

che soltanto ad Atene e a Firenze, a Roma e a Parigi, toccò in sorte il grande onore d'essere, come noi, centro d'irradiazione d'una civiltà».

Aggiungere a quel volteriano elenco l'Olanda non fu soltanto (il momento in cui Huizinga scriveva era il 1941 e l'Olanda era occupata dai nazisti) un'affermazione storiografica; fu un'elevata testimonianza del valore indistruttibile, per qualunque forza e potenza, d'un'altra e libera civiltà nazionale. E i tedeschi, in quanto tale, il libro lo intesero: arrestarono Huizinga che morì prigioniero prima della fine della guerra e della liberazione della sua patria. La *Civiltà olandese del Seicento* è, perciò, tra le ultime cose scritte da Huizinga ed è anche l'ultima delle molte sue opere rese accessibili al lettore italiano che pure può conoscerlo assai bene: è ormai un trentennio che i suoi libri sono famosi in Italia; due di questi, l'*Autunno del Medioevo* e la *Crisi della civiltà* molti li ricordano subito per l'interesse e l'amore che suscitano e suscitano tuttora nella nostra cultura. Huizinga fu molte cose ed ebbe molte qualità; fu uno storico della sensibilità e della cultura; fu un umanista dagli interessi inesauribili e, come la civiltà del suo paese, davvero ispirato dall'influenza del grande compatriota, Erasmo, di cui, come non ricordarlo? fu anche non appassionato ma affascinante e pungente biografo.

La *Civiltà olandese del Seicento* è un breve saggio, poco più di cento pagine; eppure è facile consentire con quanto disse Cantimori, in una sua recensione ristampata a mo' di prefazione all'edizione italiana, «fra le più belle e complete opere di storia della cultura che conosciamo». Di molti mezzi Huizinga si è avvalso, seppure per accenni,

nel delineare il suo disegno. E ne viene fuori il profilo mosso e sfumato di quel mondo borghese e mercantile, proverbialmente pacato e misurato, ma non imbelite e ricco di forza espansiva, di poesia e di fede. Tutti, basti pensare alla pittura olandese di quel secolo, ne possiamo avere intravisto le linee e la bellezza. Quella storia Huizinga la racconta per farne vedere e capire il movimento, il divenire, lo sviluppo. Una sua insofferenza Huizinga la mostra contro la fissità, quasi mortuaria e certo stereotipa, che di quell'età è stata fatta nella tradizione accademica olandese, come di un'età dell'oro. Non d'oro fu quel momento «Se l'epoca del massimo sviluppo del nostro paese deve avere un nome, che lo prenda dal legno e dal ferro, dalla pece e dal catrame, dai colori e dall'inchiostro, dall'ardimento e dalla devozione, dall'ingegno e dalla fantasia. La definizione "secolo d'oro" meglio s'adatterebbe semmai al Settecento, quando i forzieri erano colmi d'oro monetato. Noi olandesi sappiamo che tutto ciò che di buono c'è stato nel Seicento e ha reso grandi il nostro paese e il nostro popolo — l'energia, la volontà di agire, il senso della giustizia e dell'equità, la carità, la pietà e la fiducia in Dio — non è andato perduto, né per ora né per i tempi da venire».

Tra questi elementi e spiegandone il senso Huizinga fa la storia di quello che fu un mondo non ridicibile e da non ridurre a figure di eroi; nel commercio e discorso con quegli uomini si intravedono i sorrisi, l'operosità, la lotta di Grozio e di Vermeer, di Spinoza e di Rembrandt.

ALBERTO MEROLA

ARTI FIGURATIVE

Piranesi, un profeta del passato

«Bisogna cercare di comprendere Piranesi fra le rovine che lo hanno ispirato e l'officina in cui ne elaborava l'immagine. Davanti al modello e nel chiuso del suo laboratorio l'artista ci appare

qual era: un profeta del passato». Focillon, creando questa immagine genialmente paradossale, coglie nel suo interno l'essenza dell'arte e il significato della vita di Piranesi; in quella monografia sull'incisore veneziano, che fu pubblicata nel 1918

e rimane ancor oggi viva e ricca di intuizioni, mirabilmente strutturata come la grandiosa costruzione di un visionario. Non è dubbio infatti che lo scrittore del Novecento appartenesse a quella stessa famiglia spirituale dei visionari che egli amava naturalmente e che si era adoprato a studiare e a far conoscere con tanta passione: da Rembrandt a Piranesi, da Balzac a Daumier. Il libro su Piranesi gli riesce così bene proprio perché le loro nature non sembrano distanti; simili anche le polarità che li agitano: originale invenzione di forme nuove estratte dalla materia di un passato inedito, passione sulle cose e amore per la tecnica, violenza di improvvisazione e paziente ricerca delle strutture.

