

Aesthetica Preprint

Ingannare la morte

Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte

di Chiara Savettieri



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

74
Agosto 2005

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Chiara Savettieri

Ingannare la morte

Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte

Ringrazio per incoraggiamenti, consigli e suggerimenti Antonino Caleca, Lorenzo Lattanzi, Sidonie Lemeux-Fraitot, Antonio Pinelli, Alain Pougetoux, Luigi Russo, Cristina Savettieri, Maria Grazia Tagliavini.

Questo libro è dedicato a Tania Salomone, che per prima mi ha insegnato l'amore per l'arte e la letteratura.

Indice

I – Anne-Louis Girodet: un pittore-poeta	
1. Girodet e l'originalità	7
2. Girodet scrittore: le ragioni di una sfortuna critica	11
3. Qualche precisazione "filologica" sugli scritti di Girodet	14
4. La genesi di <i>Le peintre</i>	15
5. <i>Le peintre</i> : un poema descrittivo, non didattico	16
II – Immaginazione e morte nel pensiero estetico di Girodet	
1. Thanatos come presupposto dell'immaginazione	23
2. Da thanatos all'ideale	27
3. La forza delle illusioni	29
4. L'illusione della tomba	31
5. Girodet, Delille, Millevoye: l'arte come tomba	33
6. L'eredità dell'anonimo del sublime	37
7. L'arte come frammento: illusione e allegoria	43
III – Girodet e l'amore del bello	
1. La grazia sublime	55
2. Eros tra nostalgia e consolazione: attorno a <i>Dibutade</i>	60
3. Dall'illusione all'incubo: Pigmalione e il rovescio della medaglia	66



I – Anne-Louis Girodet: un pittore-poeta

1. Girodet e l'originalità

«Les tableaux que nous peignons, mon bon ami, sont des écrans, des paravents. Tiens, faisons plutôt des vers, et traduisons les anciens! Il y a plus de gloire à en attendre que de nos malheureuses toiles»¹. A proclamare questa sconsolata sfiducia nei confronti della pittura è Girodet, un personaggio della *Maison du chat qui pelote* (1829) di Balzac. Il protagonista del racconto, il suo allievo Théodore de Sommerieux, gli ha appena mostrato due suoi capolavori e Girodet ha indovinato che l'origine della loro bellezza è un appassionato sentimento d'amore, poiché i più bei dipinti sono «dus à des sentiments exaltés». Tuttavia, il maestro mette in guardia il giovane. Gli consiglia di non mostrare le opere al Salon perché il pubblico, non abituato a «tant de profondeur», non saprebbe apprezzarle: inutile aspettarsi gloria dalla pittura, allora tanto meglio darsi alla poesia.

A quell'epoca chi leggeva il romanzo poteva perfettamente riconoscere nel personaggio balzacchiano un pittore realmente esistito: Anne-Louis Girodet-Trioson (Montargis 1767- Paris 1824). Costui effettivamente s'era a lungo dedicato alla letteratura e proprio nel 1829, anno in cui uscì il romanzo di Balzac, i suoi numerosi scritti furono pubblicati postumi. Allievo di David, Girodet s'era acquistato una certa fama grazie alla sua "originalità"². E originale, in effetti, era apparso sin dall'inizio della sua carriera, quando si trovava in terra italiana (1790-95), ove s'era recato in qualità di vincitore del *Prix de Rome*, concorso bandito dall'*Académie* che metteva in palio un soggiorno di studio di tre anni all'Accademia di Francia a Roma. Fu proprio nella città eterna che questo giovane, inquieto e ribelle alle imposizioni accademiche, creò il suo primo capolavoro, il *Sommeil d'Endymion* (1791), concependolo come una prova d'originalità rispetto al maestro: alle tele di David di quegli anni, pervase da un'eroica virilità, dominate da un linguaggio spartano, incisivo e severo, semplice e perspicuo, capace di veicolare alti messaggi civili e morali, egli contrappose una pittura a soggetto erotico, caratterizzata, grazie al misterioso gioco di luce, da un fascino sensuale e arcano³. Il pubblico s'accorse che il seducente dipinto deviava rispetto alla strada davidiana e riconobbe il talento del giovane pittore.

Ma l'aspirazione all'originalità divenne nel corso degli anni una vera e propria mania, la quale condusse Girodet a creare opere che, per il loro carattere provocatorio, bizzarro, anticonvenzionale, atto a mettere a dura prova le aspettative del pubblico, destarono scandalo. Scandalo fu la *Nouvelle Danaé* (1799), una sorta di satira pittorica, che attraverso un sofisticato sistema di metafore, metteva alla berlina l'avidità di un'attricetta che, grazie a matrimoni ben oculati, aveva compiuto una scalata sociale. Scandalo fu l'*Ossian* (1802), dipinto per Napoleone e destinato alla Malmaison; opera che scardinava il concetto di arte come mimesi, creando uno spazio claustrofobico e inverosimile, saturato da irrealistiche figure, che sembravano intagliate nel cristallo: dinanzi a tanta esplosione di fantasia e astrazione, David non poté che esclamare esterrefatto «Ah! Ça! Il est fou, Girodet! [...] Il est fou, ou je n'entends plus rien à l'art de la peinture»⁴. Scandalo fu la *Scène d'un déluge* (1806), che metteva in scena il dramma di una famiglia che stava per sprofondare nell'abisso delle acque e la cui sopravvivenza dipendeva da un ramo in procinto di spezzarsi: in mezzo a tante tele storiche e mitologiche non poteva che ripugnare questo dipinto, che sbatteva in faccia al pubblico un'iperbolica rappresentazione del momento più precario, transitorio e drammatico di una scena "terribile", in cui l'umanità appariva inerme dinanzi allo scatenarsi della potenza della natura⁵. Definita disgustosa, orribile, quest'opera, a quanto sappiamo dalle recensioni, costrinse addirittura alcuni spettatori atterriti a volgere indietro lo sguardo.



Non tutte le sue opere sconvolsero il pubblico. In altre Girodet dispiegò un luminoso eloquio neoclassico, certo più rassicurante; ma nell'impeccabile perfezione tecnica e nella consumata raffinatezza stilistica il pubblico notava un che di artificiale e voluto, un eccessivo gusto per la complicità allegorica, per la ricercatezza semantica. Troppo intellettualismo nelle sue opere, troppo *esprit*; e dire che David l'aveva avvertito: «l'esprit, M. Girodet, est l'ennemi du génie, l'esprit vous jouera quelque mauvais tour, il vous égarera»⁶. Così l'ultima sua opera celebre, *Pygmalion et Galathée*, presentata al Salon del 1819, pur avendo riscosso un'accoglienza fondamentalmente positiva, non fu immune da critiche, la maggior parte delle quali s'appuntava sul carattere *philosophique* della scena raffigurata che finiva per conferire al dipinto una patina di freddezza⁷.



Che molti non avessero compreso il significato della ricerca del pittore era un dato di fatto; così come altrettanto chiara era, almeno a chi gli era stato vicino, la sofferenza che tutto ciò gli aveva provocato: dal necrologio che gli dedicò il suo amico Belloc sappiamo che «il voulait élever tous les esprits jusqu'au sien; il le voyait avec une effrayante énergie, et lorsqu'il voyait la froide et désolante vérité, il ne sentait plus la vie que comme une plaie toujours saignante»⁸. La consapevolezza dell'incomprensione del pubblico fu forse una delle cause per cui negli ultimi anni della sua vita Girodet consacrò molto tempo all'atti-

vità letteraria e teorica: la «théorie morale de l'art», confessò in una lettera (20 dicembre 1819), gli procurava un «délassament» al quale si abbandonava con piacere ⁹.

Appare allora del tutto verisimile l'immagine che Balzac ci consegna di un Girodet che, disilluso, abbandona il pennello per prediligere la penna. Ma questa era l'immagine che il pubblico s'era fatta del pittore. La passione per l'arte della parola, infatti, non lo coinvolse solo al termine della sua carriera. A ben vedere, una spiccata tendenza a raziocinare sull'arte e a esprimere *per verba* le sue vedute estetiche emerge fin dall'inizio della sua carriera; speculazione teorica e attività pittorica hanno spesso marciato di pari passo, anzi hanno costituito i due fili indissolubili sui quali s'è snodata la sua biografia di uomo e di artista. Le lettere al tutore Trioson sull'autonomia dell'*Endymion* rispetto agli insegnamenti di David ¹⁰, l'epistola a Bernardin de Saint-Pierre in cui ossessivamente rivendica l'originalità dell'*Ossian* ¹¹, opera «tout à fait de ma création», hanno il carattere programmatico e lo slancio propulsivo di veri e propri manifesti di poetica. Del resto già prima del 1801 egli si era cimentato nei primi saggi poetici, dunque a una data abbastanza precoce.

Artista bizzarro, ma coraggioso, *savant*, ma freddo: troppo letterario e intellettuale, poco spontaneo. Alcuni pensavano addirittura che fosse stata la fissazione per la letteratura a inaridire la sua vena pittorica; molti consideravano la sua attività poetica una perdita di tempo; tutti concordavano, spesso con tono ironico, che i suoi scritti avevano ben poco valore. Quest'immagine di Girodet è durata sino a pochi decenni fa e ha impedito una reale comprensione del suo percorso artistico. Senza penetrare le ragioni della propensione di Girodet per il mondo della scrittura è difficile, se non impossibile, capire la sua ricerca pittorica. Il rapporto che Girodet instaurò con l'universo della parola è molto più intenso ed articolato di quanto possa apparire a prima vista. I vincoli di amicizia che lo legarono ai più celebri scrittori e intellettuali del tempo ¹², da Delille a Bernardin de Saint-Pierre, da Ducis a Chateaubriand, da Saint-Victor all'*idéologue* Cabanis, ad Alfred de Vigny, così come le sue giornate consacrate alla stesura di testi teorici e poetici, in particolare il poema *Le peintre*, che lo impegnò per una ventina d'anni, non sono che la manifestazione esteriore di una tumultuosa riflessione sull'essenza dell'arte e sull'originalità. *L'ut pictura poesis* aveva per lui un significato estremamente ampio e profondo. Non si trattava solo d'illustrare in modo originale testi letterari, cosa che pure faceva, per esempio con la serie d'incisioni per l'*Eneide* di Virgilio e le poesie di Anacreonte, Saffo, Bione e Mosco, ovvero con *Atala alla tomba* (1808), dipinto che raffigura un episodio dell'omonimo romanzo di Chateaubriand ¹³.



Si trattava anche di appropriarsi dei procedimenti e dei diritti che Lessing riservava alla poesia. Per Girodet infatti essere *original* significa tendere verso una pittura letteraria, che come l'arte della parola sappia essere filosofica, veicolando idee, superando la funzione mimetica: l'arte per Girodet non deve rappresentare la realtà, ma esprimere – come afferma in *Le Peintre*, testo chiave del suo pensiero estetico – delle «conceptions métaphysiques»¹⁴, come la poesia. L'originalità ha dunque per lui una forte valenza antilessinghiana: se Lessing aveva distinto la pittura e la scultura, arti “spaziali”, dalla poesia, forma d'espressione basata sulla successione temporale, Girodet mirava alla loro fusione; se l'autore del *Laokoon* riservava esclusivamente all'arte poetica la capacità d'evocare situazioni altamente drammatiche ed espressive, Girodet rivendicava alla pittura il diritto a raffigurare il “terribile” (il caso del *Déluge* è eloquente); se per il tedesco il linguaggio poetico, in quanto più astratto e allusivo, era più adatto agli slanci della fantasia e ai voli dell'immaginazione, per Girodet anche la pittura poteva rappresentare mondi immaginari, *fictions* (come dichiara orgogliosamente nella lettera a Bernardin de Saint Pierre sull'*Ossian*). Girodet ha manifestato queste idee tanto nei suoi dipinti quanto nei suoi scritti; anzi, spesso egli ha espresso *per verba* ciò che in primo luogo ha elaborato e sperimentato *per picta*. Un'attenta lettura dei suoi scritti

offre non solo una valida chiave di lettura della sua produzione pittorica, ma permette di comprendere alcuni aspetti dell'estetica neoclassica. Perché sono convinta che Girodet era davvero, come asseriva Quatremère de Quincy, un «miroir» in cui si rifletteva «le génie de son temps»¹⁵. Ma una domanda sorge spontanea: perché i suoi scritti sono stati a lungo criticati, sottovalutati se non rimossi? Quali sono i motivi di questa sfortuna critica?

2. Girodet scrittore: le ragioni di una sfortuna critica

«Il est poète, sans doute, mais il n'est pas bon versificateur, et [...] c'est lorsqu'il cesse d'être ému qu'il cesse aussi d'être poète: il ne possède pas l'art de cacher le vide des idées sous la pompe des mots»¹⁶. Questo giudizio negativo sul Girodet poeta è formulato dal suo amico Pierre-Alexandre Coupin, che curò l'edizione postuma dei suoi scritti: le *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* (1829). Un giudizio limitativo che investe il poema *Le peintre*, ma solo sotto il profilo letterario: Coupin non dà infatti alcun parere sull'impianto estetico-filosofico dell'opera, né sulle idee che Girodet vi esprime. Una condanna senza riserve fu formulata dall'allievo di David Étienne-Jules Delécluze: Girodet era stato mortalmente colpito dalla «maladie de la poésie descriptive»¹⁷, contagiata dalla sua amicizia «fatale» con l'Abbé Jacques Delille (1738-1813), alle cui opere il pittore s'era ispirato. Delécluze sotto un certo punto di vista colpiva nel segno, sottolineando il legame Girodet-Delille: è lo stesso pittore ad ammettere, nell'introduzione a *Le peintre*, l'influenza che su di lui esercitò l'abate. Il resto della «sfortuna» critica dei testi di Girodet è scandita da una costante: la sua mediocrità come scrittore. In questa lunga e tenace catena di giudizi negativi, nessuno insomma s'è chiesto quali concetti Girodet avesse espresso nei suoi scritti, liquidandoli semplicemente come cattiva letteratura. Di fatto, la svalutazione di Girodet poeta s'inserisce nella generale svalutazione del genere della poesia descrittiva, al quale *Le peintre* appartiene: una svalutazione che, innescata dalle critiche di parte romantica, sembra proseguire ancor oggi, a giudicare dallo scarso interesse che essa continua suscitare negli studi di letteratura francese.

Il principio fondamentale della poesia descrittiva, a differenza di quella didattica, è l'adesione, per l'appunto attraverso l'atto del descrivere, ai fenomeni della natura, in cui si mostrano e si reificano le leggi universali: il poeta descrittivo punta alla concretezza sensistica della descrizione piuttosto che all'astrazione concettuale degli assiomi¹⁸ e delle dimostrazioni teoriche, alla naturalezza e alla freschezza delle immagini piuttosto che all'arido e rigido procedere per categorie tipico del genere didattico; si propone d'entusiasmare il lettore alla verità dei suoi assiomi piuttosto che insegnargliela per via di raziocinio. Alla ra-

dice del genere descrittivo v'è il metodo sperimentale, la fisica newtoniana, la filosofia lockiana: non è certo una coincidenza che questo genere poetico si sia sviluppato in pieno '700, proprio quando i redattori dell'*Encyclopedie*, non diversamente dal Buffon dell'*Histoire Naturelle* (1749), conferivano la massima importanza alla descrizione come momento conoscitivo. La differenza tra genere didattico e genere descrittivo non è solo formale, ma sostanziale, poiché sottende un diverso approccio alla realtà, nonché una diversa gamma di valori, quali il movimento, la varietà, il sentimento. Non può così stupire che in Delille all'opzione per la poesia descrittiva corrispondesse un preciso orientamento estetico che, ad esempio, nell'opera *Les Jardins* (1782) lo spingeva a preferire la *varietas* piena di sorprese del giardino inglese all'ordine un po' noioso di quello francese. Modello di Delille era il Virgilio delle *Georgiche*, ma anche il Virgilio dell'*Eneide*, ove la voce poetica acquista accenti densi di *pathos*. In effetti, all'interno di un linguaggio fondamentalmente classico, che cerca d'aderire sensisticamente ai fenomeni, Delille inietta le gocce della malattia preromantica della malinconia, della dolorosa e nostalgica coscienza della fugacità della vita e dell'opprimente ineluttabilità della morte. Il convivere di forme classiche e di una sensibilità preromantica, di una matrice filosofica sensista-materialista e di inquiete spinte spiritualiste, è stato letto, *in primis* dai romantici, come espressione delle contraddizioni di una poesia incapace di dar libero sfogo a un sentimento "imprigionato" in algide forme, e impossibilitata dalla sua adesione all'esteriorità dei fenomeni a immergersi negli abissi profondi dell'io. Così Delille, ai suoi tempi celebrato come un genio della poesia francese, dopo la morte cominciò a essere bersaglio di critiche di parte romantica, a partire da A. Hus¹⁹ e soprattutto da Sainte-Beuve, che in un saggio del 1824 contrappose al *descriptif* falso e manierato della scuola delilliana il *pittoresque* dei romantici, creatori a suo avviso della vera poesia²⁰.

Indipendentemente dalle qualità poetiche di Delille e dei suoi seguaci, ciò che interessa, ai fini di una storia della cultura che si mantenga oggettiva e sappia restituire lo spirito del tempo, non è giudicare, ma intendere nelle sue ragioni un fenomeno culturale. La *liaison* tra Delille e Girodet (che, come mostrerò, del primo condivide il genere descrittivo e l'impianto filosofico) e il destino critico che come poeti hanno condiviso, sono significativi: si tratta di due personalità nelle quali, per usare due etichette certamente generiche, ma in fin dei conti utili, classicismo e pre-romanticismo sono due facce della stessa medaglia, e questa duplicità è stata spesso interpretata come indice di una visione contraddittoria, se non confusionaria e sincretistica, invece d'essere utilizzata come possibile strumento interpretativo della cultura del tempo. Così la sfortuna del poema di Girodet e degli altri suoi scritti anche nel XX secolo non è che un capitolo del grande libro della

sfortuna critica del genere descrittivo dovuta a una critica viziata da un punto di vista romantico ²¹. Anche chi s'è soffermato su *Le peintre* in modo più specifico non ha cercato di comprenderne il contenuto teorico ²², limitandosi a rintracciarne, in modo un po' superficiale, le fonti. Recentemente c'è stata un'inversione di rotta. Girodet come scrittore è oggetto di un libro della studiosa americana Weutlauffer ²³, la quale però, adottando un approccio fondamentalmente letterario, non approfondisce l'importanza estetica degli scritti, e il loro valore emblematico all'interno della storia della cultura del tempo. Di grande interesse, invece, la tesi di dottorato di Sidonie Lemeux-Fraitot, che ha esaminato le relazioni del pittore con intellettuali del tempo, utilizzando un fecondo metodo documentario e filologico ²⁴. A parte questi casi, in generale, chi s'è occupato di Girodet ha di tanto in tanto citato brani da *Le peintre* o dai discorsi accademici strumentalmente, cioè per chiarire taluni aspetti particolari della personalità dell'artista, senza tentare una lettura globale della sua attività di scrittore, né guardare alla portata generale delle sue affermazioni; le quali, esaminate nel loro insieme, possono aiutare a capire non singoli momenti ed elementi della sua produzione pittorica, ma la sua carriera nel suo insieme, anzi possono costituire una chiave interpretativa dell'intera stagione neoclassica. L'aveva intuito, nel 1926, lo scultore I. L. Blanchot, curatore di una breve antologia degli scritti di Girodet ²⁵. Questo libriccino, che rappresenta una piccola luce all'interno del panorama critico, alquanto nero, del Girodet letterato, apparteneva alla collana divulgativa *Les classiques pour tous*, in cui erano stati pubblicati brani tratti da opere dei "fari" della letteratura francese (Balzac, Baudelaire, Chateaubriand, Chénier...). Blanchot, pur rilevando i limiti dello stile poetico girodettiano «ampoulé» e infiorato di mitologia, riconosceva che bastava «un effort» al lettore «pour en découvrir la tige saine et robuste»; a proposito dei discorsi accademici del pittore, sottolineava che «Girodet, peintre, avait quelque chose à dire sur son art» e ricordava che «les écrits didactiques d'un artiste, lorsqu'il est sincère, nous renseignent sur la psychologie générale de son temps aussi bien que toute autre forme de mémoires historiques». La sua conclusione era che «les écrits de Girodet expriment un moment de la pensée esthétique en France» ²⁶. Non si allontanava dal vero.

3. *Qualche precisazione "filologica" sugli scritti di Girodet*

Prima di prendere in considerazione gli *scripta* girodettiani, in particolare *Le peintre* e i discorsi accademici, al fine di enuclearne le vedute estetiche, una precisazione s'impone. Quelli che leggiamo nell'edizione Coupin delle *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson* (1829) non sono i testi originari del pittore, i quali, alla sua morte, erano per la maggior parte rimasti allo stato manoscritto e non erano pronti per la

stampa. Per renderli pubblicabili, l'editore Renouard affidò i manoscritti girodettiani a Coupin, che li trascrisse in bella grafia e che, su tali copie, operò una serie di tagli e modifiche. Se non di tutti i manoscritti di Girodet è conosciuta la collocazione attuale (è il caso di *Le peintre*), è però nota l'ubicazione delle copie stilate da Coupin: gli Archives Départementales des Yvelines a Versailles (J2072-J2075)²⁷. Queste carte sono preziose perché riproducono a un tempo i testi originali di Girodet e le manipolazioni compiute da Coupin su di essi. Grazie a tali copie è dunque possibile valutare l'entità dell'intervento del curatore. Quest'ultimo ha corretto certi errori di versificazione, ha cercato di migliorare lo stile, riducendo le parti troppo prolisse ed eliminando le ripetizioni; ma in certi casi è intervenuto in modo più pesante, censurando alcuni brani compromettenti a livello politico (ad esempio certe affermazioni contenute nelle lettere giovanili che, rivelando l'entusiasta adesione del pittore alla Rivoluzione, non s'addicevano al clima politico di Restaurazione). A ogni modo, le modifiche di Coupin hanno mantenuto sostanzialmente intatto il pensiero estetico del pittore. Nella parte che segue, riportando brani dalle opere di Girodet, mi riferirò all'edizione Coupin quando non vi sia alcuna differenza rispetto alle copie di Versailles; in caso contrario citerò direttamente da queste ultime.

4. *La genesi di Le peintre*

Nel *Discours préliminaire a Le peintre*, Girodet dichiara che in origine aveva abbozzato un poema in sei canti, le *Veillées* o *Promenades du peintre d'histoire avec ses élèves*, in cui dopo aver stabilito i principi generali dell'arte, passava «aux règles et aux applications particulières à chacun de principaux genres de la peinture»²⁸. Il pittore precisa d'averne interrotto bruscamente la stesura quando fu pubblicato il poema *Les Plaisirs du poète* di Charles Hubert Millevoye: la lettura di quest'opera «me fit sur-le-champ concevoir un nouveau projet d'ouvrage [...]; si les plaisirs du poète m'avaient intéressé, je ne doutais point qu'un poème des *Plaisirs du peintre* ne put aussi plaire aux poètes»²⁹ sicché egli decise di redigere un nuovo poema. La prima edizione dell'opera di Millevoye uscì nel 1801, anno dunque entro il quale Girodet aveva già abbozzato *Les veillées*³⁰. Pertanto è a questa data che dovrebbe risalire l'inizio della genesi del poema che nel *Discours préliminaire* è denominato *Les plaisirs du peintre*, anche se di fatto, nel manoscritto girodettiano copiato da Coupin, l'opera s'intitola *Le Peintre* e con tale titolo è pubblicata nell'edizione del '29³¹. Probabilmente, in questa fase, il pittore aveva concepito una vaga idea dell'opera, la cui genesi dovette prendere corpo in maniera graduale, magari sotto la spinta dell'uscita della seconda edizione del testo di Millevoye (1804) e del poema di Jacques Maximilien Benjamin Bins de Saint-Victor *Le*

Voyage du poète (1806), opera che Girodet tenne presente soprattutto per la struttura narrativa ruotante attorno al viaggio³². Dico gradualmente, perché se egli avesse subito *in toto* rinnegato *Les Veillées*, non si spiegherebbe il motivo per cui il 29 agosto 1807 ne pubblicò nel *Mercure de France* un estratto intitolato *Essai poétique sur l'École française*. Anzi si può presumere che a questa data Girodet, mentre maturava l'idea di *Le peintre*, continuasse a lavorare alle *Veillées*. Inoltre, egli dovette comporre gran parte di *Le peintre* almeno dopo il 1813 in quanto, nel *Discours préliminaire*, si rammarica di non aver potuto godere a pieno dei consigli del poeta suo amico Delille (conosciuto nel 1807), perché quando questi morì (1813) la stesura del poema non era a uno stadio avanzato. Girodet continuò a rielaborare l'opera sino alla morte: *Le peintre* fu dunque il poema della sua vita, pensato fin dal 1801-06 ed elaborato, attraverso varie redazioni, fino al 1824. Quella che si legge nell'edizione Coupin è l'ultima versione del poema, in cui predomina lo sguardo del Girodet anziano; tuttavia, proprio perché frutto di una lunga stesura, l'opera riflette una complessa, ma coerente stratificazione di idee che permette di rileggere la biografia artistica di Girodet. Inoltre, ripercorrendo gli scritti precedenti, si nota che le idee ivi espresse sono confluite in *Le peintre*. Per tal motivo mi concentrerò su quest'ultima opera, giovandomi di tanto in tanto di riferimenti ad altri suoi testi come le *Dissertations* accademiche e le *Veillées*.

5. *Le peintre: un poema descrittivo, non didattico*

Quanto dice Girodet nell'introduzione al poema è essenziale per comprendere le caratteristiche di questo testo, che tanto si differenzia dai poemi didattici sulle arti. Come s'è accennato, egli riconosce in *Les plaisirs du poète* di Millevoye l'opera che gli ha ispirato l'idea di *Le peintre*. Trattando poi della redazione del poema, egli addita Delille, in particolare il poema *L'Imagination*, come un punto di riferimento fondamentale. Se l'opera di Millevoye si sofferma sui piaceri della creazione poetica, sul ruolo del poeta nella società e sul potere della poesia, Delille ne *L'Imagination* esprime la propria concezione filosofica sul funzionamento dell'immaginazione, svolgendo riflessioni che coinvolgono la natura dei sentimenti, la società civile, la morale, le arti e le tombe. In entrambi i casi le idee non sono delineate col rigore del ragionamento in un disegno limpidamente didattico e incisivamente dimostrativo, ma sono calate nella mobile varietà di immagini naturali, morali, storiche e mitologiche, che fungono da esemplificazioni capaci di suscitare l'entusiasmo del lettore per l'argomento trattato, provocandone l'adesione per via sentimentale. Il passaggio da *Les Veillées*, tipico poema didascalico scandito secondo la tradizionale divisione in generi artistici, a *Le Peintre*, in cui Girodet, nel raccontare la storia di un pittore, dà ampio spazio ad affermazioni di poetica e a una profonda

meditazione sull'essenza dell'arte, è una significativa scelta: l'obiettivo non è più impartire regole sulla pittura, rivolgendosi a un pubblico di pittori apprendisti, ma esprimere la propria concezione della pittura, liberandosi dal dogma delle categorie e dei generi per indirizzarsi a un pubblico più ampio. A tale scelta corrisponde uno stile di scrittura libero e vivace, distante «de la nudité un peu sèche» dei precedenti poemi sull'arte³³. Quindi, ricorrendo al paragone tra il genere descrittivo e la libera varietà dei giardini inglesi, Girodet dichiara il suo debito nei confronti di Delille³⁴. Da queste affermazioni emerge un preciso gusto letterario e artistico, che rinnega la severità e la monotonia in nome della grazia, della sorpresa, del movimento³⁵. A ben vedere, nell'ambito della letteratura artistica, già prima di Girodet, Antoine Marin Le Mierre aveva optato per il genere descrittivo ne *La peinture, poème en trois chants* (1769). A differenza dell'impostazione prettamente didattica di Charles-Henri Watelet, *L'Art de peindre* (1760), a sua volta ispirata a precedenti illustri come il *De arte graphica* di Charles-Alphonse Du Fresnoy (1668), l'obiettivo dichiarato di Le Mierre non è insegnare, visto che egli stesso non aveva alcuna pratica della pittura, ma entusiasmare artisti e pubblico all'arte³⁶. Le Mierre tocca i temi tipici dei trattati sulla pittura, come il disegno, i colori, la rappresentazione delle espressioni, senza assumere un andamento precettistico: il poema è un continuo fiorire di immagini che s'impongono all'attenzione del lettore per la suadente concretezza e per la capacità di far leva sulla sua dimensione emotiva. Un altro poema descrittivo d'argomento artistico è *La peinture poème en trois chants* (1809) del marchese Henri-Zosime Valori, amico del pittore³⁷, al quale il poema è dedicato. Nell'introduzione l'autore afferma di volersi distaccare dai suoi predecessori, perché il suo fine non è impartire regole, ma appassionare il lettore agli argomenti trattati³⁸: di fatto, pur sottolineando la sua distanza da Le Mierre, egli ne riprende gli obiettivi, nonché l'andamento di scrittura, svincolato da una struttura troppo rigida e agile nel muoversi da un'immagine all'altra. Si è Girodet ispirato al testo di Valori? Di fatto, tenendo presente che l'opera del marchese è dedicata proprio a Girodet e che quest'ultimo aveva optato per il genere descrittivo sin dal 1801, si può presumere che Valori abbia tratto non pochi suggerimenti dalle sue conversazioni col pittore.

A ogni modo *Le Peintre* risulta molto meno didascalico delle opere di Le Mierre e Valori: ciò che lo distingue e lo rende estremamente originale, se lo si situa nel panorama della letteratura artistica del tempo, è il fatto di narrare una storia. L'opera, divisa in sei canti³⁹, si avvicina alla tipologia dei romanzi di formazione: è la storia di un pittore dal momento in cui in lui si sveglia, innato, il genio artistico, fino alla vecchiaia. Il percorso di maturazione è scandito da una serie di esperienze, cioè viaggi: l'artista si reca in Italia, attraversando le Alpi,

passando per Milano, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e la Sicilia; poi si dirige in Grecia, ad Atene, quindi in Egitto, in Terra Santa, nelle lande scozzesi d'ossianica memoria, in America ⁴⁰. Nello scegliere il viaggio come fulcro attorno a cui ruota il poema, è probabile che Girodet si sia ispirato a *Le voyage du poète* di Saint-Victor, il quale, analogamente al pittore, nella *préface* pronuncia una professione di fede nei confronti del genere descrittivo: egli spiega che le *descriptions* di cui si serve per illustrare il viaggio ⁴¹ del protagonista, assumono un carattere intrinsecamente didattico, in quanto viaggiare è in sé fondamentale per la formazione del poeta ⁴². Che Girodet abbia tenuto presente questo testo è probabile perché egli stesso ebbe rapporti personali con Saint Victor ⁴³. Del resto, alcuni temi presenti nell'opera di quest'ultimo si riscontrano anche nel poema di Girodet, come il senso di smarrimento dinanzi alle rovine o la capacità dell'artista di vivificare il passato. Tuttavia, a differenza di Delille, Girodet e Millevoye, in Saint-Victor la descrizione risulta più superficiale, e solo talvolta lascia affiorare profondi concetti sull'arte. Inoltre il poema girodettiano è percorso, anche laddove proliferano immagini mitologiche e costruzioni retoriche ampollose, da un *pathos* che rispecchia la sua inquieta e appassionata personalità, e che deriva in parte dal riflesso, nella narrazione, di molta autobiografia.

