nude, non fosse per una riga, una tavolozza e un paio di forbici attaccate a un chiodo. Dipingeva poche opere, con lunga fatica e una pazienza sottile, una infinita capacità di precisione, a pennellate minute, meditate, definitive; costruiva un tessuto cromatico fittissimo e razionalmente giustificato, perseguendo ogni minimo particolare, lontano da improvvisazioni o immediatezze istintive; era sì ispirato, perso nell'opera, ma dentro questo studio, davanti a questo cavalletto sembrava che la ragione dominasse.

È qui che si manifesta nell'opera di Friedrich il principio di contraddizione, essenza del romanticismo. Mentre la concezione più chiara dello spirito romantico attuato nelle immagini, è quella delle forme imprecise, priva di netti confini, disgregate come la coscienza del nostalgico, indistinte come le sue aspirazioni, tendenti a tutto coinvolgere come i suoi sentimenti, quelle cioè che vanno dalla profondità di Turner alla superficialità di Delacroix; ecco che Friedrich crea una forma chiusa, perfetta, cristallina; fedele alla tradizione tedesca usa una linea nitida, irta, che segue gli oggetti e li stringe entro lo spessore della loro sostanza; non lascia niente di impreciso, di sfumato; insegue con minuzia, e quasi ossessione, i particolari: ogni foglia, ogni ramo, ogni uccello sul ramo, e le filettature della neve sulle piante, le sartie innumerevoli dei velieri, la variegata acqua di uno stagno, le lastre accavallate dei ghiacci; non altera lo spazio prospettico, come apparentemente fanno gli altri, anzi sembra definirlo con puntigliosa precisione e lo supera poi prolungandolo verso il fondo del quadro in un orizzonte infinito, che fa entrare nell'opera, e nella certezza dell'opera, la dimensione dell'incerto e dell'indefinito, la dimensione in cui cosmo e psiche si congiungono. Friedrich si serve di una immagine razionale per esprimere dei sentimenti e una visione del mondo i più irrazionali possibili. Stà in questo la grandezza della sua invenzione e il fascino della sua pittura.

Nel centenario di *William Turner*

Già da tempo, e da parti diverse, si sentiva nominare William Turner come il più grande pittore d'Inghilterra; ora, in questo anno 1975 che si celebra il suo centenario, si comincia a considerarlo il più grande, in assoluto, di tutto l'Otto-

cento. Ma anche in qualche momento della sua vita Turner aveva avuto molti onori e trovato in Ruskin il suo profeta. Infatti un'opera così vasta, estrema in alcune direzioni, e sempre di una qualità tecnica e poetica straordinarie, è fatta per destare grandi esaltazioni o grandi dinieghi. Così la lunga contesa o alternativa Constable-Turner sembrerebbe finalmente risolta in favore del secondo. Ma gli entusiasmi sono cattivi consiglieri critici e le contrapposizioni radicali possono alimentare le dispute divertite non gli studi storici. Sarà bene intanto vedere la grande mostra che nella Royal Academy riunisce quasi ottocente opere di Turner, e suscita il rinfocolarsi di quegli entusiasmi.

Kenneth Clark ha riferito una esclamazione della regina Vittoria: « Turner was mad », Turner era pazzo; ma su questo « mad » bisognerebbe fermarsi un po', perché, in fondo, a intendere le cose in un certo modo, ci sarebbe perfino da dar ragione alla regina. Di qui, cioè dalla sua parte più insospettata e nascosta, potrebbe prendere inizio il tentativo di una diversa indagine su Turner. La « follia » è una costante, che ogni tanto affiora e ogni tanto si nasconde, della tradizione artistica inglese. Blake e Füssli son lì a dimostrarlo, per la parte dell'emergenza. E Turner, che sembra sempre così naturale ed empirico, non ne è immune: c'è anche nella sua opera, e serve a spiegarne gli esiti estremi e irrazionali, questa parte oscura, questa sottile ossessione: un turbine spropositato, un cavallo che trasporta la morte, un'apparizione angelica nel sole, un mostro marino, una nebbia gialla come sabbia del deserto portata dal vento, o pioggia di fango e d'oro. Insomma Turner è un visionario, e proprio partendo da questa base della visione, portato da questa ala, riesce a superare il dato empirico, a stravolgere la natura, a riempire lo spazio, per arrivare in quella sua estrema regione della luce e della vertigine.

