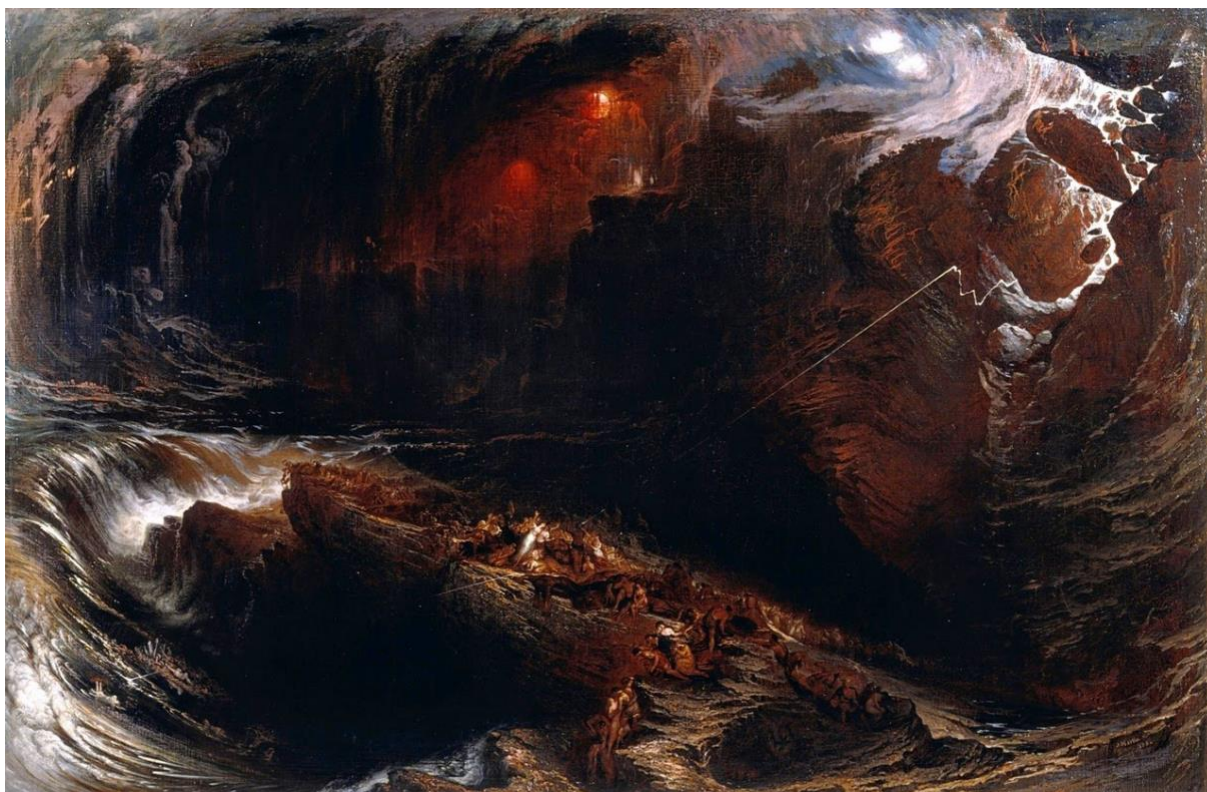


Figura 21 John Martin, *Il diluvio*, 1834, New Haven, Yale Center for British Art, olio su tela.

Bibliografia

Rudolph Ackermann, *The Repository of arts, literature, commerce, manufactures, fashions and politics*, London, Sherwood & Co, vol. XIII, 1764-1834.

Joseph Addison, *Essay on the Pleasures of the Imagination*, a cura di Hugh Blaik, Anversa, Duverger & C., 1828.

Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, vol. V.

Oskar Bätschmann, *Poussin. Dialectiques de la peinture*, Paris, 2010.

Matthew Beaumont, *Looking through lidless eyes: Friedrich, Kleist and the Logic of Sensation*, in «Angelaki», 23 (6), 2018.

Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies de Poussin*, édition présentée par Stefan Germer, Parigi, Macula, 1994.

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.

Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013.

Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, Paris, Didot, 1787.

Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au xvii^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne, 2008.

Gennaro Borelli, *Coccorante, Leonardo Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma, 1982.

Helmut Borsch-Supan, *Where did German Romantic Painting Thrive?*, in *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, catalogo della mostra, (Edinburgo-Londra, 1994-1995), a cura di Keith Hartley, Henry Meyric Hughes, Peter-Klaus Schuster, William Vaughan, Londra, Thames and Hudson, 1994.

Helmut Borsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Monaco, Prestel- Verlag, 1974.

