

GLI ECHI DI LEONARDO E GIORGIONE NEL
PAESAGGIO IDEALISTA E SIMBOLISTA IN ITALIA.
DALLA TRADIZIONE ALL'ASTRAZIONE

ANNA MAZZANTI

“I più grandi discepoli della natura
e i più profondi veggenti dinanzi
allo spettacolo del mondo”

A. Conti, *Giorgione*, 1895

Nell'introdurre questo saggio potremmo ardire una rettifica alla longhiana interpretazione della fortuna leonardesca nell'Ottocento. Se infatti “quell'alone di mistero”, che il “sapore estetistico” del “romanticismo e del decadentismo” ha alimentato attorno a Leonardo, può essere stato a lungo d'impedimento, come Longhi osservava, nella ricerca di un “principio di nette spiegazioni”⁽¹⁾, è pur vero che l'interpretazione leonardesca *fin*

* Il saggio costituisce un ampliamento dell'intervento *Classicism, Idealism and the Symbolist Landscape in Italy: Toward Abstraction* proposto presso ATSAH, 100° CAA Annual Conference, Los Angeles, 23 febbraio 2012.

⁽¹⁾ R. LONGHI, *Difficoltà di Leonardo* in “Paragone”, 29, 1952, pp. 10-12 poi in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico* (1951-1970), in *Opere complete*, VIII/2, Sansoni, Firenze, 1976, pp. 1-3; per riferimenti alla fortuna moderna di Leonardo vedi P.C. MARANI, *Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri. Nella Milano fra il xv e il xx secolo fra arte e fede, propaganda, politica e magnificenza civile*, in “I Tatti Studies”, 7, 1997, pp. 191-229.

de siècle ebbe una larga portata internazionale e promosse il primato del poliedrico personaggio quale spirito moderno, portando al culmine un'attenzione avviata fin dagli inizi del secolo, ad esempio in Italia, in area lombarda già con Parini e Appiani⁽²⁾. Questo saggio tratta degli echi che artisti come Leonardo e Giorgione, veggenti e maghi agli occhi dei simbolisti, procurarono all'interpretazione del paesaggio a fine Ottocento, divenendo veicolo di rinnovamento dei processi sintetici di osservazione- astrazione-costruzione.

Fra Ottocento e Novecento “la misteriosità del corpus” di Leonardo consentiva “una trasposizione di sentimenti e di intenzioni quale nessun altro autore” generava, interpretazioni da parte di letterati, poeti, teorici, filosofi dell'estetica e non di meno degli artisti, sia di figura sia di paesaggio, in special modo in Italia – dove per gli ospiti stranieri Leonardo rappresentava uno degli aspetti del mito del bel paese⁽³⁾. Per il genere del ritratto l'insegnamento leonardesco ebbe comprensibilmente gran fortuna, ma anche molti paesaggisti guardarono al suo esempio, e molti dedicarono attenzione ad accordare gli animi dei ritrattati con quanto li circondava: dalla prospettiva aerea ai singolari affioramenti luminosi dalle ombre, dal senso dell'umidità e dello sfumato alle atmosfere notturne. Erano i risultati di studi e vive percezioni che il maestro aveva recepito soprattutto sulle altu-

(2) Cfr. F. BELLONZI, *Il divisionismo*, in *Archivi del divisionismo*, a cura di M.T. Fiori, Roma, Officina, 1968, I, p. 22.

(3) Riguardo l'interpretazione decadente di Leonardo si rinvia a S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il Mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994 (da cui è tratta la citazione, p. 12), dove si analizzano su un ampio spettro di ricettori (scrittori, filosofi, poeti, storici e critici) le influenze delle seducenti facoltà scientifiche, poetiche e artistiche di Leonardo recepito come mago, o filosofo, o scienziato: un percorso interessante che offre spunti di riflessione anche per l'analisi del coevo ambito artistico. Si veda poi *Leonardo da Vinci interpretazioni e rifrazioni fra Giovan Battista Venturi e Paul Valéry*, a cura di R.Nanni e A.Sanna, Firenze, Olschki, 2012.

re alpine⁽⁴⁾; vari paesaggisti di fine Ottocento nel nord Italia si sentirono investiti così di tal eredità anche nelle procedure sul colore puro e diviso⁽⁵⁾. Le sottili capacità leonardesche d'osservazione e di indagine della natura attraevano la sensibilità di fine Ottocento di matrice tardo positivista, sulla quale si innestava l'idealismo sperimentale di simbolisti e divisionisti che si sentirono seguaci delle attitudini del maestro ad intendere in profondità la natura.

L'ampio ritorno d'interesse promosse l'edizione degli scritti e dei codici leonardeschi insieme alla massiccia produzione critica, spesso accompagnata da immagini non ancora di soddisfacente definizione, che andavano ad accentuare effetti di sfumato e ombreggiature (motivo per cui vari studiosi preferirono l'omissione degli apparati illustrativi): per i colleghi moderni un suggestivo e disvelato bagaglio visivo sull'opera di Leonardo.

Per altro le voci e le attenzioni più storicistiche si alternavano a quelle di declinazione idealista.

Solo per fare degli esempi, durante il decennio che coprì la pubblicazione del Codice Atlantico fra 1894 e 1904, nello stesso 1894 Paul Valéry 'introduceva' al metodo di Leonardo, quello di un "esprit symbolique" capace di "astrarsi dall'ordinario"⁽⁶⁾, mentre Eugène Müntz dava alle stampe di Hachette a Parigi nel 1899 *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*, lussuoso

(4) Cfr. G. UZIELLI, *Leonardo da Vinci e le Alpi*, Torino, Candeletti, 1890. Molto dettagliato, corredato di topografie e notizie biografiche, il volumetto include stralci dagli scritti leonardeschi. Interessanti al fine di cogliere le mutazioni dei paesaggisti moderni sono i paragrafi VII *Il sentimento della montagna*, e VIII *Le Alpi e il genio di Leonardo da Vinci*. Uzielli era fra gli studiosi toscani che prestavano la loro penna alle pagine idealiste del "Marzocco", la rivista di cultura e teorie nota a molti artisti.

(5) VITTORE GRUBICY, *Polemiche artistiche*, in "Pensiero italiano" IX, giugno 1891, attribuiva a Leonardo le prime attenzioni sull'elevato grado di luminosità rilasciato dai colori non mescolati e frutto dell'effetto ottico a distanza.

(6) P. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, 1894, p. 71.



Fig. 1 - Leonardo da Vinci, *Paysage et Trombe d'eau*, Bibliothèque de Windsor da Eugène Müntz, *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur*, Hachette, Parigi 1899.

volume costellato di incisioni e riproduzioni di opere, entro e fuori testo, dai quadri più noti ai fogli delle varie collezioni di disegni sparse per l'Europa, alcuni a sanguigna, in cui sono pronunciati gli effetti di chiaroscuro e le morbidezze dei passaggi tonali: quei disegni che dirà Angelo Conti "sono la traduzione grafica delle confessioni fatte alla sua anima dall'anima delle cose"⁽⁷⁾ (figg. 1-2). A sfogliare il poderoso lavoro di Müntz, che Luca Beltrami recensiva quale miglior tentativo di studio globale della figura e dell'opera di Leonardo⁽⁸⁾, si fa evidente un potenziale ed eccezionale repertorio⁽⁹⁾ di riflessione e incitamento per gli artisti a guardare la natura e a raccoglierne i moti.

Fin dagli inizi degli anni '90 grazie a Gabriel Séailles, filosofo della Sorbonne e autore nel 1892 di due saggi che hanno fondato l'interpretazione idealista e simbolista di Leonardo⁽¹⁰⁾, veniva sottolineato ed enfatizzato il suo studio appassionato della natura, quasi una dedizione religiosa, capace di indurlo a dipingerla trattenente "tutta la complessità del suo essere interiore". Anche Walter Pater sarà attratto soprattutto dallo studio leonardesco della natura, "l'arte di approfondire e scoprire nuove sorgenti dell'espressione nei misteriosi nascondigli della finitezza, come riflesso di cose impresse nel cervello". Con que-

(7) Nel suo scritto più celebre su Leonardo, *Leonardo pittore*, frutto di una conferenza fiorentina (1906), parte di un ciclo promosso dalla Società Leonardo da Vinci i cui interventi furono pubblicati nel 1910 (Treves, Milano), ora riedito e chiosato da R. Ricorda (Programma, Padova 1990), Conti dedica varie pagine all'elogio dei disegni nella convinzione che "ciascuno più che studio dal vero è opera d'immaginazione", p. 64.

(8) POLIFILO (L. Beltrami), *Il Leonardo da Vinci di E. Müntz* in "Corriere della sera", 15-16 febbraio 1899.

(9) Séailles e Müntz erano fra i sostenitori della pubblicazione degli scritti di Leonardo da cui si doveva ripartire per dare scientificità alla sua interpretazione critica.

(10) G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant: essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin et C.ie, 1892; G. SÉAILLES, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, in "Revue des deux Mondes" LXII, 3, 15-5-1892, pp. 302-330.



Fig. 2 - Enrico Coleman, *Speculum Dianae* (Lago di Nemi, Roma), 1909. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

ste parole – che ben si addicono alle aspirazioni di molti paesaggi simbolisti italiani – si recensiva in “Raccolta Vinciana” nel 1908 il pensiero critico di Pater su Leonardo nella rassegna bibliografica promossa dalla rivista, che attingendo al passato prossimo – era nata nel 1905 – includeva anche gli scritti più recenti delle voci estetizzanti, da Pater (1901) appunto, a

Péladan (1902) e Séailles (1903). Per altro in Francia era toccato proprio al Sâr⁽¹¹⁾, promotore del cenacolo rosacrociano franco-belga e delle prime mostre simboliste, di introdurre l'edizione dei manoscritti leonardeschi dell'Istituto di Francia. Affascinato dalla "subtilité" del suo stile, Peladan dedica vari saggi e chiose a testi scelti dell'artista, tradotti anche in italiano⁽¹²⁾, favorendo una interpretazione esoterica sia dei ritratti come la Gioconda/sfinge sia in genere per le caratteristiche delle sue "formes à manifester la spiritualité"⁽¹³⁾.

All'humus culturale internazionale filoleonardesco, riassunto qui a grandi linee, che generava ampi filoni revivalisti di ispirazione leonardesca nella pittura di tutta Europa, – basti pensare fra Francia e Belgio a Moureau e Redon, a Edgard Maxence, a Lucien Lévy-Dhurmer e Armand Point, fra gli altri, fino a certo Burne-Jones⁽¹⁴⁾ – rispondevano altrettanti affini interessi negli ambienti simbolisti italiani: milanesi, fiorentini, romani, ed

⁽¹¹⁾ Era lo pseudonimo di sapore orientale con cui si compiaceva denominarsi il fondatore del cabalistico ordine dei Rose-Croix, ben noto in Italia e apprezzato da D'Annunzio. La rivista d'ampia diffusione in ambito artistico "Emporium" gli aveva dedicato un articolo nel 1899 (E. RAGAZZONI, *Letterati contemporanei: Sar Péladan*, in "Emporium" X, 18, 1899, pp. 255-281) nel quale si ricorda, prima ancora del suo impegno nell'esegesi leonardesca d'inizio secolo, l'evidente debito a Leonardo nel delineare il paesaggio dell'arcipelago di Bréhat dove si ambienta il noto poemetto *Androgyne*, p. 262.⁽¹²⁾ Ad esempio J. PÉLADAN, *La dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan 1499. précédée d'une étude sur le maître*, Sans et sons (edito in Italia da Sansoni), Paris, 1904. Péladan si cimenta in una approssimativa traduzione francese del *Trattato della pittura* che introduce col saggio *De la subtilité comme idéal: Léonard de Vinci*.

⁽¹³⁾ J. PÉLADAN, *Épilogue*, in *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Fratelli Treves, Milano, 1910, p. 311.