Ed ecco quel libro arrivare oggi anche in Italia in bellissima veste (Edizioni Alfa, Bologna). L'immagine dell'incisore veneziano che ne esce è sostanzialmente la vera e credo che non potrà essere modificata, per quanti tentativi se ne facciano, pena la riduzione della figura di Piranesi a quella di un noioso monomane; è la stessa immagine che ha ispirato i romantici e inquietato i moderni; è l'immagine appunto di un profeta del passato.

La storia romana di Piranesi è, nonostante la precisione dei riscontri, la verità della ricostruzione, lo spirito scientifico della ricerca, una storia immaginaria; il passato diventa per lui la materia d'ispirazione, il profondo pozzo che rispecchia i suoi sentimenti, lo stimolo, la sostanza, la grandiosa matrice da cui ricava le sue intuizioni dell'avvenire, il fascio di luce che gli permette di illuminare il futuro. L'immaginazione non è più allora, come intendeva Pascal, maestra di errore; è diventata invece maestra di verità.

Il passato come cassa di risonanza della propria disperata malinconia, il futuro come spazio inventato in cui elevare la costruzione rigorosa della propria opera: su questa polarità di fondo si appoggiano tutti gli altri contrasti di Piranesi. Da un lato la passione incandescente, ininterrotta, un po' folle, che lo spinge all'avventura degli scavi, ai viaggi per la campagna romana, ad aprirsi una strada tra la vegetazione selvaggia di Villa Adriana come in una giungla, a passare le notti di luna

tra le rovine per studiare la magia del chiaroscuro; dall'altro il rigore quasi freddo e intellettuale delle sue capacità tecniche e la geniale pazienza di piegare questa tecnica ad esprimere quella passione. Il capitolo di Focillon intitolato *L'acquaforte*, che ripercorre con indagine precisa e intuitiva tutti i gradi per cui si compie quella fusione quasi miracolosa, è uno dei più belli del libro e fa da contrapposto a quello sulla Roma del XVIII secolo e sull'Aventino, dove sono alla prova le sue più alte capacità di evocazione ambientale e di creazione critica. Si bilanciano così anche nella sua prosa le alternative piranesiane. Ancora: la grande capacità di invenzione fantastica, che raggiunge il punto culminante nelle *Carceri* e la coscienza archeologica come approfondimento quasi scientifico del conoscere.

È chiaro comunque che la composizione di queste alternative avviene per Piranesi ad un livello altissimo di peracutezza creativa: la tecnica, l'archeologia, la misura precisa del reale, le proporzioni rispettate non sono che mezzi per trasmettere all'immaginazione la libertà più sfrenata, per far affiorare dal profondo i più oscuri misteri dell'uomo. Scrive Starobinski, proprio a proposito delle *Carceri*: «Non è la prima volta che il sogno si fa passare per scienza al fine d'ingannare le censure». Le *Carceri* sono infatti l'opera maggiore e più straordinaria di Piranesi. Che non siano ispirate dal Mamertino, come ritiene Focillon, o che invece ne derivino, come crede Calvesi, non ha naturalmente nessuna importanza. Una cosa è certa, che il loro significato non è di esaltare la gloria romana e la sua legge, ma piuttosto di dare espressione alle potenze oscure dell'animo umano, alla sua ossessionante possibilità di espansione e di moltiplicazione angosciata di sé. Con tutto il malanimo che si vuole, ma con vera intelligenza, il Bianconi nell'*Elogio storico del Cav. Piranesi* aveva toccato il segno quando metteva in evidenza «quella sua naturale vocazione d'inquietare sempre il prossimo». Nell'architettura delle *Carceri*, che si moltiplica a non finire verso l'alto e verso il basso in una dimensione così irrealistica da diventare veramente un «al di là dell'architettura», uno spazio onirico, si consumano l'inquiete-

tudine e il dolore di una condizione umana angosciata, la condizione di essere perduti, camminare in una via senza uscita, prigionieri dell'infinito. L'ha riconosciuto molto bene Poulet: «Essere perduto — perduto in una foresta, nell'universo, o nella profondità della propria esistenza — è la stessa cosa che essere incarcerati nell'immenso, avere per prigioniera l'infinito».

