

La didascalia invisibile.
Shelley e Turner: declinazioni di Sublime
di Giuseppe Leone*

1. La didascalia invisibile

Tra le pieghe del lascito teorico di Warburg vi è sicuramente la consapevolezza di quanto il senso profondo di una figurazione artistica sia annodato ad informazioni ed espressioni culturali ad essa esterne: fonti iconografiche precedenti, circostanze storiche, suggestioni letterarie, persino eventi naturali partecipano alla creazione, orientandola o stimolandola, in alcuni casi suggerendola¹. L'opera d'arte, nel suo darsi all'osservazione, si presenta così come uno spazio semantico portatore di intrecci simbolici stratificati e pregressi. Un contenitore di idee e allegorie che, rivelandosi, racconta di un radicato sistema di valori. L'immagine, superando la lettura estetica ed estetizzante, va pensata allora come espressione di una collettività che proprio attraverso l'opera si mostra nei suoi più diversi aspetti: culturale, politico, religioso². Al valore estetico va aggiunto un ulteriore coefficiente di valutazione in grado di assicurare una lettura complessiva del prodotto. Va da sé che la conoscenza degli elementi che determinano la genesi della figurazione diviene imprescindibile per la sua puntuale comprensione. Panofsky sancisce poi in modo definitivo la profonda relazione tra l'iconografia

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Cfr. A. Warburg, *Opere I e II*, a cura di Maurizio Ghelardi, 2 voll., Aragno, Torino 2004-07, ma si veda anche Id. *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke e C. Brink, Aragno, Torino 2002.

² Naturalmente, poi, col suo stesso nascere, l'immagine assume un valore altamente documentale, divenendo essa stessa fonte storica ed espressione del nuovo contesto collettivo in cui è stata concepita.

e la storia dei concetti. Nel suo *Studi di iconologia*³, il critico tedesco introduce la necessità di un “secondo livello” d’analisi che analizzi le fonti letterarie perché di un prodotto artistico si possa fornire una interpretazione corretta e completa. E il portato di rimandi e suggestioni che l’opera trascina con sé ostende in maniera più o meno marcata quell’intreccio tra verbale e visuale, tra immagine e testo, tra autore e società che accompagna l’espressione iconica sin dalle più antiche intuizioni oraziane dell’*ut pictura poësis*. Una sorta di “didascalia invisibile” sembra, insomma, sottendere l’opera d’arte. Detto altrimenti, e facendo ricorso alla celeberrima dicotomia barthesiana, figurazione e testualità, matrice letteraria e prodotto artistico, si trovano in relazione tra loro come *l’ovvio* e *l’ottuso*: ovvero come una componente *ovvia*, di pronta individuazione, e una componente “eccedente”, che sfugge ad una evidenza o ad una rilevazione immediate⁴ e che può essere inscritta nel novero dei condizionamenti inconsci dell’artista. Tanto più, poi, la variazione innovativa (sia essa letteraria, filosofica o artistica) trova accoglimento nel tessuto collettivo dell’epoca, tanto più essa si vede riproposta nei prodotti culturali della società che quell’innovazione acquisisce.

Grande influenza ebbero, allora, nell’Inghilterra tardo-settecentesca, le suggestioni fornite da relazioni e rappresentazioni di paesaggi caratterizzati da una potente forza evocativa: resoconti di viaggio o acquarelli in grado di restituire con immediatezza il fascino irregolare di una natura inselvatichita, fatta di rupi scoscese, di contorni imperfetti, di superfici ruvide e chiaroscurate dalla prima sera. Da uno spettacolo, in definitiva, fornito dalla visione di un luogo non disciplinato da una mano umana istruita da criteri di uniformità e ordine⁵. In breve, assunse grande risalto ciò che venne definito “Pictoresque Tour”⁶, pen-

³ E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975.

⁴ Il concetto è già espresso in W. J. T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago (IL)-London 1986, ma si legga anche M. Cometa, *Introduzione*, in A. L. Carbone (a cura di), *Iconografia e storia dei concetti*, duepunti, Palermo 2008. Per un approfondimento si legga pure R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 2001.

⁵ Si pensi alla differenza con la disposizione geometrica e pianificata dei giardini formali (*l’hortus mirabilis*) di derivazione rinascimentale; cfr. F. Oneroso, *Nei giardini della letteratura*, Clinamen, Firenze 2009, pp. 31 ss.

⁶ Appare più che evidente il contrasto tra il “Pictoresque Tour” e il “Grand Tour”, allora in gran voga: alla moda del viaggio in Europa alla scoperta delle bellezze classiche e rinascimentali, riservato alle classi più agiate, si oppone ora un itinerario che esplori i luoghi della Gran Bretagna rurale. Si colga in ciò una prima manifestazione di quel

sato prima che da altri dal reverendo William Gilpin (1724-1804) che descrisse e raffigurò i luoghi visitati tra il 1769 e il 1774 in un'opera intitolata *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on Several Parts of England; Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland*, pubblicata a Londra nel 1786⁷. Un resoconto, questo, presentato attraverso notazioni e immagini di paesaggi naturali, di rovine, di scenari smisurati e suggestivi, visitati durante il viaggio (FIG. 1).