⁽¹⁴⁾ Si veda per le influenze leonardesche e rinascimentali negli ambienti artistici francesi F. PESCI, *Il mito di Leonardo nella storiografia rinascimentale dell'Ottocento. Nuovi percorsi alle fonti della pittura simbolista francese*, in "Storia dell'arte" 87, 1996, pp. 260-285; L. CAPODIECI, *Rinascimento trasfigurato: il sogno italiano in Francia fra tradizione e modernità*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, Ferrara, 2007, pp. 27-37.

anche lagunari. Forse potremmo perfino dire e dimostrare che parte dei legami e dei ponti ideali che nacquero in quel tempo fra gli artisti di ambito estetizzante nella penisola possano essere cresciuti all'ombra della fama di Leonardo e nell'intesa sulla comune attrazione per lui. In special modo verso il suo modello d'interpretazione del paesaggio.

Gli artisti come i loro critici e ammiratori (da Angelo Conti a D'Annunzio, da Enrico Nencioni a Adolfo De Bosis) frequentavano sia il pensiero del filosofo svizzero Henri-Frédéric Amiel's riassumibile nella celebre frase: "Un paysage est un état de l'âme"⁽¹⁵⁾, tratta dai suoi diari pubblicati postumi e diffusi in molte lingue nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sia il *Trattato della pittura* di Leonardo e i suoi esegeti ottocenteschi come Gabriel Séailles, accomunati dalla consapevolezza di una vitalità interna alla natura manifestabile, traducibile sulla tela.

Le parole di Amiel hanno suggerito approcci diversi al paesaggio da parte degli artisti italiani fra Ottocento e Novecento. Ora è l'artista che infonde il proprio stato d'animo secondo le radici romantiche, e potremmo aggiungere leonardesche, altrimenti è lo stato emotivo della natura a infondere raccoglimento per l'anima in momenti particolari, come l'alba e il tramonto, nei quali l'aria impalpabile confonde le forme.

A Roma, all'inizio degli anni '80, dove si inaugura il dibattito teorico che accompagna la pittura di paesaggio simbolista italiana, alcuni artisti di ambito idealista e di relazioni internazionali come Giovanni Costa, Vincenzo Cabianca e i giovani dell'associazione 'In arte libertas' (1885-1888) e della Scuola Etrusca (1883-1884) dipingono il paesaggio dal vero, ma non sono affatto pittori veristi. Si basano consapevolmente sul sentimento della natura. Di questo atteggiamento Costa – che incitava a "riprodurre il vero non come è in sé, ma come l'artista lo ama" – ne è il pioniere in Italia già dagli anni '70 e il tramite di

(15) H.F. AMIEL, *Fragments d'un journal intime*, Corbeil, Paris, 1949, p. 76.

contatti con simili approcci diffusi oltralpe dalla metà dell'Ottocento. I prerafaelliti, Böcklin, Gustave Moreau, che Costa tutti conosce e di cui colleziona opere e che frequenta fra Roma e Londra, ritraevano il paesaggio cercandovi le tracce del suo stato d'animo secondo una matrice empirica e sperimentale che motiva la fortuna di Leonardo fra di loro.

Anche i paesaggi dipinti ancora negli anni '80 da Costa, Sartorio, Colemann, Cellini, De Maria, Cabianca sono condotti su impressioni fermate dal vero con schizzi o con l'aiuto della macchina fotografica, ed eseguiti poi in studio dove l'immaginazione apporta la sua azione⁽¹⁶⁾. Sebbene Costa, più anziano degli altri, fosse stato il primo a dare giustificazione teorica a questo operare, il suo stile preciso e meticoloso veniva talvolta dalla critica inteso come troppo "costretto e legato dal proposito di rappresentare puramente e semplicemente il vero"⁽¹⁷⁾. Angelo Conti, che si firma Doctor Mysticus nelle riviste romane e che diverrà fra i più eminenti critici e teorici d'estetica idealista in Italia, riteneva Costa, pur apprezzato caposcuola, incapace di superare questo limite e raggiungere quella 'veggenza' nelle cose che artisti più giovani tentavano con chiaroscuri più pronunciati, da eredi di Leonardo e Giorgione. Accomunati nel mistero che avvolgeva la loro vita diversamente eroica e speciale, così come da peculiari effetti pittorici e temi spesso enigmatici, Leonardo e Giorgione meritano quindi scritti dedicati⁽¹⁸⁾ nei

⁽¹⁶⁾ Già nel 1880 così Costa si esprimeva "[il soggetto] non è che il tema trovato o cercato, sul quale l'artista svolge i suoi requisiti individuali. Il quadro non sta nel soggetto: esso non consiste nella cosa, ma nell'immagine riflessa della cosa; nel pensiero, nel sentimento che la cosa veduta ha fatto nascere" G. COSTA, *Lesposizione di Torino III*, in "Fanfulla della Domenica", 1880, n. 25, riportato in FRANDINI 1971, p. 23.

⁽¹⁷⁾ DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L'arte a Roma-Giovanni Costa*, in "La Tribuna", 17 agosto 1885.

⁽¹⁸⁾ I primi appunti su Leonardo nei taccuini di Conti risalgono al 1886 (Fondo A. Conti, II.2.32, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto

quali Conti li propone come *exempla virtutis* per gli artisti contemporanei. Sembrano risiedere in loro le origini di quella pittura moderna capace di andare al di là delle apparenze naturali pur osservandole con cura quasi scientifica. Spetta all'artista, scrive Conti, infondervi il sentimento in quanto la natura di per sé è mera "zoologia, botanica e mineralogia"⁽¹⁹⁾. In un processo di reciproca conoscenza dunque l'artista deve studiare se stesso in relazione alla natura, cogliervi ogni eco del suo sentimento. È inevitabile con questi pensieri non trovare climax esemplare nella *Gioconda* dove, scriverà Conti, "abbiamo la sensazione infallibile che le montagne sono i nostri pensieri, che noi stessi siamo il fiume che serpeggia e s'allontana, e che il colore, dai toni verdi agli azzurri, ci guida verso quell'unità che è l'aspirazione più antica, il sospiro e lo struggimento inconsapevole di tutte le creature"⁽²⁰⁾.

Quindi, a Nino Costa, Conti contesta di considerare la natura come pura poesia, con una sua ragione d'essere in sé e armonica autonomia, invece che "fonte di poesia", dove poter "cogliere ogni eco del *proprio* sentimento, scoprirne le ragioni e ricomporre fantasticamente il fenomeno"; per concludere, ci dice di non poter "trovare nel vero altra poesia al di fuori di quella che noi medesimi vi mettiamo quando l'abbiamo trovata rispondente ad un momento di vita dell'anima nostra"⁽²¹⁾.

Vieusseux, Firenze), avvio di una lunga sequela di scritti e articoli. Il più noto e completo *Leonardo pittore* 1906, il *Giorgione* invece lo precede, edito da Alinari nel 1895.

⁽¹⁹⁾ DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L'arte a Roma-Giovanni Costa*, cit.; cfr. A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano fra arte e critica Mario de Maria e Angelo Conti*, Le Lettere, Firenze, 2007, p. 89; S. FREZZOTTI, *L'ultimo Nino Costa. Le battaglie per l'arte*, in *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, a cura di F. Dini e Id., cat.della Mostra di Castiglioncello, Milano, 2009, p. 59.

⁽²⁰⁾ A. CONTI, *Leonardo. L'uomo completo e perfetto*, Napoli, Giuseppe Rispoli [dattiloscritto], AC.II.8:11 p. 59.

⁽²¹⁾ DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L'arte a Roma-Giovanni Costa*, cit.



Fig. 3 - Mario de Maria, *Chiaro di Luna. Tavole all'osteria Prati di Castello*, 1884. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

A Leonardo e Giorgione veniva quindi riconosciuta la rappresentazione del paesaggio secondo accentuazioni atmosferiche chiaroscurali, dove si scorgevano trasfusi sentimenti e irrequietezze interpreti della complessità dell'animo umano, senza tempo, ribadisce Conti, rendendosi portavoce in Italia di un approccio metastorico condiviso dai pensatori del tempo: da Séailles a Guyau e Sureau, da Freud fino a D'Annunzio non a caso stretto amico di Conti, reciprocamente influenzatisi proprio attorno alla recezione di Giorgione⁽²²⁾. Si perseguiva quindi un ideale di bellezza interprete della natura fondato sulla selezione che generano il ricordo e l'esempio dei grandi del passato in chiave 'simbolista'.

Questi enunciati di chiaro stampo idealista schopenhaueriano, poiché il pittore mentre chiarisce i propri sentimenti aiuta la natura a trovare una propria chiarificazione ispirata alle idee superiori che vi si rispecchiano, giustificavano gli stili e gli effetti più pronunciati di artisti di una generazione più giovane di Costa: ad esempio i forti chiaroscuri contrastati di De Maria, allusivi di misteri nascosti nella natura (fig. 3) o quelli evanescenti di Sartorio, Cellini, Ricci nelle illustrazioni per il libro di poesie di D'Annunzio *Isaotta Guttadauro* (figg. 4-5), soffusi di grazia mutuata da Nino Costa stesso e a sua volta dal paesaggio prerafaellita anglosassone, nonché dipinti sull'esempio dei sogni mediterranei neoclassici di Böcklin⁽²³⁾. Il simbolista svizzero e

(22) Si rinvia per la disamina dell'interpretazione giorgionesca di D'Annunzio nel suo celebre *Note su Giorgione e sulla critica*, in "Il Convito", I, gennaio 1895, pp. 69-86 e di Conti nel coevo volume *Giorgione* (frutto di studi avviati da anni), per la riflessione sulle differenze e influenze reciproche dei due amici e scrittori ad A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano* cit., pp. 152, 159-162.

(23) Per l'analisi dell'apparato illustrativo dell'*Isaotta Guttadauro* rinvio ai miei: *Mario de Maria per l'"Isaotta Guttadauro": pittore "lunatico" e "maledetto" nella Roma dannunziana*, in *Gabriele D'Annunzio Dalla Roma Bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, a cura di A. Andreoli e G. Piantoni, Dossier della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, n. 4, Torino, 2000, pp. 45-53

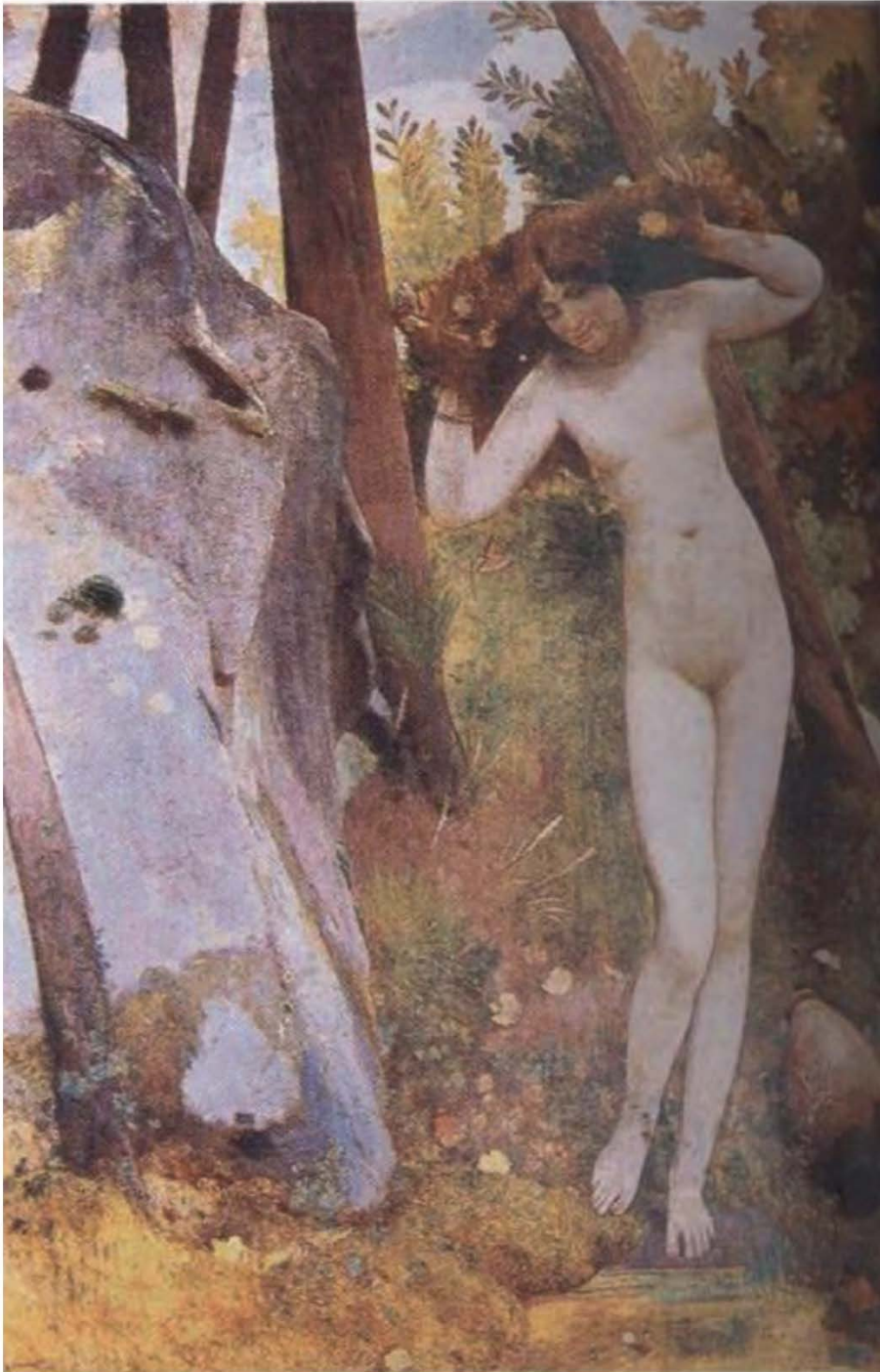


Fig. 4 - Giovanni Costa, *La ninfa dei boschi*, 1863. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