Helmut Borsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Monaco, Prestel- Verlag, 1990.

Christian Bonaventura, *Leonardo Coccorante*, in *Stregonerie e vari capricci da Salvador Rosa a Giacomo Del Po. Dipinti dalle collezioni di Camillo d'Errico e della Fondazione De Vito*, a cura di Nadia Bastogi e Mauro Vincenzo Fontana, marzo-maggio 2021, Palazzo San Gervasio, Editoriale Artemide, Roma, 2021.

Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlino, Suhrkamp Verlag, 2010.

Clemens Brentano, *Werke*, a cura di Friedhelm Kemp, Monaco, 1963, vol. II.

Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2017.

Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1621.

Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Monaco, 2003.

Edward Bulwer Lytton, *England and the English*, J. & J. Harper, vol. II, 1833.

Jean Cailleux, *Hubert Robert*, in *I maestri del colore*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1865–1866, vol. II.

Francesca Castria Marchetti, Gabriele Crepaldi, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Electa, 2003.

François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, Paris, Migneret, 1802.

Marco Chiarini, *Salvator Rosa*, in *Art dossier*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2008.

Amanda Claridge, Eloisa Dodero, *Statues and Busts*, in *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné*, Series A: Antiquities and Architecture, Part IV, London-Turnhout, Royal Collection Trust in association with Harvey Miller Publishers, 2023.

John Constable, *John Constable's Correspondence*, a cura di R. B. Beckett, Suffolk Records Society, 1968, vol. VI.

Robert David d'Angers, *Nouvelles lettres du maître et de ses contemporains, suivies de Dernières lettres de l'artiste et de ses correspondants*, a cura di Henry Jouin, Parigi, Macon Protat Frères, 1894.

Bernardo de' Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli, per Francesco e Cristoforo Ricciardi, stampatori del Real Palazzo, 1743.

Aldo De Rinaldis, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, Roma, Fratelli Palombi, 1939.

Denis Diderot, *Salons: Salon de 1767*, vol. VIII-X in *Oeuvres complètes*, Brière, 1821.

Brian Dillon, *Ruins*, Londra, Whitechapel gallery, 2011.

Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Giunti Editore, 2022.

Paolo Fancelli, *Estetica delle rovine e del paesaggio: La dimensione conservativa*, in *Semantica delle rovine*, a cura di Giuseppe Tortora, Roma, manifestolibri, 2006.

Guillaume Faroult, *Le Sublime et la «Belle Horreur»*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (Parigi, 2016), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somogy éditions d'art, 2016.

Guillaume Faroult, «*La Belle Horreur*». *Hubert Robert et l'esthétique du Sublime*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (Parigi, 2016), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somogy éditions d'art, 2016.

Guillaume Faroult, *Hubert Robert. Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (Parigi, 2016), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somogy éditions d'art, 2016.

Guillaume Faroult, *Hubert Robert. Paysage avec cascade inspiré de Tivoli*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (Parigi, 2016), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somogy éditions d'art, 2016.

William Feaver, *The art of John Martin*, Oxford, Clarendon, 1975.

Carl Ludwig Fernow, *Über die Landschaftsmalerei in Römische Studien*, Zürich, vol. II, 1803/1806.

Oreste Ferrari, *Leonardo Coccorante e la “veduta ideata” napoletana*, in «*La fototeca di Emporium*», vol. CXIX, n. 709, 1954.

Camilla S. Fiore, *Alla ricerca dell'Arcadia nella pittura di paesaggio*, in *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 2024-2025), a cura di Raffaella Morselli e Caterina Volpi, Arte'm, Napoli, 2024.

Pierre Frantz, *Il sublime del male*, in *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano, Pisa, Pacini editore, 2017.

David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago, 1989.

Walter Friedlaender, *Nicolas Poussin, Die Entwicklung seiner kunst*, Monaco, R. Piper & Co., 1914.

Caspar David Friedrich, *Scritti sull'arte*, traduzione di Luisa Rubini, Milano, Abscondita, 2001.

Fragonard e Robert a Roma, catalogo della mostra (Roma, 1990-1991), a cura di Accademia di Francia a Roma, Roma, F.lli Palombi – Edizioni Carte Segrete, 1990.

Lucio Galante, *I dipinti napoletani della collezione d'Errico (secc. XVII-XVIII)*, Galatina, Congedo Editore, 1992.

Fausta Garavini, *Le vite di Monsù Desiderio*, Milano, Bompiani, 2014.

Salmon Gessner, *Brief über die Landschaftsmahlerey an Herrn Füesslin, den Verfasser der Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, 1787.

Emma Gilby, *Sublime worlds. Early modern French literature*, London, 2006.

Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*, 18 settembre 1810, in *Weimarer Ausgabe*, Weimar, Hermann Böhlau, 1891, vol. IV.

Johann Wolfgang von Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum in Den Rhein und Mayn Gegenden*, 1898.

Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga, Johann Friedrich Hartknoch, 1778.

Giovanna Greco, *Il pensare la rovina: tra memoria e documento del passato*, in *Semantica delle Rovine*, a cura di Giuseppe Tortora, Roma, manifestolibri, 2006.

Tonino Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, Milano- Udine, Mimesis edizioni, 2017.

Karl Groos, *Der ästhetische Genuss*, Giessen, Ricker, 1902.

Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, a cura di Johann Wendler, Leipzig, vol. II, 1762.

Lydia Hamlett, "Longinus and the Baroque Sublime in Britain", in N. Llewellyn and C. Riding (eds.), in *The Art of the Sublime*, London, 2013.

Morten Steen Hansen, *Monsù Desiderio*, in «*The Burlington Magazine*», vol. 147, n. 1224, 2005.

Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven-London, Yale University Press, 1980.

William Hazlitt, *On a Landscape of Nicolas Poussin*, in *Original Essays*, vol. I, London, John Warren, 1821.

James Hillman, *The Dream and the Underworld*, New York, Harper & Row, 1979.

Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, Monaco, Verlag C. H. Beck, 2000.

Werner Hofmann, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo 1750-1830*, Milano, Rizzoli, 1995.

Werner Hofmann, *Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei*, in *Caspar David Friedrich*, catalogo della mostra (Hamburger, 1974), a cura di Werner Hofmann, Monaco, Prestel- Verlag, 1974.

Hugh Honour, *Il Romanticismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2007.

Christopher Johnstone, *John Martin*, Londra, Academy Edition, 1974.

Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969.

Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, 1764.

Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London, Reaktion Books.

Heinrich von Kleist, *Berliner Abendblätter*, foglio XII, 13 ottobre 1810.

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964.

Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, VIII, 69.

Riccardo Lattuada, *Leonardo Coccorante*, in *Dipinti della Collezione D'Errico*, Napoli, Paparo Edizioni, 2002.

Helen Langdon, *Salvator Rosa, gli ultimi anni (1660-1673)*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, 2008), a cura di Nicola Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 2008.

Lettere, raccolte da Lucio Festa e a cura di Gian Giotto Borrelli, Bologna, Il Mulino, 2003.

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-168: les conférences au temps d'Henry Testelin*, tome I-1, Paris, 2006.

Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leipzig, Voss, 1923.

Theodor Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig, Engelmann, 1903.

Justus Lipsius, *De Constantia*, Leiden, 1584.

Philippe Malgouyres, *The Destruction of the City: A Pledge of Salvation?*, in *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th–20th Centuries)*, a cura di Marco Folin e Monica Preti, Leida, Brill, 2015.

Nicholas Mann, *Petrarch*, Oxford- New York, Oxford University Press, 1984.

Matteo Marchesi, *Storie naturali delle rovine: Forme e oggetti del tempo nella Francia dei philosophes (1755-1812)*, Roma, Carocci editore, 2023.

John Martin, *A Descriptive Catalogue of the Destruction of Pompeii and Herculaneum with other pictures now exhibiting at the Egyptian Hall Piccadilly*, 1822.

John Martin, *A Descriptive Catalogue of the Engraving of The Deluge*, 1828.

John Martin, *Descriptive Catalogue of the Picture of the Fall of Niniveh*, Londra, Plummer and Brewis, 1828.

Valeria Marzocchella, *Monsù Desiderio e la loro schizofrenia*, in «*Rivista di Architetture, Città e Architetti*», vol. 41, n. 1, 2022.

Elena Mazzoleni, *Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo*, in *Elephant & Castle. Mutevoli labirinti di forme, natura e metamorfosi*, a cura di Greta Perletti, Bergamo, aprile 2011.

Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle*, Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

Alain Mérot, *Poussin*, Milano, Leonardo, 1990.

Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793): La naissance de l'Ecole française*, Ginevra, Librairie Droz, 2012.

Nicolas Milovanovic, *Nicolas Poussin: les Quatre saisons*, Paris, Louvre éditions / Somogy, in (*Solo*), 60, 2013.

David Morgan, *Images at Work: The Material Culture of Enchantment*, New York, Oxford University Press, 2018.

Michel de Montaigne, *Essais*, 1588.

Tomaso Montanari, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012.

Geiger Moritz, *Zum Problem der Stimmungseinführung*, in *Journal for Aesthetics and General Art Studies*, vol. 6, Stoccarda, Enke, 1911.