Tentando poi di indagare il gorgo dei rinvii e delle contaminazioni, è opportuno rimarcare come lo stesso Gilpin venne ampiamente influenzato dalla lettura di un testo capitale per la cultura inglese (ma si potrebbe dire per la cultura europea) del diciottesimo secolo: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, pubblicato da Edmund Burke nel 1757. Il trattato identifica nel Sublime l'emozione più potente e totalizzante che l'uomo sia in grado di provare: di fatto, una sensazione di paura mista ad ammirata angoscia. E secondo le intuizioni del pensatore irlandese, la dimensione smisurata, l'oscurità, l'orrido, il silenzio, la grandezza delle costruzioni sono fonte di Sublime:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure⁸.

La sensazione causata dal Sublime, poi, quando questa si manifesta al suo massimo grado, determina lo *Stupore* ovvero «quello stato dell'anima in cui ogni moto è sospeso con un certo grado di orrore»⁹; in questo caso, la mente è talmente occupata dal suo oggetto da non riuscire a concepirne altri:

dualismo classico/(pre)romantico che si svilupperà negli anni a seguire e, contestualmente, una dimostrazione della trasformazione, ormai in essere, del gusto.

⁷ Nel 1768, Gilpin pubblica *Essay on Prints*, saggio in cui esalta i canoni della “picturesque beauty”; poi, nel 1782, Gilpin dà alle stampe *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*.

⁸ Cfr., E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. by J. T. Boulton, Routledge & Kegan, London 1967, Part. I, Section VII, *Of the Sublime*, p. 39.

⁹ In questo caso, come altrove nelle pagine a venire, quando non diversamente specificato, la traduzione è mia.

The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. [...] Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree¹⁰.

È appena il caso di ricordare che il Sublime, come categoria estetica, ha origini assai più remote che quelle riconducibili al pensatore irlandese, risalendo al *Peri Hypsous*, trattato di un anonimo retore di età ellenistica (ambiguamente identificato come Pseudo-Longino). Va ricordato, pure, che la riflessione longiniana viene più volte ripresa prima di essere definitivamente recuperata dall'autore dell'*Enquiry*. Già Addison, ad esempio¹¹, tiene ad oggetto d'analisi le categorie del *bello*, dell'*insolito* e del *grande*¹². Il direttore dello "Spectator"¹³ però, a differenza di Burke, ritiene tali categorie motivo di "piacere"; inoltre, pur evidenziando il diletto derivato dalla vista di oggetti caratterizzati da vastità e rude magnificenza, manifesta chiaramente la sua predilezione per il bello:

By *greatness*, I do not only mean the bulk of any single object, but the largeness of a whole view [...]. Such are the prospects of an open champaign country, a vast uncultivated desert, of huge heaps of mountains, high rocks precipices, or

¹⁰ Burke, *A Philosophical Enquiry*, cit., Part II, Section I, *Of the Passion Caused by the Sublime*, p. 57.

¹¹ Non vi è modo in questa sede di esaminare gli sviluppi cronologici relativi al concetto di Sublime; per un approfondimento, tra i diversi lavori dedicati alla storia del Sublime, si leggano l'ormai classico S. H. Monk, *The Sublime*, University of Michigan 1960², il testo di P. Shaw, *The Sublime*, Routledge, London-New York 2006, e il testo di Giuseppe Panella, *Storia del Sublime*, Clinamen, Firenze 2012. Per una analisi degli sviluppi storici dell'estetica del Sublime che contempli anche le osservazioni estetiche di Burnet e Shaftesbury si legga invece il bel lavoro introduttivo di Sertoli in E. Burke, *Inchiesta sul bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aestetica Preprint, Palermo 2006⁹. Notevole anche, con maggiore riguardo ai romantici tedeschi, il volume di Giovanni Pinna, *Il sublime romantico*, Aestetica Preprint, Palermo 2007.

¹² Addison, nel suo *The Pleasures of Imagination* (1712), non utilizzerà il termine "Sublime". Tuttavia, in altre occasioni userà ora il termine "Sublimity", ora il termine "Sublime": in "Spectator" 303, ad esempio, riferendosi alla descrizione di Satana nel *Paradise Lost* (I, 589-98), scrive: «there is no single Passage in the whole Poem worked up to a greater Sublimity»; in the "Spectator" 417 si legge invece: «Homer fills his Readers with Sublime Ideas».

¹³ "The Spectator" è diretto da Addison, in collaborazione con Richard Steele, dal 1711, anno della fondazione, al 1712, anno della chiusura. In seguito, nel 1714, Addison, con il cugino Eustace Budgell, ripropone il periodico, ma la nuova edizione dura appena qualche mese.

a wide expanse of waters, where we are not struck with the novelty or beauty of the sight, but with that rude kind of magnificence which appears in many of these stupendous works of nature. Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at anything that is too big for its capacity. We are flung into a pleasing astonishment at such unbounded views, and feel a delightful stillness and amazement in the soul at the apprehension of them. [...] But there is nothing that makes its way more directly to the soul than *beauty*, which immediately diffuses a secret satisfaction and complacency through the imagination, and gives a finishing to anything that is great or uncommon¹⁴.