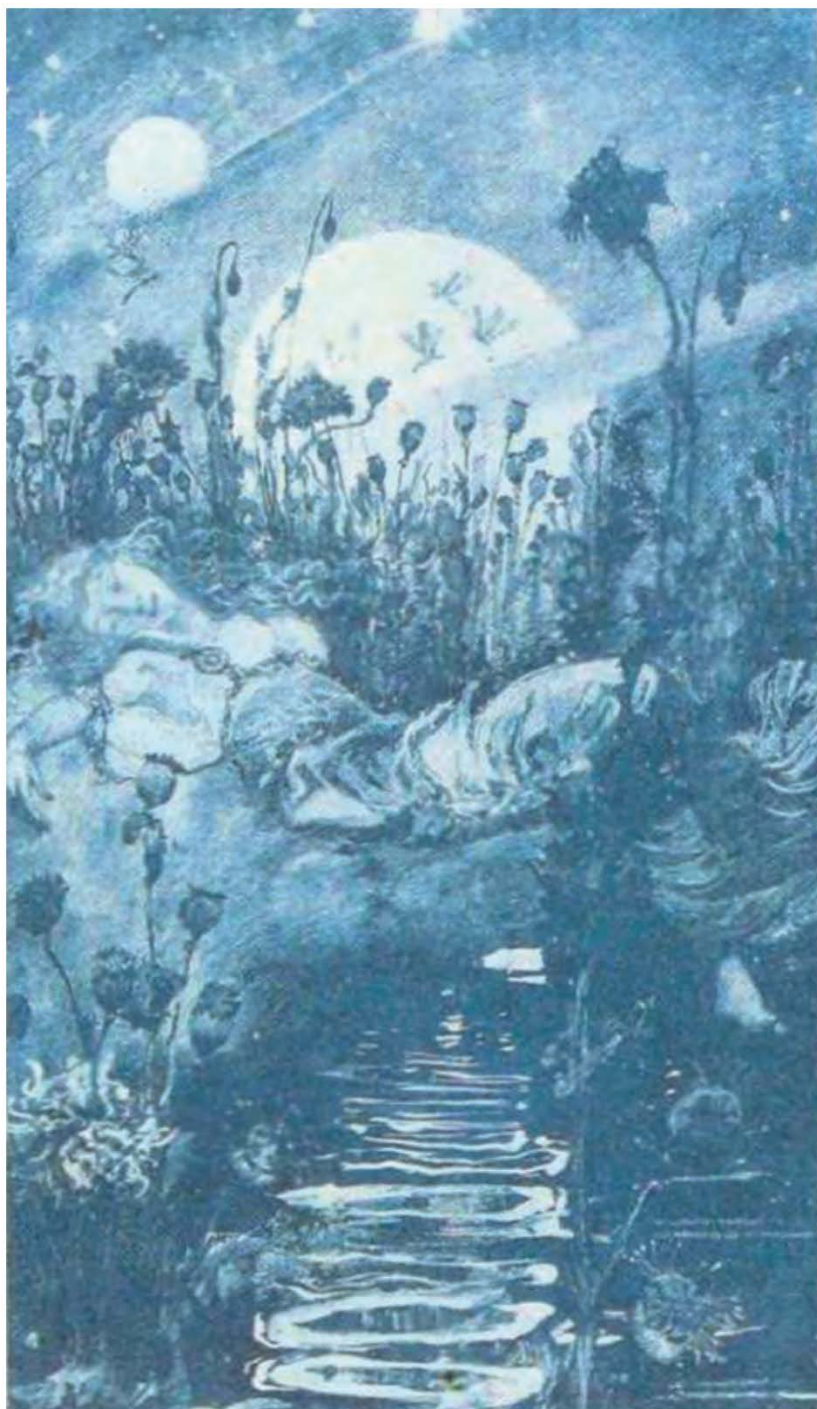


Fig. 5 - Giulio Aristide Sartorio, *Donna Francesca*, Ballata VI, illustra-
zione per *Isotta Guttadauro* 1886.

l'entourage dei Deutsch-Römer (tedeschi romani), che gravita su Roma e il Caffè Greco da metà del secolo, sono di profonda influenza per gli ambienti idealisti italiani. Questi condividono l'attitudine del maestro svizzero ad "esprimere le nascoste meraviglie" del paesaggio italiano come gli riconosceva il devoto collezionista Schack. I pittori a Roma caricano arbitrariamente di toni cromatici la campagna romana in affoscate dorature o oscurità böckliniane che ammantano luoghi senza nessi topografici precisi, che alimentano uno stato spazio/temporale di sospensione di cui si nutre la fantasia. Infatti la memoria delle impressioni ricevute direttamente percorrendo le campagne non produce meccaniche ripetizioni del vero, e non solo per l'affermarsi del sentimento e dell'immaginazione. A potenziare tali suggerimenti e suggestioni concorre l'ammirazione per i maestri del passato. Quindi i sogni paesaggistici dei simbolisti romani, come quelli di Böcklin molto influenzato da Jakob Burckhardt e dalla centralità della cultura rinascimentale italiana che lo storico grande amico dell'artista sosteneva come funzione attiva nel presente, assumono spesso assimilazioni compositive e di piani resi secondo livelli cromatici e atmosferici complessi e profondi derivati da Giorgione piuttosto che da Leonardo, o da Tiziano, o dagli umbri del '400. Anche le citazioni più evidenti (Von Marées/Giorgione, *Tempesta*; De Maria/Pordenone figg. 6, 7, 8, 9, 10) non sono meccaniche ripetizioni, ma concorrono a delineare una ideale campagna italiana che assimila dalla veneta, dalla toscana, dalla romana dei quadri antichi, e insieme astrae e traspone gli originali con sensibilità moderna. Si va a formulare quindi nei paesaggi simbolisti romani "una tettonica [un lin-

e di prossima pubblicazione *From "Fuoco" to "Notturmo" the Interpretation of Light and Shade*, in *D'Annunzio's work by his friends among the Italian Symbolistic Illustrators in Light and Darkness*, atti del II Simposio Internazionale ALMSD, "Symbolism, Its Origins and Its Consequences". 25-28 aprile 2012, Allerton Park, Springfield



Fig. 6 - Giorgione, *La tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

guaggio costruito] che libera le trattenute facoltà del sogno e del talento” come ha osservato Marisa Volpi in un insuperato studio del 1989 sui tedeschi a Roma⁽²⁴⁾.

⁽²⁴⁾ M. VOLPI, *Immaginazione e realtà nel paesaggio dei “Tedeschi-Romani”*, in *I “Deutsch-Römer”. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900*,



Fig. 7 - Hans Von Marées, *Paesaggio romano*, Monaco, Neue Pinakothek.



Fig. 8 - Mario de Maria, *Chiesa e Campo dei giustiziati in Val d'Inferno*, 1907. Trieste, Civico Museo Revoltella.

In questo modo si attua per Conti il principio tratto dal *Novum Organum* di Bacone, a sua volta derivato dal *Fedro* platonico e ribadito dal teorico francese Jean Marie Guyau⁽²⁵⁾, riassumibile nel motto “homo additus naturae”, secondo cui il lavoro dell’artista trasfigura e sublima la natura vincendo le oscurità della materia, quanto è reso possibile da una facoltà percettiva e sensoriale, la suggestione. “Una scena grandiosa” agisce sul siste-

cat.della Mostra Roma, a cura di C.Heilmann, Mondadori, Milano, 1988, pp. 7-15.

(25) Fra i testi fondamentali di Guyau apprezzati in Italia *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884) e *L'art au point de vue sociologique* (1887). Ricordiamo che Vittore Gubricy dedica un articolo a M. Guyau, in “La Riforma”, 8 febbraio 1891 e che sul concetto di suggestione di Guyau fonda i suoi capitali articoli sul *Paesaggio* all’inizio degli anni '90. È stata A.M. Damigella per prima a sottolineare le derivazioni da Bacone e da Guyau nel pensiero estetico di Conti e nella sua teoria del paesaggio stato d’animo diffusa fra gli artisti: in *La pittura simbolista in Italia*, Einaudi, Torino, 1981, saggio che resta a fondamento di tutti i successivi studi sul simbolismo in Italia. Vedi anche A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano fra arte e critica* cit., p. 308.



Fig. 9 - Pordenone, *La famiglia del satiro o Satiro morente*, collezione privata (già posseduto da Mario de Maria).

ma nervoso dell'artista, genera un'ipertensione, uno stato di eccitamento "quasi sonnambolico", in grado di ricondurlo alla visione: apporto fondamentale a questo status viene per i simbolisti dal colore.

Fin in Böcklin e Moreau i colori sono diretta espressione e asseverazione di stati d'animo, dunque mescolati, filtrati alla ricerca degli effetti che idealmente nella mente rispondono alla natura dipinta e ai fantasmi evocati del paesaggio. Anche i simbolisti italiani lavorano molto le superfici, velano come gli antichi, o secondo presunte pratiche alla maniera degli antichi, così che le superfici assumono una fisicità da *répechages*. Era l'esito dell'esecuzione lenta come indicava Leonardo nel *Trattato della pittura*, secondo Costa massimo esempio della "logica separazione del lavoro, del non affrontare tutte le difficoltà nello stesso tempo"⁽²⁶⁾, con la stesura sul disegno del "chiaroscuro mono-

⁽²⁶⁾ "Io vi consiglio di fare una visitina ogni mattina all'abbozzo di Leonardo che è agli Offizi": così Costa esorta A. De Carolis in una lettera dell'11 dicembre 1895, riassumendogli i pregi di quel metodo da imitare. La lettera presso Fondo De Carolis, Archivio Storico Gnam, Roma, è pubblicata in A. LENZI, *Adolfo De Carolis e il suo mondo (1892-1928)*, Anghiari, 1999, p. 37.

cromo verdognolo” e a seguito delle velature cromatiche sovrapposte, frutto di segrete ricette dal sapore di alchimie leonardesche⁽²⁷⁾ che accentuavano gli effetti atmosferici, rendevano dorate le luci (come apparivano nelle patine del tempo sui quadri antichi). Un caposcuola del paesaggio, Claude Lorrain, aveva raccolto e perfezionato la tradizione delle fasi esecutive dalla composizione, ai colori, all’atmosfera, consegnando ai moderni quel principio di selezione a cui già avevano aderito i maestri del Rinascimento, e perciò ricordato dal Doctor Mysticus quale maestro “d’ideale”⁽²⁸⁾.