Sui Nudi di Morlotti

«Il nudo è la mia ossessione» ha detto una volta Morlotti, ha voluto indicare cioè, lui per primo, qual è il nodo sul quale si impenna il destino della sua opera. Grande pittore di paesaggi, Morlotti non ha però mai smesso di dipingere la figura umana, risolta nel nudo femminile; con periodicità ininterrotta e, appunto, ossessionante, ha intercalato alla serie dei granoturci, dei fiori, dei cactus, dei recenti «notturni», quella delle «bagnanti», grandi corpi femminili avvolti dalla terra, dall'erba e dal cielo.

Che ci sia rapporto tra i due gruppi di soggetti, e anzi che si ponga nella possibilità di metamorfosi da una sostanza all'altra dentro la grande pulsazione dell'organico uno dei fondamenti della poetica di Morlotti, appare evidente ed è già stato a più riprese dichiarato o scritto. Ma c'è anche diversità, c'è tra i due gruppi un diverso livello di penetrazione e di scopi.

Del resto Courbet non aveva raggiunto, oltre l'immensa lievitazione dei paesaggi, la naturalità drammatica e assoluta dell'*Hallali du cerf* e delle *Demoiselles de la Seine*? I nudi di Morlotti sono quasi sempre «studi», ricerche, opere in crescita, insoddisfatte e instabili; Morlotti vuol dipingere, credo, le *Demoiselles de la Seine* dei nostri giorni. Ciò che in Courbet era chiuso dentro il supremo abbandono, l'inconsapevolezza demente dei corpi addormentati e perduti tra terra e acqua, l'Eros originario che univa in un unico respiro l'uomo e la natura, nei nudi di Morlotti esplode e in questa allargata misura si carica di una buia tenebre di morte. L'Eros ha ritrovato allora la sua forza distruttrice, il «furor arduus» di Lucrezio;

ma dal corrompimento rinasce la vita, così nuovamente si compie il grandioso e oscuro ciclo lucreziano della natura.

A veder uniti, nella mostra di aprile della Galleria Odyssia di Roma, una ventina di nudi, si ha il senso preciso di questa novità; che Morlotti cioè sia giunto, oltre il cupo splendore dei nuovi paesaggi, a toccare nel profondo dell'opera lo spazio della solitudine e della morte. In questi nudi è in atto, con una forza che si sente passata attraverso gli spessori della realtà, un dialogo grandioso tra il naturale e l'umano, tra Eros e Thanatos, tra soggetto e oggetto; in essi è raggiunta la totalità dei due termini.

Morlotti risponde positivamente alla domanda di Blanchot: «Non potrebbe esserci un punto in cui lo spazio sia contemporaneamente intimità ed esteriorità, uno spazio che all'esterno sia già intimità spirituale; un'intimità che in noi sia la realtà del di fuori, tale che noi saremmo in noi stessi al di fuori, nell'intimità e nell'ampiezza intima di questo esterno?». Ovunque ora nel suo lavoro si sente vivere questa intimità dell'esteriore, lo spirito della materia. E non si potrà negare che le radici che nutrono queste operazioni siano ancora quelle romantiche. Morlotti è qui spinto allo sbaraglio, uomo di una generazione, che ha trovato in una estrema identità di vita e arte il suo solo modo di esistenza; Morlotti ha superato il limite oltre il quale si entra nella solitudine vera e incessante dell'opera, nello spazio da cui non c'è più possibilità di uscita.

Ma nello stesso momento che questa discesa nel profondo si compie, l'immagine subisce come un contraccolpo, acquista una nuova evidenza, si districa lentamente dall'amalgama indistinta. I nudi non sono più addensamenti di luce o diffusioni di materia, ma presenze drammatiche. Il colore ha acquistato una stupenda autonomia.

Che cosa è diventato il «tono italiano» in questi quadri? Non è più gusto, piacere, fascino del colore, incantazione segreta, interna misura; ma interna vita, dramma del profondo, tristezza ininterrotta; non più sottilmente o pazientemente costruito, ma amaramente disteso, senza abbellimenti, senza rispondenze cromatiche e poetiche,