Ma poi c'è un'altra frase di ironia che può essere voltata in positivo, Hazlitt che dice della sua opera: « è una rappresentazione del nulla, e molto somigliante ». La luce di Turner non è gioiosa, né mistica e quando egli dipinge « il mattino dopo il diluvio » non si sa bene di che diluvio si tratti; la sua opera, in certi momenti, trabocca d'ango-

scia e dentro le sue tempeste d'aria e di acqua c'è come un grande vuoto che non appartiene solo al cosmo ma anche alla coscienza dell'uomo, non è solo esterno e meteorologico, ma interno e psichico. Il lungo poema da lui scritto e dal quale spesso attingeva, come a un inventario, i temi dei suoi quadri, aveva per titolo « Le illusioni della speranza ». Turner a volte dipingeva « il nulla », cioè il baratro che l'uomo ha al suo fianco. Sembrava che credesse intensamente nella natura, nell'esperienza, e in niente altro, ma i fantasmi e le visioni lo assalivano, allora le acque si alzavano in onde immani, in turbini ciechi o percipitavano in orride cascate, le nevi intatte si disfacevano in valanghe, il fuoco divorava i velieri e il Palazzo del Parlamento. Era un uomo difficile, scontroso, timido; non si sposò mai; ebbe rari amici; viaggiava di continuo, prima per le strade dell'Inghilterra, poi per tutta l'Europa riempiendo i suoi quaderni e i suoi fogli di acquerelli bellissimi; visse in una solitudine sempre più rigida, al punto, negli ultimi anni, di nascondersi sotto falsi nomi.

Tutta la vita di Turner, dai quattordici anni quando entrò nell'Accademia ai settantasei della morte, è immersa nella grande avventura, nel gran gesto del dipingere: migliaia di acquerelli, di disegni, di primi abbozzi presi sul vero, centinaia di quadri uscirono dalle sue mani, e tutti i suoi viaggi, le sue meditazioni e gli episodi che si conoscono della sua esistenza erano solo i modi di procurarsi i materiali della visione, le immagini della pittura. Amava vedere la natura nei momenti di sconvolgimento, nei momenti irripetibili in cui la luce nasce o si ottenebra, in cui tutto si agita e si modifica; già vecchio diceva di non aver mai perso lo spettacolo dell'alba; si faceva legare all'albero di un vascello in preda alle onde per poter osservare, ore e ore, lo svolgersi della tempesta; si affacciava al finestrino del treno in corsa per vedere « pioggia, vapore e velocità » in un'unica visione luminosa e confusa; dipingeva nove acquerelli nella notte del 16 ottobre 1834, di fronte

al Palazzo del Parlamento che veniva distrutto dalle fiamme. Tutto per « illuminare » di colore i suoi fogli, i suoi quaderni e, più tardi, nel silenzio dello studio, le grandi tele.

Ma tanto scrupolo nell'osservare, precisione nell'apprendere, verità nel riprodurre non fecero mai di lui un naturalista. I suoi maestri erano Poussin, Claude, Richard Wilson, i paesaggisti olandesi, i pittori di battaglie e di tempeste del Settecento, e uno scenografo di catastrofi naturali come Louthembourg. La poetica che aveva alle spalle e che seguiva punto per punto era quella del sublime. Era dentro l'empirismo, come lo è qualsiasi inglese, con in più la straordinaria intelligenza poetica; accanito sperimentatore, teneva conto soprattutto di ciò che gli offriva l'esperienza, vedeva, e intendeva riprodurre, solo l'aspetto fisico delle cose e degli avvenimenti.

Ma tutte queste premesse e influenze e intenzioni gli si disfacevano tra le mani. Ed ecco le sue opere andare oltre l'esperienza, oltre la visione diretta; i dati raccolti, di natura e di studio, passare attraverso l'oscura regione della visionarietà, attraverso l'immersione nell'« inner world », nel mondo interiore. Così le tempeste di mare, i rovesci di pioggia, le nebbie, gli incendi diventano un turbine folle e simbolico, una insicurezza dell'esistenza, un caos naturale, una discesa nei fondi paurosi dell'animo umano. Il suo romanticismo non può essere quello della storia, degli eroi o del rapporto commosso con la natura, non quello dell'Oriente e del mito; ma è quello della disgregazione della coscienza.

Si è voluto paragonare Turner a Coleridge o a Shelley. Ma il rapporto resta vago; egli è qualcosa di più e qualcosa di meno di quegli spiriti travagliati. Certo le sue immagini sono potenti ed effimere come il « selvaggio vento d'Occidente », ma Turner appare un artista solitario, isolato, uno sperimentatore originale, ricco di visioni, di colori e di luce.

ROBERTO TASSI