Girodet infatti informa nel *Discours préliminaire* che il passaggio dal tipo tradizionale di poema didattico come *Les Veillées*, alla nuova opera poetica ispiratagli da Millevoye, gli permise di far filtrare nel testo aspetti e vicende della sua biografia, in particolare nella sezione relativa al viaggio italiano ⁴⁴. Tuttavia Girodet precisa che il cammino del suo pittore non poteva fermarsi all'Italia, ma doveva proseguire in quelle «contrées célèbres qui furent le berceau de connaissances humaines, et qui, surtout depuis l'époque de l'immortelle expédition des Français en Égypte, ont offert à nos artistes de si abondantes moissons de science et de gloire»; d'altro canto «comme ces pays privilégiés ne sont pas les seuls qui puissent inspirer le génie, j'ai fait voyager le peintre dans le Nord de l'Europe, rempli de beautés sauvages dont la rudesse contraste avec la grâce majestueuse de la Grèce et de l'Italie. Je le fais aborder dans ces déserts sublimes de l'Amérique indienne, dont l'auteur d'Atala nous a donné des descriptions ou plutôt des peintures si brillantes...». Girodet ridimensiona l'immagine tradizionale dell'Italia e della Grecia come fonti d'ispirazione per l'artista: terre molto differenti tra loro per la natura dei loro siti o luoghi privi di opere d'arte considerate capolavori esemplari sono riconosciuti a pieno titolo come mete capaci di risvegliare l'immaginazione. Per Girodet l'essenziale ai fini della creazione non è tanto il confronto con quelli che sono riconosciuti come modelli classici in sé, cui pure attribuisce grande importanza, ma l'esperire situazioni, anche molto diverse le une

dalle altre, capaci d'infiammare il genio artistico grazie al loro potenziale emotivo, cioè grazie al potere di suscitare emozioni nell'io del pittore ⁴⁵. D'altro canto, caratteristica fondamentale del genio artistico è per lui la *sensibilité* ⁴⁶. Allo stesso modo i "classici" sono fonte d'ispirazione non in quanto modelli di un'astratta perfezione, ma perché capaci di rapire l'animo di chi, dotato di sensibilità, si confronta con essi ⁴⁷: per questa concezione "empatica" del capolavoro artistico, Girodet si avvicina a Winckelmann ⁴⁸. Riguardo alle tappe non italiane del lungo viaggio del protagonista del poema, il pittore dichiara di essersi riferito a scrittori e artisti che avevano descritto nelle loro opere quei luoghi ⁴⁹: se l'esperienza del viaggio è fondamentale perché offre all'immaginazione l'opportunità di eccitarsi al punto da concepire grandi creazioni, anche la letteratura è una forma di *voyage*. Così, quasi in una sorta di *transfert*, leggendo *Les Ruines, ou Méditation sur les Révolutions de Empires* di Volney (1799), che si rappresenta in meditazione dinanzi alle rovine di Palmira, Girodet afferma d'identificarsi con lo scrittore al punto da credere di essere lui stesso tra quei ruderi ⁵⁰. Dunque, un luogo, che sia percepito coi sensi o immaginato attraverso la mediazione letteraria, può fungere da *input* creativo mettendo in moto l'immaginazione. Ciò vale anche per le opere d'arte: se contemplandole il pittore si commuove, la sua emozione si può alimentare, intensificandosi, di reminescenze letterarie. La forza stimolante della letteratura è un fattore essenziale dell'ispirazione del pittore: così Girodet invoca Virgilio, Tasso, Racine, Corneille: «Souvent vous prolongez sa studieuse veille; [...] | Vous l'inspirez: il sait, par un noble artifice, | Faire aimer la vertu, faire abhorrer le vice, | Consacrer les bienfaits chers à l'humanité, | Et condamner le crime à l'immoralité» ⁵¹. Quest'aspetto può spiegare la difesa dell'oraziano *ut pictura poesis* che Girodet perora nell'introduzione, nonché la sua enorme produzione di illustrazione di opere letterarie.

Si potrebbe pensare che per Girodet la percezione immaginaria dei luoghi innescata dalla lettura, in quanto non dipendente da alcuna immagine reale, sia più adatta, rispetto alla pura e semplice percezione del reale, a sviluppare il processo immaginativo ⁵², ma in realtà, anche la percezione fisica di un'opera si complica di risonanze letterarie, allargandosi alla sfera del ricordo e dell'illusione. Di fatto, dall'esame di *Le peintre* si noterà che il fattore scatenante l'impulso creativo dell'artista non è la bellezza oggettiva di un luogo, ma la capacità di far reagire il suo io; capacità che non è propria di ogni luogo, ma di quelli caratterizzati o da uno statuto di rovina, come resto di qualcosa che è morto e che impone all'immaginazione dell'artista di ricostruirlo, o da un aspetto "sublime", il quale, innescando il senso dell'incombere della morte, scatena una liberazione di forze creative che si ribellano alla meccanica legge del perire; oppure dall'appartenenza all'immagi-

nario mitico-letterario, per cui un sito o un'opera d'arte ricorda al pittore un testo letterario o una leggenda, dando avvio a un processo mnemonico-immaginario in cui fin dall'inizio quella data realtà che cade sotto i sensi è come "suggestionata" e sussunta da una dimensione extra-reale tratta dalla memoria, dalla dimensione del "non più", della morte. In tutti i casi l'immaginazione è messa in moto dalla presa di coscienza che la condizione della realtà è quella del frammento e del divenire. L'impulso immaginativo nasce come anelito a una forma illusoria di compensazione, in cui il mondo creato dall'io dell'artista oppone la forza consolante delle illusioni all'arida realtà del tutto destinato a soccombere. Ma affinché le mie parole non suonino vuote è necessario esaminare il ruolo che l'immaginazione svolge nel poema di Girodet attraverso una messa a fuoco dei nuclei tematici del poema.

* Abbreviazioni: OP = *Œuvres posthumes de Girodet-Trierson peintre d'histoire, suivies de sa correspondance et précédées d'une notice historique, et mises en ordre par P. A. Coupin*, 2 tomi, Renouard, Paris 1829; ADY = Archives Départementales des Yvelines, Versailles.

¹ H. de Balzac, *La Maison du chat qui pelote*, in *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, Gallimard, Paris 1977, I, p. 54.

² Sull'originalità in Girodet in rapporto all'*ut pictura poesis* cfr. C. Savettieri, "Le désir de faire quelque chose de neuf": Girodet et l'originalité, in *Au-delà du maître*, cat. Mostra, Montargis 2005, in corso di stampa.

³ C. Savettieri, "Il avait retrouvé le secret de Pygmalion": Girodet, Canova e l'illusione della vita, in "Studiolo", 2, dicembre 2003, pp. 11-39, in particolare pp. 14-23.

⁴ E. J. Delécluze, *David, son école et son temps*, Paris 1855, p. 266.

⁵ C. Savettieri, *La "scène d'un déluge" di Anne-Louis Girodet: la pittura come poesia*, in "Polittico", 3, 2004, pp. 125-55.

⁶ D. e G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris 1973, n. 1368.

⁷ C. Savettieri, "Il avait retrouvé le secret de Pygmalion", cit., pp. 31-39.

⁸ *Discours prononcé par M. Belloc, peintre, sur la tombe de Girodet*, copia manoscritta, ADY, J 2071, c. 2.

⁹ Pubblicata in *Épître XVIII. A l'illustre statuaire Canova à Rome par Bober. La lettre de ce grand artiste, et celle du célèbre peintre d'histoire Girodet-Trierson, à Paris*, Perpignan, Paris 1822.

¹⁰ A.-L. Girodet, *Correspondance*, in OP, II, p. 387; 339-40; 375-76.

¹¹ Ivi, pp. 272-83.

¹² Sulle frequentazioni artistiche e letterarie di Girodet e sui suoi rapporti con i salotti intellettuali del tempo cfr. S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trierson (1767-1824)*, thèse de Doctorat, Paris I, 2003, pp. 325-67.

¹³ Per l'*Eneide* di Virgilio: *Énéide. Suite de compositions de Girodet lithographiées d'après ses dessins par MM. Aubry-Lecomte...*, Noël aîné, Paris 1825, 78 tav.; per le poesie di Anacreonte: *Anacréon. Recueil de compositions dessinées par Girodet et gravées par M. Chatillon, son élève*, Paris 1825, 54 tav.; per Saffo, Bione e Mosco: *Recueil de compositions dessinées par Girodet et gravées par M. Chatillon, son élève, avec la traduction en vers par Girodet de quelques-unes des poésies de Sappho et de Moschus...*, Paris 1829; e ancora le *Saisons*, tele ispirate alla poesia descrittiva sulle stagioni, a cominciare dal Thomson di *The Seasons* (1730, 1744) (cfr. C. Savettieri, *Le "Saisons" di Anne-Louis Girodet: fonti letterarie, implicazioni filosofiche*, in "Cahiers d'Histoire de l'art", 3, pp. 89-107) in corso di stampa.

¹⁴ A.-L. Girodet, *Le peintre. Discours préliminaire*, in OP, p. 12.

¹⁵ A. C. Quatrèmere de Quincy, *Éloge historique de M. Girodet lu à la séance publique de*

l'Académie royale des Beaux-Arts le samedi 1 octobre 1825, in *Recueil de Notices Historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut par Quatremère de Quincy*, Paris 1834, p. 308.

¹⁶ P. A. Coupin, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Girodet*, in OP, I, p. xxxi.

¹⁷ D. E.-J. Delécluze, *Louis David*, cit., p. 270.

¹⁸ E. Guittou, *Jacques Delille et le poème de la Nature en France de 1750 à 1820*, thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1972, Université de Lille III, 1976, p. 12 e ss. Cfr. anche M. Cameron, *L'Influence des "Saisons" de Thomson sur la poésie descriptive en France (1759-1810)*, Paris 1927, p. 164 e ss.; L. De Nardis, *Scienza e paesaggio nella poesia del Settecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, p. 105 e ss., il quale nota (p. 113) che rispetto alla poesia descrittiva inglese, che trova la sua incarnazione in *The Seasons* di Thomson, in quella francese – che comunque molto deve al poeta inglese – la partecipazione emotiva lascia il posto a un'«esaltazione intellettuale».

¹⁹ A. Hus, *De l'influence de l'abbé Delille sur la poésie française*, Paris 1814, p. 8.

²⁰ E. Guittou, *La vie posthume de Jacques Delille*, in *Delille est-il mort?*, Clermont Ferrand 1967, pp. 229-68.

²¹ Ad esempio A. Levain, *Girodet considéré comme écrivain*, in "Bulletins de la société d'émulation de l'arrondissement de Montargis", XII, 1900, pp. 11-21.

²² N. MacGregor, *Girodet's poem «Le Peintre»*, in "Oxford Art Journal", luglio, 1981, n. 4, pp. 26-30; S. Nevison Brown, *Girodet: a contradictory career*, ph. D, London University, 1980, II, pp. 460-541.

²³ A. K. Wettlaufer, *Pen vs. Paintbrush. Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York 2001.

²⁴ S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor*, cit.

²⁵ A.-L. Girodet, *Écrits sur l'art (Extrait)*, Notices et Notes par I. L. Blanchot sculpteur, Paris 1926.

²⁶ Ivi, pp. 8-10.

²⁷ Per un'analisi del problema filologico cfr. C. Savettieri, *Ai confini delle arti: Anne-Louis Girodet Trioson tra scrittura e pittura*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa, 2002, pp. 36-39, 457-61; S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta*, cit., pp. 420-25.

²⁸ A.-L. Girodet, *Le peintre. Discours préliminaire*, cit., p. 21.

²⁹ Ivi, p. 22.

³⁰ Il manoscritto è conservato a Orléans, Médiathèque, ms. 469.

³¹ Sulla genesi dell'opera cfr. anche Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor*, cit., p. 412 e ss.

³² La somiglianza notata da Nevison Brown, *Girodet*, cit., II, p. 479.

³³ A.-L. Girodet, *Le Peintre. Discours préliminaire*, cit., p. 27.

³⁴ *Ibidem*. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor*, annexe 8, n. 299, segnala che Girodet possedeva nella sua biblioteca due volumi non meglio specificati di Delille e (n. 38) il poema *Les Jardins* (1782) in cui l'abate esprime la sua ammirazione per i giardini all'inglese.

³⁵ All'inizio del poema Girodet sente il bisogno di ricordare ancora una volta il suo distacco dal genere didattico, cfr. Girodet, *Le Peintre*, ADY, J 2074, chant premier, c. 1.

³⁶ A.-M. Le Mierre, *La peinture, poème en trois chants*, Le Jay, Paris 1769, pp. VII-IX.

³⁷ Il marchese scrisse un'ode commemorativa per la morte di Girodet, *Sur la mort de Girodet, ode dédiée à ses élèves*, impr. de A. Boucher, Paris (1824 o 1825).

³⁸ H. Z. de Valori, *Discours Préliminaire*, in *La peinture, poème en trois chants*, Brasseur l'aîné, Paris 1809, pp. XIX-XX.

³⁹ I sei canti, nelle intenzioni di Girodet, dovevano essere corredati di note storiche; egli riuscì a concludere solo quelle per il primo canto (Coupin ha stilato quelle per gli altri canti).

⁴⁰ A.-L. Girodet, *Le peintre. Discours préliminaire*, cit., pp. 25-26.

⁴¹ Il viaggio del poeta di Saint-Victor comprende l'Italia (Milano, Vicenza, Venezia, Parma, Firenze, Roma, Napoli), la Grecia, l'Oriente (Tiro, Balbec, Palmira), l'India, l'isola di Saint-Pierre (con una rievocazione del romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1789), l'America (col riferimento a Chateaubriand e alla sua *Atala*, 1802), Tahiti.

⁴² J. M. B. de Saint-Victor, *Le voyage du poète*, Didot l'aîné, Paris MDCCCVI, p. XII.

⁴³ J. Candaille, *De Girodet et de ses deux ouvrages sur l'Anacréon et l'Enéide*, in "Annales de la Littérature et des Arts", 293 livraison, s.d., p. 6, ricorda il rapporto di amicizia che legava Girodet al poeta, di cui eseguì tra il 1812 e il 1820 un ritratto (*Liste des ouvrages de Girodet*, in OP, I, p. LXI). Inoltre *Le voyage du poète* fu illustrato con un'incisione tratta da un disegno di Girodet rappresentante *Le poète, monté sur un navire entouré de dieux marins*.

Il pittore fornì anche due disegni per illustrare la traduzione, eseguita da Saint-Victor, delle Odi di Anacreonte (1810). Di fatto, in un primo tempo Girodet aveva promesso allo scrittore di illustrare in maniera più estensiva l'opera, ma poi decise di dedicarsi per conto suo a un'edizione delle *Odi* di Anacreonte tradotte da lui stesso. L'impresa, cominciata nel 1808, si concluse con la morte di Girodet. Coupin ne curò l'edizione, cfr. *Discours Préliminaire in Anacréon. Recueil de compositions dessinées par Girodet et gravées par M. Chatillon son élève...*, cit. Sull'impresa cfr. Nevison Brown, *Girodet*, cit., pp. 324-27; Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor*, cit., pp. 397-408.

⁴⁴ A.-L. Girodet, *Le peintre. Discours préliminaire*, cit., I, pp. 22-23.

⁴⁵ Ivi, p. 29: «j'ai tâché [...] de mettre, le plus souvent le possible, le peintre en rapport de position et en harmonie de sentimens, avec le caractère des pays que je lui fais parcourir. Ainsi, il éprouve un mélange de joie, d'admiration et d'horreur sur les ruines de l'amphithéâtre des Flavius; en visitant Athènes, le ravissement le saisit à la vue de la ville de Périclès; le regret, le plaisir et l'enthousiasme ralentissent ou précipitent ses pas, lorsqu'il foule, malgré lui, sous ses pieds les fragmens mutilés et la poussière éparse des chefs-d'œuvre de la Grèce».

⁴⁶ Ivi, p. 100.

⁴⁷ Ivi, pp. 91-92, 96.

⁴⁸ E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000, p. 113 e ss.

⁴⁹ A.-L. Girodet, *Le peintre. Discours Préliminaire*, cit., p. 25.

⁵⁰ Ivi, p. 31: «Ainsi, lorsque Volney se peint méditant sur les palais détruits de Palmyre, au moment où la nuit s'apprête à couvrir de son voile funèbre le désert et ses ruines, je crois m'être assis avec lui sur la ville des tombeaux, au milieu d'un peuple de fantômes».

⁵¹ Ibidem.

⁵² Per E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1998, pp. 88-89 e 171, il carattere più "oscuro" della poesia la rende particolarmente adatta a colpire l'animo.

II – Immaginazione e morte nel pensiero estetico di Girodet

1. *Thanatos come presupposto dell'immaginazione*

Quale dio, si chiede Girodet all'inizio del poema, ha generato la pittura, «dont le charme puissant, sur la toile vivante, | A l'aide du mensonge et de la vérité, | prête le mouvement, la grâce et la beauté»¹? Non Apollo, ma Amore²: rievocando la leggenda pliniana di Dibutade, figlia del vasaio Butade³, che, per ricordarsi dell'amante in procinto di partire, ne fissò l'immagine ricalcandone l'ombra su un muro, Girodet fa risalire l'origine della pittura all'impulso amoroso a conservare ciò di cui si sente o si sentirà la mancanza, a preservare il ricordo di ciò che è oggetto d'amore. L'arte fissa ciò che si ama e parte, configurandosi come rievocazione di un'assenza. Girodet sottolinea come questa funzione della creazione artistica sia un *erreur*, una dolce illusione: «Oh! Douce et chaste erreur d'une pieuse amante! | Séparée à regret de l'objet de ses feux, | A cette esquisse encore elle portait ses vœux, | L'adorait en silence, et l'image fidèle | Recevait les sermens adressés au modèle»⁴. In una nota il pittore dichiara che «si cette origine qu'on donne à la peinture n'est pas la plus vraisemblable, elle est certainement la plus poétique»⁵: nell'ammettere che il mito di Dibutade come origine della pittura manca di verisimiglianza e contemporaneamente nell'accoglierlo in quanto più poetico, egli oppone il piano della realtà a quello della poesia. Passando a una definizione più generale del ruolo di quella «douce illusion, sublime imposture» che è l'arte, Girodet esalta la sua capacità di restituire illusoriamente una seconda vita ai defunti e di consolare così i vivi che ne piangono la perdita⁶. L'origine dell'arte pittorica è immersa nella dimensione del sentimento, della poesia, dell'illusione, della consolazione, qualificata da aggettivi come *douce* e *sublime*, caratterizzata dalla sua opposizione al reale, all'assenza, alla morte. L'arte, ispirata da *eros*, può restituire la vita a ciò che ora è *thanatos*, può magicamente riportare il “non più” all’“ora”, il passato al presente. Questa seconda vita, che è illusione sul piano della ragione, è consolazione in una prospettiva sentimentale e vero bene dal punto di vista morale: «Si l'erreur qui console est le plus vrai des biens, | O peintre, quels plaisirs sont plus purs que les tiens?»⁷. Ecco così che l'arte danza in bilico tra amore e morte, *illu-*

sion e realtà; in quanto illusione di poter infondere vita alla morte, è una forma di rivincita su *thanatos*: così la storia vasariana di Luca Signorelli, che ebbe il coraggio di ritrarre il figlio morto per preservarne il ricordo ⁸, assurge a emblema dell'arte che affonda le radici nella morte, per vendicarsene: «Il saisit ses pinceaux, et son pénible effort | Dans un portrait vivant il le dispute à la mort» ⁹. Girodet espresse questi medesimi concetti in una poesia funebre, rimasta inedita, composta nel 1808 per celebrare la morte del medico-filosofo Cabanis, suo amico. Dopo averne esaltato le virtù, il pittore invoca il defunto affinché gli appaia per ispirarlo: in tal modo egli potrà, attraverso un «art créateur», realizzarne un ritratto capace di consolare gli amici e ingannare («tromper») la morte:

Daigne aussi m'apparaître, et qu'un art créateur
 Dans tes traits imités ravive encor ton cœur
 Que mon crayon guidé par un noble prestige
 Puisse encor espérer ce *consolant* prodige,
 À mes yeux attentifs dévoile encor ces yeux
 Où du génie actif étinceloient les feux
 Ce sourire attrayant dont les traits ineffables
 Exprimoient la candeur et les vertus aimables;
 que je puisse, inspiré par ce doux souvenir,
 transmettre ton image aux siècles à venir,
 Consoler l'amitié, tromper la mort jalouse,
 Et d'une erreur si chère attendre une épouse ¹⁰.

Fissare l'assente, bloccare illusoriamente ciò che è perito, significa rievocare il passato, porre l'arte sotto il segno della memoria. Per Girodet l'artista resuscita non solo i morti a lui cari, ma anche i defunti dei secoli passati, che senza il potere magico dell'arte di vivificare tutto ciò che sfiora, sarebbero muti per sempre; in tal modo, grazie all'illusione dell'arte, «le passé renaîtra pour *charmer* l'avenir» ¹¹. La creazione artistica rappresenta così l'unica possibilità che il passato ha di tornare a vivere. Come avviene tale rinascita? Prima di tutto va rilevato che in Girodet le parole *illusion*, *souvenir* e *imagination* sono strettamente legate, anzi sembrano sovrapponibili, riferendosi tutte alla creazione di un mondo non esistente nella realtà, che sostituisce anche se solo illusoriamente ¹².

Nel IV canto, rievocando la Grecia, Girodet assimila illusione e ricordo: entrambi superano il fluire del tempo, innescando il magico corto circuito che fa coesistere passato, presente e futuro: «Là chaque lieu révèle ou cache une merveille; | Les sites charment l'œil; les noms charment l'oreille; | *L'illusion*, comme le *souvenir*, | Remplissent le passé, le présent, l'avenir» ¹³. A mettere in moto il processo mnemonico-immaginativo è la percezione della realtà come “relitto” che il tempo ha risparmiato quasi a meglio esibire la sua foga distruttrice. L'imma-

ginazione sorge dal senso di vuoto che sgorga dall'esperienza del frammento e che cerca di colmare con l'illusione¹⁴. Presupposto dell'azione dell'*imagination* è *thanatos*. Il viaggio che Girodet fa compiere nel suo poema al protagonista sembra un percorso di iniziazione alla morte; quasi ogni luogo da lui visitato gliela rivela: nei cumuli di macerie, nei pezzi di storia concretati nelle rovine¹⁵, nel minaccioso incomberre delle forze della natura. Ma è proprio la percezione della morte, svelata dai ruderi, che spinge l'artista, attraverso un processo in cui immaginazione e memoria s'intrecciano, a interrompere il lugubre silenzio dei ruderi, a dissolverne la triste solitudine, sanandone le ferite, ripopolandoli ed evocando i fantasmi di coloro che un tempo vi vivevano, colmando le crepe dei frammenti e i loro vuoti con le forme e i colori dell'illusione. Roma, teatro di macerie, è allora la patria dell'artista, luogo adatto all'ispirazione¹⁶. Così i ruderi dell'Anfiteatro Flavio, emblemi di una storia aggredita dalla natura, capaci di attestare «l'impuissance et le pouvoir du temps», infiammano l'artista, che immagina di tornare nell'antica Roma e assistere agli spettacoli¹⁷. Alla percezione della rovina s'affianca l'evocazione delle ombre del passato: «Ombre de la cité qui maîtrisa le monde, | Lève-toi! Levez-vous, ombres des vieux romains! | Revenez vous asseoir sur ces mêmes gradins; | Accourez vous presser sous ces arcs solitaires | Que jadis balayaient vos toges consulaires [...]»¹⁸. Ecco che l'artista ama ritrarre i ruderi della città eterna per il potenziale immaginativo che si cela nel loro aspetto funebre¹⁹. Allo stesso modo, a Pompei, dinanzi a ciò che è stato risparmiato dalla violenza della natura, l'immaginazione s'excita facendo credere al pittore d'esser tornato indietro nel tempo, di «appartenir à ces jours de splendeur»: infatti «partout l'*illusion* prolonge mon *erreur* | [...] Tout m'explique un passé qui n'eut point d'avenir, | Et ce présent d'alors qui devait sitôt fuir»²⁰.

Per Girodet l'azione del genio è “completare” una realtà percepita in termini di frammento, con la sua immaginazione, restituendole un'integrità illusoria, che conferisce un senso al presente. Allora se, per usare le parole di Simmel, il fascino delle rovine consiste nel fatto che «un'opera dell'uomo venga in ultima analisi percepita come un prodotto della natura» cioè come «distruzione della forma spirituale grazie all'azione delle forze naturali»²¹, l'immaginazione, nell'accezione girodettiana, oppone alla natura la forza dello spirito. L'esperienza “sublime” del confronto con *thanatos*, materializzato nelle rovine²², costituisce nel sistema di pensiero di Girodet il punto di partenza del processo immaginativo che, alimentato da un impulso di integrazione, si configura come reazione creatrice²³: è la reazione alla meccanica delle leggi naturali da parte dello spirito umano, di quella canna pensante, come l'aveva definita Blaise Pascal, che diversamente dall'universo materiale ha la coscienza della propria debolezza, del proprio

ineluttabile volgere verso la morte: nella consapevolezza della sua fragilità sta la sua forza. E i frammenti, nel loro persistere nonostante la distruzione, sono anche il segno della debolezza del tempo (l'«impuissance du temps»), della tragica tenacia del genio, dell'arte, della memoria; sono il segno della possibilità che s'apre all'uomo d'aggrapparsi ai brandelli del passato per costruire il futuro: così Roma è una «Vaste arène où le temps lutte avec le génie, | La nature avec l'art, la mort avec la vie; | Où le muet oubli combat le souvenir; | Où le triste présent menace l'avenir!»²⁴.

Se le rovine, ripopolate dall'immaginazione dell'artista, nella realtà rimarranno mute rovine, tuttavia nel mondo dei sentimenti e dell'arte, continueranno a parlare perché egli stesso ha infuso loro la sua vita individuale. E quel passato può tornare in vita proprio perché frammento, segno di una vita ormai morta: unicamente questo è il presupposto perché possa avvenire il suo completamento, grazie all'immaginazione, nel presente. Così il passato deve essere morto per poter rivivere nel presente e il presente deve riconnettersi alla catena dei frantumi del passato²⁵ per vivificarsi, darsi un senso e aspirare a sopravvivere. Girodet sottolinea l'aspetto dialettico della creazione, presentandolo come atto che, per sorgere, ha bisogno di nutrirsi del dolore, della malattia, del pericolo e della morte²⁶. Così se Vernet cerca pericolosamente nella tempesta l'ispirazione²⁷, il pittore protagonista del poema ha il coraggio di confrontarsi con la malattia²⁸ e di sfidare l'ira del Vesuvio²⁹. Il generarsi della creazione artistica dalla morte sembra appartenere all'universale legge per cui il nascere non può esistere senza il perire, la vita senza la morte, la gioia senza il dolore: così le ferite inflitte dal tempo rendono più affascinante l'Italia agli occhi del pittore poiché il piacere che egli trae dalla sua contemplazione deriva in primo luogo dal rimpianto per quella che essa è stata e ora non è più; un *regret* da cui scaturisce lo scatto dell'immaginazione verso il ricordo, il passato:

Les outrages du temps l'embellissent encore;
De sa destruction sa vigueur semble éclore;
Le peintre alors lui voit mille charmes secrets,
Et ses plus doux plaisirs naissent de ses regrets.
Oui! De l'antiquité l'empreinte révéree
Ajoute aux beaux objets une beauté sacrée
Que chaque jour accroit, lorsqu'un grand souvenir
Se présente avec eux à l'immense avenir³⁰.

Come i «plus doux plaisirs» nascono dai «regrets», così in generale i beni nascono «de la source des maux» e «les fleurs aussi germent sur les tombeaux»³¹. La possibilità del bene, della gioia e dunque dell'arte è insita nel carattere ossimorico della dimensione temporale dell'esistere: il tempo distrugge, ma permette anche la conservazione frammen-

taria del passato e intrinsecamente la sua rinascita³². Altri siti ispiratori partecipano, come le rovine, dello statuto di frammento. Si tratta di luoghi di per sé insignificanti, ma che acquistano un valore poetico perché legati a opere letterarie o a miti: sono dunque come dei frammenti che ottengono idealmente un'integrità grazie al mondo illusorio di immagini emanato dal loro *alter ego* letterario e mitologico, il quale risuona nella mente del pittore e si sovrappone alla loro esistenza fisica. Così la Scozia emoziona il protagonista del poema non per i suoi paesaggi, ma perché è la terra della poesia ossianica, sicché le lande scozzesi si popolano, nell'illusione dell'artista, degli eroi del bardo³³. E nell'immagine di Ossian che, piangendo e cantando la gloria estinta del guerriero Oscar, permette all'eroe d'essere accolto nell'al di là, Girodet condensa emblematicamente l'idea dell'arte che affonda le radici nel dolore e nella distruzione per far fiorire, con l'evocazione del "non più", l'illusione che la morte possa essere vinta, come quei fiori che «germent sur les tombeaux»³⁴.

2. *Da thanatos all'ideale*

Come s'è visto, se il poema di Girodet s'apre con Dibutade sotto il segno dell'amore, la parte centrale presenta una fitta serie di immagini di morte e distruzione che fanno scattare nel protagonista il processo immaginativo. Nella parte finale del poema, in riferimento alla creazione artistica, ricorrono invece parole come *immortalité, éternité, divin e amour*. Significativa è la storia di Apelle e Campaspe. Il celebre pittore, annientato dalla bellezza della fanciulla, dapprima non riesce a rappresentarla; poi, infiammato da amore, la ritrae senza alcuna difficoltà e, innalzandosi verso il divino, la effigia come una Venere. Nell'ammirare l'opera, Campaspe quasi non si riconosce tanto è "divina" la sua *alter ego* dipinta³⁵. Alessandro Magno, commosso dalla passione amorosa di Apelle rivelatasi nell'opera, decide di concedergli la fanciulla e di tenersi il ritratto in cui ella sembra avere una seconda vita³⁶. Commentando la storia, Girodet sottolinea l'inestricabile legame che salda amore e genio creatore³⁷, entrambi capaci di dare un senso all'esistenza, di innalzare l'uomo dalla sfera del mero esistere, facendogli volgere lo sguardo verso il cielo e spingendolo ad appropriarsi di una fiamma divina. Senza *amour e génie* il mondo sarebbe un deserto, perché nessuna consolazione allievierebbe i mali del mondo: «Dans le monde réel ou le monde idéal, | Le génie et l'amour nous consolent du mal, | Eux seuls avec l'espoir qui les soutient encore, | Demeureront au fond du Vase de Pandore. | Au génie, à l'amour, la docte antiquité | érigea des autels ainsi qu'à la beauté»³⁸. Amore e genio sono l'unica risorsa dell'uomo per riscattarsi dalle sofferenze della vita. È la coscienza degli aspetti negativi dell'esistenza che spinge l'artista a slanciarsi verso il divino, liberandosi del peso delle brutture

del mondo. L'ideale celeste a cui l'arte tende grazie all'amore, non è che l'altro volto della sua origine funebre affermata, come s'è visto, in altri passi del poema; allo stesso modo il meccanicismo sotteso alle immagini di distruzione di cui pullula *Le peintre* non è in contraddizione col neoplatonismo dell'ideale, ancor più bello del reale, raggiunto da Apelle o, come vedremo, da Pigmalione. Rilevando quanto la solitudine sia fondamentale affinché il pittore raggiunga il bello, Girodet propone l'esempio di Poussin:

Tel Poussin, au milieu des ruines de Rome,
 Errait, méditant seul; tel, ce triple grand homme
 Rival de Raphaël, dont le sombres pinceaux
 Evoquèrent les morts du fond de leurs tombeaux,
 Méditait seul, aussi, lorsque, loin de sa terre,
 Jusqu'au ciel s'élevant par sa pensée altière,
 Dans un silence auguste, un calme solennel,
 Face à face, il osa contempler l'Eternel.
 Ainsi, planant aux cieux, ou plongeant dans l'abîme,
 Il sut d'un grand larcin parer son art sublime ³⁹.