Angelika Grepmaier-Müller, *Landschaftskompositionen von Nicolas Poussin*, Francoforte, Peter Lang, 1992.

Maria Rosaria Nappi, *François De Nomé e Didier Barra, lorenese a Napoli*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2019*, Napoli, Editrice Politecnica Napoli, 2019.

Maria Rosaria Nappi, *François De Nomé e Didier Barra: l'enigma di Monsù Desiderio*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1991.

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di Vivetta Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009.

Anna Ottani Cavina, *Paesaggio come stato d'animo. Pittura europea fra Sette e Ottocento*, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, catalogo della mostra (Trento, 1993), a cura di Gabriella Belli, Anna Ottani Cavina, Franco Rella, Pierre Rosenberg, Pierangelo Schiera, Milano, Electa, 1993.

Leandro Ozzola, *Vita e opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore con poesie e documenti inediti*, Strasburgo, Heitz, 1908.

Serena Giovanna Pascucci, *Leonardo Coccorante*, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini, da Luca Giordano al Settecento*, atti del convegno (Matera-Potenza, 2009), a cura di Elisa Acanfora, Firenze, Mandragora, 2009.

Serena Giovanna Pascucci, *Leonardo Coccorante*, in *Camillo d'Errico. Le passioni di un collezionista*, atti del convegno (Potenza, 2015), a cura di Elisa Acanfora e Marta Ragozzino, Roma, De Luca Editore d'Arte, 2015.

Laura Pasquini, *Il diavolo: storia iconografica del male*, Roma, Carocci, 2024.

Émilie Passignat, *Il diavolo è nudo. Confine tra virtù e vizio dopo la Controriforma in Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, a cura di Paolo Amalfitano, Pisa, Pacini editore, 2017.

Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772.

Mary Lucy Pendered, *John Martin, painter, his life and times*, New York, E. P. Dutton and company, 1924.

Arturo Pettorelli, *Salvator Rosa: pittore, incisore, musicista, poeta*, Torino, Edizioni d'Arte E. Celanza, 1924.

Andrea Pinotti, *Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica*, PsicoArt. Rivista di psicologia dell'arte, n. 1, 2010.

Manfred Posani Löwenstein, *Rovine immaginarie. Diderot, Hume, Voltaire*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5, vol. 11, n. 2, 2019.

Nicola Poussin: *les tableaux du Louvre: catalogue raisonné*, catalogo della mostra (Parigi, 2008), a cura di Pierre Rosenberg, Parigi, Somogy éditions d'art, 2015.

Teresa Pugliatti, *Simbolismo mistico: sentimento del "sublime" ed emozione naturalistica nella pittura di Caspar David Friedrich*, in «Messena: Rassegna di studi filologici linguistici e storici», 10, 1992.

Kresimir Purgar, *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma, Carocci, 2019.

Kresimir Purgar, Luca Vargiu, *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Roma, Carocci, 2024.

Richard Redgrave, *A century of painters of the English school*, Londra, Sampson Low, 1890.

Denis Ribouillault, *Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia*, in *Viaggio nei giardini d'Europa*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, luglio- ottobre 2019), a cura di Vincenzo Cazzato, Paolo Cornaglia, Edizioni La Venaria Reale, 2019.

Frank Richter, *Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2024.

Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, Milano, 1993.

Joachim Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini, 1994.

Salvator Rosa, *Satire di Salvator Rosa, dedicate a Settano*, Amsterdam, Severo Prothomastic, 1701-1800.

Pierre Rosenberg, in *Nicolas Poussin (1594-1665)*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1994-1995), Parigi, 1995.

Anny Sadrin, *John Martin-The Deluge*, in «*Interfaces. Image-Texte-Langage*», 7, 1995.

Luigi Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano, Rizzoli, 1975.

Baldine Saint Girons, *Il sublime*, Bologna, il Mulino, 2006.

Baldine Saint Girons, *L'invention du sublime architectural en peinture in Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, catalogo della mostra (Valence, 1999), a cura di Musée des beaux-arts, Parigi, 1999.

Willibald Sauerländer, *Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, VII, 1956.

Antonella Sbrilli, *Paesaggi dal Nord: l'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina, 1985.

Alain Schnapp, «*Robert des ruines*». *Le peintre face aux monuments antiques*, in *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, catalogo della mostra (Parigi, 2016), a cura di Guillaume Faroult e Catherine Voiriot, Parigi, Somogy éditions d'art, 2016.

Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

Johanna Schopenhauer, *Über die Gemälde von Caspar David Friedrich*, in *Journal des Luxus und der Moden*, novembre 1810, a cura di Friedrich Justin Bertuch, Weimar, 1810.