I particolari a tocchi finali nei paesaggi di Costa e del gruppo romano degli anni '80, da Marius De Maria a Cabianca, a Sartorio, animano talvolta figure paniche e misteriose, come spesso nei quadri di Böcklin, Von Marées o di Gustave Moreau, ora traducono le evanescenze poetiche d’annunziane dell’*Isotta*, ora i misteri fra le mura dei conventi o i tramonti infuocati della Ciociaria, una terra “originale”, ancora intatta e selvatica: “sole forte, cielo fondo, nuvole scapigliate”, così come sintetizza il figlio di Cabianca ad origine dell’“alto diapason di emotività” nella pittura del periodo romano del padre, abbandonati i rigori e gli equilibri della Macchia dinanzi alle “umili aggregazioni di case e di cose che la gente Toscana presentava di già più ravviate e pettinate”⁽²⁹⁾.

(27) Spesso gli studi degli artisti venivano paragonati a gabinetti d’alchimia, come quello di Marius De Maria a Venezia (cfr. N. BRAMERINI, *L’arte di un pittore bolognese*, in “Il Resto del Carlino”, 16 ottobre 1911; A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano*, cit., pp. 212-235 con bibliografia annessa) per le loro passioni sperimentali e la ricerca di ricette capaci di rendere gli effetti pittorici ‘alla antica’. Si veda G. SOCCOL, *Tra teoria e poetica alle soglie del XX secolo*, in “Quaderni. Donazione Eugenio Da Venezia” 5, 1999, pp. 69-74.

(28) DOCTOR MYSTICUS (A. Conti), *L’arte a Roma-Giovanni Costa*, cit.

(29) Appunti biografici di Silvio Cabianca, conservato dagli eredi e citati da F. DINI, *Contributo a Cabianca*, in *Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, cat.della mostra a cura di Id., Orvieto-Firenze, Pagliai, Polistampa, Firenze, 2007, p. 35.



Fig. 10 - Arnold Böcklin, *Autunno e la Morte*, 1871. Monaco, Schack Galerie.

Al tratto pittorico così come alla penna di poeti e scrittori che partecipavano del cenacolo romano, l'animismo del paesaggio laziale suggeriva ispirazioni affini, e spesso riconducibili alle origini, da Leonardo a Goethe. Ad esempio nel "Convito", la rivista letteraria e artistica estetizzante edita nel 1895 da Adolfo De Bosis, che ospita spesso scritti di D'Annunzio e Conti, molti di questi evocano una natura vitale e palpitante connessa con la sensibilità leonardesca per il paesaggio. Fin dal primo numero D'Annunzio vi pubblica a puntate *Le Vergini delle Rocce* come anche *Note su Giorgione e sulla critica*⁽³⁰⁾, nelle cui pagine serpeggia la figura di Leonardo che Sartorio traduce in visioni pittoriche chiaramente ispirate⁽³¹⁾ (figg. 11-12). Nelle *Cronache* poi non si manca di rivolgere particolare attenzione alla "novissima nobile gara di ristampe

⁽³⁰⁾ G. D'ANNUNZIO, *Note su Giorgione e sulla critica*, in "Il Convito" I, gennaio 1895, pp. 69-86.

⁽³¹⁾ Le figure di grazia prerafaellita di Sartorio si muovono in un paesaggio soffuso e roccioso dai lineamenti leonardeschi.



Fig. 11 - Aristide Sartorio, *Vergini delle Rocce* da "Il Convito", I, gennaio 1895.



Fig. 12 - Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, Parigi, Musée du Louvre.

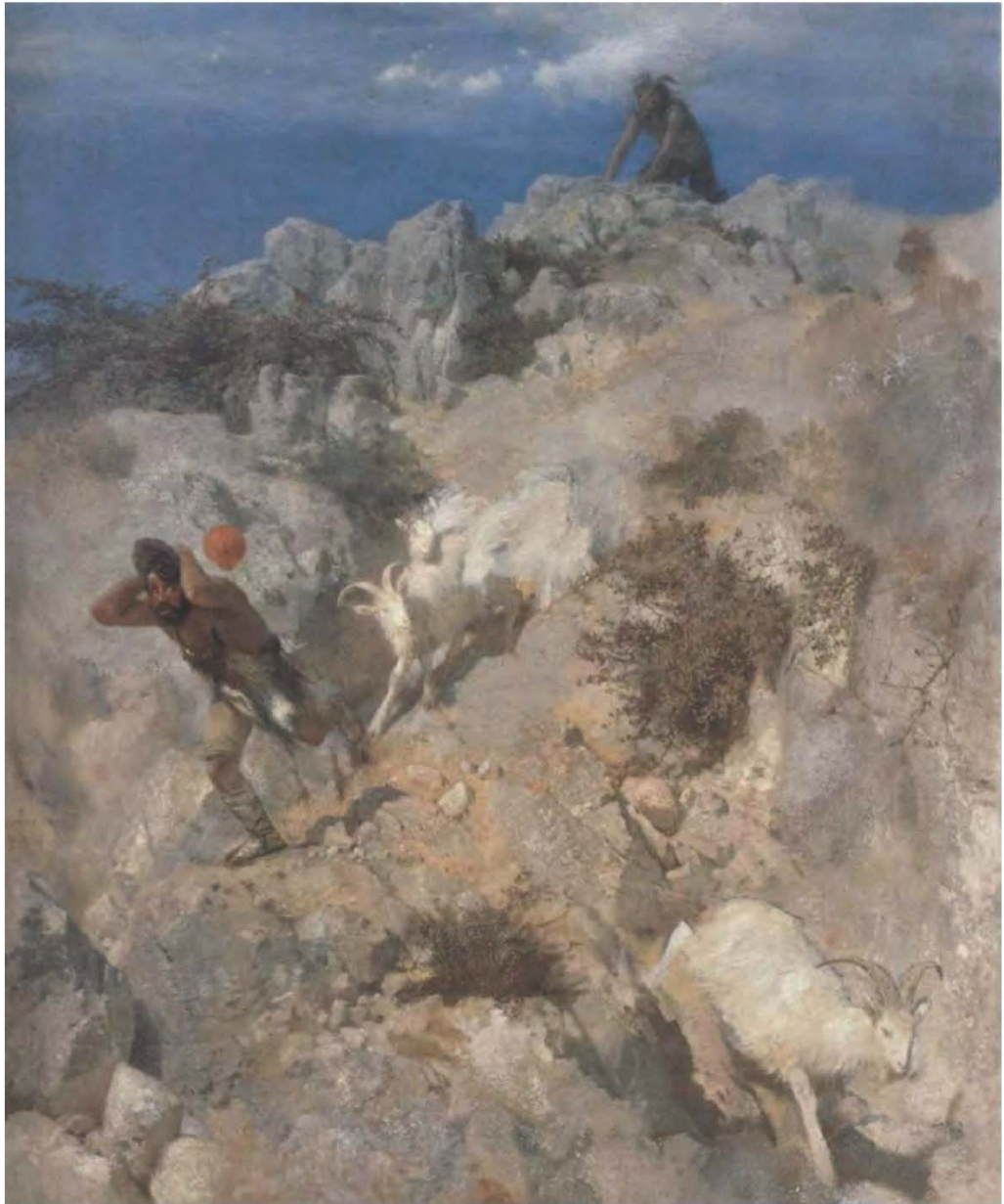


Fig. 13 - Arnold Böcklin, *Pan spaventa un pastore*, 1859. Basilea, Kunstmuseum.

artistiche delle opere di Leonardo da Vinci, gran padre del Rinascimento, cominciata in Roma con il *Trattato della pittura*, e di annunciare le conferenze programmate nel 1895 dalla Società degli Studi italiani come *Leonardo da Vinci pensatore e poeta* di Müntz e *L'estetica di Leonardo da Vinci* di Séailles⁽³²⁾.

Ideali, influenze dagli antichi e sperimentazioni tecniche creano dunque una sinergia di stimoli nei paesaggi italiani o dipinti da stranieri residenti. Prendiamo ad esempio quelli a soggetto panico-mitologico realizzati fra gli anni '90 e l'inizio del '900 da Mario De Maria. Da *I cipressi a Villa Massimo* (1891, 1909) a *Pomeriggio di un fauno. Sinfonia gialla in tono maggiore* (1909), vi risalta la "parentela cerebrale", come scrisse Vittorio Pica, fra De Maria e Böcklin (figg. 13-14-15). Al bolognese non erano mancate nel tempo le occasioni per conoscere stile e opera del celebre artista svizzero fin dal soggiorno romano quando nel 1887, unico italiano, aveva esposto con lui, Feuerbach e Lenbach al Circolo Artistico Tedesco, senza poi contare la comune presenza alle esposizioni internazionali tedesche e la sicura conoscenza della mostra commemorativa per Böcklin alla Biennale di Venezia nel 1901. Oltre al valore animistico attribuito alle presenze mitologiche che abitano la natura nei quadri di entrambi e alla indeterminatezza dei luoghi ideali che essi dipingono, accomuna i due artisti l'accensione cromatica intesa come *stimmung* (stato d'animo), come segno indistinguibile di una vitalità superiore nella natura che entusiasmava D'Annunzio e Conti nella aspirazione a raggiungere il valore spirituale di un'arte immateriale come la musica. Non è un caso infatti che l'*Après midi d'un faune* di De Maria (fig. 15), capoletto nella camera privata di D'Annunzio (la Sala della Leda) al Vittoriale, abbia un sottotitolo da *prélude* alla Debussy, che indica il propagarsi del suono mitico nella natura, così come nell'altro quadro, tanto piaciuto al Poeta, la musica vitalistica pare marcata dall' "impeto prodigio-

⁽³²⁾ *Cronache*, in "Il Convito" I, gennaio 1895, p. IV.



Fig. 14 - Mario de Maria, *Cipressi a Villa Massimo*, Roma, 1891.
Ubicazione sconosciuta.