Burke, invece, consegna una assoluta priorità estetica alla “sublimità”, trasformando pure la “deliziosa calma”, provata dall’anima, almeno secondo Addison, al cospetto di grandi distese o di dirupi scoscesi, in un scuotimento intimo e violento. L’autore irlandese si adopera insomma, per dirla con Sertoli, «a recuperare il pathos e a tornare a vedere nel Sublime una forma di “agitazione” – *sub specie terroris*»¹⁵. Ma vi è di più: lo scritto burkeano accredita anche l’affrancamento dall’idea formale del bello ancorato ai criteri classici di perfezione, uniformità e proporzione tra le parti. Ne venne, per portare appena un esempio, che nel 1765, Thomas Gray, durante un viaggio per le Highlands scozzesi, arriverà a scrivere: «The mountains are ecstatic [...] None but those monstrous creatures of God know how to join so much beauty with so much horror»¹⁶. Né con tali innovazioni si può considerare concluso l’apporto del trattato burkeano: nell’*Enquiry* alberga il germe che violentemente influenzerà la nascita della scuola (pre)romantica. Come osserva Angela Leighton infatti: «The development of a theory of the sublime in the eighteenth century is marked by a gradual shift from an objective to a subjective discourse»¹⁷. Il Sublime esime dunque l’artista romantico da quell’obbligo di riproduzione mimetica che invece aveva istruito la figurazione e la narrazione classica e classista. Rappresentare il Sublime vuol dire ora dar voce a un’esperienza emotiva, ad un sentire intimo. Dalla riproduzione dell’evento si passa alla resa della sensazione ad esso associata. Dall’imitazione si passa all’evocazione. Si apre, in definitiva, la strada ad una ricerca astratta,

¹⁴ J. Addison, *The Pleasures of Imagination*, in “The Spectator”, 412, Monday, June 23 1712.

¹⁵ Cfr. G. Sertoli, *Presentazione*, in Burke, *Inchiesta sul bello e il Sublime*, cit., p. 21.

¹⁶ Il passo fa parte di una lettera indirizzata a William Mason, cfr. D. C. Tovey (ed.), *The Letters of Thomas Gray*, George Bell and Sons, London 1900-12, vol. III, p. 95.

¹⁷ A. Leighton, *Shelley and the Sublime*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 25. Assai interessante è il capitolo intitolato *Shelley: from Empiricism to the Sublime*.

vigilata dalle emozioni e dall’immaginazione¹⁸. E l’influenza del trattato burkeano, sulla cultura inglese in particolare, è così pervasiva che un’intera generazione di scrittori ed artisti erediterà le riflessioni contenute nell’*Enquiry* come un imprescindibile legato teorico cui fare riferimento per rendere la nuova esperienza di meraviglia mista ad ansia: da Walpole a Shelley o a Blake; e poi da Turner a Ward¹⁹, a Martin²⁰ o ancora a Cole²¹. Allora l’oscurità, l’antro tenebroso non verranno presi ad oggetto poetico (o pittorico) per consegnare la mera descrizione del luogo fisico, ma perché essi diventano stimoli per la creatività, sollecitata e incuriosita da ciò che quella vastità e quel buio potrebbero contenere. Si arriverà, per questa via, all’esaltazione del sentire a discapito della mera osservazione sensibile. Assurerà a criterio di verità la forza autonomamente conoscitiva dell’immaginazione, o meglio l’ispirazione derivata dal genio. Edward Young, nel suo *Conjectures on Original Composition* (1759), scriverà:

learning we thank, genius we revere; that gives us pleasure, this gives us rapture; that informs, this inspires, and is itself inspired; for genius is from heaven, learning from man. [...] Learning is borrowed knowledge; genius is knowledge innate, and quite our own²².

E col deflagrare della poetica romantica, anche il ruolo dell’autore viene profondamente ripensato. M. H Abrams, tra gli altri, rileva come già alla fine del Settecento i canoni della nuova produzione artistico-letteraria si siano trasformati: l’artista supera la relazione mimetica con l’oggetto d’arte (ovvero la sua condizione di *mirror*) per farsi esso stesso fonte originale (*lamp*), assumendo su di sé il ruolo di «principale componente, in grado di generare sia il prodotto d’arte che i criteri con

¹⁸ L’«avanguardismo è così *in nuce* nell’estetica [...] del sublime», dirà Lyotard; cfr., J. F. Lyotard, *Le sublime et l'avant-garde*, in “Po&sie”, 34, 1985; trad. it. *Il sublime e l'avanguardia*, in E. Raimondi, F. Ferrari (a cura di), *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milano 2001, p. 134.

¹⁹ Si tengano in considerazione, ad esempio, *Gordale Scar* (1811-13), o ancora *View in Tabley Park* (1814)

²⁰ Si pensi a *The Bard*, 1817, o a *Sadak in Search of the Waters of Oblivion*, 1812.

²¹ Si pensi, ad esempio, a *Scene from Manfred* del 1833, o a *Romantic Landscape with Ruined Tower* tela prodotta tra il 1832 e il 1836. E l’elenco degli artisti influenzati da Burke potrebbe essere ovviamente assai lungo, tenendo in considerazione anche gli autori e gli artisti non nati sul suolo britannico; tra gli altri, solo per citare due esempi: Friedrich Schiller e Caspar David Friedrich.

²² E. Young, *Conjectures on Original Composition*, ed. by Edith J. Morley, Manchester University Press, Manchester 1918, p. 17.

i quali esso dovrà essere giudicato»²³. La poesia, la produzione pittorica, diventano di conseguenza «overflow, utterance or projection of the thought and feeling of the poet». Ne deriva che la creazione artistica, per dirla ancora con le parole del critico americano, «is defined in terms of the imaginative process which modifies and synthesizes [...] images, thoughts and feelings»²⁴.