Gotthilf Heinrich von Schubert, *Selbstbiographie*, Erlangen, 1855, vol. II.

Peter-Klaus Schuster, *Las soledades de Casper David Friedrich sobre su vida y su obra*, in *Casper David Friedrich. Pinturas y dibujos*, catalogo della mostra (Madrid, 1992), a cura di Werner Hofmann, Madrid, Ramos, 1992.

Jonathan Scott, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Pierre Seghers, *Monsù Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*, Parigi, Robert Laffont, 1981.

Georg Simmel, *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1911, pp. 125-133.

Georg Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2020.

Martina Sitt, *L'incontro con la natura come sfida artistica*, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, catalogo della mostra (Trento, 1993), a cura di Gabriella Belli, Anna Ottani Cavina, Franco Rella, Pierre Rosenberg, Pierangelo Schiera, Milano, Electa, 1993.

Natalia Skorniakova, Ludmilla Koval, *L'Incendie de Rome*, in *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg*, catalogo della mostra (Valence, 1999), a cura di Musée des beaux-arts, Parigi, 1999.

Félix Sluys, *Didier Barra et François De Nomé dits Monsù Desiderio*, Parigi, Éditions du Minotaure, coll. «Le Cabinet fantastique», 1961.

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli, Electa Napoli, 1986.

Lee Sterrenburg, *The Last Man: Anatomy of Failed Revolutions*, in «*Nineteenth-Century Fiction*», Vol. 33, 3, dicembre 1978.

Sublime, in *LexArt. Words for Painting (France, Germany, England, The Netherlands, 1600–1750), série Théorie des Arts*, a cura di Michèle-Caroline Heck, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018.

Andrea Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino, 2010.

Jacques Thuillier, *Poussin*, Parigi, Flammarion, 1994.

Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Novara, 1969.

Ludwig Tieck, *Gesammelte Novellen*, Berlino, 1853, vol. VII.

Giuseppe Tortora, *La catena delle rovine e la tempesta del progresso*, in *Semantica delle Rovine*, a cura di Giuseppe Tortora, Roma, manifestolibri, 2006.

Richard Verdi, *Nicolas Poussin 1594–1665*, London, Royal Academy of Arts.

Italia Vinciguerra, *Ronciglione e Caprarola nei disegni di viaggio di Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert*, in *Fascinazione etrusca. Viaggiatori, artisti, archeologi, letterati e avventurieri in Etruria tra Medioevo e l'inizio del Novecento*, atti del convegno (Capranica e Vetralla, maggio 2017), a cura di Francesca Ceci, Stephan Steingräber, Acquapendente, New Print Ambrosini, 2018.

Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873.

Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, München, C.H. Beck, 1905.

Caterina Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2014.

Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London, T. Payne, 1770.

Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia (1600-1750)*, Torino, Einaudi, 1972.

Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, nuova edizione a cura di Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2008.

Heinrich Zimmer, *The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil*, Princeton, Princeton University Press, 1948.

Reinhard Zimmermann, *Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs "Gedanken"* in *Den Bilderpaaren, Jahrbuch Der Berliner Museen*, vol. 42, 2000.

Paul Zucker, *Fascination of Decay: Ruins, Relic, Symbol, Ornament*, Ridgewood, N.J. Gregg Press, 1968.

Paul Zucker, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, in «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», vol. 20, n. 2, 1961.

Sitografia

Altti Kuusamo, “*Douce Mélancolie*” à la Scena per Angolo. *The Sublime Melancholy of Hubert Robert – Detached from Roman Models*, Tahiti, 9(1), 2019, pp. 21–36, disponibile online, URL: <https://doi.org/10.23995/tht.79910>.

Alberto N. Garcia, *Sympathy for the Devil: Adorable Antiheroes in Contemporary TV Series*, atti del convegno, Identity and Emotions in Contemporary TV-Series, a cura di Institute for Culture and Society, Universidad de Navarra, Pamplona, 2013, URL: https://www.academia.edu/36866159/Sympathy_for_the_Devil_Adorable_Antiheroes_in_Contemporary_TV_Series_2013_.

Treccani- Vocabolario della Lingua Italiana, *Sublime*, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sublime_\(Dizionario-di-filosofia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sublime_(Dizionario-di-filosofia)/).

Caterina Tullmann, *Simpatia e fascino*, in *The British Journal of Aesthetics*, volume 56, Numero 2, Oxford University Press, 2016, disponibile online, URL: <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article/56/2/115/2195136?login=true#no-access-message#no-access-message#no-access-message#no-access-message>.