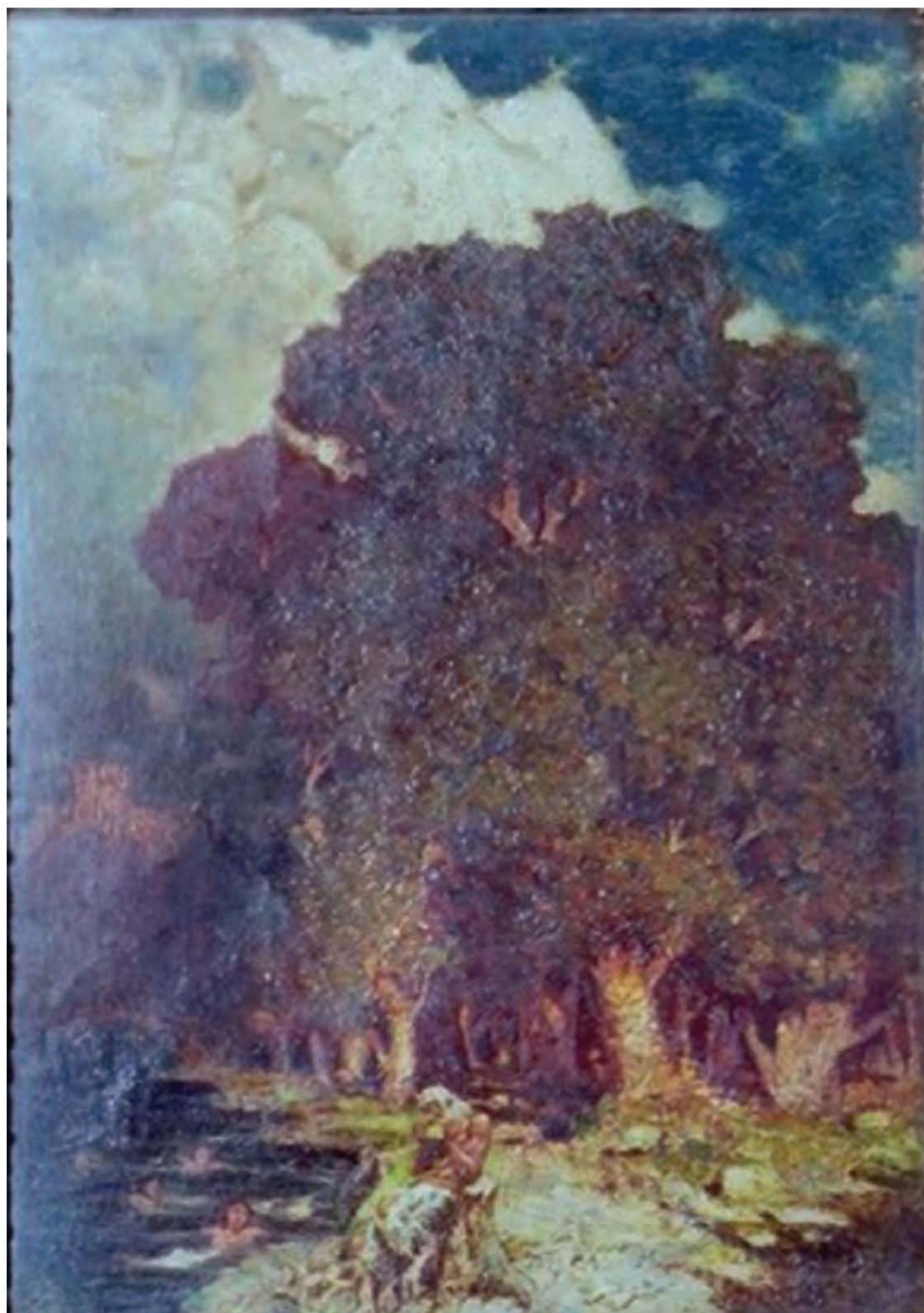


Fig. 15 - Mario de Maria, *L'après Midi di un fauno* (*Sinfonia di giallo su tono maggiore*), 1909. Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani.

so del centauro fra i cipressi antichi”: una specie di “sinfonia pagana di gialli” (Damerini). Identico scenario in uno scambio di suggestioni fra dipinti e parole propone l’*Elegia* che Conti aveva scritto ancora a Roma per l’amico De Maria dove, come nel quadro, “il tramonto dava ai cipressi forma d’eccelse vampe” di contro ad un “cielo diffuso di porpora e azzurro nell’ora sacra di Tiziano” che dava alle chiome (dei cipressi) “strane parole e strani sussurri” musicali⁽³³⁾. I versi e il quadro di paesaggio vivono della stessa temperie culturale: metafore, immagini simboliche come anche nei versi *Notturni* del direttore del “Convito” o in *Presso una certosa* di Carducci: “e con fremito leggero/par che passi un’anima...”⁽³⁴⁾. Passa e diletta lasciando come nei quadri simbolisti il “silenzio musicale” che secondo la riflessione estetica di Conti, mutuata in parte da Walter Pater, rappresenta l’aspirazione a seguire la più pura rappresentazione dell’essenza superiore che si intravede nella geniale luminosità delle opere magistrali dei maestri antichi. Come non identificarsi allora anche con le qualità di Leonardo musicista, inventore di suoni e strumenti che affioravano fra i fogli del Codice Atlantico e soprattutto con quanto affermava nel *Trattato*, che ogni artista contemporaneo agognava di possedere⁽³⁵⁾, riguardo alla fratellanza fra pittura e musica “secondo senso all’occhio, *che* compone armonia con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, i quali tempi circondano la proporzionalità de’ membri di che tale armonia si compone, non altrimenti che faccia la linea”⁽³⁶⁾. All’armonia nei “silenzi degli orizzonti,

⁽³³⁾ A. CONTI, *Elegia*, “Capitan Fracassa”, 3 settembre 1887.

⁽³⁴⁾ A. DE BOSIS, *Notturni*, in “Il Convito” XII, dicembre 1907, pp. 921-935; G. CARDUCCI, *Presso una certosa*, in *Rime e Ritmi*, raccolta edita nel 1899.

⁽³⁵⁾ Ha il “valeur d’une confidence” scrive GABRIEL SEAILLES in *L’esthétique et l’art de Léonard de Vinci*, cit., p. 303.

⁽³⁶⁾ LEONARDO da Vinci, *Trattato della pittura*, parte prima, 25. *Come la musica si dee chiamare sorella e minore della pittura.*



Fig. 16 - Nino Costa, *Attilia Narducci*, 1864-1877.

nel regno delle pure forme idealizzate dallo stile” invitava Conti nel suo primo trattato di estetica dedicato all’altro emblematico artista per la sensibilità simbolista, *Giorgione* (1894). Un intero capitolo, fra i più apprezzati dagli amici artisti (De Maria, Grubicy, Fortuny, Segantini, Laurenti), riguarda proprio *La musica della pittura*. Conti l’avvia con una di quelle frasi che, con la celebre di Amiel, restano a motto indelebile della sensibilità simbolista, tratta da *The School of Giorgione* (1877) di Pater “all art constantly aspires towards the condition of music”. Ma Leonardo spezza una lancia a favore della pittura – “eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediate dopo la sua creazione [...] anzi ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie” –; doveva così generare un ben forte incoraggiamento nel mare dell’ecllettismo idealista pervaso e impaludato dalle contaminazioni fra le discipline.

Per altro la sensibilità simbolista coglie nei quadri di Giorgione e Leonardo quell’indeterminatezza, mistero e solitudine propri alla sensibilità umana moderna. Vi prende incitamento a ritrarre la notte, quando le apparenze si confondono nel mistero dell’ombra, quando il plenilunio crea nella distesa del mare lontananze senza confine, o ci pone al cospetto del silenzio delle montagne; in questi momenti sacri e rivelatori si sente che la natura aspira a dileguare nella solitudine e a rientrare nel mistero, riflette Conti mentre scrive su Giorgione nel libro che diventa una sorta di breviario d’estetica per gli artisti idealisti italiani e per le loro visioni sinestetiche della natura.

Nell’ultimo decennio dell’Ottocento proliferano paesaggi ricchi di colore stratificato, ora sull’esempio del lussuoso cromatismo veneto del ’500 (come in De Maria, Fortuny, Benson), ora su quello delle atmosfere verdi di Leonardo (che sostituiscono l’influenza del *ton gris* francese), ora frutto delle varieguate sperimentazioni divisioniste italiane non estranee a questi insegnamenti: dal pulviscolare e atmosferico Grubicy, al filamentoso Previati, al luminoso tratto diviso di Segantini.



Fig. 17 - Giovanni Costetti, *Ritratto di Roberto Papini*, 1903.

Trasferitosi da Roma a Venezia nel 1891, soggiogato dall'ammirazione per i veneti del '400 e '500, De Maria dipinge a velature di tempera ad olio, secondo formule che ambiscono a seguire gli insegnamenti antichi e che denomina *smalto vecchio veneziano*⁽³⁷⁾ con effetti di durezza e di patina ambrata che amalgama le luci. Sempre a Venezia anche Cesare Laurenti e Mariano Fortuny brevettano dei nuovi colori che mirano alla rapidità di essiccazione, alla tenuta del tono e del tocco preciso sotto vernici per velatura trasparenti ispirate dai grandi coloristi antichi, simili agli effetti dei preraffaelliti. Grande successo hanno poi in questo momento le vernici trasparenti 'a retoucher' prodotte dal chimico Jean George Vibert a Parigi (il cui saggio principale *La science de la peinture* fu tradotto in Italia da Previati nel 1893, un anno dopo la sua edizione) e messe in commercio dalla ditta Lefranc, della quale fu per un periodo agente in Italia (1891-1892) l'artista e teorico del divisionismo Vittore Grubicy⁽³⁸⁾. Il processo di scomposizione di Grubicy mirava ad una 'risultante' per via di sovrapposizioni cromatiche ai cui effetti di fusione armonica attribuiva "significato spirituale"; parlava di accordi che seguissero "un filo ideale della colorazione"⁽³⁹⁾ in costante

⁽³⁷⁾ Cfr. A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano* cit., pp. 176,225, e si vedano M. De Maria, Taccuini, fasc. 2.8, Archivio De Maria, Biblioteca Correr, Venezia. Cfr. per una disanima generale della cura materiale e tecnica di quel periodo: AA.VV., *L'occhio, la mano e la macchina. Pratiche artistiche dell'Ottocento*, a cura di S. Bordini, Roma, 1999.

⁽³⁸⁾ Si veda in proposito M. VINARDI, *Tra critica d'arte e promozione pubblicitaria per la "Le Franc & Cie" I suggerimenti per i pittori di Vittore Grubicy De Dragon*, in *Effetto Luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, atti del convegno IGIIC Gruppo italiano dell'International Institute for Conservation, Edifir, Firenze, 2010, pp. 281-292.

⁽³⁹⁾ V. Grubicy a A. Conti, 9 luglio 1909 in Fondo A.Conti, Gabinetto Vieusseux, Firenze, AC.I, V. Grubicy; vedi in A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano* cit., p. 307, n. 144; ID., *Il colore per il Simbolismo italiano: i meccanismi della visione*, atti della VI Conferenza Nazionale del Colore, SIOF-CNR (Università di Lecce, 16-17 settembre 2010), a cura di M. Rossi, Milano, Maggioli, 2010, pp. 441-452.

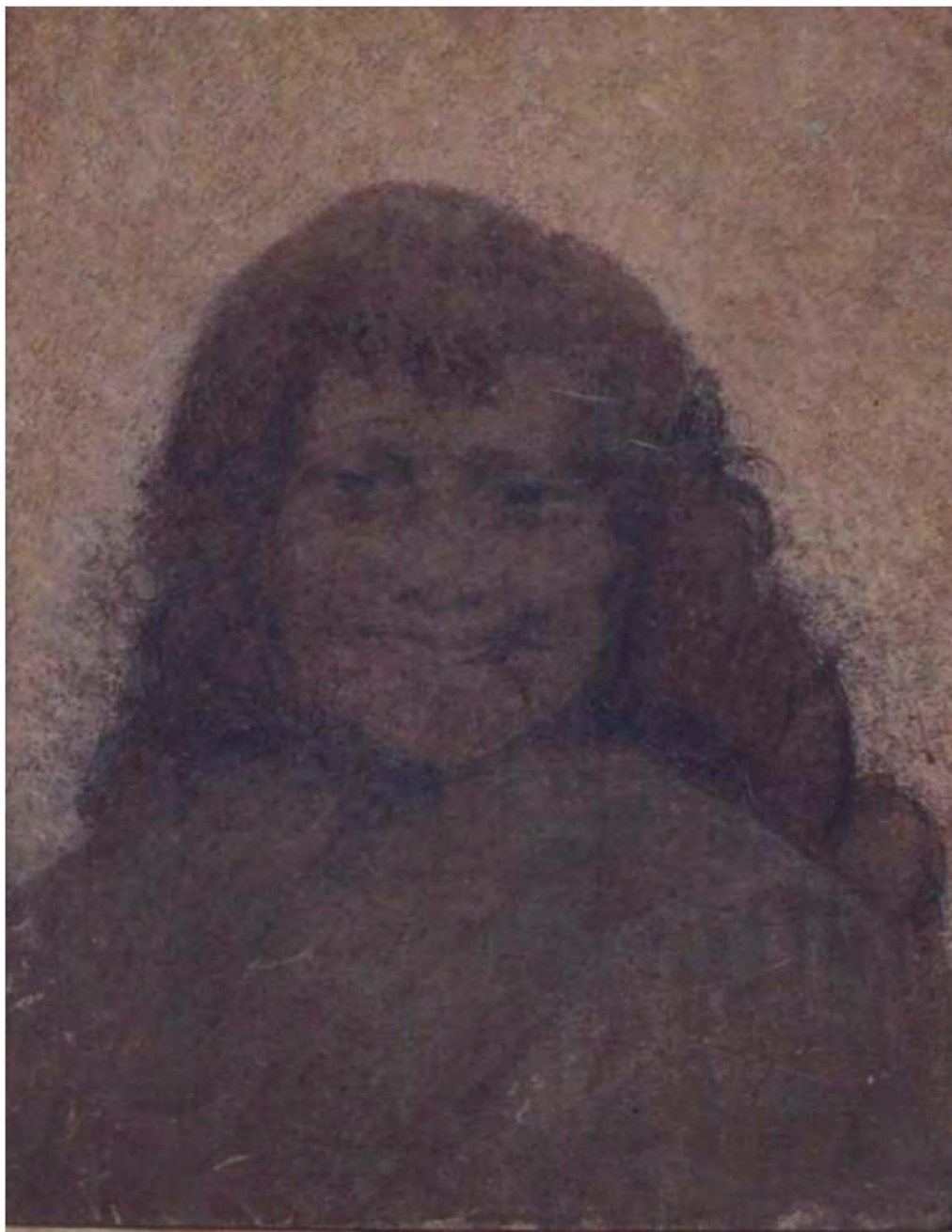


Fig. 18 - Vittore Grubicy de Dragon, *Ombra cara*, 1911-1914.
Venezia, Collezione Fondazione di Venezia.