I versi sono tutti giocati secondo un criterio ossimorico: le rovine e il cielo; le tombe e l'eterno. Emerge qui l'indissolubile nodo che stringe morte e ideale: è nello sprofondamento nel mondo degli inferi, nella solitudine della riflessione sulla morte, che Poussin può innalzarsi all'eterno e, novello Prometeo, rubare uno sprazzo di "divino" e infonderlo alla sua arte. Coscienza della morte, della meccanica delle leggi della natura, del fluire del tempo, e divinità, eternità, non sono termini antitetici nel pensiero di Girodet: il loro punto di conciliazione è l'arte che dalla consapevolezza della morte fa sgorgare la forza per creare e volgersi all'ideale; e questa forza non è che l'ardore di *eros*, è l'impulso a conservare ciò che, assente, è oggetto di desiderio, come insegna Dibutade. L'arte è allora a un tempo infernale e celeste, funebre e nuziale: è il frutto di una tensione erotica verso il non esistente, che approda alla creazione di un bello che supera la natura. Questa tensione erotica va intesa, a mio giudizio, in modo generale, come impulso a "fermare", attraverso la creazione artistica, ciò che in natura colpisce vivamente l'immaginazione del pittore e che è destinato a perire perché immerso nel fluire del tempo. L'arte allora non è più imitazione della natura: è rievocazione (che implica memoria, immaginazione, poesia) dell'assente, cioè della morte. Il cardine del pensiero di Girodet, attorno a cui ruotano *eros*, *thanatos*, memoria, immaginazione, passato, futuro è la coscienza che l'arte può rievocare l'assente solo in modo illusorio. La vita che l'arte infonde all'oggetto di *eros* divenuto *thanatos* è dunque *illusion* ⁴⁰: non reale sul piano della ragione, è però vera e consolante sul piano dei sentimenti e della morale. Ma, a interpretare l'arte secondo un punto di vista meccanicista - che come

s'è osservato coesiste in Girodet con una prospettiva di stampo neoplatonico - anch'essa in quanto illusione è inesistente, è una forma di *thanatos*, poiché priva di vita e autonomia dalla realtà: l'arte si configura nel pensiero girodettiano come *thanatos* con l'apparenza erotica della vita; "erotica" perché nasce dal desiderio di conservare e compensare il vuoto della morte, e perché può divenire essa stessa oggetto di *eros*, come si noterà nell'analisi della storia di Pigmalione e Galatea, che costituisce un *pendant* di quella di Apelle e Campaspe.

3. *La forza delle illusioni*

Dopo quel bacio io son fatto divino. Le mie idee sono più alte e ridenti, il mio aspetto più gajo, il mio cuore più compassionevole. Mi pare che tutto s'abbellisca à miei sguardi [...]. Il mio ingegno è tutto bellezza e armonia. Se dovessi scolpire o dipingere la Beltà, io sdegnando ogni momento terreno la troverei nella mia immaginazione. O Amore! Le belle arti sono tue figlie; tu primo hai guidato sulla terra la sacra poesia [...]; tu raccendi ne' nostri petti la sola virtù utile ai mortali, la Pietà, per cui sorride talvolta il labbro dell'infelice condannato ai sospiri: e per te rivive sempre il piacere fecondatore degli esseri, senza del quale tutto sarebbe caos e morte. Se tu fuggissi la terra diverrebbe ingrata; gli animali, nemici fra loro; il sole, foco malefico; e il Mondo, pianto, terrore e distruzione universale [...]. *Illusioni!* Grida il filosofo. – Or non è tutto illusione? Tutto! Beati gli antichi che si credeano degni de' baci delle immortali dive del cielo; che sacrificavano alla bellezza e alle Grazie; che diffondeano lo splendore ella divinità su le imperfezioni dell'uomo, e che trovavano il BELLO ed il VERO accarezzando gli ideali della lor fantasia! *Illusioni!* Ma intanto senza di esse io non sentirei la vita che nel dolore, o (che mi spaventa ancor più) nella rigida e noiosa indolenza: e se questo cuore non vorrà più sentire, io me lo strapperò dal petto con le mie mani, e lo cacerò come un servo infedele ⁴¹.

A innalzare quest'inno all'amore e alle illusioni è Jacopo Ortis, passionale creatura di Ugo Foscolo (1802). Vi riconosciamo le idee del pensiero girodettiano appena enucleate: il binomio amore-illusioni; l'idea che le illusioni, seppure reputate dai "filosofi" come non vere, sono necessarie perché rendono meno infelice l'esistenza; l'associazione amore-arte sotto il segno ancora una volta delle illusioni.

Facciamo un balzo in avanti. È l'11 ottobre 1820, quando Giacomo Leopardi, riflettendo sulla perdita delle illusioni, si chiede:

Che piacere rimane? E la vita che cosa diventa? Nella stessa maniera dico: la virtù, la generosità, la sensibilità, la corrispondenza vera in amore, la fedeltà, la costanza, la giustizia, la magnanimità ec. Umanamente parlando sono enti immaginari. E tuttavia l'uomo sensibile se ne trovasse frequentemente nel mondo sarebbe meno infelice, e se il mondo andasse più dietro a questi enti immaginari (astraendo ancora da una vita futura), sarebbe molto meno infelice. [...] Non c'è maggiore illusione ovvero apparenza di piacere che quello che deriva dal bello dal tenero dal grande dal sublime dall'onesto. Laonde quanto più queste cose abbondassero, sebbene illusorie, tanto meno l'uomo sarebbe infelice ⁴².

Credere nelle illusioni è lo sbocco del *pathei mathos*, del doloroso

apprendere che il mondo non può essere, né è «qualcosa, e qualcosa di bello»⁴³, per dirla con Leopardi. La poetica delle illusioni, nell'ammettere lucidamente che esse sono "enti immaginari", cioè errori, assume una prospettiva razionalista-meccanicista; ma nel dichiarare contemporaneamente l'impossibilità di rinunciare perché sono le illusioni che danno un senso all'esistenza, che alleviano il male di vivere, pone le basi per il superamento di quella prospettiva. Si crede nella necessità, nella funzione consolante delle illusioni, innalzate a ideale metafisico, ma non nella loro reale, materiale esistenza: si crede in ciò che non esiste. Il binomio idealismo-materialismo non è né in Foscolo, né in Girodet, né in Leopardi un ossimoro. Lo ha spiegato Mario Andrea Rigoni a proposito del canto *Alla sua donna*⁴⁴, in cui sembrerebbe che Leopardi postuli, in contraddizione con la sua concezione materialistico-meccanicista della natura, l'esistenza di un mondo neoplatonico di idee. Rileggendo la poesia alla luce delle riflessioni sulle illusioni contenute nello *Zibaldone*, Rigoni ha chiarito come l'apparente contraddizione tra materialismo e neoplatonismo si risolve nella necessità «di celebrare ciò in cui non crede, di cantare ciò che non è». Così i *Sepolcri* di Foscolo cantano l'illusione di poter vivere dopo la morte grazie alla "corrispondenza di amorosi sensi" e al ruolo eternatore dell'arte, in una cornice filosofica che rimane fundamentalmente materialista: il sonno della morte non sarà "men duro" per chi è morto, ma, grazie alle illusioni, apparirà meno aspro a chi è ancora in vita; i defunti non potranno realmente tornare in vita, ma rivivranno illusoriamente nel ricordo dei vivi e nell'arte. Se l'*Ortis* si conclude con la disillusione politica e sentimentale di Jacopo, che s'esprime nel suicidio, i *Sepolcri* innalzano un canto appassionato alle illusioni, in cui si dichiara l'origine funebre dell'arte e contemporaneamente la sua funzione di riscatto dalla morte. Insomma, certamente seppure in forme diverse, il filo che unisce il nostro pittore ai due poeti⁴⁵ è la forza delle illusioni. Come spiegare questa somiglianza? Se non è peregrino ipotizzare che Girodet abbia letto il carme foscoliano, considerando i vasti interessi letterari del pittore e la pronta ricezione che i *Sepolcri* ebbero in Francia⁴⁶, va comunque precisato che la poetica delle illusioni ha un'origine squisitamente francese: i suoi germi, già presenti in Rousseau, si sono sviluppati nella pubblicistica sui sepolcri fiorita in Francia in reazione allo scandaloso stato di incuria delle tombe nel periodo rivoluzionario. Non è un caso che Foscolo si sia ispirato, nell'*Ortis*, alla *Nouvelle Héloïse* e, nei *Sepolcri*, a testi redatti nel pieno del dibattito sulle tombe, come l'*Imagination* di Delille⁴⁷, che a sua volta costituì un punto di riferimento fondamentale anche per Girodet⁴⁸.

Ne *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau definisce l'amore un'illusione capace di sovrapporre alla realtà un mondo immaginario, che ha del sacrale⁴⁹. Quando Julie racconta all'amato Saint-Preux che lo immagina mentre bacia il suo ritratto credendo che si tratti di lei in persona,

esclama con una dolcezza triste e melanconica: «O douces illusions! O chimères, dernières ressources des malheureux! Ah, s'il se peut, tenez-nous lieu de réalité! Vous êtes quelque chose encore à ceux pour qui le bonheur n'est plus rien»⁵⁰. A esprimere lucidamente il dramma della condizione umana, che s'alimenta di desideri e speranze, senza mai soddisfarli, e che trova nelle illusioni dell'immaginazione l'unica forma di consolazione, è, alla fine del romanzo, Saint-Preux:

Malheur à qui n'a plus rien à désirer! Il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède. On jouit moins de ce qu'on obtient que de ce qu'on espère, et l'on n'est heureux qu'avant d'être heureux. En effet, l'homme avide et borné, fait pour tout vouloir et peu obtenir, a reçu du ciel une force consolante qui rapproche de lui tout ce qu'il désire, qui le soumet à son imagination, qui le lui rend présent et sensible, qui le lui livre en quelque sorte, et pour lui rendre cette imaginaire propriété plus douce, le modifie au gré de sa passion. Mais tout ce prestige disparaît devant l'objet même; rien n'embellit plus cet objet aux yeux du possesseur; on ne se figure point ce qu'on voit; l'imagination ne pare plus rien de ce qu'on possède, l'illusion cède où commence la jouissance. Le pays de chimères est en ce monde le seul digne d'être habité et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'existe pas⁵¹.

L'unico mondo degno di essere abitato è quello che l'immaginazione si fabbrica a compensazione del vuoto di quello reale: un paradiso illusorio⁵², che non esiste, ma che consola. Chiara è l'origine rousseauiana della poetica delle illusioni che, seppure con modulazioni molto diverse tra loro per intensità e profondità, costituisce un tema dominante nel pensiero di Girodet, Foscolo, Leopardi, il quale in una delle ultime pagine dello *Zibaldone* (maggio 1829) cita proprio la parte finale di questo brano della *Nouvelle Héloïse*.

L'illusione consolatoria diviene protagonista nella pubblicistica contro la profanazione delle tombe: nella fitta produzione di testi sull'argomento, che culminò tra il 1795 e il 1804, va individuato un referente fondamentale non solo di Girodet, ma anche di Foscolo. In questi scritti *l'illusion* è connessa alla sfera affettiva e alla tomba.

4. *L'illusione della tomba*

Dedicando alla moglie il poema *L'Imagination*, pubblicato nel 1806 a Parigi, ma scritto tra il 1785 e il 1794, Delille afferma che nessun bene può eguagliare la speranza di essere pianto da lei dopo la morte: «La douce illusion te montrera mon ombre | Assise sur mon monument | [...] Par toi ces lieux me seront l'Élysée | [...] Des pleurs versés sur mon cercueil | Chaque goutte en tombant fera naître des roses»⁵³. Già da questi pochi versi, risulta evidente il legame Delille-Girodet, non solo per il nodo che stringe arte-morte-amore, ma anche per l'idea – incarnata nella bella immagine del pianto che fa fiorire le rose – che la nascita presuppone la morte, il bene il male⁵⁴.

Prima d'esaminare più estesamente le affinità tra il nostro pittore e Delille, è necessario inserire *L'imagination* all'interno del contesto in cui si pone ⁵⁵. Se in Francia la tematica sepolcrale si riscontra già in testi degli anni '80 come gli *Etudes sur la Nature* di Bernardin de Saint-Pierre, ad accendere un vero e proprio dibattito sulle tombe fu Emmanuel Claude Pastoret, che nella seduta del Consiglio dei Cinquecento del 26 pratile anno IV (1796) propose una serie di norme per dar nuovo prestigio al culto delle tombe. Infatti, ormai da anni regnava una vergognosa noncuranza nei confronti delle inumazioni e dei riti funebri: un processo cominciato dalla metà del '700, ma aggravatosi con l'ondata di scristianizzazione operata dalla Rivoluzione, e con la diffusione delle fosse comuni, che – con l'orrore che suscitavano – avevano finito per distogliere ancor più i vivi dai loro doveri verso i defunti. Nell'ottobre dello stesso anno Jacques Legouvé lesse all'*Institut de France* il poemetto *Sépulture* (edito nel 1801), che costituisce uno dei risultati più notevoli delle discussioni sull'argomento assieme all'*Imagination*, che per l'epoca in cui fu redatto (1785-94) può essere in un certo senso considerato in anticipo sui tempi. Il 24 febbraio 1800 Lucien Bonaparte, fratello del primo console e ministro degli Interni, chiese all'*Institut* d'organizzare una competizione che avrebbe potuto aiutare a formulare un'adeguata politica nazionale relativa alle tombe. Così nel 1801 l'*Institut* propose "Des Sépultures" come soggetto del concorso, che intensificò, come in una reazione a catena, quella produzione di poemi e discorsi sull'argomento, innescata qualche anno prima dal discorso di Pastoret ⁵⁶. Molti dei testi che contribuirono al dibattito sulle sepolture partono da una visione meccanicista-razionalista della natura per superarla con la difesa del culto della tomba, capace di soddisfare «cette passion naturelle à l'homme de se survivre à lui-même dans la mémoire des semblables» ⁵⁷. Girard, dopo aver constatato «nous ne faisons que passer sur cette terre», afferma che tuttavia ciascuno cerca di lasciare dopo di sé tracce della propria esistenza ⁵⁸. Onorare le tombe significa opporre alla fredda lucidità della ragione, che constata la peribilità del tutto, il valore consolante dell'illusione di sopravvivere negli affetti: «C'est en vain qu'un froid raisonnement viendrait anéantir ces heureuses chimères ou cette consolante réalité» ⁵⁹. La tomba, che per i morti non può avere alcun significato, per i vivi rappresenta la continuità del ricordo dei defunti, la persistenza oltre la morte dei sentimenti: «une espèce d'immortalité de souvenir» ⁶⁰. Così, se «la sepulture n'est plus rien pour les morts, elle est tout pour les vivants» ⁶¹. La tomba è segno di morte, ma anche di vita illusoria: ha una doppia valenza, funebre, sublime, dolorosa perché indica l'assenza; dolce, affettiva, consolatrice perché fonte dell'illusione, che i vivi alimentano, di poter colloquiare con i morti. Di fatto, Bernardin de Saint-Pierre, amico di Girodet e di Delille, aveva sottolineata

to fin dal 1784 questa doppia identità del sepolcro: «La mélancolie voluptueuse qui en résulte, naît, comme toutes les sensations attrayantes, de l'harmonie de deux principes opposés, du sentiment de notre existence rapide, et de celui de notre immortalité, qui se réunissent à la vue de la dernière habitation des hommes. Un tombeau est un monument, placé sur les limites de deux mondes» ⁶². La tomba permette «ces correspondances d'une nature invisible à la nature visible, d'un temps éloigné au temps présent» (si ricordi la “corrispondenza d'amorosi sensi” di Foscolo ⁶³!) che danno all'anima «l'extension céleste de l'infini» ⁶⁴. Per questi motivi la tomba “ideale” non dovrebbe essere macabra, con teschi e scheletri, ma avere un aspetto sereno ⁶⁵. Se dello stesso avviso si sarebbe espresso Delille in *Les jardins* ⁶⁶, gli autori che entreranno nel vivo del dibattito sulle tombe, esprimeranno un parere simile: ripristinando l'ideale rousseauiano di un diretto rapporto con la natura, che nella tomba del filosofo a Ermenonville aveva una sua emblematica esemplificazione, e rievocando le usanze degli antichi come le libagioni sulle tombe o le acque lustrali, vorranno la tomba in un bosco, tra i fiori, gli uccelli, alla luce del sole, condannando il lusso, lo sfarzo e le decorazioni pompose ⁶⁷. Due mesi dopo aver avanzato la sua richiesta all'*Institut*, Lucien Bonaparte pianse la perdita prematura della compagna Christine Boyer, deceduta a soli 24 anni nel maggio del 1800. Il Bonaparte fece seppellire la giovane nella sua proprietà di Le Plessis-Chamant, vicino Ermenonville ⁶⁸, forse ispirandosi al sepolcro di Rousseau. La tomba di Christine, immersa nel verde del parco, era circondata da un recinto di ferro, al di fuori del quale s'ergeva un busto rappresentante la giovane di J.-A. Houdon; di fronte, sul lato opposto del recinto, vi era una stele sulla quale era raffigurato un putto con una torcia rovesciata. Lucien vi conduceva spesso le due figlie ⁶⁹. Questa tomba incarna il modello di sepolcro, consolante e sereno, che, anticipato da Bernardin de Saint-Pierre, sarebbe stato sostenuto, di lì a poco, dai partecipanti al concorso del 1801.

5. Girodet, Delille, Millevoye: l'arte come tomba

Se è probabile che Girodet abbia letto qualcuno degli scritti “funerari” di questo periodo (probabilmente il testo di Legouvé ⁷⁰), è certo che conoscesse *L'Imagination* di Delille, visto che è lui stesso a indicare quest'opera come una delle sue primarie fonti d'ispirazione. Ampio è lo spazio che il tema dei sepolcri occupa in questo poema: in effetti l'illusione che i morti continuino a vivere nel ricordo e nei sentimenti dei vivi è per Delille uno dei frutti più alti dell'immaginazione, ricco anche di implicazioni etiche.

Esaminiamo allora le idee-cardine del poema. L'immaginazione affonda le sue radici nei sensi: in apertura di poema egli dichiara: «Tout entre dans l'esprit par la porte des sens» ⁷¹; ma le sensazioni svanireb-

bero via se non ci fosse la memoria, capace di fissarle. La memoria, a sua volta, alimenta l'immaginazione, «féconde enchanteresse», che «fait mieux que garder et que se souvenir, | Retraces le passé, devance l'avenir, | Refait tout ce qui fut, fait tout ce qui doit être, | Dit à l'un d'exister, à l'autre de renaître»⁷². Una delle proprietà fondamentali dell'immaginazione è il superare la successione temporale, nutrendosi del passato per proiettarlo nel futuro della creazione⁷³. Come un Giano bifronte essa guarda contemporaneamente al passato e all'avvenire⁷⁴. L'immaginazione riceve l'impronta dalle sensazioni, ma d'altro canto è capace di plasmarle e di trasformarle⁷⁵: affinché il passato possa tornare presente, deve passare per l'immaginazione da cui è trasformato⁷⁶. I sentimenti umani, suoi figli, s'alimentano – sottolinea Delille – di illusioni, che costituiscono una vera e propria necessità per la vita umana. Se i piaceri non sono godibili continuativamente, ma svaniscono, l'unica risorsa dell'uomo per riempire i vuoti tra un piacere e l'altro è l'immaginazione, che con la sua «brillante erreur», è produttrice di illusioni⁷⁷. Trattando delle esperienze atte a stimolare la facoltà immaginativa, Delille, attento lettore di Burke, si sofferma a lungo su situazioni pericolose e dolorose, legate all'incombere della morte, in particolare sui vulcani⁷⁸. Alla constatazione della legge della distruzione segue la previsione che le zone ricoperte di lava torneranno a essere fertili, un'immagine di cui forse si ricorderà il Leopardi della *Ginestra*:

Je sors, j'erre à pas lents sur cette lave immense,
 Triste, inhospitalière, et calcule en silence,
 Les temps, les temps lointains, où la stérilité
 Rendra ce sol aride à la fertilité.
 Hélas! Avant d'y voir, ou des fruits, ou de l'ombre,
 Des générations s'écouleront sans nombre.
 Ainsi, quand tout à coup d'affreux ébranlements
 Ont troublé les états jusqu'en leurs fondements,
 Les mœurs, les lois, les arts renaissent avec peine;
 Un instant le détruit, un long temps les ramène,
 Et le volcan éteint inspire encore effroi.
 Mais telle est du destin la consolante loi:
 Les biens naissent des maux. Prodiges de verdure,
 Ce sol enfin mûri, rend tout avec usure⁷⁹.

L'immaginazione, stimolata dalle immagini di morte, reagisce riaprendo illusoriamente le tombe e passandone in rassegna i fantasmi⁸⁰. Anche la grandiosità dei monumenti innesca il processo immaginativo, poiché «notre âme, à leur aspect, nos penses s'agrandissent». I monumenti, che nel loro resistere al trascorrere dei secoli, sembrano eterni, ma in realtà sono opera di esseri mortali, costituiscono un mezzo attraverso cui l'uomo può raggiungere una forma d'immortalità⁸¹. Nella parte dedicata ai luoghi capaci d'accendere l'immaginazione riscontriamo, come in Girodet, i siti che furono teatro di grandi avvenimenti

storici, ad esempio quelli legati alla storia del Medioevo, o quelli antichi, in rovina, dotati di uno statuto frammentario; come nel nostro pittore, la funzione del processo immaginativo è ritornare nel passato per ricostruirlo o per reintegrarne le macerie ⁸²: l'immaginazione, «amante des vieux temps, de leurs restes chéris», vive «de regrets, se plait dans les débris», che cerca di idealmente ricomporre ⁸³. Descrivendo l'esperienza di Hubert Robert, che si perse nelle catacombe romane, Delille rileva che la solitudine, il buio, il vuoto accendono l'immaginazione di chi si trova in situazioni di pericolo: «l'Imagination de fantômes funèbres | Peuple leur solitude et remplit leur ténèbres» ⁸⁴. Come in Girodet tutto ciò che appartiene allo statuto del frammento, dell'incompleto, piace all'immaginazione che «embellit les objets que l'œil ne peut atteindre» ⁸⁵. Sia detto per inciso che la fortuna, tipica di questo periodo, della figura del poeta cieco, cioè Omero, Milton, Ossian, è probabilmente legata proprio all'idea che l'immaginazione sia sollecitata dall'assenza, dal mistero, da ciò che non si vede fisicamente, ma con gli occhi dell'immaginazione o del ricordo. Così nel canto V dedicato alle arti, Delille ricorda a proposito di Milton che i doni della bellezza «éclipsés à ses yeux, revivaient dans ses vers» ⁸⁶.

Nella trattazione relativa alle arti emerge chiaramente l'impostazione filosofica di Delille, criticata di schizofrenia ⁸⁷. Egli infatti affianca a una concezione di stampo sensista dei processi immaginativi un'idea neoplatonica dell'arte, il cui fine è raggiungere un bello ideale che sta nei cieli, non in terra. A suo giudizio, infatti, il vero artista non può accontentarsi della natura, ma – novello Prometeo – ambisce a rapire un briciolo celeste che infonde alle sue opere ⁸⁸: «du monde réel franchissant la barrière», egli deve volgere lo sguardo al «monde idéal», come fece Raffaello nella *Trasfigurazione*, ove il Cristo «n'est point sur la terre, il n'est point dans le cieux; il est dans sa pensée» ⁸⁹. L'immaginazione è capace di superare qualsiasi legame con la realtà per creare qualcosa che vive solo nel pensiero ⁹⁰.

Il problema delle tombe occupa quasi interamente gli ultimi due canti riguardanti rispettivamente la politica e il culto. Come per Bernardin de Saint-Pierre, anche per Delille le tombe sono entità collocate al confine tra i due mondi. Egli afferma d'aver a lungo meditato sui sepolcri «non pas pour y chercher, dans ma mélancolie, | Le secret de la mort, mais celui de la vie» ⁹¹. Il culto delle tombe permette di credere che dopo la morte esista un'altra forma di vita, quella generata dal ricordo e dai sentimenti: «Les tombeaux sont placés aux confins de deux mondes: | Rendez-vous triste et cher, où, confondant leurs vœux, | La vie et le trépas correspondent entre eux. | Ceux que vous croyez morts vivent dans vos hommages; | Vous conservez leurs noms, vous gardez leurs images» ⁹². Onorare il sepolcro, pratica seguita anche dai selvaggi e dai popoli antichi, è una necessità scolpita nel cuore umano: se la

ragione «dédaigneuse» giudica come un «étrange aveuglement» porre nei sepolcri miele, vino, incenso come facevano gli antichi nel tentativo di unire «la mort avec la vie», tuttavia quando il cuore onora «un objet adoré», «l'erreux est respectable et l'abus est sacré». Del resto le azioni esemplari dei morti come i loro scritti, continuando a vivere in chi s'ispira a essi ⁹³, costituiscono l'identità di un popolo. Così il passato rivive nel presente e può diventare ancora futuro ⁹⁴. Senza il culto dei morti, che «des races transmet la chaîne héréditaire», «les siècles passagers | Périraient sans retour, l'un à l'autre étrangers» ⁹⁵: onorare i morti significa per i vivi coltivare la speranza di acquistare anch'essi una forma di eternità dopo la morte inserendosi nella “catena” del ricordo.

Da questo breve esame, emergono chiaramente gli aspetti del poema di Delille che hanno ispirato Girodet: l'innescarsi del processo immaginativo a partire dalla percezione di qualcosa di incompleto, di misterioso o dalla memoria di ciò che non esiste più; la coesistenza – spesso interpretata come sintomo di un pensiero contraddittorio – di una visione sensista-meccanicista e di neoplatonismo; il valore supremo dell'illusione che permette la sopravvivenza dei morti e delle epoche trascorse. Del resto, come ho già detto, va ricordato che il poema di Delille ha costituito una delle fonti dei *Sepolcri* di Foscolo, senza voler togliere nulla all'alta poesia del nostro poeta. Tuttavia rispetto a Delille, Foscolo e Girodet insistono maggiormente su un elemento fondamentale: l'arte come illusione di un riscatto dalla morte. Delille mette in rilievo il rapporto immaginazione-illusioni e, se si sofferma sul fine ideale delle arti raggiungibile grazie allo slancio dell'immaginazione, accenna, ma non approfondisce il legame arte-illusioni. Invece negli scritti di Foscolo e di Girodet nucleo fondamentale è il volto funebre dell'arte, il suo attingere ai dolori del mondo per sublimarli nell'illusione, il suo cercare ispirazione nelle macerie, nelle tombe al fine di eternare il non-esistente e di consolare l'uomo “finché il sole risplenderà sulle sciagure umane” (in Foscolo tutto ciò assume una portata etica e civile appena accennata da Girodet).

È a questo punto necessario richiamare l'attenzione su Millevoeye, poeta che ebbe come fonti di ispirazione autori antichi e moderni, come Young, Ossian, Delille, Gessner, Chateaubriand e André Chenier ⁹⁶. Non diversamente da Delille, in Millevoeye le scelte formali classiche, derivanti dal suo culto per Boileau, la preferenza per immagini mitologiche, convivono con aspetti pre-romantici, come l'importanza della sfera sentimentale, e la morte, la storia, la melanconia come fonti d'ispirazione ⁹⁷. *Les plaisirs du poète* (1801), opera che risente del clima francese del dibattito sulle tombe e probabilmente delle riflessioni di Delille sull'immaginazione, si concentra sul ruolo della poesia, esaltandone il potere di resuscitare il passato e i grandi uomini illustri e di popolare di illusioni tutto un nuovo universo ⁹⁸. L'autore inneggia alla capacità

della poesia di nutrirsi dei mali della vita per superarli con la creazione di un mondo rasserenante: indicativi sono gli esempi di Milton, che, cieco, nel canto può ancora godere «de la clarté des cieux»; di Ovidio in esilio che trova consolazione nella poesia; di Young che, sprofondata nel dolore, interroga la morte, e facendola diventare materia del suo canto, la sottomette: «Art sublime! À tes lois soumetts la mort même. | A l'insensible tombe arrachant ce qu'il aime, | Young, enseveli dans son chagrin profond, | Interroge la Mort, et la Mort lui répond»⁹⁹. Si comprende allora il motivo per cui il poema di Millevoeye spinse Girodet a interrompere *Les Veillées* per intraprendere un nuovo poema: ciò che gli interessava non era fissare didatticamente i principi dell'arte, ma cantare, come Millevoeye aveva fatto per la poesia, il ruolo universale dell'arte come illusione capace di «tromper la mort»¹⁰⁰. Se lo spunto gli venne da Millevoeye, certamente si sostanzio e s'arricchì delle riflessioni di Delille sull'immaginazione e sulle tombe. Invece il contributo di Saint-Victor sembra limitarsi alla struttura narrativa basata sul viaggio: sebbene anch'egli indugi su immagini di distruzione e morte, alle quali probabilmente si ispirò lo stesso Girodet¹⁰¹, di fatto non esprime l'idea dell'arte come illusoria sostituzione di ciò che non esiste. S'è detto che nel pensiero girodettiano lo slancio artistico, in quanto impulso erotico a preservare l'assente, si pone al confine tra *eros* e *thanatos*, illusione e realtà, vita e morte; alla luce della pubblicistica e della poesia sulle tombe, appare chiaro che l'arte abbia per Girodet una funzione molto simile a quella del sepolcro: come la tomba anche l'arte è a un tempo triste e consolatoria, motivo di rimpianto e di speranza, *locus* atemporale che riunisce magicamente tutte le temporalità, sede ove il pianto del dolore fa sbocciare i fiori della consolazione.