2. La rappresentazione “emotiva” dello spazio: per un’idea di *Sublime* matematico

La tela, la pagina, non più meri “contenitori” di *mimesis*, si danno dunque come spazio d’interpretazione. Non senza ragione, Shelley, nella *Defense of Poetry*, parla di “trasfigurazione” operata dalla poesia: «Poetry [...] transmutes all that it touches, [...] its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters [...] All things exist as they are perceived: at least in relation to the percipient»²⁵. E al pari della poetica shelleyana, avvisata della profonda trasformazione prodotta dall’uso della componente “emotiva” di ispirazione burkeana è sicuramente anche la produzione di William Turner (1775-1851), tra i più celebri, precoci²⁶ e controversi pittori dell’Inghilterra primottocentesca. Pionieri che apre la via a nuovi cromatismi e a nuove tecniche espressive²⁷

²³ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London-Oxford 1971, p. 21.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Trad. it: «La poesia [...] trasfigura tutto ciò che tocca [...] La sua segreta alchimia cambia in oro potabile le acque velenose. [...] Tutte le cose esistono in quanto son percepite almeno in relazione a chi le percepisce», in P. B. Shelley, *La Difesa della Poesia*, a cura di A. R. Parra, trad. it. di E. C. [con tutta probabilità le due lettere ripropongono le iniziali di Emilio Cecchi, almeno questa è la versione fornita da Parra. NdA], ETS, Pisa 2003, p. 52. Per uno studio sull’estetica e sulla poetica di Shelley, di grande interesse è il volume di L. M. Crisafulli, *La realtà del desiderio. Saggi morali, teoria estetica e prosa politica in P. B. Shelley*, Liguori, Napoli 1999.

²⁶ Turner inizia a dipingere a 14 anni, dedicandosi principalmente alla pittura di paesaggio; poi, ancora quattordicenne, viene ammesso alla prestigiosa Royal Academy di cui diviene “full member” ad appena 26 anni.

²⁷ Anche le teorie artistiche di Alexander Cozen esercitarono una notevole influenza sulla futura produzione pittorica di Turner. Cozen riteneva una macchia «not a drawing but a collection of a coincidental forms that can initiate creation of a drawing». Così, di fatto, incoraggiò i suoi allievi a creare dipinti proprio partendo da macchie di inchiostro incidentalmente cadute sul foglio o volutamente create versando il liquido nero. Va da sé che tale pratica artistica si proponeva come un vero e proprio esercizio di fantasia; le teorie pittoriche di Cozen vennero poi pubblicate

e, per quanto qui interessa, ad una visione al tutto nuova del soggetto impresso sulla tela, Turner è sicuramente debitore sia delle teorizzazioni estetiche dello studioso irlandese sia di suggestioni derivate dalla poesia romantica. D'altronde, il pittore conosceva bene lo stretto legame tra arte poetica e arte plastica, basti pensare che nel 1812 scrisse: «Painting and Poetry, flowing from the same fount mutually by vision [...] reciprocally improve, reflect and heighten each other's beauty like... mirrors»²⁸. Né è un caso che i due artisti vengano adesso accomunati: non v'è infatti dubbio che Turner abbia letto il poeta inglese. Nel suo *Colour in Turner*²⁹, John Gage evidenzia come i versi pensati dal pittore quale didascalia di *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge* (1843) (FIG. 8):

The ark stood firm on Ararat; th' returning sun
Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light,
Reflected her lost forms, each in prismatic guise
Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly
Which rises, flits, expands, and dies³⁰.

siano in realtà modellati sul *Prometheus Unbound* di Shelley; si legga dal II atto, ai vv. 71-83:

The bubbles, which the enchantment of the sun
Sucks from the pale faint water-flowers [...]
Are the pavilions where such dwell and float
Under the green and golden atmosphere
Which noontide kindles through the woven leaves;
And when these burst [...].

Ma vi è di più: *Queen Mab's Cave*, tela del 1846, presenta già nel titolo un chiaro rimando al testo shelleyano del 1813: *Queen Mab; A Philosophical*

con il titolo di *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscapes* (1786); cfr. O. Meslay, *Turner. Life and Landscape*, Harry Abrams Publishers, New York 2005, pp. 23-4.

²⁸ Cfr. Meslay, *Turner*, cit., pp. 58-9. Meslay ricorda anche come Turner fosse un assiduo lettore di testi poetici: a margine dei suoi blocchi da disegno, il pittore soleva infatti trascrivere versi poetici da lui stesso composti, o ripresi da opere di autori precedenti e coevi.

²⁹ J. Gage, *Colour in Turner, Poetry and Truth*, Studio Vista, London 1969, pp. 145-7, ma si legga anche H. Honour, *Il romanticismo*, Einaudi, Torino 2007.

³⁰ I versi fanno parte di un poema composto dallo stesso Turner e intitolato *Fallacies of Hope*.