confronto con i maestri del passato. De Maria fu fra gli artisti che instaurarono un rapporto privilegiato con Grubicy, fino a dipingere a quattro mani e a condividere l'esperienza toccante del ritratto della figlia defunta Silvia (fig. 18). Leonardo li guida nell'attuare i potenziali dell'immaginazione, nel trovare "nella precisione della forma l'infinito della vita": "ogni [suo] segno si continua in noi" – commenta Conti – sia nel senso della ricerca di una verità superiore dello spirito, sia di un accordo universale fra sentimenti umani e natura. "Il colore", come scrive a Grubicy De Maria "conduce al paradiso, al sogno, alla bellezza". Leonardo, con le sue indecifrabili atmosfere verdi, è il primo, seguito da "Michelangelo Raffaello, Tiziano", fra coloro ricordati dall'artista, che per tal tramite conobbero il "mondo del sogno e del piacere"⁽⁴⁰⁾. Non poteva paventarsi esempio più alto del sorriso sospeso della *Gioconda*, come anche gli affetti effusi nei volti della *Vergine delle Rocce* quali prosecuzione del sentimento della natura, in una mirabile reciprocità armonica, musicale, fra spazio e sguardo. Monna Lisa "è la prima espressione pittorica del paesaggio come sentimento, d'una armonizzazione perfetta della figura umana con le immagini delle cose; è il primo respiro d'artista veramente all'unisono con l'anima del mondo" scrive Conti interpretando un pensiero diffuso fra i ritrattisti del paesaggio e adepti degli antichi di fine '800. Ne riconosce l'esemplarità fin nel libro dedicato a *Giorgione*, del 1894, molto prima degli approfondimenti per la conferenza fiorentina *Leonardo pittore*⁽⁴¹⁾ del 1906. Riconosce affinità con la *Venere giorgionesca*, entrambe contraddistinte da espressioni misteriose e sospese che

⁽⁴⁰⁾ M. De Maria a V. Grubicy, f. 51, Venezia, 14 luglio 1897. Vedi anche in A. CONTI, *La beata riva*, (1900), ed. Marsilio, Venezia, 2001, p. 47.

⁽⁴¹⁾ L'Archivio Conti conserva molte tracce dell'interesse dello studioso per Leonardo: fin dagli appunti nei taccuini del 1886 ai dattiloscritti del volume poi non edito, *Leonardo*, nel quale Conti riunisce vari suoi scritti compresa la conferenza fiorentina e altri datati 1902. Il suo fondo documentario quindi lo testimonia partecipe della temperie leonardesca a cavallo fra '800 e '900, come funzionario museale, storico e critico d'arte aggiornato sugli studi internazionali.

paiono riverberarsi nella natura attorno. Nota profonde armonie fra figure e paesi che le accolgono, grazie alle luci, agli accordi dei colori, al trasfondersi delle linee da forma a forma, fino alla coincidenza pateriana fra 'matter' e 'form': fra contenuti, simboli e segni tangibili. Che diventano codici di riferimento per i moderni. "Grandi miracoli della pittura" i due capolavori sono frutto della "collaborazione" fra arte e musica per Conti: mentre un "movimento, una luce dalle labbra e dagli occhi [della *Gioconda*] passa nel paese, in un serpeggiamento di fiumi, e diventa il riso della natura"⁽⁴²⁾, nello stesso modo "tutte le cose della natura s'accordano con il riposo [della *Venere*], si distendono e posano come nel sonno; una pace solenne [...] una perfetta armonia nelle forme e nel sentimento [che] dà luogo all'intera e prodigiosa rappresentazione". Il principio della continuità trapassa dai volti alla natura e viceversa; gli artisti attribuiscono al paesaggio un'animazione che, si è detto, ora è mezzo espressivo della spiritualità naturale, ora dello stato d'animo dell'autore secondo il principio baconiano dell'"Homo additus naturae", tipico dilemma ottocentesco, fino al caso estremo dell'espressionismo munchiano. Molti mezzi sorrisi sospesi su volti profondi, che si dilatano in paesaggi dalla topografia non definita e di luminosità ambigua per via di una coltre cromatica di tratti fitti e finissimi ritocchi, dipinti nella seconda metà dell'800 e a fine secolo, dipendono dalla fortuna di Leonardo: a cominciare dal ritratto della nipotina di Nino Costa *Attilia Narducci* (fig. 16), dipinto fra il 1864 e il 1867 e poi terminato nel 1877, dopo il soggiorno fiorentino durante il quale l'autore poté maturare influenze dalla ritrattistica del '400-'500. Il mezzo busto dai toni scuri contro uno sfondo verdastro fu descritto figura "leonardesca, placida, serena" da amici e commentatori⁽⁴³⁾. *Ombra cara* (fig.

⁽⁴²⁾ A. Conti, *Il Giorgione*, cit., p. 56.

⁽⁴³⁾ Da una lettera di Wilhelm Füssli a Costa, Roma, 30 Dicembre 1867, citata da O. ROSSETTI AGRESTI, *Giovanni Costa his life, work, and times*, London,

18), il ritratto di Silvia De Maria dipinto da Grubicy e ultimato dal padre della ritratta, è uno dei più toccanti fra i numerosi di bambini defunti che Vittore ritrasse sul tracciato delle loro fotografie⁽⁴⁴⁾. La procedura minuta e luminosa tende a farne una rievocazione medianica: Grubicy, promotore del mito di Leonardo mago, riconosceva nella fine stesura pittorica la componente spiritualistica e misterica attribuita al maestro. A distanza di decenni, nel 1920, non sarà quindi un caso che Carlo Carrà, guardando alle origini della modernità e al primato artistico italiano, accosti Grubicy a Leonardo per la sua “psicologia complicata”. Se i loro meriti son ben diversi si possono riscontrare in entrambi “in egual dose onestà di propositi, profondità d’intenti e una incommensurabile incontestabilità per il realizzato; perocché, alla guisa di Leonardo, egli ama le cose profondamente concentrate”⁽⁴⁵⁾. L’accuratezza degli effetti, le dosature di colori e di pennellate, evocano una grande concentrazione che si addice ai formati contenuti come dimostrava la *Gioconda*, madre spirituale dei ritratti grubiciani, tutti di misure ridotte. Grubicy la ritiene opera immaginata, “lungamente accarezzata” dal suo autore “ritraendola dalla visione interna, fissata nello spirito dopo lungo e accurato studio” che segue un “divino e suggestivo fluido”⁽⁴⁶⁾

Gay and Bird, 1904, p. 133. Anche George Fleming osservava le vibrazioni leonardesche che affioravano dalla sobrietà di toni ed espressioni costiane, cfr. G. FLEMING, *Notes on a Collection of Pictures by Prof. G. Costa*, London, 1882, n. 26, p. 9.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. G. GINEX, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in *L’età del divisionismo*, cit., pp. 235-236; per i particolari sviluppi del ritratto ricordato, condotto a termine a quattro mani, si rinvia della scrivente, *L’“Ombra cara” di Silvia de Maria nella casa dei Tre Oci a Venezia: una prova di “arte impersonale” o della condivisione di ideali*, in “Venezia Arti” n. 15/16, 2001-2002, pp. 201-207; ID., *Simbolismo italiano*, cit., pp. 321-323.

⁽⁴⁵⁾ C. CARRÀ, *Vittore Grubicy*, in “Il Primato artistico italiano”, Milano, II, ag.-sett. 1920, n. 6, anche in *Archivi del Divisionismo*, cit., p. 67.

⁽⁴⁶⁾ V. GRUBICY, *La suggestione nelle arti figurative* in “La Triennale”, 8-11, Torino, 1896, ora in *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d’arte*, a cura di I. Schiaffini, Egon, Rovereto, 2009, p. 42.



Fig. 19 - Romolo Romani, *Ritratto femminile*, 1916.

connotato dall'isolamento, dalla suggestione di vocazione simbolista, declinata di contro alla pittura alla prima, di colori rapidi e superficiali, quella da cui prende le distanze De Maria nelle sue confidenze epistolari a Grubicy. Quest'ultimo propagatore delle teorizzazioni divisioniste italiane e delle posizioni più meditate della pittura in Lombardia sulla scia di Leonardo e del suo trattato, diventa veicolo d'innovazione, sprone per i più giovani come Romolo Romani (fig. 19), o per l'umbro Gerardo Dottori prefuturista, nel 1906 a Milano dove visita la mostra Nazionale di Belle Arti al Castello Sforzesco e frequenta il giro di Grubicy. Sono tutti artisti che partecipano inevitabilmente della temperie leonardesca motore di rinnovato vitalismo naturalistico, sull'esempio del grande maestro "capace – come già notava Séailles – di creare le opere d'arte come la natura i suoi fiori". Grubicy sembra rinnovare quel principio di fare "scienza per mezzo del-

l'immaginazione" che connota la declinazione italiana del movimento internazionale divisionista, che egli incoraggia nei colleghi come Segantini quanto nei giovani appena ricordati. È interessante ritrovare il suo nome nel primo foglio di una miscellanea di appunti dedicati a *Rinascimento. Leonardo* da Angelo Conti che vede dunque rinnovato nell'artista e teorico milanese le maggiori potenzialità leonardesche: saper "assediare la realtà per farle rivelare il suo segreto"⁽⁴⁷⁾. Come Leonardo che "pensa per mezzo di immagini; e mediante i paragoni e le analogie trova la via più breve per trovare la verità. Ricordate il movimento dell'acqua veduto simile al movimento di una capigliatura. Per mezzo d'immagini grafiche ed analogie di forme e di movimenti egli giunge paragonando l'aria, l'acqua, il suono, la luce, il colore ad intendere l'unità delle forze fisiche"⁽⁴⁸⁾. Gli esiti pittorici di questo lavoro come la miriade di disegni che testimoniano queste affannose ricerche leonardiane guidano artisti come Romani a "figurazione indefinibile ed ambigua tra il valore naturalistico e l'aspirazione fantastico-simbolica"⁽⁴⁹⁾. Mentre i paesaggi diventano *Onde sonore, Prismi*, basati sui valori simbolici delle forme metageometriche e sulla ritmicità di linee, colori e luminosità in un traslato dell'interpretazione moderna della tradizione, i volti umani si dilatano in una ritmicità di linee fluide che rendono visibile l'eco dei sentimenti. Come non scorgere le origini di questo tipo di ritrattistica, perseguita da tali accaniti lettori del *Trattato della pittura*, in un prototipo come la *Gioconda*, per i pensatori di quest'epoca "un'altra Sfinge" alla nascita del

⁽⁴⁷⁾ A. CONTI, *Rinascimento, Leonardo*, Miscellanea, raccolta di appunti e articoli di varie datazioni a partire dal 1902, riuniti con l'intenzione di redarre un volume mai uscito. Si trova in AC.II.24.6, Archivio Contemporaneo, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

⁽⁴⁸⁾ *Ibidem*. Cfr. per l'interpretazione di Conti R. RICORDA, *Angelo Conti e il leonardismo di fine secolo*, in A. CONTI, *Leonardo pittore*, cit., pp. 9-43.