6. *L'eredità dell'anonimo del sublime*

In Girodet il sentimento del sublime che stimola l'immaginazione non sorge solo dinanzi alle rovine dell'antichità, ma anche con la visione o la lettura di grandi opere del passato. Il protagonista del poema, ammirando i capolavori di Michelangelo e Raffaello, ne resta annientato (*atterré*); ma subito dopo Girodet invoca i due celebri maestri affinché guidino e ispirino il pittore¹⁰². La tradizione artistica, da un lato incombe sul giovane artista, dall'altro può incitarlo all'emulazione e alla creazione.

L'idea che le opere del passato possano infiammare al punto da stimolare la nascita di nuove opere, se ha la sua lontana origine nel *Simposio* di Platone¹⁰³, costituì un nucleo essenziale della riflessione dello Pseudo Longino nel celebre trattato *Sul sublime*: se uno scrittore vuole tendere al sublime e creare un capolavoro immortale, deve confrontarsi coi grandi del passato, confronto che stimola il suo spirito di emulazione e lo conduce alla creazione di una nuova opera sublime¹⁰⁴. È

stato spesso e a ragione notato che questo è uno degli aspetti più moderni del trattato longiniano, sia perché l'idea dell'arte che imita e emula altra arte costituirà uno dei fondamenti della teoria dell'intertestualità e del decostruzionismo, sia per il concetto del "lettore sublime", il quale volgendo lo sguardo al passato, ne viene ispirato trasformandosi in "autore sublime", che si proietta nel futuro della creazione. Si tratta di una concezione della tradizione letteraria fondamentale, le cui vicende critiche sono ricche e complesse, e che, per quel che ci riguarda, costituisce un aspetto notevole del pensiero estetico di Girodet. Emblematica è la lunga nota con cui il pittore commenta i versi di *Le Peintre* riguardanti il soggiorno del protagonista a Firenze: egli sottolinea l'importante ruolo che i precursori fiorentini di Raffaello ebbero nel preparare la rinascita dell'arte; quindi, rilevando che i veri geni «loin de se confier uniquement dans leurs propres forces, savent s'approprier les mérites, non seulement des talens supérieurs, mais encore de ceux qui ne peuvent les rivaliser; ils profitent même de leurs erreurs», cita un passo in cui Rousseau si dichiara d'accordo con lo pseudo Longino: «Loin de me piquer de ne rien devoir qu'à moi-même, dit J. J. Rousseau, j'ai toujours cru avec Longin que l'un des plus surs chemins, pour arriver au sublime, était l'imitation des écrivains illustres qui ont vécu avant nous, puisqu'en effet, rien n'est si propre à nous élever l'âme et à remplir de cette chaleur qui produit les grandes choses, que l'admiration dont nous nous sentons saisis à la vue des ouvrages des ces grands hommes». Girodet prosegue il discorso, affermando che l'esempio di Raffaello, il quale s'ispirò ai suoi predecessori, e la lezione di Rousseau «qui peut également s'adresser aux artistes», dovrebbero correggere coloro che pensano di poter «se livrer à tous les caprices de leur imagination, sans mettre à profit l'expérience de leurs devanciers, et sans consulter les grands modèles»¹⁰⁵.

Connesso all'idea che i modelli dell'arte del passato siano una feconda fonte d'ispirazione, è il principio delle affinità tra geni originali vissuti in epoche differenti¹⁰⁶, che ha anch'esso la sua radice nello Pseudo Longino. Fin dal *Discours préliminaire* del poema Girodet, difendendo l'*ut pictura poesis*, spiega che un'arte può ispirare un'altra arte, o quanto meno che tra esse possono esserci delle affinità: «la majesté terrible de la Bible étonne encore dans les peintures de Michel-Ange, comme l'on est touché encore de la sublime pureté et de la douceur de l'Évangile dans celle de Raphaël et de Le Sueur»¹⁰⁷. Commentando poi un verso del poema in cui s'afferma che Michelangelo sculpiva come Dante poetava, Girodet nota in entrambi «cette empreinte décidée de force, de grandeur, de sombre énergie et de bizarrerie barbares», aggiungendo che se Dante avesse ammirato il *Giudizio Universale* della Sistina, sarebbe stato preso dallo stesso entusiasmo di cui s'impadronì Michelangelo nel leggere la *Commedia*. Quindi l'autore rileva l'esistenza di somi-

glianze tra grandi maestri vissuti in epoche diverse ¹⁰⁸: un'idea sviluppata nella dissertazione *De l'originalité dans les arts du dessin* (1817), ove Girodet dichiara che la natura «engendre des génies qui se correspondent. Apelles, Raphaël et Lesueur nous fournissent un exemple de cette consanguinité de plusieurs génies originaux, à qui leurs affinités donnent un air de famille». È interessante rilevare come la “consanguineità” tra questi artisti faccia tutt'uno con la loro originalità. Allo stesso modo «comparons ces génies éminemment originaux, le Dante et Michel-Ange, tous deux graves, mélancoliques; tous deux fiers, sombres, terribles, impétueux comme les passions qu'ils ont exprimées, profonds comme les abîmes qu'ils ont peints; tous deux encore ont un moment sacrifié aux grâces». Quindi il nostro pittore giunge a esplicitare l'idea di una metempsicosi dei geni: «les génies de ces hommes sublimes sont eux-mêmes des intelligences, des espèces d'âmes, comme les avaient conçues le divin Platon et l'immortel Pythagore. Et pourquoi ne croirons-nous pas que la plus heureuse des métempsycoses a pu transmettre à Raphaël, à Racine ou à Fénelon l'âme noble et tendre de Virgile? Les vibrations de ces génies aimables ne sont-elles point, en quelque sorte, de douces consonances et de suaves harmonies?» ¹⁰⁹.

In sito nel concetto di metempsicosi è il principio della rinascita ciclica, opposto alla visione lineare dell'ineluttabile scorrere della storia: la metempsicosi si configura come la rivincita della forza creativa dello spirito sulla potenza distruttiva del tempo. È d'obbligo riflettere sul fatto che Girodet parli delle somiglianze tra i geni in una dissertazione sull'originalità, alla quale dedica parole molto appassionate. La potenza dell'originalità, «qualité native», è tale che «malgré l'influence toujours agissante et presque irrésistible des goûts, des opinions et de systèmes établis, le génie, né fortement originale, reste constamment original [...] et si ce naturel est inflexible, de cette lutte de l'artiste contre son siècle, c'est l'artiste qui sort vainqueur» ¹¹⁰. Anche in *Le peintre* Girodet esalta l'isolamento che permette all'artista di concentrarsi e di seguire il suo talento sicché «Lors même qu'il imite, il reste original» ¹¹¹. L'artista originale è dunque visto in rapporto dialettico col suo secolo e col gusto corrente, anzi nella *Dissertation* si dice che, come un torrente in piena che rompe gli argini, egli travolge con la forza del suo genio i falsi precetti e i sistemi assurdi, producendo opere estranee al suo tempo, tanto originali da apparire «comme des espèces de sauvages au milieu d'un peuple policé» ¹¹². Allo straniamento dell'artista originale dalla sua epoca corrisponde significativamente «une marche retrograde» della sua arte. Questa marcia all'indietro non è che il volgere lo sguardo verso i grandi del passato: qui interviene il concetto di metempsicosi, che condensa l'idea del valore creativo della tradizione, poiché le consonanze tra i geni sono concepiti nei termini di “rinascita”, non di sterile imitazione. L'originalità non può sorgere dal

nulla, ed è cosa ben diversa dalla bizzarria, poiché è proprio dall'osservazione dei grandi maestri che s'impara l'originalità¹¹³. Argomenti affini¹¹⁴ sono affrontati nella dissertazione *Considération sur le Génie particulier à la peinture et à la poésie* (1817 ca.). I capolavori dominano «sur les productions innombrables et souvent inaperçues de la médiocrité», come i castagni secolari dominano sul muschio che cresce attorno alle loro radici: sono «modèles sublimes» che fanno circolare di generazione in generazione le scintille del genio: «Ces modèles sublimes qui, comme à des conducteurs électriques, font circuler de génération en génération les étincelles du génie chez tous les peuples civilisés, ne renferment-ils pas tous en eux tout ce que l'art peut contenir, ou, plutôt, l'art tout entier lui-même?»¹¹⁵. Questi capolavori, che formano un «abrégé instructif de l'univers, offert sans cesse à nos méditations»¹¹⁶, hanno nobilitato l'umanità, insegnandole a volgere lo sguardo al cielo¹¹⁷, incitandola all'amore del bello ed entusiasmandola alla virtù.

Riconsideriamo i versi citati all'inizio di questo paragrafo alla luce delle osservazioni svolte: la prima reazione del pittore dinanzi ai “grandi” del passato è l'annientamento, che è poi superato dall'impulso creatore. È lo stesso meccanismo notato in *Le peintre*: dal senso della morte scatta il processo immaginativo. In effetti anche i geni dei secoli trascorsi sono “defunti”: numerose sono le parti del poema in cui poeti, artisti o grandi uomini del passato appaiono al pittore quasi come fantasmi, ispirandolo. Quest'idea è ben presente in una suggestiva annotazione contenuta in un *cahier* databile intorno al 1807-10¹¹⁸, nel quale Girodet, ricalcando in modo palmare un brano di *The Seasons* di Thomson, di cui possedeva l'edizione francese (1756)¹¹⁹, immagina se stesso, al riparo dal gelido vento invernale, vicino al focolare: nell'atmosfera raccolta egli interroga la dotta antichità; ecco così che i grandi della letteratura antica sfilano dinanzi a lui: «Assis à la lueur du foyer, tandis que l'aquilon souffle au dehors et fait mugir les restes antiques de la forêt dépouillée de ses feuilles et que les vagues se brisent en murmurant contre le rocher où s'élève mon asile solitaire, j'interroge la docte antiquité. Je crois voir passer ces morts illustres devant moi. Dans mon extase le volume antique me tombent des mains une admiration concentrée m'absorbe. Déjà les guerriers illustres et les plus sages d'entre les grecs ont passé devant moi: j'aperçois encore Pélopidas et Epaminondas, mais Homère paraît. Virgile le suit, Pindare, Anacréon, Théocrite, Horace, Sapho, Esopé, Sophocle, Euripide, Aristophane, Plaute»¹²⁰.

Allo stesso modo, in *Le peintre*, significativa è l'affascinante descrizione dell'artista che durante la notte invoca gli spiriti dei morti illustri, ne percepisce la presenza e ne viene ispirato: in tal modo la sua arte trasmetterà alle generazioni future gli «exemples sublimes» di quei grandi uomini i cui *destins* si completano, trovano cioè un loro compimento, nell'opera dell'artista:

Sa main soutient son front penché vers ses genoux.
 La toile, encor oisive, attend et sollicite
 Le dépôt des pensers que sa tête médite.
 Aux propices clartés des nocturnes flambeaux
 Sortez, illustres morts, sortez de vos tombeaux!
 De l'inspiration dont il sent la présence,
 Son noble enthousiasme atteste la puissance;
 Grands hommes, paraissez! Son art majestueux
 Va transmettre aux respects de nos derniers neveux,
 Vos nobles actions, vos exploits magnanimes;
 Ils viendront y puiser des exemples sublimes.
 Venez donc, fameux Grecs, fiers Gaulois, grands Romains,
 Et vous, nobles Français, compléter vos destins:
 Son pinceau vous rendra les hommages du monde ¹²¹.

Il vuoto silenzioso della notte, in cui sprofonda la meditazione dell'artista, è riempito dalle immagini dei grandi uomini: al malinconico e inattivo meditare segue l'entusiasmo della creazione.

Il valore ispiratore del passato è dunque basilare per la creazione, che a sua volta si nutre della morte per far nascere l'illusione della vita. Se anche i geni del passato, come le rovine, le tombe, le forze della natura, possono far sorgere il sentimento del sublime, intimamente connesso all'idea di morte, anch'essi partecipano di una dimensione "cadaverica" e possono rivivere nell'illusione. I grandi artisti e scrittori del passato sono anch'essi defunti: quello che ne rimane, perché ha resistito al trascorrere del tempo, sono le opere che rivivranno, anzi troveranno un loro completamento (emblematica è l'espressione «compléter vos destins») ogni qual volta qualcuno s'ispirerà a esse; ma l'ispirazione, avvenendo nel presente, in un io individuale, affinché dia vita a un'opera degna dei suoi ispiratori, deve trasformarsi in emulazione. La tradizione ha bisogno dell'originalità per continuare a esistere e l'originalità, come insegnava lo Pseudo Longino, necessita della tradizione per potersi accendere. La tradizione artistica è necessaria alla creazione perché il suo persistere nel trascorrere dei secoli, nel tramontare delle civiltà, è l'emblema della resistenza dello stesso spirito, delle sue illusioni, dinanzi ai processi della natura. La "catena dei geni" è come un asse sottratto alla temporalità, che, immortale, attraversa le ferite del tempo ricucendole illusoriamente, e garantisce la continuità della "grande anima" opposta alla discontinuità della storia materiale¹²². Riconnettersi al passato per un artista vuol dire inserirsi con la propria individualità in quella catena illusoriamente eterna e sperare di costituire, dopo la propria morte, una fonte d'ispirazione per le generazioni future, guadagnandosi a sua volta una propria immortalità e vanificando le meschine invidie che lo fanno soffrire quand'è in vita ¹²³.

L'idea che la creazione s'ispiri alla morte e all'arte del passato, anch'essa morta, fa intravedere una concezione auto-referenziale della dimensione artistica. Per lo Pseudo Longino il segreto dei grandi

scrittori è la convinzione che la natura «ha infuso nelle nostre anime il desiderio irresistibile di ciò che è sempre grande e ci sovrasta con la sua divinità. Perciò agli slanci dell'osservazione e del pensiero umano l'universo intero è insufficiente, perché anzi la nostra mente spesso eccede i limiti del creato»¹²⁴. Se il sublime nasce dalla consapevolezza dell'infinità dello spirito umano rispetto ai limiti della natura, l'artista sublime è colui che, indipendentemente dalle situazioni in cui si trova, esprime con libertà la propria grandezza d'animo. La sublimità nell'accezione longiniana contiene dunque intrinsecamente l'indipendenza dell'arte da tutto ciò che è estraneo all'anima del creatore. Non è un caso che nella celebre *querelle des anciens et des modernes*, lo Pseudo Longino, che ebbe una grande fortuna in Francia grazie alla traduzione di Boileau (1674)¹²⁵, sia stato un punto di riferimento fondamentale per i difensori degli antichi. Questi ultimi infatti rivendicavano l'autonomia della letteratura in opposizione ai moderni, che tendevano a tradurla in un'esaltazione del regime politico esistente. Per Racine o Boileau tagliare i ponti con l'antichità significava, sottolinea Fumaroli, «se soumettre sans défense et sans recul possible à un carcan dévot»¹²⁶. L'opposizione tra la libertà dell'animo e la meschina realtà che vorrebbe piegarlo al servilismo è il nucleo etico-ideologico della poetica degli antichi, il cui corollario è «une préférence ou une pente pathétiques: la mélancolie, le pessimisme»¹²⁷.

Nei suoi scritti e nel corso della sua carriera, Girodet ha spesso rivendicato l'autonomia e l'indipendenza dell'artista. In *Le peintre* egli proclama che l'amore del bello è l'unico piacere dell'artista, il quale è indifferente ai vantaggi terreni¹²⁸ perché appartiene stoicamente sempre a se stesso. Quindi Girodet passa in rassegna vari esempi di artisti indipendenti (Poussin, Le Sueur, Puget) contrapposti ad altri che si sottomisero ai potenti (Le Brun, Girardon)¹²⁹. Qualunque tempesta lo travolga, l'artista è guidato dal suo talento «dans un port assuré» e se il suo paese è in preda a lotte politiche, il suo motto è una sorta di *la-the biosas*: egli cerca un luogo tranquillo e nella solitudine del suo lavoro ritrova la libertà¹³⁰. Non mi sembra casuale che questa immagine dell'artista è esaltata in *L'Indépendance de l'homme de lettres* (1806) di Millevoye, che come s'è detto fu una fonte di *Le peintre*¹³¹. È grazie a quest'atteggiamento "sublime", di rifiuto del presente, che l'artista può aspirare alla catena immortale dei grandi spiriti. Tutto ciò trova dei riscontri nella biografia di Girodet, il quale volle sempre distinguersi dai pittori del suo tempo, esibendo il proprio isolamento, sottolineando la propria originalità. Ma, se quest'ultima è fondata essenzialmente su scelte iconografiche anticonvenzionali e intellettualistiche, a livello stilistico egli guarda ai grandi maestri del passato, Michelangelo e Raffaello: Girodet si sente spinto dalle loro opere a un agone continuo; animato da un atteggiamento di sfida nei loro confronti, egli s'im-

pone una serie di difficoltà per emularli; vincerà gli ostacoli con successo, ma a un alto prezzo: i suoi dipinti appariranno spesso al pubblico gonfi di spirito esibizionista, virtuosistici, o “freddi” per un eccesso di *esprit*¹³².

Non stupisce l’inserimento di Girodet all’interno della poetica degli antichi, che infatti ha continuato a vivere anche dopo la *querelle*¹³³: dal Pope traduttore dei poemi omerici, a Burke, da Macpherson, autore dei canti ossianici, che costituiscono una sorta di Iliade e Odissea celtica, allo *Sturm und Drang*, è ravvisabile un filone della cultura europea che alla decadenza della modernità ha contrapposto la libertà dello spirito che ritrova la sua autenticità isolandosi dal reale e proiettandosi in epoche remote o mitiche. In Francia Rousseau estremizzò le posizioni degli “antichi”, dichiarando nell’*Essai sur l’origine des langues* che l’antichità biblica e omerica era «le siècle d’or»; fu per questa ricerca di autenticità originaria che ad esempio Chateaubriand si recò in America. Se la poetica degli antichi è stata una delle linfe vitali del Romanticismo europeo, essa ha costituito un aspetto rilevante del pensiero estetico e della biografia di Girodet.

7. *L’arte come frammento: illusione e allegoria*

Chateaubriand, che nel *Génie du Christianisme* dà largo spazio al fascino delle rovine, considera la stessa condizione umana come quella di un frammento: «l’homme n’est lui-même qu’un édifice tombé, qu’un débris du péché et de la mort; [...] tout chez lui n’est que ruines»¹³⁴. Il peccato originale ha aperto uno iato tra natura e spirito, ha fatto perdere all’uomo la sua vera patria, immergendolo nella dinamica delle leggi naturali, ma lasciandolo col desiderio, destinato a rimanere inappagato su questa terra, di trascendere la dimensione naturale e volgersi al paradiso perduto. In realtà, indipendentemente dalla presenza di una prospettiva cristiana, il sublime rappresenta il lacerante sentimento di quello iato, l’inquieto proiettarsi dello spirito al di là della dimensione umana. Come s’è visto in *Le peintre*, l’immaginazione reagisce al sublime generando l’illusione di sanare le ferite del tempo, d’entrare in un’atemporalità-immortalità, che restituisca l’integrità perduta. Nella visione girodettiana, l’arte che nasce dal sublime ha una doppia valenza che deriva dall’ambiguità dell’*illusion*: essa può esprimere l’illusione consolante di una reintegrazione o squarciarne il velo consolatore, registrare il vero, cioè la dolorosa contrapposizione tra individuo e natura, volontà di trascendenza del primo e impersonale meccanica della seconda. Girodet vive questa doppia valenza, e non solo nei suoi scritti: nella sua carriera pittorica, spesso definita contraddittoria, opere drammaticamente “sublimi” come il *Déluge*, s’affiancano nello stesso torno d’anni a dipinti dominati da un’armonia “classica”. Sono due anime di Girodet, come due sono le anime di Foscolo, che mentre si dedica alle *Gra-*

zie compone una tragedia “nera” come la *Ricciarda*, nel quale convivono la tormentata identità di Jacopo Ortis e la pacata indole di Didimo Chierico. In effetti, come ha sottolineato Claudio Varese, nella letteratura europea da Foscolo a Schiller, da Leopardi a Keats «gli antichi dei potevano essere evocati ridiventando attuali e pieni di un presente significato. Non solo in una stessa cultura, ma in uno stesso poeta possono contrapporsi o avvicinarsi sotto questi due aspetti»¹³⁵.

La complessità del concetto d’illusione nell’accezione girodettiana suscita ulteriori riflessioni. L’*illusion* conferisce una parvenza di vita a ciò che è “assente”, cioè inesistente perché morto o semplicemente immaginato, ideale (si ricordi l’immagine di Poussin); crea una *presenza* illusoria, ma il suo presupposto è la coscienza di un’*assenza*, di *thanatos*. Poiché in una prospettiva meccanicista – che, come s’è detto, in Delille e Girodet convive con una concezione neoplatonica delle arti – ciò che non fa parte del mondo materiale, che non è soggetto alla legge del divenire, è morte, allora anche l’idea, in quanto entità puramente immaginaria, è essa stessa morte. Il soffio di vita che l’illusione artistica conferisce a *thanatos* affinché appaia *presente* è ben diverso dall’illusionismo del *trompe-l’oeil* perché obiettivo dell’*illusion* non è, per citare Girodet, ingannare gli occhi, ma “tromper la mort”: deve suggerire la vita e a un tempo far intendere che allude a ciò che natura non è o non è più; sta pertanto in bilico tra vita e morte, rappresentazione e astrazione, natura e ideale. È un’arte che, avendo come suo oggetto l’inesistente, e non il mondo delle apparenze, rompe col principio della *mimesi*, senza però rinunciarvi del tutto poiché la patina di natura che rende illusoriamente vivo ciò che è morto implica pur sempre un’operazione *mimetica* nei confronti della realtà. Alla luce del concetto di *illusion*, tanto importante negli scritti di Girodet, è possibile comprendere meglio la sua fede nell’*ut pictura poesis*, che si manifesta nella predilezione per una pittura che come la poesia punti a «conceptions métaphysiques»¹³⁶. Come l’arte pittorica può andar oltre la rappresentazione della natura, veicolare idee e avvicinarsi all’arte della parola? La risposta di Girodet è l’allegoria. È il caso di sottolineare la forte valenza antilessinghiana di questa soluzione e in generale dell’arte girodettiana. Secondo Lessing, la poesia è più adatta, rispetto alla pittura, agli slanci dell’immaginazione; il suo carattere più astratto le concede una libertà interdetta alla pittura, che deve limitarsi alla rappresentazione del bello. Nel primato che Lessing riserva alla poesia si manifesta una volontà di liberazione dalla *mimesi*¹³⁷, da cui la pittura è nettamente esclusa. D’altro canto, uno dei punti cardini dell’estetica lessinghiana è il principio per cui l’arte non deve dire tutto, ma lasciare qualcosa in sospeso sì da stimolare l’immaginazione del fruitore. Il motivo per cui Lessing preferisce la poesia è che essa, utilizzando parole, quindi “segni”, al posto di rappresentazioni visive, gli sembra

maggiormente capace di alludere, di astrarsi, suscitando in modo più intenso la reazione dell'immaginazione del lettore. Girodet è affascinato proprio per lo stesso motivo dall'arte poetica, ma contrariamente a Lessing, è convinto di poter trasferire i requisiti al linguaggio pittorico. Di qui l'uso dell'allegoria che permette, attraverso una data rappresentazione, di comunicare un messaggio che trascende la stessa immagine: la "natura" raffigurata nell'opera artistica vale come allusione a un'idea, che essendo astratta non può essere visualizzata¹³⁸. Paul De Man¹³⁹ ha sottolineato che nell'allegoria, tra segno e significato vi è una frattura: il primo non coincide col secondo, ma vi allude come a qualcosa che è assente perché altro da sé. Nel caso della pittura girodettiana un'immagine che rappresenta qualcosa, ad esempio una famiglia che sta per piombare nell'abisso delle acque, come nel *Déluge*, non vale per se stessa, ma per il contenuto "altro" che sottintende: così, riprendendo l'esempio del *Déluge* e citando lo stesso Girodet, la catastrofe naturale può esser intesa come allegoria di una catastrofe sociale, in cui una famiglia s'aggrappa a sostegni precari; l'opera si configura come uno studio sulla natura umana, cioè sulle passioni innescate negli esseri umani da pericoli estremi¹⁴⁰. L'arte come illusione capace di conferire un'apparenza di realtà a un'assenza, è intrinsecamente portata un linguaggio allegorico. Del resto, come per altri versi ha notato Starobinski, «se la mira è davvero l'ideale (nel senso metafisico), allora l'opera non può concepire se stessa che come emblema di una realtà irraggiungibile: l'arte, linguaggio sensibile, è sempre e solo allegoria di un sovrasensibile»¹⁴¹.

Walter Benjamin, in un celebre saggio¹⁴², ha rilevato che, proprio per lo iato che separa il significante dal significato, ogni immagine allegorica è un frammento rispetto all'idea cui rimanda e che per ciò si dà come alterità. Nella concezione di Girodet o Foscolo, v'è uno scarto tra l'illusione e l'assenza che essa dovrebbe rievocare. L'illusione è segno presente e visibile di un'antiorità con cui non può coincidere: il passato infatti, essendo ormai al di là della sfera sensibile, non esiste, se non come ideale metafisico che vive nell'immaginazione. Tra l'evocato e l'evocazione non c'è coincidenza, ma differenza: e la differenza è il non essere, la morte. Allora, adottando la prospettiva di Benjamin, si potrebbe affermare che nella poetica dell'*illusion* l'arte stessa finisce per configurarsi come frammento.

La concezione dell'arte come segno che allude, senza coincidervi, a un ideale metafisico, si riflette nella produzione pittorica di Girodet: sua massima aspirazione fu una pittura che, senza rinunciare alla sua tradizionale funzione mimetica (la parvenza di vita), mirasse al mondo delle idee; una pittura filosofica, che con l'uso di allegorie infrangesse le barriere del sensibile e del visibile; che fosse segno percepibile di ciò che non può essere percepito, né rappresentato. In questo senso, *ut pictura poesis*.

¹ A. L. Girodet, *Le Peintre*, ADY, J 2074, *chant premier*, c. 1.

² Id., *Le Peintre*, in OP, I, p. 48.

³ In realtà in Plinio il nome della fanciulla non è specificato, si sa semplicemente che era la figlia del vasaio Butade. Fatto sta che in vari testi del XVIII secolo si riscontra questo nome, derivato da quello del padre. Cfr. R. Rosenblum, *The origin of painting: a problem in the iconography of Romantic classicism*, in "Art Bulletin", XXXIX, dicembre 1957, pp. 279-90.

⁴ A. L. Girodet, *Le Peintre*, cit., p. 48.

⁵ Ivi, p. 203, n. 1

⁶ Id., *Le Peintre*, ADY, J 2074, *chant premier*, c. 2 r.: «Des amans séparés par toi sont réunis; | Tu rends le fils au père, et le père à son fils; | D'une épouse un époux plaint le trépas funeste: | Il n'a pas tout perdu, son image lui reste; | Il croit la voir encore, encore lui parler; | Dans son oeil qui se trouble il sent des pleurs rouler; | Il bénit l'artiste et la douce magie | qui rend à ce qu'il pleure une seconde vie».

⁷ Id., *Le Peintre*, cit., p. 49.

⁸ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori cultori e architetti (1550-1568)*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966, III, p. 637.

⁹ A. L. Girodet, *Le Peintre*, ADY, J 2074, *chant premier*, c. 2 v.

¹⁰ Id., *Vers sur la Mort de Monsieur Cabanis*, 1808, copia manoscritta di P. A. Coupin, ADY, J2075. Il corsivo è mio.

¹¹ Id., *Le Peintre*, ADY, J 2074, *chant premier*, cc. 3 r-v. Riporto l'intero brano: «Ose interroger les générations; | Ses pinceaux évoquant les générations | Feront revivre encore d'antiques nations | Les exploits de leurs chefs, les vertus de leurs sages, | Et remontant pour eux le long torrent | Sauvé du sombre oubli qui dut l'ensevelir, | Le passé renaîtra pour charmer l'avenir». Il corsivo è mio.

¹² Ivi, *chant second*, cc. 29 v.-30 r.: «L'imagination, ce sens générateur, | Dont le prisme embellit et colore l'erreur, | Toujours inépuisable en ses heureux prestiges, | Aux yeux du peintre, alors, enfant des prodiges | Alors, au sein des airs, qu'il croit voir habités, | Se meurent en tout seul des êtres enchantés, | Des cavaliers, des chars, vains fantômes d'armées, | Tels que ceux qui, troublant ses villes alarmées, | En leur prophétisant les vengeances du ciel, | D'un salutaire effroi frappaient tout Israël. | Il voit, dans le brouillard de la Calédonie, | Où du vieil Ossian plane encor le génie, | Ces héros vaporeux qui, des champs de la mort, | S'envolaient, en sifflant, sur les brises du nord. | Au pays des beaux-arts et des fables divines, | Il voit Zéphyr d'un souffle élever les collines. | Les renverses d'un souffle et leurs flocons épars | Sont les drapeaux flottants de Bellone et de Mars, | L'égide de Pallas, le trône du tonnerre | Quand l'Olympe irrité veut effrayer la terre. | Des monstres fabuleux, des mers et des forêts, | L'illusion encor lui reproduit les traits...». Il corsivo è mio.

¹³ Ivi, *chant quatrième*, c. 1 r.

¹⁴ La teoria lessinghiana del "momento pregnante" presuppone il concetto di assenza e di vuoto: non rappresentando l'acme di un'azione, ma il momento che lo segue o lo precede, l'artista, secondo Lessing, stimola lo spettatore a immaginarsi quel momento culminante, non raffigurato nell'opera. Il piacere dello spettatore si alimenta di ciò che è assente dalla rappresentazione e che innesca il processo immaginativo. Quatremère, riprendendo Lessing, affermò nell'*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris 1823 (brani significativi alle pp. 12, 103, 132), che tra imitazione e realtà, dunque tra immagine e oggetto, vi è una differenza fondamentale poiché l'immagine, in quanto «appareance», può dare dell'oggetto che rappresenta soltanto una «ressemblance incomplète, autrement dit, bornée à quelques unes de ses parties, de ses qualités, de ses propriétés». Ruolo dell'illusione non è mostrare la realtà, ma farcela immaginare. È l'incompletezza a fondare l'identità dell'arte: concetto delineato fin dal 1789, nella *Dissertation sur les Opéras bouffons italiens* (s.l. 1789, pp. 31-2) in cui Quatremère protestava contro chi pretendeva dall'arte delle illusioni complete. Dunque Lessing, Quatremère e Girodet concordano nell'attribuire all'"incompletezza" il motore dell'immaginazione; tuttavia i primi due, fondamentalmente fedeli all'universalità del principio di "imitazione" sistematizzato dall'abate Batteux (in *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746, 1747²), fanno risiedere nello spettatore l'impulso immaginativo che completa l'assenza, mentre in Girodet è proprio l'atto creativo dell'artista a configurarsi come "completamento" di una realtà percepita come frammento. Inoltre l'illusione "incompleta" generata dall'arte non ha in Quatremère alcun ruolo consolatorio rispetto alla consapevolezza della morte.