*Poem*³¹. Altri paralleli tra i due artisti possono poi rinvenirsi tra la serie di dipinti dedicati a Venezia (si pensi a *Venice: Looking across the Lagoon at Sunset*, acquerello che il pittore produsse nel 1843³²) e i versi del poeta che descrivono la città lagunare (si pensi a *Lines Written among the Euganeans Hill* o ancora a *Julian and Maddalo*, vv. 63-93 e vv.132-140). In tali occorrenze il testo poetico e il testo pittorico si vedono accomunati dalla medesima tensione rappresentativa volta a rendere l'atmosfera incerta e insondabile delle luci, gli spazi aperti e indefiniti³³, o ancora un'impressione di grandezza e solennità; dall'esposizione, in definitiva, di un'inconfondibile nota di Sublime. Già perché tra le convergenze che ratificano il legame tra Shelley e Turner vi è sicuramente la profonda influenza che il trattato di Burke esercitò sui due artisti³⁴. Entrambi manifestano difatti grande interesse per la potenza delle emozioni suscite dall'osservazione di eventi esterni. Soprattutto se tali eventi riescono ad assorbire e turbare la ragione in maniera così intensa che la mente, dissolvendo le immagini guardate, "si riconsegna a se stessa"³⁵. Non sfuggirà, a tal proposito, la corrispondenza tra quanto ricordato dal poeta di Horsham³⁶ commentando la stesura di *Mont Blanc* – «It was

³¹ È anche probabile che, in questo caso, Turner abbia contratto un debito anche con il discorso di Mercuzio del *Romeo and Juliet* shakespeariano (I, IV, 54-63). Per uno studio sull'influenza esercitata da Shakespeare su Shelley (e sul Romanticismo in generale), si legga M. Marrapodi, *Shakespeare, Milton and the Romantic Imagination*, in "Textus", XXIV, L. M. Crisafulli e S. Curran (a cura di), Tilgher, Genova 2011.

³² Ma si tengano in considerazione anche *Venice, Looking East from the Giudecca, Sunrise*, del 1819, o *Venice at Sunrise from the Hotel Europa, with the Campanile of San Marco*, del 1840. È doveroso ricordare allora come entrambi gli artisti intrapresero viaggi in Europa, visitando anche l'Italia: le luci e i luoghi di Venezia, in particolare, segnarono la produzione e la sensibilità dei due uomini.

³³ Più genericamente, Ruskin, nel suo *Modern Painters* (5 voll., 1843-60), commentando e descrivendo la presenza frequente di nuvole nei cieli turneriani, fa riferimento a dei versi del *Prometheus Unbound* che descrivono il lento muoversi dei nemi: «Underneath the young grey dawn / And multitudes of dense, white fleecy clouds / Were wandering in thick flocks along the mountains, / Shepherded by the slow unwilling wind» (II, I, 144-147).

³⁴ È appena il caso di evidenziare come anche le teorie dell'empirismo di Locke esercitarono una profonda influenza sulla cultura del secolo. Nel suo *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), Locke attaccò la dottrina neoplatonica dell'esistenza di idee innate nella mente, propugnando invece la teoria per cui la conoscenza si origina esclusivamente dalla percezione dei sensi, o meglio dall'esperienza: esterna (la sensazione) o interna (la riflessione).

³⁵ Cfr. M. Price, *The Sublime Poem: Pictures and Powers*, in "The Yale Review", 58, 1968, pp. 194-5.

³⁶ Percy B. Shelley nasce a Horsham, nel Sussex, nel 1792.

composed under the immediate impression of the deep and powerful feelings excited by the objects which it attempts to describe: and as an undisciplined overflowing of the soul, rests its claim to approbation on an attempt to imitate the untameable wildness and inaccessible solemnity from which those feelings sprang»³⁷ – e quanto ebbe modo di dire Turner al reverendo William Kingsley facendo riferimento al suo *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (1842) (FIG. 2): «I did not paint it to be understood, but I wished to show what such a scene was like, I got the sailors to lash me to the mast to observe it, I was lashed for four hours, and I did not expect to escape, but I felt bound to record it if I did»³⁸.

I due autori si muovono quindi alla ricerca di un'esperienza artistica che restituisca appieno la potenza del sentire: la forza evocativa, la tensione immaginativa saranno gli strumenti dell'officina poetica di Shelley, così come la riconsegna delle sensazioni, i ricordi di una passione vissuta o ipotizzata, diverranno gli attrezzi della tavolozza di Turner.

E come si è visto, tra le cause in grado di produrre un'emozione intima e intensa vi è sicuramente la contemplazione della vastità, l'osservazione dello spazio vuoto e vertiginosamente offerto allo sguardo. L'immensità viene avvertita adesso come l'assaggio conoscitivo di una nozione d'infinito, di cui l'uomo non ha esperienza diretta, ma la cui intuizione è bastevole a frastornare ed ottundere la mente, o in tutti i casi a generare effetti immaginativi³⁹. La Natura si dà alla vista nella sua terribile bellezza, e la valutazione della sua estensione produce nell'uomo una sensazione di smarrimento angoscioso che subito gli restituisce lo stato della sua inferiorità⁴⁰. «Greatness of dimension is a powerful

³⁷ «La poesia [...] è stata composta sotto l'impressione immediata delle profonde e possenti emozioni suscite dagli oggetti che tenta di descrivere e, da indisciplinato straripamento dell'animo quale essa è, non pretende di essere accettata che come un tentativo di imitare l'indomabile selvaticezza e l'inaccessibile solennità da cui quelle emozioni sgorgarono». Il brano in traduzione è riportato in P. B. Shelley, *Opere*, a cura di Francesco Rognoni, Einaudi, Torino 1995, p. 1390, alla sezione *Prefazione e note di Mary Shelley*.