⁽⁴⁹⁾ G. ANZANI, *Per una revisione critica dell'opera di Romolo Romani*, in "Storia dell'Arte" 33, 1978, p. 157.

cui sorriso Leonardo pone l'osservatore. Il quadro comincia, in realtà, con un'apparizione di montagne, osserva Conti, "siamo costretti a partire dal fondo di paese" dove la figura sboccia "come una pianta", mentre nel suo volto si ascrive "la parola di acque e rupi" ma, precisa ancora il critico, senza "scomporre l'unità", piuttosto prefiggendosi "di indagarne la genesi". Leonardo vi evidenzia la sua capacità, così attrattiva per la sensibilità di transizione fra '800 e '900, "d'astrarre le leggi dal tangibile"⁽⁵⁰⁾. L'arte a fine '800 è in effetti sempre più in grado di distaccarsi dall'imitazione della natura, impadronendosi dei suoi processi creativi, come dice Paul Valery in *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* (1894), mossa dalla "difficoltà di concepire anche oggetti che non contiene visibilmente" (in superficie): dunque nel rapporto con la natura si muove il cammino lento della pittura di paesaggio verso l'arte astratta.

Fra gli elementi che maturano questo trapasso, primaria è l'interpretazione della luce. Secondo Conti il quadro del Louvre è animato da un raggio di sole, che attraversa il sorriso di Monna Lisa e dona una "calma regale: i suoi istinti di conquista e di ferocia, tutta l'eredità della specie [...] appariva alternativamente e scompariva fusi nel poema del suo sorriso". Osservazione acuta

⁽⁵⁰⁾ Le citazioni provengono dal dattiloscritto di un ulteriore testo di Conti mai pubblicato: *Leonardo. L'uomo completo e perfetto*, Napoli, Giuseppe Rispoli, conservato in AC.II.8.11, p. 57. Si deve ricordare, controcorrente alle diffuse opinioni d'ambito simbolista, la posizione di Benedetto Croce, espressa nella conferenza *Leonardo filosofo*, parte del ciclo fiorentino tenuto nel 1906. In netta distinzione dagli altri relatori, da Conti a Solmi, fino a Péladan che firmava l'*Epilogo*, per Croce la filosofia non può essere interpretazione della natura, Leonardo non può dunque essere filosofo in quanto "naturalista", né l'arte avere le sue basi nell'operatività tecnica del soggetto poiché "l'estetica è disciplina speculativa": Leonardo non è quindi filosofo per Croce perché è "tutto chiuso nella meccanica, nella fisica, nella cosmografia, nell'anatomia" B. CROCE, *Leonardo filosofo* (1906), in B. CROCE, *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza, 1948 (IV ed.). Si rinvia a E. FRANZINI, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano, 1987.

per Freud che la ricorda nel suo studio sulla Gioconda e Leonardo⁽⁵¹⁾, unico riferimento ad un italiano fra i numerosi giudizi di critici e storici internazionali che meritano la sua attenzione.

La luce modula dunque accordi fra i colori, orchestra dense atmosfere ora armoniche ora ritmiche, si espande e vivifica il paesaggio, le architetture vetuste, le citazioni illustri e l'intero spazio dipinto dove possono prendere vita soggetti indefiniti, misteriosi quanto le connotazioni atmosferiche (De Maria, quando gli si chiedeva quale luce del giorno fosse raffigurata nei suoi quadri, spesso rispondeva né diurna né notturna, ma 'mentale'). I ritratti con fondo paesaggistico, arretrato in prospettiva aerea di contro ad una natura espressiva alla maniera leonardesca, avevano un altro modello moderno in Böcklin. Fra gli eredi italiani di queste congiunte influenze va ricordato Giovanni Costetti, ad esempio il suo ritratto di *Roberto Papini* (fig. 17), dipinto a velature di colore che piacevano a De Chirico, nel cui sguardo "è ribaltato tutto il contenuto sentimentale dello sfondo paesistico indeterminato in cui si espande il sentimento umano"⁽⁵²⁾. Quel volto unisce "nobiltà antica e senso della febbrile modernità" scrive Emilio Cecchi sulle pagine di quella rivista di cui Papini fu direttore e fra i fondatori con Costetti nel 1903, anno del ritratto, dedicata proprio a "Leonardo", "simbolico nome augurale", scrivono i promotori nel programma, "per intensificare la propria esistenza, elevare il proprio pensiero, esaltare la propria

⁽⁵¹⁾ S. FREUD, *Un Souvenir d'enfance de Léonarde de Vinci*, (1910), Paris, Gallimard, 1927, p. 140. Di questa prima edizione in francese furono stampati 60 esemplari, quello consultato e conservato presso il Fondo Conti è il n.3. L'interpretazione contiana dell'enigmatica espressione femminile fa da corollario alle pagine centrali dell'interpretazione freudiana di Leonardo, la fusione fra maschile e femminile nel desiderio infantile affascinato dalla madre.

⁽⁵²⁾ R. MARCUCCIO, *G. Costetti cercatore di infinito nella corrispondenza e negli scritti del pittore ed incisore reggiano un viaggio attraverso i territori della mistica e della spiritualità*, in "Strenna del Pio Istituto Artigianelli", 14, 2, 2005, pp. 83-102.

arte”⁽⁵³⁾. Questo fervore impronta “d’ardente vita, di costretta passione, di sogno di malinconia e solitudine, di pena d’anime gagliarde” tele e scritti prodotti in questi ambienti al volgere del nuovo secolo; si riverbera nella “vivezza dei tramonti”, nelle minuterie delle atmosfere crepuscolari. La solitaria concentrazione nell’osservazione lenta e partecipata della natura è la condizione ideale a sollecitare l’azione dell’immaginazione, poi continuata nell’isolamento degli atelier, di solito appartati come un gabinetto alchemico accessibile a pochi adepti⁽⁵⁴⁾. “Acciòché la prosperità del corpo non guasti quella dell’ingegno, il pittore dev’essere solitario e massime quando considera e riflette permettendo alla memoria di lavorare”: sono passi dal *Trattato* leonardesco che dunque suonavano attuali⁽⁵⁵⁾. Pellizza da Volpedo li trascrive in un suo articolo del 31 gennaio 1897 sul “Marzocco”. A Firenze il “Leonardo” riceve l’eredità di questa rivista idealista dove Conti, Uzielli, Tumiati, ma anche artisti come Previati, già dagli anni ’90 dedicano attenzioni a Leonardo

⁽⁵³⁾ Vedi *ibidem*; la citazione e le seguenti sono tratte da ORTENZIO (E. Cecchi), *Tre anime*, in “Leonardo”, 1, nn. 11-12, 1903, p. 17.

⁽⁵⁴⁾ Sarebbe interessante un’analisi comparata degli studi degli artisti simbolisti, per la maggior parte andati perduti ma noti dalle documentazioni fotografiche. Vi si rispecchiano i principi elitari che distinguono la poetica simbolista. Alcuni di questi spazi italiani, in specie di ambito veneziano, sono stati considerati dalla scrivente in *Simbolismo italiano*, cit., pp. 22-235 e in seguito approfonditi in *Fra Simbolismo e Liberty: dimore d’artista in laguna*, intervento al convegno “Il Liberty a Palermo e le esperienze nazionali ed internazionali: un confronto sugli studi, le ricerche e la tutela”, II° Convegno Internazionale Comitato per le Celebrazioni del Movimento Liberty in Italia, Palermo, 23-24 giugno 2009.

⁽⁵⁵⁾ Edmondo Solmi, fra i conferenzieri fiorentini del 1906, nel suo *La resurrezione dell’opera di Leonardo* definiva il *Trattato* un “giornale intimo”, non solo come evocazione del *journal intime* ma inteso come libro da “le valeur d’une confidence” per Seailles (*L’esthétique et l’art de Léonard*, cit., p. 303), esaltandone la freschezza delle osservazioni e dunque non tanto per il suo “valore storico [...] ma altamente educativo per le generazioni italiane del presente e dell’avvenire”, in *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Fratelli Treves, Milano, 1910, p. 41.

riconoscendovisi per affinità di spirito, maestro sulla “via dell’immaginazione”. Pellizza prosegue: “ai giorni nostri si esige più dal pittore, per cui gli è necessario il contatto diretto, continuato della natura che abbisogna ritrarre; vivere in essa, di essa, per essa onde assimilarsela quanto può e così porsi in grado di tradurla facendo risaltare i caratteri. [...] Anche gli antichi si stabilivano in campagna quando lavoravano alla natura”⁽⁵⁶⁾. Leonardo ma anche Giorgione, Tiziano, Pordenone indicano agli ‘artisti veggenti’ del XIX secolo la via per scalzare l’enigma nascosto nei legami fra figura e spazio che tuttavia non sempre si esplica nel ritratto. Piccole figure misteriose, presenze mitologiche e animistiche della natura abbiamo visto rendere spesso esplicito il prolungamento dello stato d’animo nel paesaggio (da De Maria a Segantini), alludono al limite materiale della natura aspirando a rivelare la *signatura rerum*, lo “spirit of the place”, il “secret rhythm of the landscape” come lo chiamava Vernon Lee.

I paesaggisti simbolisti dunque erano esperti conoscitori del Rinascimento e in molti casi collezionisti dei quadri dei maestri antichi: si pensi ancora a De Maria, Fortuny, Grubicy. A Venezia, fra i più fini esperti del passato nel circolo dei nobili spiriti lagunari, viveva l’artista e scrittore americano Eugene Benson. Abitava a Palazzo Cappello dove James ha ambientato *The Aspern papers*, e trascorreva, come De Maria, l’estate ad Asolo, patria di Tiziano⁽⁵⁷⁾. Fine conoscitore del Rinascimento, strinse amicizia con Angelo Conti, giunto a Venezia come funzionario

⁽⁵⁶⁾ G. PELLIZZA DA VOLPEDO, *Il pittore e la solitudine*, “Il Marzocco” 53, 31 gennaio 1897, pp. 200-202. Il 15 febbraio 1896 in una lettera all’amico Morbelli, Pellizza scriveva di aver finalmente acquistato il desiderato libro di Leonardo: vedi in *Archivi del Divisionismo*, cit., p. 186.

⁽⁵⁷⁾ Mario De Maria ha arredato la propria dimora di Asolo, che chiamò Sogno di Rembrandt, un vecchio edificio nel centro della cittadina veneta di cui promosse il restauro in un eclettico ed estroso stile fiammingheggiante in omaggio alle proprie frequentazioni anseatiche (la moglie tedesca di Brema) con contaminazioni rinascimentali. cfr. A. MAZZANTI, *Simbolismo italiano*, cit., pp. 263-265.



Fig. 20 - Eugene Benson, *La vestale della primavera*.
Ubicazione sconosciuta.

delle Gallerie dell'Accademia nel 1896. Fu lui a suggerire a Conti la paternità delle tavolette giorgionesche di Padova in date precedenti alle attribuzioni più note, tramandate dalla storiografia ufficiale, da Grenan a Venturi⁽⁵⁸⁾. Nei suoi quadri e scritti si riconosce l'affiliato alle teorie estetiche di Pater. La raccolta poetica *In Giorgione's Country* è infatti intrisa di influenze da *The School of Giorgione* mentre i paesaggi, alcuni dei quali conservati presso il Museo Civico di Asolo per lascito della figliastra, la scrittrice George Fleming, respirano delle armonie delle luci asolane, combinando una stesura pittorica che ambisce a imitare Tiziano e si affilia allo stile preraffaellita seguendo gli incitamenti di Carlyle, Ruskin, Browning, Swinburne. Sull'esempio di Giorgione (a lui ha dedicato versi anche Dante Gabriel Rossetti), Tiziano e Leonardo, il paesaggio di Benson si personifica di figure nipoti della *Venere* di Giorgione o dell'*Amor sacro e Amor profano* tizianesco e che allo stesso tempo sembrano uscite da dei *tableaux vivant* dell'800 (figg. 20, 21). Peraltro anche Segantini dipinge quadri come *Angelo della vita* e *Dea pagana* (1894) (fig. 22), imparentati con *Amor sacro e Amor profano* di Tiziano, ed insieme agli altri divisionisti aspirava a conoscere le procedure

⁽⁵⁸⁾ Per più approfonditi dettagli sulla vicenda si rinvia a *ibidem*, pp. 125,135, 182-190.