¹⁵ Sulla cultura del frammento e le sue ricadute nel restauro cfr. O. Rossi Pinelli, *Cultura del frammento e orientamenti del restauro del XIX secolo*, in "Bollettino d'Arte", "La cultura

ra del Restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte", Atti del convegno internazionale (Bergamo, 9-11 Marzo 1995), supplemento al n. 96, 1996, pp. 11-20.

¹⁶ A. L. Girodet, *Le peintre*, ADY, J2074, *chant premier*, cc. 9v-10r.: «C'est la Rome du peintre, et que le dieu des arts | Adopta pour patrie et choisit pour asile; | Où, sous un ciel riant, dans un loisir tranquille, | Ce dieu, la lyre en main, à ses adorateurs | Révèle ses secrets et ceux des doctes sœurs. | Là parmi les basiliques, | L'artiste voit épars ces décombres antiques | Peuplés d'illustres noms et de grands souvenirs | [...] Viens donc leur consacrer tes studieux loisirs; | Pour toi l'*Illusion*, déployant ses prestiges, | Ravive les héros, y montre leurs vestiges». Il corsivo è mio.

¹⁷ Ivi, c. 14 r.

¹⁸ Id., *Le peintre*, cit., p. 76.

¹⁹ Id., *Le peintre*, ADY, J2074, *chant premier*, c. 15 v.: «Mais c'est là que l'artiste, à ces claires lueurs | Qui rayonnent encor sur leur néant sublime, | Vient raviver en lui la flamme qui l'anime. | Sur ces fragmens brisés, sur ces marbres en deuil, | Dont un crêpe de lierre ensevelit l'orgueil, | Le peintre vient s'asseoir, et son pinceau fidèle | Retracer ce néant de la ville éternelle: | Ses thermes, ses tombeaux croulant de toutes parts; | Ses cirques effacés [...]». Si confronti quanto afferma Chateaubrand nel *Génie du christianisme ou les Beautés de la religion chrétienne*, Migneret, Paris 1803, parte III, lib. I, cap. VIII, tomo II, p. 23, a proposito del fatto che un monumento diventa venerabile solo se è antico, e dunque ha perso le sue originarie funzioni: «un monument n'est vénérable qu'autant qu'une longue histoire du passé est pour ainsi dire empreinte sous ces voûtes toutes noires de siècles».

²⁰ Ivi, *chant troisième*, cc. 6v-7r. Riporto l'intero brano: «Quoi? Ce temple est debout! Sur ses autels déserts | Pourquoi les dons sacrés ne sont-ils plus offerts? | Dans ces murs, à ma voix, nul être ne s'avance; | Ils sont peuplés d'absents; s'écoute leur silence: | Il me dit qu'un seul jour, un semblable trépas, | Ensemble ont dévoré l'homme de ces climats. | Mais les arts ont orné ces demeures désertes; | Visitons ces maisons, à l'étranger ouvertes, | Où l'art moderne encor va puiser des leçons | [...] Entrons dans ce musée, et que j'admire encor | Ces débris, par le temps, érigés en trésor. | Ici, le nom fameux ou les traits d'un grand homme | Me font contemporain d'un grand siècle de Rome: | Je crois appartenir à ces jours de splendeur: | Partout l'*Illusion* prolonge mon erreur | [...] Tout m'explique un passé qui n'eut point d'avenir, | Et ce présent d'alors qui devait sitôt fuir». Il corsivo è mio.

²¹ G. Simmel, *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur*, Leipzig 1919, pp. 125-33, trad. it. *La Rovina*, in "Rivista di estetica", 1981, XXI, pp. 121-26.

²² Sul sublime dei ruderi nell'estetica settecentesca, cfr. L. Lattanzi, *Rovine dell'antico come segno del moderno: sublime di resti e ruderi nell'estetica del settecento*, in "Annali della Scuola Normale superiore di Pisa", IV, 14, pp. 119-39.

²³ Burke, nella sua *Enquiry*, sottolinea come le privazioni (il vuoto, l'oscurità, la solitudine, il silenzio) suscitando una grande impressione siano fonte del sublime, come lo sono tutte le passioni legate all'idea dell'autopreservazione. Il sublime si nutre del senso della morte. Il discorso di Burke verte sulla sfera sentimentale, non immaginativo-creativa: pur rilevando che il sublime impressiona l'immaginazione, non dichiara mai esplicitamente che esso funge da fattore di stimolo creativo per quest'ultima.

²⁴ A. L. Girodet, *Le peintre*, cit., p. 78.

²⁵ C. Sini, *Poesia e storia in Schiller*, in "Studi di estetica", 2, 1974-75, p. 301, nota che per Schiller «La storia universale non sarebbe altro che un aggregato di frammenti e non meriterebbe il nome di scienza, se non le venisse in soccorso l'intelletto filosofico, il quale ricollegendo fra loro tali frammenti mediante nessi artificiali, trasforma l'aggregato in sistema, e ne fa un tutto razionalmente unificato».

²⁶ A. L. Girodet, *Le peintre*, cit., p. 105: «Absorbé tout entier dans sa volupté pure, | Le peintre sait jouir de toute nature. | Pour la connaître mieux, il cherche le danger».

²⁷ Id., *Le peintre*, ADY, J 2074, *chant second*, c. 31 r. L'immagine di Vernet che sfida la tempesta si ritrova in C. H. Millevoye, *L'Indépendance de l'homme de lettres*, in *Œuvres de Millevoye*, Librairie Garnier Frères, Paris s. d., pp. 139-42.

²⁸ Id., *Le Peintre*, cit., p. 106. L'ultimo verso citato s'ispira a uno analogo in J. Delille, *L'Imagination*, Paris 1806, p. 144: «J'ai médité long-temps, assis sur les tombeaux; | Non pas pour y chercher, dans ma mélancolie, | Le secret de la mort, mais celui de la vie».

²⁹ Ivi, p. 118.

³⁰ Ivi, pp. 111-12.

³¹ Ivi, p. 119-20.

³² Id., *Le peintre*, ADY, J2074, *chant troisième*, cc. 7 r-v: «Le Temps qui change tout en des formes nouvelles, | Le temps efface tout du seul vent de ses ailes, | Et le bruit de ses pas est l'écho de la mort. | Mais, s'il détruit sans peine, il produit sans effort; | Les pouvoirs d'ici-bas sous son pouvoir fléchissent; | En silence, à ses lois les siècles obéissent: | Sans doute, par son ordre, ils ont sauvé pour nous | Les débris échappés au Vésuve en courroux; [...] | Trésors que réservaient, sous la cendre légère, | Les siècles d'ignorance aux siècles de lumière».

³³ Ivi, *chant quatrième*, cc. 11 v-12 r.: «Au pays des frimas il trouvera des charmes; | L'illusion l'y suit: déjà j'entends des armes | Et la voix de Loda retentir sur Arven; | Aux rives du Lubar l'aveugle de Morven, | Soupirant gravement sa lugubre plainte, | Sur la tombe d'Oscar pleure sa foi éteinte. | Ravis par ses accens, les spectres belliqueux, | Sur un pale rayon s'élevant dans les cieux, | Accourent, et penchés au bord de leur nuage, | Reçoivent le héros qu'a trahi son courage. | Enlevée en triomphe aux régions de l'air, | L'ombre vaillante y monte, et les feux de l'éclair, | Météore effrayant, environnent sa tête; | Elle siffle, rugit, gronde dans la tempête. | Dans son rapide élan le fantôme guerrier | Couvre l'astre des nuits de son noir bouclier; | La foule des héros devant lui se déploie; | Ses aïeux, rayonnans et d'orgueil et de joie, | Ouvrent leurs rangs: soudain, sous leur noble étendard, | Il agite en sa main sa lance de brouillard; | Puis les douces beautés de l'humide atmosphère, | Lui portent des festins la coupe hospitalière, | Le couronnement de fleurs, et leurs timides voix | Et la harpe du barde ont chanté ses exploits».

³⁴ Id., *Le peintre*, cit., pp. 119-20.

³⁵ Ivi, pp. 170-71.

³⁶ Id., *Le Peintre*, ADY, *chant cinquième*, c. 13 v.

³⁷ Ivi, c. 14 r.: «Dans leur sublime élan s'entre aidant tour à tour, | Que ne peuvent unis le génie et l'amour? | De gloire, de bonheur sources toujours fécondes, | Le génie et l'amour animent tant les mondes | Sans l'amour l'univers, déserte immensité, | Ne serait qu'une erreur de la divinité. | Si le feu créateur, vaut le nom de génie | N'eut enfanté les arts pour embellir la vie, | L'homme, semblable en tout aux plus vils animaux, | Usant ses jours obscurs dans un triste repos, | En vain des immortels eut reçu l'existence. | C'est par lui, vers les dieux, que son âme s'élance; | Par lui que transmettre osa du feu du ciel | Dérober la semence au grand Être éternel, | Qu'il sut, d'un seul rayon de sa pure lumière, | Créer l'intelligence au sein de la matière, | Lui révéler son être et ses nobles destins | Garantir pour l'Olympe à l'oeuvre de leurs mains. | L'amour sur la beauté fonda son doux empire: | A son pouvoir suprême en tous lieux tout conspire».

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, *chant second*, c. 27 v.

⁴⁰ J-B. Du Bos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719, Paris 1993, pp. 145-6, aveva sottolineato che la rappresentazione artistica è capace di commuovere fortemente lo spettatore, ma non di fargli scambiare la realtà con l'imitazione, perché egli rimane sempre consapevole della loro diversità. Questo problema fu poi affrontato da Moses Mendelssohn, che riprese le idee di Du Bos mediategli dalle sue discussioni con Lessing e Nicolai [cfr. M. Mendelssohn, *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*, trad. it. *Rapsodia, o supplemento alle Lettere sui sentimenti*, in M. Mendelssohn, *Scritti di estetica*, a cura di L. Lattanzi, Aesthetica, Palermo 2004, p. 111, p. 137 nota 12; *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schonen Künste und Wissenschaften*, Leipzig 1757, trad. it. *Sui principi fondamentali delle belle lettere e delle belle arti*, in Mendelssohn, *Scritti*, cit., pp. 146-147, p. 162 nota 16, e il saggio incompiuto *Von der Herschaft über die Neigungen*, trad. it. in M. Mendelssohn, *Perfezione e Armonia. Scritti vari*, a cura di R. Cianfarone, Bari 1994, p. 280] che può essere considerato il teorico dell'"illusione estetica". A suo parere, l'illusione è il prodotto di una consapevole sospensione del giudizio razionale tramite cui il pubblico si lascia ingannare pur essendo cosciente dell'inganno: insomma i sensi vengono per un momento adescati, ma «le facoltà superiori dell'anima devono essere convinte che essa è un'imitazione e non la natura stessa» [Von der Herschaft, cit.]. Si tratta di un inganno consapevole. In Girodet è certamente sottesa una siffatta accezione dell'illusione; tuttavia, a differenza di Mendelssohn, per lui l'illusione non riguarda solo lo spettatore, ma anche l'artista che con la sua arte illude consapevolmente se stesso e gli altri di poter colmare le ferite della storia. Del resto, assente è in Mendelssohn la concezione dell'illusione come compensazione e integrazione delle lacerazioni inferte dallo scorrere del tempo.

⁴¹ U. Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, I, a cura di F. Gavazzoni, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, p. 619.

⁴² G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, I, Garzanti, Milano 1991, pp. 235-36.

⁴³ Ivi, p. 998 (16 settembre 1821): «le illusioni non possono essere condannate, spregiate, perseguitate se non dagli illusi, e da coloro che credono che questo mondo sia o possa essere veramente qualcosa, e qualcosa di bello».

⁴⁴ M. A. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, Milano 1997, p. 57 e ss.

⁴⁵ La concezione della vita e dell'arte di Leopardi affonda le radici nella cultura filosofica settecentesca; il che spiega certi punti di contatto con Foscolo e Girodet. Di fatto, Leopardi oscilla continuamente tra la negazione delle illusioni e la loro difesa: l'estrema lucidità del suo pensiero lo spinge a portare dolorosamente alle estreme conseguenze la duplicità del concetto di illusione che attraversa parte della cultura neoclassica.

⁴⁶ Si pensi alle critiche dall'abate Aimé Guillon in un articolo sul *Giornale Italiano*.

⁴⁷ Cfr. B. Zumbini, *Studi di Letteratura italiana*, Firenze 1894, pp. 118-19; G. Getto, *La composizione dei «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, Firenze 1977, pp. 56-62; V. Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino 1987, p. 181 e ss., che ricorda due lettere di Foscolo a Isabella Teotochi Albrizzi: dalla prima (16-17 giugno 1806) s'evince che l'amica lo aveva incaricato di mandarle da Milano il poema di Delille; nell'altra (30 giugno) Foscolo le comunica d'averle inviato «il plico della bella edizione di Delille»; cfr. anche P. Van Tieghem, *Le Prérromantisme. 2 La Poésie de la nuit et des tombeaux, les idylles de Gessner et le rêve pastoral: études d'histoire littéraire européenne*, Paris 1930, pp. 188-200.

⁴⁸ A. L. Girodet, *Le Peintre. Discours préliminaire*, cit., p. 27.

⁴⁹ Si cfr. ad esempio la seconda prefazione: J. J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1964, II, pp. 15-16: «L'amour n'est qu'une illusion; il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers; il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être; et comme il rend tous ses sentimens en images, son langage est toujours figuré [...]. L'enthousiasme est le dernier degré de la passion. Quand elle est à son comble, elle voit son objet parfait; elle en fait alors son idole; elle le place dans le Ciel; et comme le langage de la dévotion emprunte le langage de l'amour, l'enthousiasme de l'amour emprunte aussi le langage de la dévotion. Il ne voit plus que le paradis, les Anges, les Vertus des Saints, les délices du séjour céleste».

⁵⁰ Ivi, parte seconda, lettera XXIV, pp. 289-90.

⁵¹ Ivi, parte settima, lettera VIII, p. 693.

⁵² M. Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, A la Baconnière-Neuchâtel 1962, in particolare pp. 85-108; P. Sosso, *Jean-Jacques Rousseau. Imagination, illusions, chimères*, Champion, Paris 1999, in particolare pp. 29-37 e 59-110.

⁵³ Delille, *L'Imagination*, cit., p. XVIII.

⁵⁴ J. H. Bernardin de Saint-Pierre, negli *Etudes de la Nature*, Didot, Paris 1784, I, pp. 461-63, dimostrando l'armonia della natura, sostiene che tutto è stato predisposto dalla provvidenza, e anche le cose che ci appaiono dei mali, sono necessari e contribuiscono al bene universale: «Quand quelque chose nous trouble dans l'ordre de la nature, et nous met en méfiance de son auteur, supposons un ordre contraire à celui qui nous blesse, nous verrons alors sortir de notre hypothèse une foule de conséquences qui entraîneroient des maux bien plus grands que ceux dont nous nous plaignons. Nous pouvons employer la méthode contraire, lorsque quelque plan imaginaire de perfection humaine nous séduit. Nous n'avons qu'à supposer son existence, alors nous en verrons naître une multitude de conséquences absurdes [...]. Pour vérifier l'ordre de la nature, il suffit de s'en écarter; pour réfuter tous les systèmes humains, il suffit de les admettre. Par exemple, les hommes se plaignent de la mort; mais si les hommes ne mouroient point, que deviendroient leurs enfans? Il y a long-temps qu'il n'y auroit plus de place pour eux sur la terre. La mort est donc un bien [...]. Si nos maux sont constans, et de l'espèce de ceux qui ôtent le repos, nous les adoucirons en recourant à Dieu. C'est le terme où aboutissent tous les chemins de la vie». Quest'idea ricorre nella poesia descrittiva francese, che a sua volta si rifa a *The Seasons* di Thomson. Cfr., oltre a Delille, J. F. de Saint-Lambert, *Les Saisons, poème*, Amsterdam 1771, *Hiver*, p. 156: «ces orages, disois-je, et ces tristes hivers, | Nos maux et nos plaisirs, nos travaux et nos fêtes, | Les frimas, les chaleurs, les beaux jours, les tempêtes | Sont dans l'ordre éternel l'un à l'autre enchaînés; | Ils naissent de leur cause aux jours déterminés; | Et par ces changemens la sagesse infinie | Dans l'univers immense entretient l'harmonie [...] | Hiver, cruel hiver, ton retour salutaire, | A de nouveaux présents va disposer la terre».

⁵⁵ Fondamentali per la ricostruzione di questo filone sepolcrale francese e delle sue carat-

teristiche filosofiche e ideologiche, V. Cian, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia prima dei «Sepolcri» del Foscolo*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XX, 1892, pp. 204-35; L. Sozzi, I «Sepolcri» e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXLIV, 1967, pp. 567-88; M. Sozzi, C. Porset, *Il sonno e la memoria. Idee della morte e politiche funerarie nella Rivoluzione Francese*, Paravia, Torino 1999, in particolare il cap. di Sozzi, *Morte e riti funebri alla fine del XVIII secolo: la nascita dell'idea cremazionista*, p. 3 e ss.

⁵⁶ Vincitori del concorso furono Amaury Duval, *Des Sépultures*, Pancoucke, Paris an IX, e Valentin Mulot, *Discours... sur cette question “Quelles sont les cérémonies à faire pour les funérailles et le règlement à adopter pour le lieu de la sépulture?”*, Paris an IX.

⁵⁷ G. G. Delamalle, *Réflexions sur l'enterrement de ma mère, ou sur les cérémonies des funérailles et la mortalité des institutions civiles en général*, 2^a ed., Paris an IV, p. 12.

⁵⁸ J. Girard, *Des tombeaux, ou l'influence des institutions funèbres sur les mœurs*, chez Buisson, Paris an IX, n. 23, pp. 327-36.

⁵⁹ C. Cambry, *Rapport sur les sépultures pressé à l'administration centrale du département de la Seine*, P. Didot, Paris an. VII, p. 83.

⁶⁰ F. V. Mulot, *Vues d'un citoyen, ancien député de Paris, à l'Assemblée Législative sur les Sépultures*, Paris, 1797, p. 35.

⁶¹ J. M. Coupé, *De la moralité des sépultures et de leur police*, Volland, Paris an IX, p. 4.

⁶² Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes*, cit., p. 94.

⁶³ Il quale, comunque, più probabilmente si rifece a un'affine espressione di Delille.

⁶⁴ Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes*, cit., p. 285: «Il n'y auroit sur ces tombeaux ni squelettes, ni ailes de chauves-souris, ni faux du Temps, ni aucun de ces attributs effrayans avec lesquels nos éducations d'esclaves cherchent à nous faire peur de la mort, de dernier bienfait de la nature; mais on y verroit les symboles qui annoncent une vie heureuse et immortelle».

⁶⁵ Ivi, p. 288.

⁶⁶ J. Delille, *Les Jardins*, Londres 1788, pp. 66-67.

⁶⁷ Questi aspetti rendono estremamente originale la letteratura sepolcrale francese del tempo, nella quale, a differenza di quella inglese (Young, Hervey e Gray), la tomba è quasi un'incarnazione di grazia, serenità, naturalezza, priva di risvolti macabri: per questa visione “serena” della morte, gli scrittori francesi trovarono un punto di riferimento nella cultura pagana del mondo classico. Cfr. Van Tieghem, *Le Prémantisme*, cit., p. 188 e ss.; R. Michéa, *Le Plaisir des tombeaux au XVIII^e siècle*, in “Revue de Littérature comparée”, 1938, pp. 287-311.

⁶⁸ La proprietà era stata acquistata dai coniugi nel 1799.

⁶⁹ M. Fields Denton, *Antoine-Jean Gros's Portrait of Christine Boyer and Scall's Pensée sur la brièveté de la vie: private and public rethoric in Post-Revolutionary French Painting*, in “Gazette des Beaux-Arts”, settembre 1996, pp. 103-19.

⁷⁰ Infatti un poema di Legouvé non meglio precisato è indicato nell'inventario della biblioteca di Girodet, cfr. S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, Univ. Paris I, sous la direction de E. Darragon, 2003, annexe 8, n. 39.

⁷¹ J. Delille, *L'imagination*, cit., I, p. 4.

⁷² Ivi, p. 8.

⁷³ Ivi, p. 9: «Le présent appartient à tous tant que nous sommes; | Aux savants le passé, l'avenir aux grands hommes: | Ou, si l'esprit recule au gré du souvenir, | C'est pour mieux s'élançer dans le vaste avenir».

⁷⁴ Ivi, p. 85: «Tel que ce double dieu, Janus aux deux visages, | De son double regard embrassant les deux âges, | Regardait d'un côté le siècle vieillissant, | De l'autre se tournait vers le siècle naissant; | Ou tel que, dominant sur les ondes captives, | Un colosse fameux s'appuyait sur deux rives, | L'Imagination se plaît à réunir, | D'un côté le passé, de l'autre l'avenir ».

⁷⁵ Ivi, pp. 10-11: «Dépendante des temps, et de l'âge, et des mœurs, | Le jouet, le tyran et des sens et des cœurs, | Des objets tour à tour esclave ou souveraine, | Elle prend leur empreinte ou leur donne la sienne: | Du mobile Océan tels les Flots onduleux, | Vont façonner leurs bords ou sont moulés par eux. | Tantôt à recueillir bornant toute sa gloire, | Elle n'est qu'une immense et fidèle mémoire, | Où, comme en un miroir, se peignent les objets; | Tantôt, d'un prisme heureux imitant les effets, | Elle colore tout, et sa vive imposture | Multiplie,

agrandit, embellit la nature...». Presupposto della concezione delilliana e girodettiana dell'immaginazione è il distacco delle sensazioni dagli oggetti tramite la memoria; distacco che permette la libera combinazione di quelle sensazioni e la loro trasformazione. È il principio hobbesiano del *decaying sense*, per cui l'immaginazione può esistere grazie al fatto che le sensazioni o immagini (*fancies*) che producono gli oggetti esterni, persistono in noi anche dopo che quegli oggetti non colpiscono più i nostri sensi: dunque la morte (*decay*) che minaccia il senso è la forza stessa donde procede l'immaginazione che, capace di rompere la sua dipendenza dall'oggetto grazie alla persistenza (*memory*) delle immagini, può creare *fancies* dal carattere composito. L'idea fu ripresa e sviluppata da Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, a cura di C. Porsset, preceduto da *L'archéologie du frivole* di J. Derrida, Galilée, Paris 1973, p. 142, che additò nella capacità che l'uomo ha di risvegliare in sé le percezioni anche in assenza degli oggetti che le hanno provocate, il presupposto dell'immaginazione che unisce le idee più diverse. Girodet possedeva il saggio di Condillac fin dalla sua giovinezza: gli era stato donato, assieme alle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* di Montesquieu, da Mlle de Faverolles. Era stato lo stesso Girodet a scegliere questi due titoli: cfr. A. Lafont, *Une jeunesse artistique sous la Révolution. Girodet avant 1800*, thèse de Doctorat, Université Paris IV, 2001, I, p. 29. Sulla concezione sensista dell'immaginazione e gli sviluppi francesi cfr. A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pisa 1983, I, pp. 145-56 e 444-64.

⁷⁶ In Hobbes è presente l'idea dell'immaginazione come catalizzatore di presente-passato-futuro: la possibilità di ritenere il passato che si trasforma in esperienza apre la possibilità di dominare l'avvenire attraverso il desiderio, che orienta e seleziona i pensieri in una determinata direzione, proiettandoli nel futuro. Cfr. Becq, *Genèse de l'esthétique*, cit.

⁷⁷ J. Delille, *L'imagination*, cit., I, pp. 77-78. Tale idea sembrerebbe presupporre una visione della condizione umana affine a quella di Condillac per cui l'uomo oscilla tra piacere e desiderio: la privazione d'un oggetto reputato *agréable* provoca nell'uomo un senso di inquietudine, che nasce dal confronto tra il vuoto presente e il piacere passato, da cui sgorga il desiderio di ritrovare quel piacere nel futuro.

⁷⁸ Ivi, p. 152: «Ici l'homme sans gloire, ainsi que sans défense, | Demeure seul en proie à tous les éléments | [...] Quel spectacle à la fois effrayant et sublime! | L'Imagination seule au bord de l'abîme | Interroge, en tremblant, la nature en courroux; | Elle parcourt les lieux qu'ont frappés ces grands coups [...] | Avec elle, tantôt, dans ces antres affreux, | Je plonge, je demande à leurs flancs ténébreux | Les débris disparus dans ces tombeaux de soufre».

⁷⁹ Ibidem. Un concetto affine è espresso da Saint-Victor in *Le voyage du poète*, Paris 1806, p. 16, a proposito delle terre distrutte dalle colate laviche del Vesuvio: «Bientôt, sur les cités au tombeau descendues, | De nouvelles cités s'élèvent suspendues [...] | Et sur les noirs terres des laves refroidies, | Flore jette, en riant, l'émail de ses prairies».

⁸⁰ Ivi, pp. 155-56: «Voyez ces monuments épars dans la poussière, | Et l'humble asile où dort une cendre vulgaire, | Et le marbre où les grands, également mortels, | Étalent leur néant en face des autels; | Tous sujets du trépas qui tous sacrifie, | Et ne fait qu'un monceau des débris de la vie: | L'Imagination, à mes yeux pleins d'effroi, | A rouvert leurs tombeaux; tous passent devant moi: | Que de crimes cachés, que de vertus obscures, | S'élèvent à sa voix du fond des sépultures?».

⁸¹ Ivi, p. 166.

⁸² Ivi, pp. 218-19.

⁸³ Ivi, p. 221. Segue un'evocazione del Campidoglio ripresa da Girodet nel suo poema: «Le Capitole attend ses fiers triomphateurs, | Marchons! Suivons les pas sacrificateurs. | Entendez-vous, du bruit des jeux qu'elle idolâtre, | Mugir comme une mer son vaste amphithéâtre». Cfr. ivi, p. 222, sulle rovine della Grecia.

⁸⁴ Ivi, p. 238.

⁸⁵ Ivi, p. 226.

⁸⁶ Ivi, II, p. 10.

⁸⁷ Cfr. il severo giudizio di J. Fabre, *On ne peut oublier Delille...*, in *Delille est-il mort?*, cit., pp. 101-03.

⁸⁸ J. Delille, *L'imagination*, cit., II, pp. 14-15: «C'est peu: le plus hardi, plus noble en son essor, | Dans ce monde borné se sent captif encor: | Dérobé dans les cieus, le beau feu qui l'anime, | Se ressouvient toujours de sa source sublime. | Il est entre la terre et la voûte des cieus. | Un sanctuaire auguste où le maître des dieux | A déposé les plans de ses vastes ou-

vrages, | Des mondes qu'il médite immortelles images. | L'Imagination, avec une clef d'or, | Seule a le droit d'ouvrir ce céleste trésor. | C'est là que, sur un trône éclatant de lumière, | Réside la beauté dans sa source première; | Non point avec ces traits faibles, décolorés, | Que lui prêtent ici nos sens dégénérés, | Que le temps affaiblit, que l'ignorance altère, | Ou qu'enfin dénature un mélange adultère; | Mais vierge, mais gardant toute sa pureté, | Et tout empreinte encor de la divinité: | C'est là qu'il faut la voir, c'est là qu'est son empire».

⁸⁹ Ivi, I, p. 17.

⁹⁰ Questa concezione del bello ideale, che si distingue dal *beau de réunion* (esemplificato dal noto aneddoto pliniano di Zeusi e delle fanciulle crotoniati), si ritrova in vari testi settecenteschi e dei primi dell'800. Per E. C. Fréron, *École de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris 1764, I, p. 113, l'artista «s'élève au dessus du vrai comme au dessus du commun; il prend son vol; ce qui est naturel aux autres est étranger pour lui; une région supérieure d'où il puisse dominer: voilà son centre»; per A. C. Quatremère de Quincy, *Sur l'idéal dans les arts du dessin*, in "Archives littéraires de l'Europe", 1805, VI, p. 404, il *beau idéal* era «cette beauté dont aucune modèle isolé ne peut être le type [...] et à laquelle l'artiste n'arrive que par la puissance d'idées».

⁹¹ J. Delille, *L'imagination*, cit., II, p. 144.

⁹² Ivi, p. 145.

⁹³ Ivi, pp. 148-49.

⁹⁴ Ivi, p. 149: «L'héritage éternel qui, dans la race humaine, | Des générations forme la grande chaîne, | Remonte, redescend, et, par d'utiles nœuds, | Joint le père aux enfants, les fils à leurs aïeux. | Ce n'est donc pas en vain que l'humanité sainte, | Des tombeaux en tous lieux a consacré l'enceinte. | Protéger les tombeaux, c'est honorer les morts; | Et ce culte sublime, en consacrant leur corps, | Maintient leurs volontés, impose au sacrilège | Qui bravant du trépas l'auguste privilège | De la mort libérale ose tromper les vœux».

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Le opere di Chenier furono pubblicate postume (1819) da Henri de Latouche; ma i manoscritti circolarono largamente prima dell'edizione a stampa: Millevoye ebbe modo di consultarli, cfr. E. H. Cobb, *Some similarities of Poetic expression between Millevoye and Chenier*, in "Nineteenth Century French Studies", VI, nos. 3-4, spring-summer 1978, pp. 241-46.

⁹⁷ Cfr. P. Ladoué, *Millevoye, un précurseur du romantisme*, Paris 1912, p. 204 e ss.

⁹⁸ C. H. Millevoye, *Les plaisirs du poète*, in *Œuvres de Millevoye*, cit., p. 135: «Fils d'Apollon! Pour toi touchant la lyre d'or, | Des chantages renommés les ombres immortelles | Balancent sur ton front leurs poétiques ailes. | Tu les vois, les entends; et, le jour et la nuit. | L'éclat de leurs grands noms t'assiège, te poursuit; | Tu t'endors pour rêver aux travaux de la vieillesse; | Et le cri de la gloire poursuit en sursaut le réveille | Le poète a parlé: tous les temps, tous les lieux, | Évoqués à la fois, s'assemblent sous les yeux | Il honore ou flétrit, accuse ou divinise; | A sa voix la vertu triomphe et s'éternise; | Il semble que pour lui l'art magique des vers | Peuple d'illusions un nouvel univers».

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ A. L. Girodet, *Vers sur la Mort de Monsieur Cabanis*, cit.

¹⁰¹ Ad esempio per la descrizione delle rovine di Roma, o dei cruenti giochi circensi nell'Anfiteatro Flavio, o per i versi dedicati alle eruzioni del Vesuvio.

¹⁰² A. L. Girodet, *Le peintre*, ADY, J 2074, *chant second*, c. 23 v.

¹⁰³ Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Milano 2000, p. 137: Socrate afferma che l'uomo fecondo nell'anima «accostandosi al bello e con lui conversando partorisce e genera quelle cose di cui era gravido»: ne consegue che gli individui «gravidi nell'anima hanno fra loro una comunanza molto maggiore di quella che hanno con i figli e una più solida amicizia, in quanto hanno in comune dei figli più immortali e più belli» sicché «ognuno accetterebbe che nascessero figli di questo genere piuttosto che quelli umani, sia guardando a Omero, sia ammirando Esiodo e gli altri validi poeti e le parole che essi hanno lasciato».