³⁸ In traduzione il testo suona: «Non l'ho dipinto perché si capisse, ma perché volevo mostrare che aspetto avesse uno spettacolo simile; mi feci legare dai marinai all'albero per poterlo osservare. Rimasi legato per quattro ore; credetti di non sopravvivere, ma sentii di doverlo imprimere nel caso fossi riuscito a scamparla». Il passo viene riportato da John Ruskin che, nel suo *Modern Painters*, dedicò diverse pagine ai lavori di Turner.

³⁹ Si produrrà in tal modo una prima intuizione di infinito che, comunque, non tarderà a farsi brama di infinito.

⁴⁰ In questo senso, di grande potenza sono i versi shelleyani di *Fragment*:

cause of the sublime»⁴¹, scriverà Burke nella sezione dedicata alla *Vastness*. Gli farà eco Kant, pochi decenni più tardi, consegnando alla sua *Critica del giudizio* (1790) lo studio sul “Sublime matematico”, ovvero su quella sensazione di profondo turbamento derivata dall’osservazione della grandezza incommensurabile della Natura; dalla contemplazione insomma di un luogo la cui ampiezza può essere tale da non permettere all’uomo di intenderne interamente le proporzioni né di ricondurre la visione ad una scala di misura di cui possa avere esperienza⁴².

E come già accaduto per la teorie di Burke, anche l’intuizione kantiana contribuisce al determinarsi della nuova coscienza estetica. Viene offerta ora un’inedita misura delle distanze prospetticamente resa attraverso paesaggi sterminati. Una dimensione dello spazio di cui Shelley tenta una descrizione nel suo *Prometheus Unbound*, I, vv. 18-23:

Almighty, had I deigned to share the shame
Of thine ill tyranny, and hung not here
Nailed to this wall of eagle-baffling mountain,
Black, wintry, dead, unmeasured; without herb,
Insect, or beast, or shape or sound of life.
Ah me! alas, pain, pain ever, forever!

O ancora in *The Cloud* (1820) o, per fornire un ulteriore esempio, nei versi tratti dal frammento intitolato *The Daemon of the World*, si legga dai vv. 189 ss.:

If solitude hath ever led thy steps
To the shore of the immeasurable sea,
And thou hast lingered there
Until the sun’s broad orb
Seemed resting on the fiery line of ocean,
Thou must have marked the braided webs of gold
That without motion hang
Over the sinking sphere:
Thou must have marked the billowy mountain clouds, [...]
Above the burning deep.

Rome and Nature, composti nel 1819, ma si pensi anche a *Ode to the West Wind* (1819-20).

⁴¹ E. Burke, *A Philosophical Enquiry*, cit., Part II, Section VII, *Vastness*, p. 72.

⁴² La grandezza “sublime”, dirà Kant, «è uguale solo a sé stessa. E da ciò segue, dunque, che il sublime non è da cercarsi nelle cose della natura, ma solo nelle nostre idee» (E. Kant, *La Critica del Giudizio*, in Id., *Critica della ragion Pura*, *Critica della Ragion pratica*, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Mondadori (I classici del Pensiero, Kant, vol. I), Milano 2008, p. 999).

Evocativo e potente, carico di note cromatiche, il verso di Shelley consegna appieno la nozione della superficie che si spiega sterminata. La categoria del Sublime matematico, trasposta poeticamente, si fissa nel progetto lirico. “The unmeasured mountain” cui è incatenato il titano, l’“immeasurable sea” che si muove oltre la riva, amplificano la sensazione della solitudine di chi osserva quelle altezze, quelle distese, che si caricano così di un significato intimo, nuovo.

Parallelamente, in Turner, soprattutto nei panorami a tutto campo della maturità, il realismo figurativo andò piegandosi alle esigenze di una “pittura emotiva”, in cui le impressioni di infinito dominassero le proporzioni del vero. Così, alla visione di Londra (*London*, 1809), in cui la veduta d’insieme della città è interamente restituita dalla prospettiva, fa da contraltare la resa di *Raby Castle, the Seat of the Earl of Darlington* (1818) (FIG. 3), o *The Red Rigi* (1842), o ancora *Venetian Festival*, dipinto del 1845⁴³. Ma anche in *Dolbadarn Castle, North Wales* (1802) l’idea dello spazio privato di un confine trova una sua espressione. Né è secondario sottolineare come anche questa tela sia corredata di versi, assai significativi, vergati dallo stesso Turner: «How awful is the silence of the waste, / Where Nature lifts her mountains to the sky. / Majestic solitude, behold the tower / Where hapless Owen, long imprison’d, pin’d / And wrung his hands in liberty in vain»⁴⁴.

Ma è in *The Devil’s Bridge* (1803-04) (FIG. 4) che la rappresentazione della sublime vertigine provata dinnanzi alla smisurata estensione del mondo si manifesta compiutamente. Adesso la sensazione di sgomento misto a incanto viene accentuata dalla precarietà strutturale del ponte al di sotto del quale si apre un baratro prospetticamente privato del suo fondo⁴⁵. Così, nel realizzarsi dello sguardo,

⁴³ L’idea di una tela che presupponesse una teorica prosecuzione del dipinto al di là della cornice è presente già in *Inside of Tintern Abbey* (1794), o anche in *Interior of Salisbury Cathedral, Looking towards the North Transept* (1802-05), opera questa in cui viene imposta una prospettiva dal basso ad amplificare l’idea di verticalità, cosicché il dipinto non riesca a contenere per intero il soggetto architettonico.