Fig. 21 - Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, Roma, Galleria Borghese.

antiche, attraverso i trattati di Cennini e di Leonardo⁽⁵⁹⁾, un'interesse veicolato anche nei giovani futuristi. Non sarà strano allora che un ex-futurista come Carlo Carrà nel 1920 commemorasse Grubicy leonardesco per quelle sue piccole tavole “crepuscolari”, che sembravano aver introiettato il trattato di Leonardo nel loro insistere su paesaggi sognati, dove il “peso spirituale della luce” predomina sulla linea di contorno fino alla sua abolizione. Gli antichi divengono dunque tramite e veicolo di innovazioni linguistiche.

Alle soglie del XX secolo Conti avverte queste significative novità nella *Beata Riva* (1900) e in *Leonardo pittore* (1910). L'arte simbolista persegue quanto esprime Leonardo: “in diretta comunicazione con la natura, superato l'ostacolo della volontà individuale, [...] nasce formata con la spontaneità di ogni organismo vivente”, si fa quindi continuazione della natura nelle sue aspirazioni, “pura contemplazione e placido oblio” dell'esistenza, aspirazione alla liberazione totale dal contingente attraverso il “fiorire della luce”. Negli ambienti lombardi divisionisti, Segantini,

⁽⁵⁹⁾ Persino Croce nella sua distinzione fra ‘liricità’ della creazione artistica e ‘tecnicità’ (non filosofia), finiva per considerare il *Trattato* come un “gran libro di tecnica”: B. CROCE, *Leonardo filosofo*, cit., p. 229.

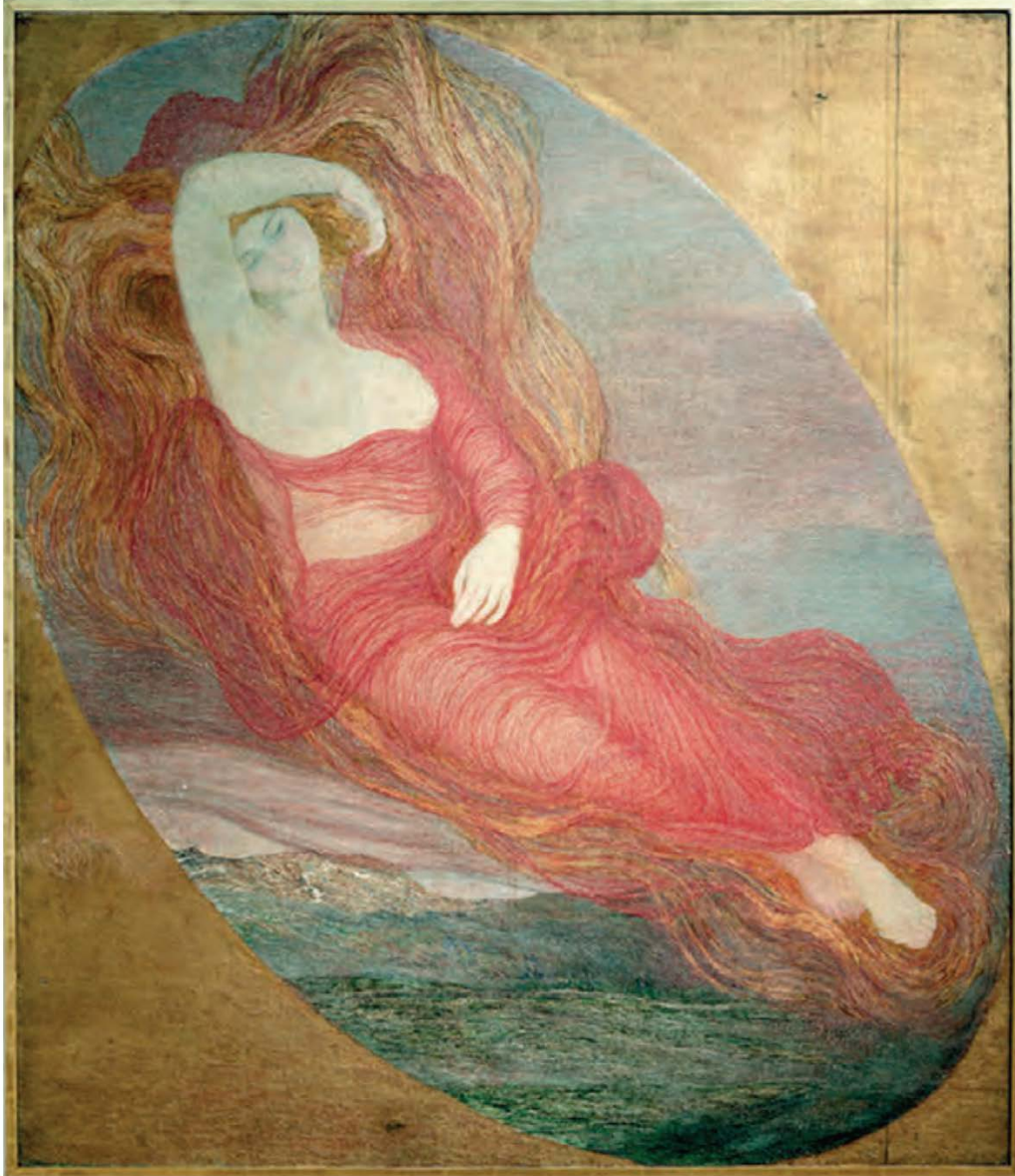


Fig. 22 - Giovanni Segantini, *Dea pagana*, 1894-97. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

Previati, Grubicy fondano i procedimenti del tratto puro di colore sulle leggi della luminosità, metafora dell'anima delle cose, fino a sfiorare l'*insondabile* e l'astrazione a cui approderanno i loro discepoli. Di questa apertura è emblematico esempio la *Maternità* di Previati che lega col suo tratto diviso filamentoso in un unico allaccio ritmico/cromatico/formale figure ed elementi paesaggistici. Quadro degno di rappresentare l'Italia al primo Salon de Rose-Croix a Parigi nel 1892. Previati vi introietta "il passaggio dalla nozione di colore come attributo dell'oggetto a quello del colore come attributo della percezione e dunque come fatto mentale, psicologico, antinaturalistico" (S. Bordini). I 'tocchi' cromatici sono i "canali privilegiati della ricerca di espressioni e sensazioni nuove in pittura" (Previati), di "tonalità emotive", in questo caso dell'afflato materno. Alla sinestesia forma/colore, soglia verso l'astrazione, che infatti i giovani futuristi lombardi come Boccioni, Romani, Russolo, osservano con interesse considerando Previati e Grubicy propri padri spirituali, si associa il principio di fratellanza francescana, quella 'Franciscan Brotherhood' già adombrata da Nino Costa che rinnova sulle tele fraterna reciprocità degli elementi compositivi e sinestesie fra i colori, spesso scelti sulle gradazioni dei verdi equivalenti al *ton gris* e alle patine verdastre dei quadri antichi.

Nella geografia del paesaggio divenuto specchio dell'umana esperienza e delle inquietudini moderne si assiste dunque ad una vera e propria palingenesi della stesura pittorica. Se dunque da un lato l'aspirazione simbolista di "adeguare la tecnica alla visione complessiva" (Grubicy) conduce all'astrazione psicologica degli *Stati d'animo* di Boccioni, da considerarsi come approdo ultimo del clima simbolista italiano e fondamento per la nuova astrazione, d'altra parte Giovanni Segantini, pur scomparso troppo presto, nel 1898, era stato l'emblematico cantore della montagna e del paesaggio spirituale di "potenza ideografica". Le sue ultime opere in serie complementari l'*Angelo della vita* e il ciclo del *Nirvana* dipinti fra 1891 e 1897 meritano l'attenzione di

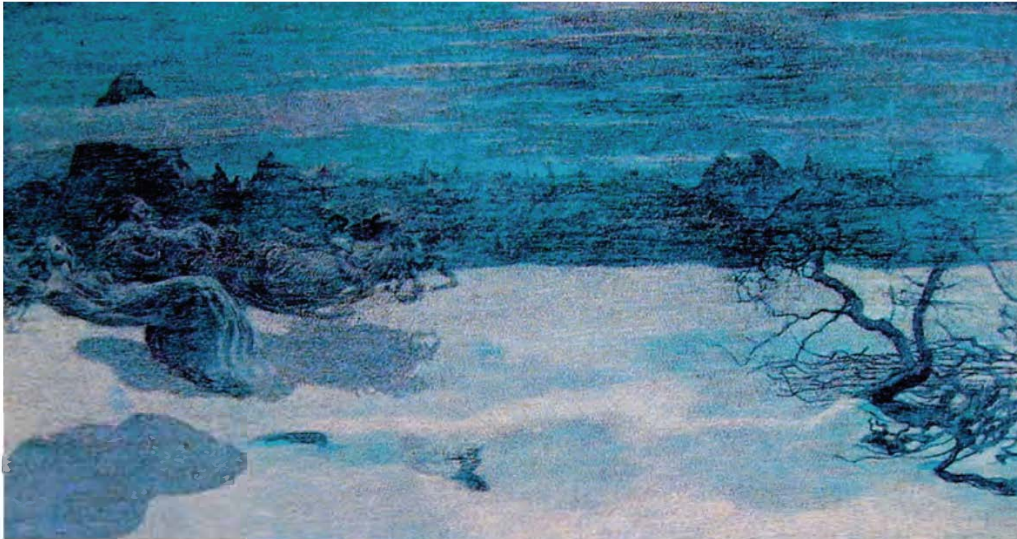


Fig. 23 - Giovanni Segantini, *Il castigo delle lussuose*, 1896-97.
Zurigo, Kunsthaus.



Fig. 24 - Giovanni Segantini, *Le cattive madri*, 1896-97.
Zurigo, Kunsthaus.

Kandinsky che nello *Spirituale nell'arte* riconosce a Segantini “impressioni *spirituali* dettate dalla natura”. L'affetto materno e la sua innaturale negazione si espandono nel paesaggio fino all'esito più alto del pendant *Il castigo delle lussuose* e *Le cattive madri* del 1896-1897 (figg. 23-24) dove il linguaggio divisionista filiforme e il valore simbolico dei colori⁽⁶⁰⁾, come ci aiuta a riconoscere Kandinsky, oltrepassano i limiti della percezione visiva. In sintonia con il tema affettuoso e ‘caloroso’ predominano nell'*Angelo della vita* i toni caldi d'effetto “vivificante e stimolante” che “si allarga dall'interno verso l'esterno”. Il blu predominante, invece, nel secondo pendant del *Nirvana* ha un ruolo contrapposto. L'interpretazione di Kandinsky, che predilige il blu ad ogni altro colore, arricchisce il contrappunto nefasto delle madri colpevoli di Segantini: questo colore, affondando verso il nero, acquista una nota di tristezza disumana, si sprofonda nelle situazioni gravi che non hanno una fine. Ma quando trapassa in tonalità più chiare come l' “infinito spazio ceruleo” di *Il castigo delle lussuose* del 1891 si pone lontano dallo spettatore, “ad una paralisi temporale” che giunge alla quiete. Entro i solchi graffiati dal blu, Segantini stendeva biacca, verde e cenni di viola, colore mesto per Kandinsky, che intensifica la visione del dolore e della morte. Ma una sottile aspettazione si diffonde dalle madri redente di Segantini, connotate dal verde che Kandinsky ancora descrive potenzialmente dinamico nelle energie paralizzate che lo generano del giallo e blu, esercitanti “un effetto spirituale”.

⁽⁶⁰⁾ A questo argomento ho dedicato A. MAZZANTI, *Il colore per il Simbolismo italiano: i meccanismi della visione*, atti della VI Conferenza Nazionale del Colore, 2010, SIOF-CNR, Università del Salento, Lecce, 16-17 settembre 2010, Milano, 2010, pp. 441-452.