¹⁰⁴ Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1987, cap. 13-14, pp. 43-44. Sulla fortuna di questo trattato fondamentale è *Da Longino a Longino. I Luoghi del Sublime*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 1987.

¹⁰⁵ A. L. Girodet, *Le Peintre*, cit., I, p. 232, nota 17.

¹⁰⁶ Quest'idea è presente in Vasari, *Le Vite*, cit., III, p. 226, nella biografia di Donatello, in cui è riportata una frase apposta da Vincenzo Borghini a due disegni rispettivamente di Donatello e Michelangelo: «O lo spirito di Donato opera nel Buonarroto, o quello di Buonarroto anticipò di operare in Donato».

¹⁰⁷ A. L. Girodet, *Le Peintre*, ADY, J2074, c. 31.

¹⁰⁸ *Ibidem*: «il existe aussi, dans l'ordre moral, des rapprochemens également marqués de caractères et d'intelligences, dont les harmonies se répondent».

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 187.

¹¹¹ *Id.*, *Le peintre*, ADY, J 2074, *chant second*, c. 27 v. L'ultimo verso ricalca quello di Millevoye in *Le plaisirs du poète*, cit.: «Et toujours créateur même lorsqu'il imite».

¹¹² *Id.*, *De l'originalité*, cit., p. 189.

¹¹³ *Ivi*, p. 192.

¹¹⁴ Marivaux, che nell'ambito della *querelle* non si schierò né per gli antichi né per i moderni, concepiva la tradizione in termini creativi: è necessario «adopter le plus qu'il lui est possible, les usages, les mœurs, le goût» del secolo dell'autore che si sta leggendo e «la forme que cela fait ou faisait prendre à l'esprit; après quoi je vais mon train», infatti «le jugement que je m'en forme m'appartient, à moi et à mes lumières, sûres et non sûres» (P. C. Chambelain de Marivaux, *Pièces détachées écrites dans le goût du Spectateur*, Paris 1721, pp. 344-45). Becq, *Genèse*, cit., p. 324, commenta che in Marivaux c'è una disponibilità alla singolarità dell'altro che sbocca nell'esercizio delle proprie reazioni in tutta la loro particolarità.

¹¹⁵ A. L. Girodet, *Considérations sur le génie particulier à la peinture et à la poésie*, ADY, J2075 c. 35.

¹¹⁶ *Ivi*, cc. 35-6.

¹¹⁷ *Ivi*, c. 36: «Vous donc qui avez ennobli l'humanité, arts bienfaiteurs, c'est à vous qu'elle doit son bonheur et sa gloire; car c'est vous qui l'avez rapprochée de la divinité, dont l'ignorance et la barbarie semblaient l'avoir autant éloigné que le sont d'elle les brutes, qui ne savent ni contempler les cieus ni s'élever par la pensée jusqu'à leur éternel créateur; c'est vous qui, secourant leurs premiers besoins par nos premiers essais, avez réuni les hommes jusqu'alors isolés et sauvages, par les liens des premières conventions sociales».

¹¹⁸ Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, Ms. 513.

¹¹⁹ S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor*, cit., annexe 8, n. 282.

¹²⁰ Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, cit., c. 12 r. Cfr. *Les Saisons*, poème traduit de l'anglais de Thomson, Toulouse, chez Etienne Sens et Auguste Gaude, 1792, p. 189 e ss.: «Au milieu des rigueurs de l'année, dans la profondeur de l'hiver, tandis que les p. 190 vents soufflent au dehors, je choisis pour ma retraite un séjour, couvert d'un coté par les forets gémissants, bordé de l'autre par l'étendue sans bornes de vagues; abri rustique et solitaire, où, tandis que le foyer brillant et les flambeaux ardents égaient, et bannissent l'obscurité, je m'assieds, et je me livre à l'étude. Je converse avec ces morts illustres, ces sages de l'antiquité, révéérés comme des Dieux, bienfaisans comme eux, héros donnés à l'humanité pour le bonheur des arts, des armes, et de la civilisation. Concentré dans ces pensées motrices de l'inspiration, le volume antique me tombe des mains; et, méditant profondément, je crois voir s'élever lentement et passer devant mes yeux étonnés ces ombres sacrées, objet de ma vénération. Socrate d'abord [...] Solon [...] Lycurgue [...] Aristide [...] Cimon [...] Timoléon [...] les deux Thebains [...] le grand Phocion, Aratus [...] Philopoemen [...] Numa [...] Servius [...] Junius [...]. Le sublime Homère paroît aussi, rapide et audacieux père du chant; la muse britannique vole à ses cotés, et égale; l'un et l'autre percent l'espace et l'obscurité, et parviennent d'un vol au sommet du temple de la renommée. Les ombres de ceux dont la touche habile et pathétique savoit passionner les cœurs et les charmer, qui entraînoient les Grecs au théâtre pour les frapper des grands traits de la morale; ceux aussi qui ont mélodieusement éveillé la lyre enchanteresse, s'offrent à moi tour à tour». Il «catalogo» di Thomson, che continua con i moderni, è più vasto rispetto a quello di Girodet. Quest'immagine fu ripresa, ma interpretata in modo diverso, da Saint-Lambert, *Les Saisons poème*, Amsterdam 1771, p. 157 (testo anch'esso forse presente nella biblioteca di Girodet, cfr. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor* cit., II, annexe 8, n. 282) per il quale l'inverno è occasione di meditazioni generali sull'uomo e l'universo.

¹²¹ A. L. Girodet, *Le Peintre*, cit., p. 86.

¹²² Cfr. A. Becq, *Genèse*, cit., II, p. 720, sulla coesistenza, a partire dalla metà del XVIII secolo, del concetto di bello ideale e di attività creatrice dell'immaginazione: se la storia è concepita «comme dégradation confuse de l'intemporel ou cycles clos par des révolutions, marquant des discontinuités absolues, le besoin de préserver le Sujet génial exige qu'on le confère une espèce d'intemporalité qui permette aux membres d'un «Eglise invisible» de se

répondre de siècle en siècle». L'espressione "Eglise invisible" è utilizzata da Grimm nel 1760 nella *Correspondance littéraire*, e da D. Diderot, *Le Pour et le Contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité, Pline et les Anciens*, Paris, 1958, p. 49: egli dichiarava che la voce del "bon goût" si fa sentire di generazione in generazione; questa voce «se taira sans doute pour nous, quand nous ne serons plus: mais c'est elle que nous entendons à présent; elle est immortelle». Sul concetto di posterità cfr. Sozzi, Porset, *Il sonno e la memoria*, cit., pp. 23 e ss.

¹²³ A. L. Girodet, *Le peintre*, cit., I, p. 161: «Mais, la mort et le temps, qui savent tout grandir, | Grandiront de son nom l'immortel souvenir, | Et peut-être qu'un jour, les élèves à naître, | Admirant ses tableaux, l'adopteront pour maître | Et le méditeront, les pinceaux à la main, | Ainsi qu'il médita Raphaël et Poussin».

¹²⁴ Pseudo Longino, *Il Sublime*, cit., p. 60.

¹²⁵ La prima edizione a stampa, in traduzione latina, fu edita nel 1554 a Basilea a cura di Francesco Robortello. Quella in francese di Boileau (Paris 1764) costituisce la base della fortuna del Longino nel '700. Cfr. A. Scaglione, *Nicola Boileau come fulcro per la fortuna del Sublime*, in "Convivium", 1950, p. 16 e ss.; Id., *La responsabilità di Boileau per la fortuna del «sublime» nel Settecento*, in "Convivium", 1950, pp. 166-95; G. S. Santangelo, *Fra Antichi e Moderni: l'Apogeo del Sublime*, in *Da Longino a Longino*, cit., pp. 81-101.

¹²⁶ M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, introduzione a *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001, p. 140.

¹²⁷ Ivi, p. 82.

¹²⁸ Questo motivo è presente nell'*Art poétique* di Boileau, in *Œuvres complètes de N. Boileau*, a cura di E. Fournier, Laplace-Sanchez, Paris 1873, I, p. 168, in cui spesso si sottolinea il valore morale dello scrivere.

¹²⁹ A. L. Girodet, *Le peintre*, ADY, *chant cinquième*, c. 3 r.

¹³⁰ Id., *Le Peintre*, cit., p. 193.

¹³¹ C. H. Millevoye, *L'Indépendance de l'homme de lettres*, cit., pp. 139-42.

¹³² Emblematico esempio di quest'atteggiamento è il Déluge, cfr. Savettieri, *La "scène d'un déluge" di Anne-Louis Girodet: la pittura come poesia*, in "Politico", 3, 2004, pp. 125-55.

¹³³ M. Fumaroli, *Les abeilles*, cit., pp. 213-15.

¹³⁴ F. R. de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme* cit., parte III, libro V, capitolo III, tomo II, p. 156.

¹³⁵ C. Varese, *Foscolo: stermismo, tempo e persona*, Ravenna 1982, p. 107.

¹³⁶ A. L. Girodet, *Le peintre*, p. 12.

¹³⁷ Cfr. M. Cometa, *Presentazione*, in G. E. Lessing, *Laocoonte*, Aestetica, Palermo 2000, pp. 12-13.

¹³⁸ Sull'allegoria in Winckelmann e in generale nel neoclassicismo, R. Michel, *Le Beau idéal, ou l'art du concept*, Cat. Mostra, Musée du Louvre 17 octobre-31 décembre 1989, Paris 1989, p. 57; Y. Hersant, *Winckelmann et l'allégorie*, in "Winckelmann et le retour à l'antique. Entretiens de la Garenne Lemot", Actes du Colloque 9-12 juin 1994, pp. 41-48; T. Kirchner, *Allégorie et abstraction*, in *Prud'bon*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre le 17 novembre 1997, a cura di S. Laveissière, La Documentation Française, Paris 2001, pp. 149-63.

¹³⁹ P. De Man, *La retorica della temporalità*, in *Cecità e visione*, Napoli 1971, p. 263.

¹⁴⁰ A. L. Girodet, *Lettre aux rédacteurs*, in "Journal de Paris", 21 septembre 1806, pp. 1936-37.

¹⁴¹ J. Starobinski, *Les emblèmes de la raison*, Paris 1979, trad. it. 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, Milano 1981, pp. 84-85.

¹⁴² W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, 1963, trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1968, 1999, pp. 134-210; cfr. B. Moroncini, *Benjamin: allegoria e rovina*, in "Rivista di estetica", 1981, XXI, p. 108 e ss.

III – Girodet e l'amore del bello

1. *La grazia sublime*

Per Girodet il tratto caratterizzante dell'indole dell'artista è l'amore del bello, che implica un perpetuo desiderio incapace d'acquietarsi: del resto, Platone *docet*, s'ama ciò che manca e sfugge ¹. Quest'ardore inestinguibile per il bello costituisce l'apice della gerarchia dei valori dell'artista, il quale, fiducioso in un risarcimento futuro presso i posteri, disdegna l'invidia e la falsa gloria ². Nel nesso amore-bellezza interviene il concetto della "grazia", argomento accennato in *Le peintre* ³ e sviluppato nella *Dissertation sur l'amour et les grâces considérés comme attributs de la beauté* ⁴. Facendo accompagnare Venere alle Grazie, asserisce Girodet, i Greci compresero che la bellezza non poteva coincidere con la regolarità delle proporzioni, altrimenti sarebbe stata un corpo senz'anima. La grazia è uno *charme* sfuggente, indefinibile, semplice e spontaneo, che, privo di qualunque sforzo o affettazione ⁵, suscita stupefatta ammirazione e ardente amore. Collegata all'idea di benessere, essa si salda alla dimensione sentimentale, consolatoria dell'*illusion*: «nous sommes entraînés naturellement par un penchant irrésistible vers ce que nous sentons devoir contribuer à notre bien-être. Ainsi, tout ce qui se montre à nous avec cette apparence nous séduit, nous charme, nous attire, détermine notre affection et prévient en nous le raisonnement [...] nous en faisons la jouissance présente, nous en poursuivons encore l'espérance dans l'avenir» e «au défaut de sa réalité, nous en caressons les fantômes illusoire» ⁶. Il pittore, rievocando l'immagine lucreziana delle Muse che addolciscono col miele la coppa amara della vita ⁷, attribuisce un ruolo consolante alla grazia, che col suo velo trasparente vela e svela quello che Leopardi avrebbe definito «l'arido vero»: «L'austère vérité ne plaît aux humains que recouverte du voile transparent de la grâce, et c'est elle encore qui emmielle les bords de la coupe quelquefois amère de la raison». L'immagine del velo trasparente è altamente significativa: nel suo coprire e scoprire, ha la stessa ambiguità dell'illusione, che addolcisce, ma non nega, anzi ammette la morte. La grazia è inoltre fonte di sentimenti "sociali", come l'amicizia e l'amore, insomma quelle *illusions* "nécessaire", come s'è visto in Rousseau, per dar un senso alla vita ⁸. Quale ispiratrice di soavi pas-

sioni, la *grâce* sottende anche l'idea del ruolo civilizzatore delle arti, ben presente in *Le peintre* (come anche nelle *Grazie* di Foscolo)⁹.

La grazia che, ispiratrice di dolci sentimenti, è associata all'immagine della donna e alla luce fioca della luna¹⁰, si lega anche alla sfera degli affetti, al ricordo letterario o personale. La grazia fisica, che concerne le immagini della natura, può far sorgere una grazia morale (relativa ai sentimenti) «par la magie des affections sympathiques et par les illusions de la sensibilité»: così «l'aspect, ou le seul souvenir, de ces contrées poétiques que l'antiquité nous a dépeintes comme l'habitation favorite des dieux, nous les représente embellies encore de leur grâce naturelle majestueuse» o «un beau séjour qui fut aimé par un objet aimable, conserve de cet objet, par rapport à celui qui en fut épris, comme l'empreinte de la grâce et du charme qui lui étaient personnels». Quindi «les impressions de la grâce, comme celle de la beauté» possono diventare positive con l'intermediazione «des idées de relation et parce qu'il y a toujours une liaison nécessaire et indissoluble entre l'essence et les caractères des objets et l'organisation des êtres sensibles sur lesquels ils agissent et qui agit sur eux à son tour»¹¹.

Per il suo carattere illusorio, Girodet associa la grazia all'universo onirico, come emerge nella poetica immagine delle grazie che cullano, infondendogli sogni felici, colui che si lascia ispirare da esse durante il giorno¹². In *Le peintre*, del resto, il pittore rileva come il sonno, con i suoi sogni, può alimentare l'immaginazione nel creare illusioni¹³. Ma Girodet assimila a sua volta il *sommeil* alla morte: nella *deuxième veillée* esalta i greci che alludevano alla morte con allegorie dolci e consolatorie come quella per l'appunto del sonno¹⁴. Allora grazia e morte non sono incompatibili, anzi possono sposarsi: lo si evince dai versi¹⁵ in cui Girodet, per dimostrare che «même à la grâce encor prêtant de saints attraits, | La mort n'efface point, elle pâlit ses traits», ricalca un passo dell'*Atala* di Chateaubriand, il quale describe la giovanissima protagonista morta come se fosse la statua della *virginité endormie*¹⁶. Tale immagine, che ispirò al pittore il celebre dipinto *Atala*, si riscontra anche nella *Dissertation sur l'amour et la grâce*:

Voyez cette jeune beauté que vous eussiez prise de loin pour la statue de la pudeur qui sommeille: ses longues paupières ombragent, pour toujours, le tendre azur de ses yeux, aussi pur que l'azur du ciel; à peine laissent-elles entrevoir encore leur émail à demi effacé, semblable au faible et pâle croissant de la lune, prêt à disparaître dans les sombres nuages de la nuit. Son sein ne soulève plus, en le repoussant mollement, le chaste vêtement qui le retenait captif; aucun souffle ne s'exhale de ces lèvres où venaient se confondre les soupirs discrets, les naïfs sourires du cœur; où affluaient les paroles expansives de la gaieté sans contrainte et de la félicité sans trouble; mais elle est belle encore et d'une beauté toute sublime, dans ce calme solennel de tous ses sens. Non! Tant de grâces, tant de charmes et tant d'espérance ne peuvent être moissonnés pour toujours. La vierge de Kaïns¹⁷ n'est point morte; c'est la virginité qui repose endormie dans les voiles mystérieux de l'éternité¹⁸.

Per Delille ciò che commuove maggiormente l'uomo è l'immagine dell'«être qui va finir» e «qui vient d'éclorre»¹⁹: la Verginità addormentata, ma in realtà morta, riunisce per l'appunto proprio lo stato dell'andare a morire e dell'aprirsi alla vita. Sempre Delille sottolinea che un tratto caratterizzante la grazia è l'esitazione, l'indecisione, la quale fa tutt'uno col suo aspetto volatile, sfuggente, atto a stimolare l'immaginazione²⁰: allo stesso modo l'Atala di Chateaubriand e di Girodet "esita" perché nella sua bellezza virginale, ma carica di velata sensualità, la vita è appena partita e la morte è solo annunciata. La fanciulla insomma è l'emblema di una grazia «aux confins entre deux mondes»²¹, oggetto di *eros* e vittima di *thanatos*. Una patina erotica caratterizza il dipinto di Girodet che illustra il testo di Chateaubriand: alcuni recensori criticarono la figura di Atala perché troppo bella per essere morta; altri sottolinearono che la defunta era così attraente da poter addirittura suscitare il desiderio dello spettatore²². Il velo della grazia può dunque sortire un effetto morbosamente sensuale. A ogni modo l'opera incarna perfettamente la concezione, espressa da Girodet nei suoi scritti, della *grâce* come velo illusorio e consolante che fa apparire la morte bella, in tal caso desiderabile: desiderio di fissità, d'ideale, di *thanatos*. A mio avviso tale concezione offre una possibile chiave di lettura di tanta arte neoclassica: si pensi all'*Amore e Psiche* di Canova in cui la fanciulla è «sulla stessa soglia della morte; sta per soccombere all'estremo della disperazione. Ma l'Amore è sceso dai cieli. L'istante figurato dal Canova non è quello dell'abbraccio; è quello del primo contatto divino che riporta alla vita un essere perseguitato, già perduto nell'ombra della morte»²³; o al Monumento funebre di Maria Cristina d'Austria in cui la teoria di figure diretta verso l'ombra del varco si trova appunto al "limitare" di due mondi: è l'emblema del volgersi della vita nel suo perpetuo divenire verso l'assenza, l'atemporalità, il vuoto e il buio della morte. Ma a ben vedere – sia detto per inciso – l'esitazione tra essere e non essere caratterizza anche lo stile di Canova: le sue figure sono bellezze idealizzate e nello stesso tempo sembrano, come notarono i suoi contemporanei, "vera carne" perché possiedono la morbidezza e la naturalezza dei corpi reali; sono creature appartenenti contemporaneamente al mondo delle idee e a quello reale, all'ideale e alla natura, al *noumeno* e al fenomeno.

Torniamo a Girodet. Senza la grazia «le beau n'émeut que faiblement: | C'est un aimant sans force, un feu sans aliment», ma essa a sua volta «sans la beauté sévère, | N'exerce dans les arts qu'un empire éphémère»²⁴. La grazia approda a una "sublimità" quando la sua naturalezza si mescola all'espressione della grandezza d'animo, che configurandosi come supremazia dello spirito sulle contingenze naturali e storiche, è sublime per eccellenza. Di qui la grazia sublime, pregna d'ideale, che, diversamente da quella rococò, ha un volto serio e solen-

ne²⁵. In tal modo Girodet s'allinea sulla posizione di Canova, che invita a unire la grazia alla dignità²⁶, e di Schiller²⁷, per il quale la grazia – moto dell'animo che si trasmette ai sensi, trasformandosi, nel gesto e nel movimento, in fenomeno – si congiunge al sublime poiché consiste nel libero accordarsi dell'istinto sensibile alla ragione e alla legge morale.

L'appartenenza della grazia alla dimensione del sentimento amoroso, il suo carattere sfuggente, la sua semplicità, il suo non lasciarsi catturare dalla ragione sono aspetti che si riscontrano spesso nella tradizione del neoplatonismo, il quale riprese e sviluppò le riflessioni platoniche sull'amore, elaborando una concezione della grazia secondo una prospettiva cristiana²⁸. Per Ficino la bellezza è «una certa grazia vivace et spiritale, la quale per il raggio divino prima si infonde negli angeli, poi nelle anime degli uomini, dopo questo nelle figure e voci corporali; e questa grazia per mezzo della ragione e del vedere e dello udire e diletta lo animo nostro, e nel dilettere rapisce, e nel rapire d'ardente amore inflamma»²⁹: la bellezza divina si comunica all'uomo come grazia, cioè come suo riflesso nella materia. Queste idee hanno ricevuto vasta eco nella riflessione estetica e artistica successiva³⁰: in tale tradizione la grazia è qualcosa che influisce sulla sfera del sentimento e non sulla ragione, sollecita il desiderio e l'amore di chi la percepisce e non risponde a regole o proporzioni³¹. Alcuni teologi francesi svilupparono il legame neoplatonico amore-grazia. Ad esempio Dominique Bouhours dipinge la condizione umana come un continuo desiderare, un perpetuo aspirare a un *je ne sais quoi* senza che l'anima sia completamente soddisfatta. La grazia divina, che è essa stessa un *je ne sais quoi* imperscrutabile e inspiegabile, fa intuire all'uomo che la sua anima è immortale e che egli godrà pienamente del vero bene in un'altra vita. La grazia prospetta, nel mondo terreno, una dimensione ultraterrena, l'unica in cui l'umanità potrà trovare pace, meta di ardente desiderio e consolante speranza³². Pascal parlò dell'esperienza del bello nei termini dinamici di «appel» o «pressentissement», ma sottolineò anche che la bellezza in natura non può identificarsi con «la splendeur de l'Être», ma semmai può alludervi, perché dopo la Caduta s'è aperta una crepa tra l'universo e Dio: il primo non è specchio del secondo, ma segno che può accennarvi allegoricamente³³. Quest'idea ricompare nel brano di Chateaubriand sul carattere “frammentario” della condizione umana citato nel capitolo precedente. In un altro passo del *Génie* lo scrittore, spiegando il carattere poetico della religione cristiana, afferma «le cœur humain veut plus qu'il ne peut; il veut surtout admirer: il a en soi-même un élan vers une beauté inconnue, par laquelle il fut crée dans son origine»³⁴. E quando si tratta di descrivere questa bellezza, egli la definisce come un'«éternelle beauté», che «ne se montre à ses amants ici-bas que voilée, car si un seul de ses

regards tombait directement sur le cœur de l'homme, il ne pourrait le soutenir, il se fendrait de délices »³⁵. Conseguenza della condizione dell'uomo come frammento è il desiderio di una bellezza eterna non raggiungibile su questa terra proprio perché la dimensione umana è quella del divenire. Desiderare la bellezza è aspirare al paradiso perduto, all'autentica patria, all'origine; ma fino a quando non sarà nell'oltretomba, laddove il tempo finisce e regna l'eterno, l'uomo potrà percepire questo paradiso in modo velato, per labili sentori, per tracce sfuggenti. Il velo dell'allegoria non è che il segno sensibile che rimanda, senza coincidervi, all'ideale metafisico. Si nota bene allora il nesso tra allegoria e grazia: l'allegoria, che lascia appena intravedere attraverso immagini concrete il concetto astratto cui si riferisce, non è che una forma di grazia. Nella concezione estetica di Girodet, l'ideale, che funge da compensazione alla morte, può esistere solo come illusione: allora la grazia, col suo gioco di occultare svelando e svelare occultando, si configura come l'ideale quale può essere concepito illusoriamente dall'immaginazione: in una parziale e frammentaria forma fenomenica, nonché "sensuale". Da tale punto di vista si può sottolineare la contiguità del pensiero girodettiano con Winckelmann, per il quale la grazia ha la funzione d'annunciare la Bellezza, concepita platonicamente come qualcosa d'immateriale e astratto, e preparare lo spirito umano a comprenderla attraverso la mediazione dei sensi³⁶.

Se la condizione dell'uomo è quella del divenire, della storia, alla grazia s'addice il movimento, che le conferisce un aspetto misterioso, sfuggente³⁷ perché essa è l'eterno desiderato dall'uomo nell'unica forma in cui egli lo può concepire, cioè nel tempo, e con l'unica risorsa del sentimento, visto che la ragione negherebbe l'esistenza di una sfera metafisica. Così Girodet indugia su immagini in moto, in particolare sulle danzatrici³⁸, rivelando così la sua affinità con Canova, assai attratto dalle forme danzanti. Se Isabella Teotochi Albrizzi commenta il bassorilievo canoviano raffigurante il *Ballo di Venere e le Grazie* (Posagno, Gipsoteca, 1797), affermando che la danza «è la più propizia onde dispiegare la venustà e la grazia della persona ed esternare il tenero sentimento d'amore»³⁹, Foscolo concepisce le Grazie, da lui ritratte sempre nell'atto di *vagare ed errare*, come immagini danzanti «perpetue sempre e sempre nuove», capaci di contemperare nella loro mobile perpetuità l'ideale di una serena eternità e la storia. Ecco perché la grazia è consolante e umana: illude che anche su questa terra, nello scorrere del tempo, si possano ritrovare le tracce del paradiso, della patria perduta. Nelle *Grazie* di Foscolo «l'utopia del *palladio cielo*, del cielo dell'eterna serenità è la storicità»⁴⁰. D'altra parte essendo tale paradiso un'illusione, che sottende la morte, la grazia non è che il volto consolante di *thanatos*: avvolge col velo della temporalità, della sensualità e della naturalezza, un ideale di eternità del transeunte che,

essendo impossibile su questa terra, coincide con la morte. Questo è il motivo per cui la grazia può incarnarsi nel movimento, segno della temporalità, ma anche in un sonno sensuale che allude alla morte o in una bella morte (es. Atala). Ideale come sogno platonico o come *thánatos*. La grazia così concepita riunisce il bello e il sublime che Burke distingue, connotandoli in senso opposto, saldando cioè il sublime alle passioni legate all'autopreservazione (dunque al senso del dolore e del pericolo, alla solitudine), e il bello, che identifica con la grazia ⁴¹, alle passioni connesse alla generazione, al piacere, alla socialità. In realtà, nella seconda parte dell'*Enquiry*, Burke descrive la reazione dello spettatore dinanzi al bello, presentandola quasi nei termini di un'estasi-sonno colma di languore ⁴², ma anche simile alla morte: un'affascinante miscela di grazia-sublime che fa pensare a opere come l'*Endymion* di Girodet.

La grazia che accoglie in sé il sublime incarna l'identità profonda delle *illusions*, enti immaginari situati, come le tombe, tra la vita e la morte o «deità poste in mezzo fra gli uomini e gli dei» ⁴³ come le *Grazie* di Foscolo.

2. *Eros tra nostalgia e consolazione: attorno a Dibutade*

Prendo il poema con la storia di Dibutade, Girodet sottrae l'arte dal grembo delle Muse, per depositarla sul crinale dell'illusione che unisce e separa *eros* e *thánatos*. In realtà la leggenda pliniana, ripresa da Quintiliano, fu in seguito menzionata da numerosi altri autori ⁴⁴. Essa godette di particolare fortuna nel XVIII secolo: ad esempio Wa-telet, Saint-Lambert, Nougaret o Füssli ⁴⁵, la citano, senza però farla diventare come in Girodet il fulcro attorno a cui ruota una visione dell'arte. Così, da questo punto di vista, evidente risulta anche la distanza di *Le peintre* dai poemi de l'abbé Marsy e di Le Mierre, coi quali apparentemente l'opera girodettiana mostra delle affinità. Nel poema del primo, di impronta didascalica, se la leggenda di Dibutade non è citata, i versi consacrati al ritratto ricordano il commento di Girodet alla storia pliniana ⁴⁶; ma le affermazioni di Marsy, che hanno tutto il sapore del *topos*, non trovano un loro ulteriore sviluppo nel poema e sono limitate al genere del ritratto, mentre in Girodet i versi corrispondenti assumono una portata universale, che supera la divisione in generi artistici. L'opera di Le Mierre, come *Le peintre*, s'apre con la narrazione della vicenda della figlia del vasaio Butade, invocata come fonte d'ispirazione ⁴⁷; ma l'autore non ne sviluppa le possibili implicazioni estetiche. Infine, notevoli somiglianze, forse più superficiali che sostanziali, si riscontrano tra Girodet e il marchese Valori. Come s'è accennato nel primo capitolo, considerando che i due erano amici, che Valori comincia la sua opera con una poesia dedicata a Girodet, da lui invocato affinché lo incoraggi nella difficile operazione di scrivere sul-

l'arte, si può presumere che le idee espresse dal marchese siano maturate proprio grazie alla sua frequentazione del pittore. Sta di fatto che Valori all'inizio del poema rievoca Dibutade inneggiando al ruolo dell'arte come sostituzione illusoria di un'assenza, con accenti che innegabilmente richiamano alla mente quelli di *Le peintre*⁴⁸. Ma in realtà il nodo *eros-thanatos* come presupposto dell'arte non costituisce il nucleo del poema, del resto molto più didascalico di quanto non voglia apparire. Di un certo interesse può risultare un confronto tra Girodet ed Etienne-Louis Boullée, che fu suo maestro all'*Académie de Architecture* (1783-84)⁴⁹. L'architetto, nell'*Essai sur l'art*, redatto tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90⁵⁰ e rimasto a lungo inedito, ricorda Dibutade proprio in un contesto funebre, nel capitolo *Monuments funéraires ou cénotaphies*. L'autore, dichiarando d'aver ideato un nuovo tipo di architettura, cioè «l'architecture des ombres», e rammentando che proprio all'ombra si deve l'origine della pittura, menziona Dibutade; quindi racconta come gli venne l'ispirazione per questo nuovo genere di architettura: una sera si mise a contemplare la propria ombra e s'accorse che quest'effetto della luce era assai triste e particolarmente adatto a suggerire l'idea del lutto; così immaginò che la luce gli restituisse sotto forma di ombre le idee architettoniche da lui concepite⁵¹. Riattualizzando la leggenda pliniana e personalizzandola, Boullée lega ombra, morte e immaginazione in un intreccio indissolubile: quell'ombra, connessa nella storia di Dibutade all'amore e all'assenza, diventa essa stessa simbolo di morte e perciò appropriata all'architettura funebre. In quest'interpretazione dell'ombra – presente nei monumenti funebri di Canova – Boullée risulta più vicino, rispetto agli altri scrittori menzionati, alla concezione girodettiana.