⁴⁴ Turner fa qui riferimento a Owain Goch, principe gallese rinchiuso nelle seGRETE del castello dal 1254 al 1277.

⁴⁵ È più che opportuno ricordare cosa scriveva Burke nei confronti della verticalità dell’abisso nel capitolo destinato alla “Vastità”: «I am apt to imagine likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down from a precipice, than looking up at an object of equal height; [...] A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane; and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished». Burke, *A Philosophical Enquiry*, cit., Part II, Section VII, *Vastness*, p. 72. Assai interessanti sono anche le considerazioni relative all’*Infinità* (VIII Sezione).

nell’ammirazione estasiata delle distanze, «il pensiero», per dirla con Lyotard, «sfida la propria finitezza, affascinato dalla dismisura. Ed è questo desiderio di illimitatezza che esso “sente” nello stato sublime: felicità e tristezza»⁴⁶.

3. Lo spazio dinamico. Tentativi di superamento dell’immobilismo della figurazione

Al pari del “Sublime matematico”, grande esito ebbe anche la seconda declinazione kantiana del Sublime, quella relativa al “Sublime dinamico”, originato dall’osservazione della forza distruttiva della Natura. Una Natura che adesso si manifesta all’uomo non più nella sua estensione illimitata, ma come energia ostile, come una minaccia per la vita. Anche in questo caso, la semplice constatazione della potenza degli elementi, espressi nella loro foga annientatrice, fuori da ogni controllo, ingenera nell’osservatore una sensazione di struggimento e meravigliata inquietudine. Vinto dal confronto con la violenza soverchiante delle forze del Creato, l’uomo subisce la ferita narcisista dovuta al riconoscimento della sua inferiorità: scruta la Natura e la teme, facendo esperienza del proprio limite⁴⁷.

Dunque adesso, in Shelley come in Turner, la rappresentazione del paesaggio supera la descrizione arcadica e contemplativa che era stata dei loro predecessori per raccontare di un “paesaggio eroico”⁴⁸, fatto di catastrofi ambientali, di incendi o di naufragi. La *narrazione* si fa così *resoconto del divenire*. Dalla resa di una superficie dispiegata dinnanzi allo sguardo e consegnata nella sua immobilità, si passa ad una rappresentazione “dinamizzata” dello spazio. Allora, in Turner, l’esposizione pittorica assume un movimento, uno sviluppo, seppure nella stasi. La dicotomia espressa da Lessing nel suo *Laocoonte*⁴⁹ trova

⁴⁶ J. F. Lyotard, *Anima minima. Sul Bello e il Sublime*, a cura di F. Sossi, Pratiche, Parma 1995, p. 91.

⁴⁷ L’uomo poi, sempre secondo Kant, riuscirà a riscattarsi da questa condizione di inferiorità in virtù della propria ragione e delle proprie forze morali; cfr. Kant, *La Critica del Giudizio*, cit., pp. 999 ss.

⁴⁸ M. Bockemühl, *Turner 1775-1851. Il mondo della luce e dei colori*, Taschen, Köln 2012, p. 13. Anche il tessuto cromatico turneriano si affrancha dalla disposizione settecentesca del colore, arrivando ad una personalissima resa pittorica di «una immagine della natura che mai era stato dato di vedere prima di lui» (ivi, p. 6).

⁴⁹ Come è noto, secondo la distinzione lessinghiana, alla pittura (e alla scultura) veniva consegnata esclusivamente la possibilità di rappresentare il tempo immobile, mentre alla letteratura veniva affidato il racconto dell’evolversi degli eventi.

una sintesi: la pittura agirà «attraverso meccanismi proiettivi»⁵⁰ che faranno presa sull'esperienza dell'osservatore, cosicché il racconto della figurazione possa determinare una “dinamizzazione” dell'immagine⁵¹. Al testo visuale viene finalmente concesso di raccontare gli eventi nel loro evolvere: “le parti coesistenti” si convertiranno in “progressive”⁵², e verrà restituita la sensazione della testimonianza oculare, del progredire dell'accadere.

J. M. W. Turner, *The Fall of an Avalanche in the Grison (Cottage Destroyed by an Avalanche)*, 1810



[Power dwells apart in its tranquillity, / Remote, serene, and inaccessible: / [...] The glaciers creep / Like snakes that watch their prey [...] / there, many a precipice, / Frost and the Sun in scorn of mortal power / Have pil'd: dome, pyramid, and pinnacle, / A city of death, distinct with many a tower / And wall impregnable of beaming ice / Yet not a city, but a flood of ruin / Is there, that from the boundaries of the sky / Rolls its perpetual stream; vast pines are strewing / Its destined path, or in the mangled soil / Branchless and shattered stand; the rocks, drawn down / From yon remotest waste, have overthrown / The limits of the dead and living world, / Never to be reclaimed (P. B. Shelley, *Mont Blanc*)].

Nel 1810, Turner dipinge *The Fall of an Avalanche in the Grisons (Cottage Destroyed by an Avalanche)*. L'immagine ha in sé la partecipazione

⁵⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 90.

⁵¹ Per uno studio puntuale sul fenomeno della “dinamizzazione dell'immagine” rimando a ivi, pp. 90 ss.