Tenendo presente le immagini di distruzione e di morte di cui pullula *Le Peintre* e che trovano un riscatto nella vita illusoria partorita dall'immaginazione, ci si rende conto che la storia della fanciulla di Corinto vi assume un significato più profondo di quanto lo può avere un *topos* semplicemente ripetuto, magari perché alla moda: la Dibutade girodettiana assurge a emblema dell'origine erotica e funebre dell'arte. A mio avviso, Girodet rivalorizza il *topos*, ripristinandone il valore archetipico e il senso profondo. La storia pliniana si colloca infatti all'interno di una serie di leggende antiche, ad esempio quella di Laodamia e Protesilao o di Alcesti e Admeto, in cui il ritratto funge da sostituzione consolatoria dell'amato assente⁵². In questi casi la produzione di un'effigie è strettamente connessa a quello che i greci chiamavano *póthos*, il desiderio nostalgico verso una persona che non c'è più perché partita o morta. Tali storie sono rivelatrici del ruolo che l'arte ha avuto nell'antichità più remota: un ruolo non estetico, come lo intendiamo noi oggi, ma sacrale, magico. Gli studi archeologici e antropologici sembrano concordare sul fatto che nella Grecia arcaica la fun-

zione primaria di una statua fosse quella di sostituire un'assenza: l'immagine scolpita poteva essere utilizzata al posto di esseri umani in carne e ossa nei riti propiziatori o espiatori, oppure fungeva da sostituto di un dio, o costituiva un doppio del defunto⁵³, equivalente in pietra della sua *psyché*, cioè della sua ombra o apparenza fantasmatica. In tutti i casi l'immagine si configurava come una presenza che indicava un'assenza, come un oggetto capace di mettere in comunicazione il visibile con l'invisibile, il mondo terreno con l'al di là, i vivi con i morti. E non è un caso che in greco la parola "immagine", *eidolon*, utilizzata anche per indicare le statue, aveva il significato primario di fantasma del defunto (*psyché*), oltre che di immagine onirica (*onar*) e di doppio somigliante a una persona vivente prodotto da un dio (*phasma*); così la parola latina *imago* indicava in primo luogo la maschera funebre fatta di cera, e il *simulacrum* era lo spettro. La leggenda di Dibutade, come le altre storie affini, sembra conservare il ricordo di quest'originaria funzione dell'immagine che oggi chiameremmo artistica, ma che dovrebbe essere più propriamente definita rituale, sacrale. Una funzione strettamente connessa al contesto funebre, del lutto, della privazione o dell'al di là: immagine come «mezzo di sopravvivenza»⁵⁴. D'altro canto, fin dai primordi della storia l'immagine aveva probabilmente un valore magico: ad esempio nelle pitture paleolitiche di Lascaux o Altamira, la rappresentazione di animali selvatici e scene di caccia doveva servire a propiziarsene la cattura. Anche in tal caso l'immagine sostituiva un'assenza: non di ciò che era morto, ma di quello che ci si augurava avvenisse, di un futuro possibile. Probabilmente l'arte è nata proprio come mezzo per dialogare con l'invisibile, grazie alla capacità dell'immagine di "presentificare" ciò che non è, sia esso passato o futuro. E non è escluso che questa nascita sia la risposta dell'uomo dinanzi alla spaventosa scoperta dell'inesorabilità della morte; dal trauma del lutto sorge un'esigenza "vitale": poter pensare che *thanatos* non sia un termine definitivo. Di qui la necessità di ritualizzare l'evento funebre; di qui il sorgere dell'impulso religioso, la convinzione dell'esistenza di misteriose forze invisibili; di qui la spinta a produrre immagini, cioè a «fare un'immagine dell'innominabile, un doppio del morto per mantenerlo in vita e, per contraccolpo, non vedere questo non so che in sé, non vedere se stessi come quasi niente»⁵⁵. «La cura della sepoltura e il lavoro dell'effigie»⁵⁶, lutto e arte sono intrinsecamente saldati. Risulta allora chiaro che la poetica delle *illusions*, alimentata dalle riflessioni sul significato della tomba, abbia riattivato quello che probabilmente è il ruolo originario dell'arte: vincere *thanatos*. È significativo che ciò sia avvenuto sul finire del '700. È questa l'epoca in cui l'affermarsi di un atteggiamento razionalista e disincantato nei confronti della realtà, la laicizzazione della cultura e della società, il progressivo e incessante avanzare di scienza e tecnologia, il

propagarsi e l'intensificarsi dell'industrializzazione – che ha implicato non solo una modificazione dei rapporti sociali e di lavoro, ma anche la trasformazione del paesaggio e della relazione tra uomo e natura – hanno posto le fondamenta della condizione moderna. Vari intellettuali e artisti del '700 erano lucidamente coscienti che le profonde trasformazioni in atto avevano un prezzo: la perdita dell'ingenuità, della spontaneità, e soprattutto di quei sentimenti, credenze, valori, che per secoli avevano arricchito la vita, conferendole un significato, e che ora la ragione dichiarava inesistenti: quei sentimenti, credenze e valori erano ormai *illusioni*, non realtà. Alcuni, come Rousseau, maturarono la convinzione che le *illusions*, anche se false, erano comunque necessarie. Rispetto a questi stravolgimenti, all'arte non restava che interrogarsi sul suo ruolo, sulla sua identità. La valorizzazione delle *illusions* fu la risposta di Girodet e di tanti altri: l'arte s'opponeva a una visione prettamente materialista e laica del mondo, recuperando il valore sacrale dell'immagine. Il materialismo non veniva eliminato perché non sostituito con una concezione della realtà alternativa, bensì messo in crisi. Ma la sacralità dell'arte non poteva certo essere più quella dei *kouroi* arcaici: da un lato si aveva la consapevolezza che l'assenza è assenza, che il “sonno della morte” non è meno duro se i morti sono seppelliti in modo degno, che materialmente l'arte non può sconfiggere la morte, non può comunicare con l'invisibile; dall'altro lato si riattualizzava l'antica funzione dell'immagine, rendere presente un'assenza, ma ponendo la sua efficacia su un piano illusorio, non reale. Se il mondo aveva perso il sacro, l'arte s'assumeva il compito di ripristinarlo, trasformandosi nel *sacro*, nell'unico *sacro* possibile in una società disincantata: quello delle illusioni. Rousseau, che per primo contrappose in modo netto all'egoistica e infelice civiltà moderna la spontaneità e la felicità dello stato di natura, indicava nel mondo inesistente, e perciò ideale, delle *illusions*, l'unico degno di essere vissuto. Questa era per lui l'unica via di salvezza: la via che, per Girodet, per Foscolo e altri, l'arte doveva percorrere. Si celebrava ciò che secondo una prospettiva razionalistico-meccanicista non esisteva, ma di cui s'ammetteva la necessità per dare un senso alla vita: e nel far ciò, nello stesso tempo, si riconosceva l'inespugnabilità della morte.

Torniamo alla leggenda di Dibutade: a partire da Plinio, l'accento batteva soprattutto sulla possibilità di vedervi adombrata la narrazione dell'origine dell'arte come atto del tracciare una linea, dunque come disegno. Questa storia fu utilizzata nel corso dei secoli in maniera diversa, secondo le esigenze e la cultura dell'autore: per esempio l'uso che ne fa Vasari rientra nell'ideologia fiorentina delle “arti del disegno” in contrapposizione ai fautori veneziani del colore. A ogni modo, come s'è accennato, l'epoca in cui la storia di Dibutade riscosse maggior successo, sia nella letteratura artistica che in pittura, è quella com-

presa tra la metà del '700 e il primo '800. La fortuna del racconto pliniano, in quanto alludeva all'origine della pittura come delineazione di un contorno, va spiegata alla luce della diffusione del disegno al tratto, che per l'appunto era considerato l'archetipo dell'arte⁵⁷. È questo il periodo in cui il contorno è esaltato da Winckelmann per la sua qualità "ideale"⁵⁸; in cui la celeberrima raccolta di vasi antichi di William Hamilton⁵⁹ è illustrata in un sontuoso *in folio* con incisioni caratterizzate da un linearismo spinto, che riduce le immagini a un'essenzialità primaria e bidimensionale, metafisica; in cui il ceramista inglese Joshua Wedgwood utilizza i disegni a tratto di Flaxman per le decorazioni dei vasi della sua manifattura *Etruria*, programmaticamente "all'antica" e per ciò ispirati proprio alle incisioni che riproducono i vasi Hamilton. Non è un caso che il dipinto *The origin of Painting* di Wright of Derby (1785), che illustra la leggenda pliniana, sia stato realizzato proprio per Wedgwood: un soggetto molto appropriato sia perché il gusto del committente era orientato verso il disegno a contorno, sia perché la sua attività era produrre vasi in ceramica, come Butade, padre di Dibutade, il quale, a quanto racconta Plinio, visto il disegno della figlia sul muro, ne trasse un modello in argilla che poi fece cuocere al forno, dando inizio alla "plastica". Nella diffusione del disegno al tratto si riflette l'aspirazione "neoplatonica" di molti artisti del tempo a rappresentare la natura non nelle sue apparenze sensibili, ma nei suoi archetipi ideali: a rendere visibile il mondo metafisico delle essenze. Per il Winckelmann dei *Gedanken* «Il pennello che l'artista tiene in mano deve essere intinto nell'intelletto [...]. Egli deve lasciar pensare più di quello che mostra all'occhio»⁶⁰. Il disegno a puro contorno, mirando a raffigurare ciò che è sottratto al divenire e non ha un'esistenza sensibile, depura la rappresentazione di caratteri come la luce, il chiaro-scuro, la terza dimensione; ne elimina così l'illusionismo della vita: nella purezza assoluta del contorno s'insinua il senso dell'assenza, della morte. Jeanne-Elisabeth Chaudet espose al Salon del 1810 un dipinto perduto, rappresentante Dibutade che va a visitare il ritratto del suo amato. L'incisione che ne rimane⁶¹ rivela una composizione simile alla scena di una visita a una tomba: in un fiorente giardino su un muro, che sembra una stele funeraria – si ricordi l'ideale bucolico di tomba proclamato da Delille o Bernardin de Saint-Pierre – è delineato il profilo dell'amato; la fanciulla lo contempla seduta su una panca accanto a un cesto di fiori. L'origine della pittura, il disegno al tratto, s'immerge, come in Girodet, in un'atmosfera funebre, sepolcrale: il contorno è traccia di ciò che non esiste, ma che si desidera, fonte di consolazione e nostalgia.

Il disegno al tratto si configura come evocazione di un'idea del reale, di qualcosa che esiste solo nella mente: nella sua separatezza dalla natura, che registra una frattura avvenuta rispetto al modello greco, sta

la sua “sublimità”. Il fatto che molti artisti del tempo, tra cui Girodet, si considerassero più vicini agli antichi nell’usare questo tipo di disegno, è significativo di una certa concezione, tutta mentale, dell’arte antica. Come ha sottolineato Anna Ottani Cavina, nelle riproduzioni a stampa della raccolta *Le antichità di Ercolano esposte* (Napoli, 1762) danzatrici e menadi della pittura pompeiana erano interpretate in chiave lineare: veniva censurata la stesura abbreviata e fluente, la fattura impressionistica degli originali; interpretazione non fedele da un punto di vista filologico, ma di grande interesse dal punto di vista della storia della cultura⁶². I volumi de *Le antichità di Ercolano*, come altre raccolte affini, ebbero un’enorme diffusione tra gli artisti, Girodet compreso, e contribuirono a rendere universale l’interpretazione lineare delle danzatrici. Queste incisioni fornivano un’immagine moderna dell’arte antica, generata dalla riflessione, permeata dal senso della distanza storica, dalla coscienza che si trattava di un passato remoto, forse irraggiungibile. Lo stesso Winckelmann, che costruiva la teoria del bello ideale sulla base non di originali greci, ma soprattutto di copie romane, aveva l’esatta percezione che di quell’arte, perduta per sempre, non rimaneva ai moderni che un’illusoria parvenza: «come una donna amata segue dalla riva del mare con gli occhi piangenti l’amato che si allontana, senza speranza di rivederlo e crede di vedere l’immagine del suo innamorato anche sulla vela lontana, pure a noi, come alla donna amata, rimane quasi soltanto un’ombra dell’oggetto dei nostri desideri; ma tanto maggiore è la nostalgia suscitata da ciò che è perduto, e noi osserviamo le copie degli originali con maggiore attenzione di quanto avremmo fatto se ne avessimo il pieno possesso»⁶³. La bellezza greca era un pallido ricordo, oggetto di desiderio, speranza e rimpianto, come il profilo delineato da Dibutade. Se Winckelmann ha potuto concepire una storia dell’arte antica, dice Pommier, «c’est parce qu’il a eu la révélation de la mort d’une Antiquité qui ne reviendra jamais»⁶⁴.

Se quel mitico passato, in cui idea e natura si fondevano armoniosamente, era irraggiungibile, poteva essere ri-creato non più, ormai, spontaneamente, ma nella riflessione, con la coscienza del distacco. La sintesi greca di idea e natura si trasformava, nella modernità, in idea della natura o idea di quella sintesi. Così Schiller rilevò che se per gli antichi natura e idea, oggetto e soggetto, erano naturalmente la stessa cosa, per i moderni, invece, la natura può vivere solo nel concetto: il poeta moderno «riflette sull’impressione che gli oggetti fanno sopra di lui, e solo su questa riflessione è fondata la commozione, da cui è preso egli stesso e che dà a noi. L’oggetto viene qui riferito ad un’idea, e solo in questo riferimento sta la sua forza poetica»⁶⁵. Nelle incisioni a puro contorno non solo la realtà naturale, ma la stessa arte degli antichi è concepita in termini di idea, spogliata di tutti i caratteri naturali, di tutti i connotati dell’esistenza. Il ritorno all’origine dell’arte con

il disegno al tratto coincide con la coscienza dell'abisso incolmabile che divide gli antichi dai moderni, ma anche del vuoto che s'apre dinanzi alla sparizione del modello ⁶⁶.

Nell'ode gli *Dei della Grecia*, Schiller dichiara che ciò che vivrà immortale nel canto perisce nella vita. Tenendo presente tali considerazioni, acquista un senso profondo il fatto che, per la maggior parte, i disegni al tratto siano concepiti come illustrazione dei miti cantati in opere letterarie antiche: in quelle incisioni, l'origine mitica dell'arte, cioè il puro contorno, traccia i miti dell'antichità che, assenti e falsi per la ragione, diventano "illusoriamente" presenti e veri, come il fidanzato di Dibutade. Una presenza illusoria ma immortale.

3. *Dall'illusione all'incubo: Pigmalione e il rovescio della medaglia*

C'è, in *Le Peintre*, una figura, la cui vicenda sembra condensare i nuclei nodali delle vedute estetiche di Girodet: amore e morte, arte e vita, presenza e assenza, grazia e sublime. Si tratta di Pigmalione, uno dei protagonisti del quinto canto. L'importanza che Girodet attribuisce al personaggio ovidiano è confermata dal suo celebre dipinto, il *Pygmalion et Galathée* (Salon 1819), che costituisce una sorta di testamento spirituale, nonché un vero e proprio corrispettivo pittorico delle idee espresse nel suo poema.

Se con la leggenda di Dibutade, l'inizio di *Le peintre* ha il profumo dolce-amaro dell'amore, con la storia di Pigmalione e Galatea, ovvero col mito dell'arte che si fa vita, il quinto canto comincia a emanare una delicata fragranza d'ambrosia, che avvolgerà i versi finali del poema, in cui si celebra il trionfo dell'arte sulla morte. Il sesto canto, infatti, si conclude con l'esaltazione dell'ultima opera di Raffaello, la *Trasfigurazione*, lasciata incompiuta ⁶⁷: mentre gli allievi, costernati, piangono la morte del maestro, arriva la Gloria che li sprona a non intristirsi perché Raffaello continuerà a vivere nella memoria dei posteri. Ma torniamo al quinto canto. Come s'è detto, dopo aver raccontato la storia di Apelle e Campaspe, Girodet proclama un appassionato atto di fede nel *génie* e nell'*amour*, semi "celesti" che hanno generato i capolavori della Grecia, nei quali hanno trovato un volto gli dei dell'Olimpo. La serie di geni ellenici cui si devono opere "divine" si conclude con Pigmalione. Il tema della sacralità dell'arte introduce dunque la storia dello scultore innamorato della sua statua ⁶⁸. Prima di penetrare nel cuore del mito, Girodet allontana dai suoi canti i «vulgaires prestiges» di un'arte che voglia ingannare lo spettatore col virtuosismo mimetico, e dichiara di volersi innalzare, con la narrazione della storia di Pigmalione, alla celebrazione della «*beauté céleste*», frutto di *amour* e *génie* ⁶⁹. Dunque, la bellezza ideale, generata da amore e genio, rifiuta le suadenti armi dell'illusionismo, mantenendosi distante dal basso mondo dei sensi. È questa *beauté céleste* che Pigmalione ha realizzato nella sua

statua, Galatea, la quale supera addirittura la bellezza delle dee. L'ha creata nell'aurea solitudine di un meraviglioso palazzo, che egli stesso ha eretto e abbellito coi capolavori del suo cesello: un *hortus conclusus* nel quale Pigmalione si è rinchiuso, dopo esser stato disgustato dall'impudicizia delle folli Propetidi. In questo mondo appartato, lo scultore vive della sua arte, che invece è pura e casta: la ama di un amore immacolato. Galatea è il frutto di quest'incontaminato ardore. Se è *eros* che ha spinto Pigmalione a creare una bellezza ideale, l'impulso creativo è sorto in lui come reazione dinanzi alle nefandezze della vita, come rifiuto del mondo dei sensi. Frutto di *eros*, la statua diventa essa stessa oggetto di *eros*: Pigmalione se ne innamora. Ma Galatea, prototipo del bello, è marmo, non carne: in quanto ideale, in quanto parto dell'arte e non della vita, è morta. Il sogno impossibile di Pigmalione: che in quella donna perfetta, ma inerte, il sangue, quello vero, scorra; che la statua viva, che *thanatos* divenga *bios*. Venere esaudisce il desiderio: grazie a *eros*, che discende in terra per riscaldare la fredda pietra, Galatea/*thanatos* si va trasformando in una donna vivente, nella perfezione in carne e ossa, ad allietare e consolare il suo artefice. Ma a una condizione. Pigmalione va per toccare Galatea, tuttavia se ne deve astenere per la pudicizia della fanciulla, che si ritrae timida. L'ideale diventa vita, ma a patto che non lo si prostituisca coi sensi: a patto che lo si contempi da lontano come in un'estasi. Sì, perché il miracolo del marmo che si fa carne è presentato come un *extase*⁷⁰. È chiaro che nella vicenda di Pigmalione il nostro pittore allude allegoricamente all'arte come illusione: la creazione artistica può infondere vita all'ideale, a ciò che non esiste, ma a condizione che non lo mescoli troppo col mondo reale; a condizione, dunque, che rinneghi un tipo di rappresentazione illusionistica, perché l'ideale deve sembrare presente, ma nello stesso tempo non nascondere la sua assenza. Allora la vereconda ritrosia della fanciulla, che viva e desiderabile si sottrae al suo amato, non è che la grazia sublime: come *Atala* morta, anche Galatea, oggetto di *eros*, non si concede, preservando la sua verginità; entrambe sono in bilico tra la vita e la morte, manifestandosi come presenze-assenze. In questo velarsi e svelarsi consiste la loro grazia: dolce e consolante *illusion*.

Se è evidente un rapporto col *Pygmalion* di Rousseau, in cui la bellezza ideale di Galatea è «l'image de ce qui n'est pas»⁷¹ e il miracolo della statua che diventa donna è un delirio, un'illusione, d'altro canto Girodet se ne distacca per due aspetti: la ritrosia della fanciulla e l'ambientazione della scena. Il Pigmalione di Rousseau è ritratto nel suo *atelier*, alle prese con la materialità del suo lavoro; invece quello di Girodet s'aggira nel suo meraviglioso palazzo che sembra come un vero e proprio tempio dell'arte. In tal modo il pittore ha celebrato la separazione dell'arte dalla vita, dalla realtà quotidiana: la sua autore-

ferenzialità. Se l'artista non si riconosce più in un mondo dominato dalla ragione, dal progresso e dalla tecnologia, un mondo che ha perso l'ingenuità, l'incanto delle illusioni, allora la sua reazione sarà salvare nella creazione artistica ciò che la società ha perduto, rinchiodandosi nel suo mondo illusorio e fondando una *religione* dell'arte. D'altro canto, la poetica delle illusioni, mirando non a rappresentare il mondo delle apparenze, ma a evocare un ideale metafisico, mette in crisi il rapporto mimetico con la natura: in tal modo l'arte si preserva uno spazio d'autonomia rispetto alla realtà.

L'estatica illusione di Pigmalione sarà smascherata da Balzac ne *Il capolavoro sconosciuto* (1831)⁷². Frenhofer, il pittore protagonista, ha un unico amore: la sua pittura, anzi una tela, quella che raffigura una donna perfetta, Catherine Lescaut. Dopo averci lavorato per lungo tempo, finalmente la mostra a due pittori, Porbus e Poussin; trionfante, la presenta come un'opera vivente: l'arte è riuscita miracolosamente a impadronirsi della vita. Frenhofer è un Prometeo-Pigmalione: «Vous êtes devant une femme et vous cherchiez un tableau!... Il y a tant de profondeur sur cette toile! L'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne... Où est l'art?... perdu, disparu!... Ces contours sont les formes mêmes d'une jeune fille ... J'ai saisi la couleur, le vif, le tranché de la ligne qui termine les corps! [...] Et ces cheveux... la lumière ne passe-t-elle pas au travers... Mais elle a respiré, je crois! [...] Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez!... »⁷³. Peccato che sia un'*illusion*. Sì perché i due spettatori su quella tela non riescono a vedere che dei «couleurs amassés comme sur une palette» e delle «teintes brouillées, confuses». Ma in questo caos, in realtà, distinguono a mala pena solo una forma, un piede che sembra vivente: «en s'approchant, ils remarquèrent dans un coin de la toile, le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme; mais un pied... délicieux, un pied vivant!»⁷⁴. Quando l'artista pretende d'infondere la vita a ciò che vita non è e mai sarà, cioè all'arte, allora è destinato al fallimento: egli potrà raggiungere il risultato solo per frammenti, come quel piede vivente. Non è possibile confondere arte e vita, riconoscere l'autonomia della creazione dal mondo concreto e nello stesso tempo pretendere che essa si concili con la realtà, anzi diventi reale⁷⁵. Tutto questo è un'illusione, come quella in cui vive Frenhofer, come quella dell'estetica girodettiana. In essa infatti l'arte, ponendosi come sostituzione di ciò che non esiste, implicitamente dichiara la propria diversità dalla natura, la propria autonomia dal principio di *mimesi*; ma nello stesso tempo proprio poiché la sostituzione *illusoria* deve avere una *parvenza* di vita, la *mimesi* non viene abbandonata del tutto. Nell'*illusion*, l'arte si presenta contemporaneamente e paradossalmente come imitazione della natura e come entità auto-

ma da essa, senza di fatto consistere pienamente né nell'una né nell'altra, facendo convivere illusionismo e neoplatonismo. Con lo scacco di Frenhofer, Balzac dichiara lo scacco di questa concezione, smaschera le aporie in cui si dibatte l'estetica neoclassica: ideale e natura, morte e vita, *thanatos* ed *eros*, sublime e grazia, arte e realtà. Il presupposto di queste contraddizioni è che, se si concepisce il reale in termini puramente materialistici, necessariamente l'ideale è pensato come inesistente, come *thanatos*. Il punto di vista di Balzac è completamente diverso. Come testimoniano vari suoi scritti, egli aveva una visione "organica" del reale, che gli derivava dalle teorie del magnetismo di Mesmer, riprese da Swedenborg e Claude de Saint-Martin⁷⁶, secondo cui una sostanza cosmica universale impregna di sé tutti gli esseri: il suo movimento condiziona l'incatenamento di cause ed effetti sicché la materia, condizionata da questo fluido, non gode d'alcuna autonomia. Secondo la teoria swedenborghiana, l'uomo possiede un "senso interiore" che gli permette di cogliere i rapporti analogici e comprendere le connessioni tra cause ed effetti. La realtà non è percepita in termini di frammento, ma secondo il principio che tutto è in tutto, il particolare nell'universale, lo spirito nella materia, il soggetto nell'oggetto; di conseguenza, il pensiero crea se entra in unisono col tutto. Basandosi su tali idee, Balzac nel saggio *Des artistes* pone il "senso interiore", da lui definito «seconde vue», come organo principe della creazione artistica, in quanto capace di andar oltre le apparenze, penetrare il mondo, cogliere l'essenza degli oggetti, scoprire armonie e affinità nuove⁷⁷. Solo una concezione unitaria del reale poteva squarciare il velo dell'*illusion* neoclassica, che sottendeva una visione frammentaria della natura.

Per meglio chiarire l'*impasse* della poetica delle *illusions* è utile aprire una piccola parentesi confrontando la concezione girodettiana del rapporto arte-natura con quella di filosofi e pensatori tedeschi dello stesso periodo. Se nell'*illusion* girodettiana la *mimesi* della natura coincide con la parvenza di vita che avvolge l'ideale, configurandosi come imitazione selettiva e depotenziata, Kant nella *Critica della capacità di giudizio* (1791)⁷⁸ e Goethe in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch* (1798)⁷⁹ sottolinearono, seppur in modo diverso, che l'opera d'arte è un organismo autosufficiente, il quale costituisce un insieme coerente solo a se stesso. Ma già da prima Moritz, nel fondamentale *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), aveva dato una scossa definitiva al concetto tradizionale di *mimesi*, compiendo un passo basilare verso la *Naturalphilosophie*. Per Moritz l'artista imita non la natura in sé, ma il suo processo creativo⁸⁰: l'arte crea *come* la natura. Quest'ultima – spiega il filosofo – continua a produrre attraverso la mano dell'artista: non c'è distinzione tra soggetto e oggetto, uomo e mondo; il creare dell'individuo non è che un

momento dell'attività creativa della Natura. Presupposto dell'arte come creazione è infatti una concezione organicista del mondo: l'artista non imita qualcosa che è altro da sé, ma crea continuando l'opera di una natura di cui è parte integrante. Sviluppando queste idee August Wilhelm Schlegel potrà affermare nelle *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-04) che, se si concepisce la natura non come una congerie di *prodotti* ma come un'entità organica che *produce*, e se s'intende "imitazione" in senso nobile, come un'appropriazione dei principi di quest'azione produttiva, allora si può affermare che l'arte deve *imitare* la natura: deve cioè creare *come* la natura in maniera autonoma, generando opere viventi, animate da una forza che agisca in esse e non che le muova dall'esterno⁸¹. Insomma è nella sua coerente e organica autonomia che la creazione artistica si pone come attività a un tempo indipendente e affine alla natura. L'*illusion* girodettiana invece presuppone una concezione rappresentativa, non creativa dell'arte.

Torniamo al romanzo balzacchiano. Dinanzi al frammento del piede vivente, Porbus e Poussin «restèrent pétrifiés d'admiration». Come Medusa, quel pezzo di vita emerso dal caos della tela non è né catarattico, né consolante, ma pietrifica chi lo riconosce⁸²: la pietra è la condizione della statua inanimata, della morte. Perché l'ideale concepito come *assenza* che diventa reale non è più un'*illusion*, come lo era per Girodet, ma qualcosa di mostruoso, perturbante. Ma nello sconvolgimento del *Pygmalion* di Rousseau, è già presente il volto inquietante della statua animata tanto che il monologo iniziale presenta forti somiglianze con certe affermazioni del Frenhofer balzacchiano⁸³. A ogni modo, da Balzac in poi *unheimliche*⁸⁴ sarà l'opera d'arte ogni qualvolta diventerà sinistramente "viva": così in Gautier, Poe, James, Wilde. L'arte non più come consolazione in quanto morte con l'apparenza di vita, ma come fattore perturbante, quando pretenda di essere viva, configurandosi come "morta vivente", che vampirizza chi vive. Dietro l'immagine dell'arte-vampiro c'è una sottile operazione che mantiene l'assunto dell'estetica dell'*illusion* secondo cui la creazione artistica rende presente un'assenza, fa apparire viva la morte, ma toglie proprio il concetto dell'*illusion*: l'arte è morte che ritorna in vita, non *illusoriamente*, come voleva Girodet, ma *realmente*. Di qui il passaggio dell'arte vivente al mondo dei fantasmi e dei vampiri e, dunque, la sua entrata nella sfera del fantastico. Una volta riconosciuta l'autonomia dell'arte, qualunque sua interferenza nella *realtà* non può che apparire perturbante.

Non è da escludersi che Balzac conoscesse le *Œuvres posthumes* di Girodet⁸⁵, come lasciano pensare una serie di dati: ad esempio la frequenza con cui nei suoi romanzi evoca l'artista e i suoi dipinti⁸⁶ o la documentata stima che nutriva nei suoi confronti⁸⁷. Si aggiunga che la biografia di Girodet, redatta da Coupin e premissa alle *Œuvres pos-*

thumes, mostra non pochi tratti in comune col Frenhofer balzacchiano: Girodet per realizzare il suo dipinto più “filosofico”, il *Pygmalion et Galathée*, impiegò ben sette anni, facendo e disfacendo in continuazione l’immagine della statua, nel difficile tentativo di rappresentarla mentre si trasforma in carne. Ma le somiglianze tra i due Pigmalioni non si fermano qui. Coupin, analogamente ad altre fonti coeve, ci presenta Girodet come un pittore innamorato della sua arte, trincerato nel suo *atelier*, incapace di confrontarsi col mondo esterno: esattamente come Frenhofer. Inoltre un tratto che accomuna il nostro pittore al personaggio di Balzac è l’eccesso di *esprit*, che li costringe a elucubrare sulla propria arte, perdendo la spontaneità creativa e bloccandoli in un estenuante continuo ritoccare le opere senza reputarle mai abbastanza concluse. A ogni modo, pur scartando l’ipotesi che Balzac abbia letto questa biografia e le *Œuvres posthumes*, resta il fatto che lo scrittore capovolge una prospettiva estetica che caratterizza gli scritti e la personalità di Girodet; il che ci dà indirettamente la misura di quanto le idee espresse dal pittore fossero in sintonia con la sua epoca. Davvero possiamo ripetere con Quatremère che Girodet era il “miroir” in cui si rifletteva lo spirito del suo tempo.

Ma vivere sino in fondo la propria epoca aveva avuto un prezzo. La sua vita era stata lacerata dal doloroso scontro tra il desiderio di «élever tous les esprits jusqu’au sien [...] avec une effrayante énergie» e «la froide et désolante vérité» dell’incomprensione di molti contemporanei, che gli rendeva la vita «une plaie toujours saignante»⁸⁸. Come Frenhofer, Girodet viveva il dramma di sognare che il proprio ideale si facesse altro da sé, fosse compreso e amato dai Porbus del suo tempo. Per questo l’arte di cui era *amant passionné* e *idolâtre* non lo rese mai pienamente *heureux*. La *froide e désolante vérité* era sempre in agguato e il consolante velo delle Grazie non bastava a occultarla.

¹ Cfr. Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Milano 2000, p. 129: «È necessario che immortalità si desideri sempre con il bene, se è vero che amore è amore di possedere il bene sempre. Da tale ragionamento consegue necessariamente, che l’amore è anche amore di immortalità».

² A. L. Girodet, *Le peintre*, in OP, I, p. 163.

³ Ivi, p. 215, nota 10.

⁴ Questo era il titolo della dissertazione di Girodet quale appare nel manoscritto originario conservato presso la Société Historique et Archéologique di Orléans. Coupin lo pubblicò con varianti col titolo *Dissertation sur la grâce considérée comme attribut de la beauté*, in OP, II, pp. 127-84.

⁵ Ivi, cc. 49r-50v.: «L’afféterie ne fait que la singer ridiculement en croyant l’imiter; mais la grâce, inimitable, n’imite rien elle-même; toute simple, toute naturelle, sans masque et sans fard, elle agit sans effort et sans contrainte, [...] la grâce s’épanouit sans faste et sans orgueil; elle n’est ni recherchée ni inculte; trop ingénue pour avoir des prétentions, elle est trop aimable pour en montrer: c’est la ceinture de Vénus qui, en se déployant, charme les immortels ».

⁶ A. L. Girodet, *Dissertation sur l'amour et les Grâces, considérées comme attributs de la beauté*, ADY, J2075, c. 47. Non ho avuto modo di consultare il manoscritto originale, conservato ad Orléans, ma la trascrizione di Coupin negli archivi di Versailles. Cito da quest'ultima laddove essa differisca dalla versione pubblicata; in caso contrario cito direttamente dall'edizione Coupin del '29.

⁷ Girodet possedeva il *De rerum natura* di Lucrezio, segnala S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, Univ. Paris I, 2003, II, annexe 8, n. 243.

⁸ Ivi, cc. 51-2: «Une majesté sévère nous tient éloignés; une sagesse qui ne se déride jamais nous impose un froid respect; une vertu acre et intolérante nous blesse et nous repousse. [...] Quelle différence de ces tristes émotions avec celles que nous font éprouver ces doux épanchemens, cet abandon réciproque de l'amitié tendre et confiante; avec celles qui résultent de cette consonance des âmes, de cette fusion des cœurs, dans les êtres aimans pour qui leur amour et l'objet aimé sont tout l'univers! [...] La grâce surabonde dans ses nobles et douces affections sociales où elle agit comme cause incitante, et se montre comme attribut naturel».

⁹ A. L. Girodet, *Le peintre*, ADY, 2074, *chant sixième*, cc. 19-20; la versione dell'edizione Coupin è alle pp. 191-92: «Les beaux-arts ont lié tous les peuples entre eux; | La peinture surtout, universel langage: | L'homme civilisé, l'homme inculte et sauvage, | Se laissent amollir à ses traits pénétrans».

¹⁰ Id., *Dissertation sur l'amour*, cit., ADY, J2075, c. 56.

¹¹ Ivi, c. 64.

¹² Ivi, c. 56: «Le sommeil est l'ombre de la vie: la Grâce fut l'oreiller de l'homme abruti par les viles passions qui dégradent les âmes et qui enlaidissent les corps; mais celui qu'elles inspirent pendant qu'il veille, dans les bras de Morphée les filles de la belle Eurynome le bercent [...] et des songes riants de bonheur voltigent à son chevet, et caressent son front de leurs ailes légères». Così in *Le peintre*, cit., p. 215, n. 10, parlando della grazia «à la fois voluptueuse et chaste» di Correggio, afferma di adottare l'idea che vede questo pittore «inspiré, dans ses rêves gracieux, par les sylphes, les génies ou les anges, et qui me le ferait voir, à son paisible réveil, copiant de charmans modèles, à demi voilés à ses yeux du souvenir de ses aimables illusions».

¹³ Id., *Le Peintre*, ADY, J2074, *chant second*, c. 30v.: «Dans les bras du sommeil, l'imagination | Du peintre vient encor nourrir l'illusion. | Sous l'aile de la nuit, quand le dieu des mensonges | Envoie à son chevet l'essai trompeur des songes; | Quand malgré ses pavots et leurs charmes puissans, | Son esprit veille lorsque dorment ses sens; | Alors, et par milliers, les êtres chimériques | Moulent dans son cerveau leurs formes fantastiques: | Il en peuple les airs et la terre et les eaux, | Et s'amuse à créer des univers nouveaux».

¹⁴ Id., *Deuxième Veillée*, ADY, J2073, cc. 18r-19v.: «Ils n'ont point fait marcher un dégoûtant squelette: | Une beauté parfaite | Doucement endormie au faite d'un tombeau, | Un génie attristé renversant son flambeau, | Un papillon mourant, une rose flétrie, | Exprimaient moins la mort qu'un départ de la vie. | Emblème simple et vrai, même consolateur | Qui compare nos jours aux instans d'une fleur!».

¹⁵ Ivi, *Sixième veillée*, cc. 7-8: «De cette vierge éteinte, au printemps de son age, | L'œil se dérobe au jour; tel, d'un léger nuage | Se couvre en palissant l'astre brillant des nuits; | Ses charmes sont voilés et ne sont pas détruits; | L'hyacinthe fleurit où fleurissaient les roses; | Remplaçant le corail sur ses lèvres mi-closes, | La violette y verse une tendre pâleur, | Objet de doux regrets et non pas de terreur. | Un calme solennel, des sens dormant la flamme, | Sans opprimer son cœur semble assoupir son âme; | L'ange de l'espérance seul fermé ses yeux: | Attendant un réveil paisible et glorieux, | Dans le sein maternel d'une déesse amie | C'est la virginité qui repose endormie».

¹⁶ F.-A. de Chateaubriand, *Atala ou les amours de deux sauvages sans le désert*, quatrième édition, Paris an IX, 1801 pp. 173-75: «Atala était couchée sur un gazon de sensitives de montagnes; ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée [...]. Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins (aurores), semblaient languir et sourire. Dans ses joues, d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints, et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix d'ébène; le scapulaire de ses vœux était passé à son cou. Elle paraissait enchantée par l'ange de la mélancolie, et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe. Je n'ai rien vu de plus

céleste; et quiconque eut ignoré que cette jeune vestale avait joui de la lumière, aurait pu la prendre pour la statue de la virginité endormie. Le religieux ne cessa de prier toute la nuit. J'étais assis en silence au chevet du lit funèbre de mon Atala. Que de fois, durant son sommeil, j'avais supporté sur mes genoux cette tête charmante! Que de fois je m'étais penché sur elle, pour entendre et pour respirer son souffle! Mais à présent aucun bruit ne sortait de ce sein immobile, et c'était en vain que j'attendais le réveil de la beauté. La lune prêta son pale flambeau à cette veillée funeste. Elle se leva au milieu de la nuit, comme une blanche vestale, qui vient pleurer sur le cercueil d'une compagne. Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie, qu'elle aime à raconter aux vieux chênes, et aux rivages antiques des mers. De Temps en temps, le religieux plongeait un rameau fleuri dans une eau consacrée; puis secouant la branche humide, il parfumait la nuit des baumes du ciel. Parfois il répétait sur un air antique quelques vers d'un vieux poète nommé Job; il disait "j'ai passé comme une fleur; j'ai séché comme l'herbe des champs. Pourquoi la lumière a-t-elle été donnée à un misérable, et la vie à ceux qui sont dans l'amertume du cœur"?

¹⁷ Coupin ha cancellato e riscritto la parola più volte, dandone ogni volta diverse versioni (Efraim, Eaim, Naim): evidentemente non riuscì a decifrare la parola corrispondente nel manoscritto girodettiano. Esaminando quest'ultimo, effettivamente la parola è di difficile lettura, ma sembra poter intravedere la parola Kaïns, sito scozzese sede di un castello (dal che si potrebbe dedurre che Girodet si riferisca a qualche personaggio ossianico, ad esempio Malvina).

¹⁸ A. L. Girodet, *Dissertation sur l'amour et la grace*, cit., c. 57.

¹⁹ J. Delille, *L'Imagination*, Paris 1805, I, p. 146.

²⁰ Ivi, I, pp. 136-37.

²¹ Ivi, p. 145.

²² *Première journée d'un Cadet Buteux au Salon de 1808*, Aubry, Paris, 3 décembre 1808, n. 258; *Observations sur le salon de l'an 1808 Tableaux d'histoire*, Gueffieret et Delaunay, Paris 1808, Collection Deloynes, vol. 43, n. 1139; *Salon d'exposition*, in «Le Courier de l'Europe», 27 novembre 1808.

²³ J. Starobinski, *Les emblèmes de la raison*, Paris 1979, trad. it. 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, Milano 1981, p. 95.

²⁴ A. L. Girodet, *Sixième Veillée*, ADY, J2074, c. 7.

²⁵ Id., *Dissertation sur l'Amour et la grâce*, cit., c. 53: «combien la grâce est touchante, lorsqu'elle s'allie avec l'austérité de la sagesse, avec le courage difficile de la vertu, avec l'éclat de la valeur héroïque, lorsqu'elle tempère la majesté souveraine qu'elle rend aimable sans altérer le respect qu'elle inspire!».

²⁶ A. Canova, *Pensieri sulle arti*, Milano 1824, a cura di M. Brusatin, Montebelluna 1989, p. 39.

²⁷ F. Schiller, *Über Anmut und Würde*, 1793, trad. it. *Grazia e dignità*, in Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino 1951, pp. 137-202.

²⁸ S. Holt Monk, *A grace beyond the reach of Art*, in "Journal of the History of ideas", v, n. 2, April 1944, pp. 131-50; *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, a cura di P. D'Angelo e S. Velotti, Aestetica, Palermo 1997; E. Pommier, *La notion de la grâce*, in *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre (11 dicembre-12 febbraio 1990), La documentation française, Paris 1991, pp. 41-81.

²⁹ M. Ficino, *Sopra lo Amore*, Firenze 1544, cap. VI.

³⁰ Si pensi alla definizione di grazia nel *Libro della beltà e grazia* di B. Varchi (1543), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Torino 1979, II, p. 1672: «la bellezza non è altro che una certa grazia, la quale diletta l'animo di chiunque la diletta e conosce, e diletta lo muove a desiderare di goderla con unione, cioè (a dirlo in una parola) lo muove ad amarla».

³¹ Leone Ebreo, *Dialoghi d'Amore*, Roma 1535, p. 226: «la bellezza è grazia, che, diletta l'animo col suo conoscimento, il muove ad amar [...] ma non però la proporzione è essa bellezza».

³² D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et Eugène*, 1671, da *Il non so che*, cit., pp. 77-89.

³³ Cfr. Becq, *La genèse*, cit., pp. 102-3.

³⁴ F.-A. de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, cit., parte II, libro II, cap. VIII, p. 346.

³⁵ Ivi, libro III, cap. VIII, p. 402.

³⁶ Cfr. E. Pommier, *La notion de la grâce*, cit., p. 59.

³⁷ A. L. Girodet, *Dissertation sur la grâce*, cit., p. 132: «Ses nuances fugitives ne sont-elles point semblables à ces images diaphanes et impalpables des poètes, qui s'évanouissent dès qu'on croit les saisir, et qui se dissipent, comme une vapeur légère, dans le sein mystérieux des vents et des nuages?». W. Hogarth in *The analysis of beauty* (1753), aveva sostenuto un ideale di bellezza basato proprio sul carattere sfuggente, sul senso di movimento che l'autore vedeva incarnato nella linea serpentinata. Nella biblioteca di Girodet figurava la prima edizione francese del trattato di Hogarth, *Analyse de la beauté*, Paris an XII, 1805, cfr. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor*, cit., II, annexe 8, n. 242.

³⁸ A. L. Girodet, *Dissertation sur l'amour et les grâces*, cit., c. 58: «Quelle grâce dans les doux balancements, dans les mouvemens arrondis, dans les pas souples et cadencés de ces jeunes élèves de Tersichore, dans les bonds légères, ou plutôt dans le vol aérien de nos Py-lades et de nos Bathylles modernes, dont la flexible élasticité semble, en multipliant l'énergie des forces musculaires, avoir ajouté encore de nouveaux rouages à l'admirable système de la machine humaine!».

³⁹ Cit. da C. Varese, *Foscolo: sternismo, tempo e persona*, Ravenna 1982, p. 82.

⁴⁰ Ivi, p. 84.

⁴¹ Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 132: «La grazia è un'idea non molto diversa dalla bellezza, ed è costituita dagli stessi elementi. La grazia è un'idea relativa all'atteggiamento e al movimento; l'uno e l'altro, perché siano graziosi, non devono presentare apparenza alcuna di difficoltà [...]. In questa facilità, armonia, delicatezza di atteggiamento e di movimento consiste tutta la magia della grazia; ciò che si dice quel suo *je ne sais quoi*».

⁴² Ivi, p. 153.

⁴³ U. Foscolo, *Di un antico inno alle Grazie. Dissertazione* (Londra, 1822), in U. Foscolo, *Opere*, a cura di F. Gavazzini, Milano-Napoli 1974, I, p. 500.

⁴⁴ Da Leon Battista Alberti a Leonardo, da Vasari a Borghini, da Du Fresnoy a Félibien, a Perrault, a Sandrart, a Diderot ecc., cfr. Rosenberg, *The origin of painting*, cit., pp. 279-90; E. Darragon, *Sur Dibutate et l'origine du dessin*, in "Coloquio Artes", VIII, 1982, n. 52, p. 42 e ss.

⁴⁵ C.-H. Watelet, *L'Art de peindre*, Paris 1760, p. 7; J. F. de Saint-Lambert, *Les Saisons, poème*, Amsterdam 1771 (troisième édition), pp. 171-72; M. Nougaret, *Anecdotes des Beaux-Arts*, Paris 1776, I, pp. 5-6; H. Füssli, *Conférences sur la peinture, 1801-1823*, traduit de l'anglais par Serge Chauvin, Paris 1994, p. 13.

⁴⁶ F.-M. de Marsy, *Pictura Carmen, La Peinture*, Le Mercier, Paris MDCCCLIII, pp. 251-52: «Un autre nouveau Prométhée fait des portraits animés et vivans. Il sçait multiplier les pères aux yeux de leurs tendres enfans, et les enfans aux yeux de leurs pères. Il rend à une épouse désolée son cher époux toujours présent; il le fait revivre après la mort, et par les prestiges de la toile, il adoucit de véritables douleurs».

⁴⁷ A.-M. Le Mierre, *La peinture, poème en trois chants*, Le Jay, Paris 1769, pp. 1-2: «Toi qui près d'une lampe et dans un jour obscur, | Vis les traits d'un amant vaciller sur le mur, | Palpitait et courus à cette image sombre, | Et de tes doigts légers traçant les bords de l'ombre, | Fixas avec transports sous ton oeil captive | L'objet que dans ton cœur l'amour avoit gravé, | C'est toi dont l'inventive et fidèle tendresse | Fit éclore autrefois le Dessin dans la Grèce. | Du sein de ces déserts, lieux jadis renommés, | Où parmi les débris des palais consumés, | Sur les tronçons épars des colonnes rompues, | Les traces de ton nom sont encore aperçues, | Lève-toi Dibutate, anime mes accens, | Embellis les leçons éparses dans mes chants, | Mets dans mes vers ce feu qui sous ta main divine | Fut d'un art enchanteur la première origine».

⁴⁸ H. Z. de Valori, *La peinture, poème en trois chants*, Brasseur l'aîné, Paris 1809, pp. 5-6: «Du céleste séjour, o Vénus-Uranie, | Descends! Vien me prêter tes pinceaux, ton génie: | Tu sais éterniser des souvenirs bien doux; | Tout ce que nous aimons est encore parmi nous! | D'un monarque adoré, d'un héros ou d'un sage | Tu reproduis pour nous la glorieuse image; | Tu sais ressusciter par tes secrets touchans | Une mère qu'un vain regrettaient ses enfans; | D'un amant exilé tu calmes la souffrance: | Un portrait peut tromper les ennus de l'absence. | D'un frère, d'une sœur tu me rendras les traits: | Ils ne sont plus; mais, grâce à tes divins bienfaits, | Je pourrai, m'entourant de ma famille entière, | La saluer encore à mon heure dernière [...] | Honneur à Dibutate, industrieuse amante, | Qui fixant sur un mur une ombre vacillante | Tandis que sommeillait l'objet de son amour, | Du profil par instinct devina le contour!». Dibutate è già citata nel *Discours préliminaire*, p. VIII, ove si precisa che,

a suo avviso, già prima della fanciulla di Corinto, l'uomo aveva avuto l'idea «d'arrêter ou plutôt de fixer sur une muraille les traits chéris de celui ou de celle qui avait su lui inspirer des sentiments d'amitié, d'amour ou de reconnaissance».

⁴⁹ S. Nevison Brown, *Girodet: a contradictory career*, ph. D, London University, 1980, I, pp. 18-19; A. Lafont, *Une jeunesse artistique sous la Révolution. Girodet avant 1800*, thèse de Doctorat, Université Paris IV, 2001, pp. 34-5.

⁵⁰ Cfr. A. Pinelli, *Nel segno di Giano*, Carocci, Roma 2000, pp. 229-42.

⁵¹ E. L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par Jean-Maria Pérouse de Montclos, Hermann, Paris 1968, pp. 136-37: «J'essayai de trouver un ensemble composé par l'effet des ombres. Pour y parvenir, je me figurai que la lumière ainsi que je l'avais observé dans la nature me rendait tout ce que mon imagination enfantait. Telle a été la manière dont j'ai procédé lorsque j'ai travaillé à créer ce nouveau genre d'architecture. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que l'on peut tout attendre de ce procédé, pour donner le caractère qui convient le plus aux monuments funéraires».

⁵² M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992, pp. 10-37.

⁵³ Cfr. J.-P. Vernant, *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colossos*, in *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris 1966, p. 251 e ss., trad. it. *Mito e pensiero presso i greci*, Torino 1970, p. 356 e ss.; J. Ducat, *Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque. Kouros et Kolossos*, in "Bulletin de la correspondance hellénique", 100, 1976, pp. 250-51; J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Juillard, Paris 1990, pp. 17-84; Bettini, *Il ritratto*, cit.; R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*, Gallimard, Paris 1992, pp. 17-41, trad. it. *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999, pp. 15-39.

⁵⁴ R. Debray, *Vita e morte*, cit., p. 31.

⁵⁵ Ivi, p. 28.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ R. Rosenblum, *The origin*, cit., p. 284; Idem, *The international style of 1800. A study in linear abstraction*, New York 1976; A. Pinelli, *Nel segno di Giano*, cit.

⁵⁸ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1755, trad. it. *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1992, p. 40.

⁵⁹ P.-H. d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honorable William Hamilton*, 4 voll., Napoli 1766-7.

⁶⁰ J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., pp. 56-57.

⁶¹ Pubblicata in C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-arts, Salon de 1810*, Paris 1810, fig. 34; cfr. anche Rosenblum, *The origin of painting*, cit., p. 288 e fig. 14. Il titolo dell'opera era *Dibutate venant visiter le portrait de son amant*.

⁶² A. Ottani Cavina, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'Arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Einaudi, Torino 1982, II, pp. 643-46.

⁶³ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, trad. it. *Storia dell'Arte dell'Antichità*, a cura di F. Cicero, Milano 2003, p. 943-44.

⁶⁴ E. Pommier, *Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire*, in "Revue germanique internationale", *Histoire et théories de l'art de Winckelmann à Panofsky*, 2, 1994, p. 28; E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000, pp. 106-12.

⁶⁵ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-6, trad. it. *Della poesia ingenua e sentimentale*, in *Saggi estetici*, cit., p. 400.

⁶⁶ J. Starobinski, *Le recours aux principes et l'idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle*, in "Lettere Italiane", gennaio-marzo 1969, pp. 3-13; O. Rossi Pinelli, *Il secolo della Ragione e delle Rivoluzioni. La cultura visiva del Settecento europeo*, Utet, Torino 2000, pp. 217-19.

⁶⁷ Il dipinto è rievocato, sempre in un contesto funebre, anche da Delille, *L'Imagination*, cit., nella dedica alla moglie (I, p. XV), e nel canto V (II, p. 18).

⁶⁸ Sul significato della storia di Pigmalione in *Le peintre* e del dipinto corrispondente cfr. C. Savettieri, "Il avait retrouvé le secret de Pygmalion": *Girodet, Canova e l'illusione della vita*, in "Studiolo", 2, dicembre 2003, pp. 11-39, in particolare pp. 14-23.

⁶⁹ A. L. Girodet, *Le peintre*, ADY, J 2074, *chant cinquième*, cc. 15 r-15 v.: «Loin de mes chants, bien loin ces vulgaires prestiges | Aux yeux de l'ignorance admirables prodiges | Ces rideaux imposteurs pour qui Parrhasius | De Zeuxis ces éblouis trompa les yeux déçus | Ces

raisins mensongers que pour autre merveille | Becquetaient les oiseaux sur leur feinte corbeille, | Badinages légers de ce maître de l'art. | C'est la beauté céleste et par l'âme ennoblie, | Par la douce pudeur, par la grâce embellie | Dont l'amour, le génie en leur sainte union ont révélé | Le charme heureux, Pygmalion | Que je veux célébrer en redisant l'histoire | Par le temps fabuleux transmise à ma mémoire | Et qui peint à l'esprit, en traits ingénieux, | Le pouvoir du génie et du plus grand des dieux».

⁷⁰ Ivi, c. 17 v: «L'estase a remplacé le doute évanoui».

⁷¹ J. J. Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique* (composta nel 1762, pubblicata nel 1771), in *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin et M. Raymond, Paris 1964, II, p. 1229. Cfr. A. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIX siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris 1999, pp. 39-56; J. Starobinski, *L'œil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris 1999, p. 218 e ss..

⁷² Il romanzo, uscito sulla rivista *l'Artiste* nel 1831 in due puntate, fu pubblicato nel settembre dello stesso anno con varianti nel III tomo dei *Romanzi e racconti filosofici* presso Gosselin. Nel '32 fu riedito immutato. Nel 1837 esso fu ripubblicato con varianti e aggiunte negli *Etudes Philosophiques* della *Comédie* (Deloye e Lecou, Paris, tomo XVII). Nel 1846 il racconto fu collocato nel primo tomo del volume XIV della *Comédie* nell'edizione Furne, che presenta minime varianti; Balzac fece ulteriori interventi sull'esemplare di lavoro di quest'edizione, noto come "Furne corretto". Nel 1847 il racconto, con varianti, che non tengono conto del "Furne corretto", e con un titolo diverso (*Gillette*), fu inserito nel secondo volume della raccolta *Il provinciale a Parigi*. Ho seguito l'edizione di Pierre Laubriet in *Un catéchisme esthétique. Le chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris 1961, in quanto contiene, poste a confronto, le edizioni del '31 e del '37, mentre in nota riporta le varianti dell'edizione del '31 e le correzioni manoscritte di Balzac sul tomo XIV dell'edizione Furne. Cfr. P. Pellini, *Il Capolavoro sconosciuto di Balzac. Generi, ideologie, dettagli*, Pietro Manni, Lecce 1999, pp. 11-19.

⁷³ Citato da Laubriet, *Un catéchisme*, cit., p. 235.

⁷⁴ Ivi, p. 236.

⁷⁵ D. De Agostini, *Il mito dell'Angelo. Genesi dell'opera d'arte in Proust, Zola, Balzac*, Urbino 1990, pp. 157-78.

⁷⁶ M. Eigeldinger, *La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Genève 1998, p. 149 e ss.

⁷⁷ H. de Balzac, *Des Artistes*, in "La Silhouette", 1830, ripubblicato in *L'Artiste selon Balzac*, Cat. Mostra, Maison de Balzac, Paris 1999, pp. 12-19. Cfr. V. Bartoli-Anglard, *L'Art et l'Idéal dans "Le Chef-d'œuvre inconnu" de Balzac*, in "La Silhouette", 85, 1994.

⁷⁸ I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, 1790, trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Milano 1995, I, pp. 423-5.

⁷⁹ In "Propyläen", I, 1798, trad. it. *Sul vero e sul verisimile nelle opere d'arte. Un dialogo*, in *Scritti sull'arte e la letteratura*, Torino 1992, pp. 113-18.

⁸⁰ Trad. it. *Sull'imitazione formatrice del bello*, in *Scritti di Estetica*, a cura di P. D'Angelo, Aesthetica, Palermo 1990, pp. 71-4: «Ogni bell'intero che nasce dalle mani dell'artista figurativo è perciò in piccolo un'impronta del bello supremo nel grande intero della natura; la quale continua a creare *mediatamente* attraverso la mano formatrice dell'artista quel che non rientra immediatamente nei suoi grandi progetti. Colui al quale la natura ha impresso in tutto il suo essere la sensibilità per la di lei forza creatrice, e la *misura* del bello nell'occhio e nell'anima, non si accontenterà di contemplarla; dovrà imitarla, emularla, spiarla nella sua officina segreta, e formare e creare con la fiamma ardente nel petto, come essa stessa crea».

⁸¹ Cfr. P. Wat, *Naissance de l'art romantique*, Paris 1998, pp. 61-62.

⁸² Sul piede-medusa cfr. R. Guise, *Lire le Chef-d'œuvre inconnu*, in *Autour du chef-d'œuvre inconnu*, Paris 1985, p. 142; Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, cit., pp. 200-13. Forzata mi sembra l'interpretazione fallica di Wettlaufer, *Pen vs Paintbrush*, cit., pp. 240-42.

⁸³ P. Pellini, *Il Capolavoro sconosciuto di Balzac*, cit., p. 40.

⁸⁴ Uso il termine utilizzato da Freud, nel famoso saggio *Das Unheimliche*, 1919, trad. it. S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, 1917-23, *L'io, l'essere e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1977, che è passato a caratterizzare nella teoria letteraria il genere fantastico. Sulle opere d'arte "perturbanti" cfr. P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano 200, pp. 41-56.

⁸⁵ T. Crow, *B/G, in Vision and Textuality*, edited by S. Melville and B. Readings, New York 1995, pp. 296-314; Id., *Emulation, making artists for revolutionary France*, Yale University Press, London 1995, trad. fr. *L'Atelier de David, Emulation et Révolution*, Gallimard, Pa-

ris 1997, pp. 341-47, ha ipotizzato che Balzac si sia ispirato alla biografia di Girodet, redatta da Coupin e premissa alle *Ceuvres posthumes*, e alle lettere del pittore ivi contenute, senza supporre che lo scrittore abbia potuto leggere anche gli scritti. La stessa ipotesi è sostenuta da Wettlaufer, *Pen vs. Paintbrush*, cit., che pur mostrando una più ampia conoscenza di questi ultimi, non ne approfondisce il contenuto estetico, risolvendo il rapporto Girodet-Balzac nei termini di una concorrenza tra il mondo dell'immagine e quello della parola. Anche Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor*, cit., pp. 471-75, ipotizza che Balzac abbia letto la biografia di Coupin e la corrispondenza del pittore pubblicate nelle *Ceuvres posthumes*.

⁸⁶ H. Balzac, *Sarrasine*, *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Casteux, Gallimard, Paris 1977, VI, p. 1054, sul quale cfr. Crow, *B/G*, cit., pp. 296-314; Crow, *L'Atelier de David*, cit., pp. 341-47; A. K. Wettlaufer, *Girodet/Endymion/Balzac: representation and rivalry in post-revolutionary France*, in "Art and Image", vol. 17, n. 4, October-December 2001, pp. 401-11; Ead., *Pen vs. Paintbrush*, cit., pp. 175-208; inoltre H. Balzac, *La Maison du chat qui pelote*, in *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, Gallimard, Paris 1977, I, p. 54, sul quale A. Vanoncini, *L'écriture de l'artiste dans "La maison du chat qui pelote"*, in "Romantisme", n. 54, 1986, pp. 58-66. Altre citazioni di Girodet in *La femme de trente ans*, in *La Comédie humaine*, cit., II, p. 1190; *Beatrix*, ivi, II, p. 862; *Bal de Sceaux*, in *La Comédie humaine*, a cura di M. Bouteron, Paris 1935, I, p. 99; *La Bourse*, ibidem, I, pp. 414-15; *La Vendetta*, ivi, I, p. 1052.

⁸⁷ Lo attesta T. Gautier, *Honoré de Balzac, sa vie et ses œuvres*, Paris 1859, p. 89, e una lettera del 1820 in cui Balzac afferma di voler andare a vedere il *Pygmalion et Galathée* presso la collezione Sommariva (H. de Balzac, *Correspondence*, Paris 1960, I, p. 79). Inoltre Balzac possedeva *Les Amours des Dieux*, serie di 16 litografie su disegni di Girodet, nonché l'incisione *Erigone dormiente o Ninfa addormentata*, tratta da un disegno del pittore (1831) dal suo amico incisore Edme Ruhierre, del quale si ha notizia di un'altra incisione, sempre da Girodet, con l'iscrizione «A. M. de Balzac, son tout dévoué Ruhierre». Sui gusti artistici di Balzac, che comunque s'evolsero nel tempo, cfr. F. Pitt-Rivers, *Balzac et l'Art*, Edition du Chêne, Paris 1993, che tratta dei riferimenti a Girodet alle pp. 22, 29, 62, 103; J. Adhémar, *Balzac et les images*, in "Les Arts", 26 Janvier 1951; J. Adhémar, *Balzac et la peinture*, in "Revue des Sciences Humaines", Avril-Juin, n. 70, 1953, p. 151; P. Laubriet, *L'intelligence de l'Art chez Balzac*, Clairivire 1961, p. 387; J. Adhémar, *Raphaël et Balzac*, in "Gazette des Beaux-Arts. La Chronique des Arts", 1381, Février 1984, pp. 1-2; Id., *Balzac, sa formation artistique et ses initiateurs*, in "Gazette des Beaux-Arts", n. 126, t. CIV, Decembre, 1984, pp. 231-42; *L'Artiste selon Balzac*, cit.; *Balzac et la peinture*, Cat. Mostra Musée des Beaux Arts, Tours 1999, su Girodet alle pp. 232-37.

⁸⁸ *Discours prononcé par M. Belloc, peintre, sur la tombe de Girodet*, copia manoscritta, ADY, J 2071, c. 2.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrín, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andrae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingiannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savetieri

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Deceiving Death

Anne-Louis Girodet and the Illusion of Art

This volume focuses on the aesthetic thought of French painter Anne-Louis Girodet (1767-1824). Girodet, who was one of Jacques-Louis David's most interesting pupils, devoted himself not only to painting but also to writing works on art (i.e., poems and academic addresses) which he considered very significant. However, such writings have often been underestimated and even criticized as poor literary works. The author of the present volume, on the contrary, aims to foreground Girodet's approach to aesthetics and to argue its importance within the context of Neoclassicism.

Girodet's writings address in original ways the key themes of the aesthetic debate of his time, i.e., the relationship between art and nature, originality and tradition, grace and the sublime. His work revolves around the central notion that art is not the imitation of nature (i.e., of what exists and is perceived by the senses), but rather the illusory evocation of what is dead or non-existent. In representing a metaphysical dimension, art moves beyond the mere mimetic function: its aim is not to deceive the eye (*tromper les yeux*) with seductive illusionism, but to "deceive death", i.e., to infuse into the beholder the consoling illusion (even though he/she is aware of its unreal quality) that death can be defeated.

The analysis of Girodet's aesthetic thought reveals, among others, strong affinities with Ugo Foscolo's critical and literary works. Such affinities can be explained in light of their shared interest in Rousseau's notion of illusion and especially in light of French writings about tombs, which attributed to sepulchres the consoling function of generating the illusion that "thanatos" may be beaten.