⁵² Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2003³, p. 93.

di leggi fisiche (gravità, accelerazione) che determinano l’inevitabile prosecuzione dinamica della scena. La narrazione visiva non si conclude insomma in se stessa: il tempo del racconto si prolunga nella proiezione dell’osservatore.

Poi, in un’ennesima consonanza, i versi tratti da *Mont Blanc* di Shelley (1817), che nella pagina precedente sono riportati sotto l’immagine quasi a fornire una “didascalia ipotetica” del dipinto, sembrano voler rendere in metrica l’impatto della massa nevosa descritta da Turner. Il *Potere* cui fa riferimento Shelley, inizialmente reso nella sua dimensione terribile e potenziale, si sprigiona, tanto nel componimento quanto nel quadro, in una corsa annientatrice. Le due valanghe precipiteranno, con tutta la loro violenza, producendo giochi di luce che il ghiaccio restituirà durante la corsa trascinante delle slavine⁵³.

Tela e verso sembrano rincorrersi in un gioco di rimandi e accostamenti. E per certo entrambi sono intrisi di sublimità, di quella sensazione di paura frammista a stupore in grado di eccitare e scuotere la mente. Anche altrove, in Turner come in Shelley, il Sublime dinamico trova una sua espressione. Si pensi a *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*, 1812 (FIG. 5), o a *The Burning of the Houses of Lords and Commons* (1835)⁵⁴, dipinti in cui il pittore ricostruisce il divenire della realtà confidando in un processo di percezione e prosecuzione del moto, imponendo insomma un’osservazione attiva e non più meramente contemplativa. In *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour’s Mouth* (1842) (FIG. 2), poi, una pennellata densa scomponete la superficie della tela in gorghi d’acqua e mulinelli di vento che, nella riconsegna illusionistica del moto, si abbatteranno, per forza centripeta, sulla nave in balia della tempesta. E un effetto simile viene raggiunto anche in *The Shipwreck*, 1805 (FIG. 6), o in *The Slave Ship. Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhoon Coming On*” (1840). Adesso la Natura non fa più da sfondo alle azioni dell’uomo ma diventa essa stessa soggetto della tela, agente principale del racconto. Ciò che as-

⁵³ Ovviamente, l’accostamento qui proposto ha valore esclusivamente ipotetico: non vi sono infatti certezze sul fatto che Shelley abbia visto il quadro di Turner prima di comporre il suo testo. Si sa invece che Turner ebbe a modello il dipinto *An Avalanche in the Alps* (1803), di Philip J. De Loutherbourg. Ciò che conta poi è come il trattato di Burke abbia influenzato sia Shelley che Turner, diventando il riferimento teorico, la “didascalia invisibile”, del lavoro dei due artisti.

⁵⁴ Si pensi anche al tardo *Rain Steam and Speed* (1844), in cui variando le tecniche del racconto pittorico, Turner propone una traduzione in immagini di un treno in corsa, in cui l’impressione del moto viene conferita soprattutto dalla luce che filtra attraverso la pioggia.

surge a tema narrativo (pittorico e poetico) è il vigore ancestrale degli elementi eccitati nella furia, la violenza del mare, la forza ingovernabile di una Potenza che trova espressione nel resoconto della sua sovranità. La stessa Potenza, devastante e in atto, che si rintraccia nella descrizione della barca in preda alle onde presentata da Shelley nel poema allegorico *Alastor, or the Spirit of Solitude* (1816)⁵⁵; si legga dai versi 358-396:

The boat fled on, – the boiling torrent drove, –
The crags closed round with black and jagged arms,
The shattered mountain overhung the sea,
And faster still, beyond all human speed,
Suspended on the sweep of the smooth wave,
The little boat was driven. A cavern there
Yawned, and amid its slant and winding depths
Ingulfed the rushing sea. [...]
Stair above stair the eddying waters rose,
Circling immeasurably fast [...]
Seized by the sway of the ascending stream,
With dizzy swiftness, round and round and round,
Ridge after ridge the straining boat arose,
Till on the verge of the extremest curve,
[...] the boat paused shuddering.– Shall it sink
Down the abyss?

O nella descrizione della tempesta in *A Vision of the Sea* (1820):

‘Tis the terror of tempest. The rags of the sai
Are flickering in ribbons within the fierce gale:
From the stark night of vapours the dim rain is driven,
And when lightning is loosed, like a deluge from Heaven,
She sees the black trunks of the waterspouts spin
And bend, as if Heaven was ruining in,
Which they seemed to sustain with their terrible mass
As if ocean had sunk from beneath them: they pass
To their graves in the deep with an earthquake of sound,
And the waves and the thunders, made silent around,
Leave the wind to its echo.

⁵⁵ Ma si legga anche, ad esempio, il *Prometheus Unbound*, ai versi 33-42 del II atto, III scena: «The vale is girdled with their walls, a howl / Of cataracts from their thaw-cloven ravines / Satiates the listening wind, continuous, vast, / Awful as silence. Hark! the rushing snow! / The sun-awakened avalanche! whose mass, / Thrice sifted by the storm, had gathered there / Flake after flake, in heaven-defying minds / As thought by thought is piled, till some great truth / Is loosened, and the nations echo round, / Shaken to their roots, as do the mountains now».

Nei versi come nelle tele, i naufragi, le bufere, la violenza del fenomeno atmosferico, gli schiaffi delle onde, la sensazione ottica di avvicinamento della catastrofe, sono restituiti con la magnificenza di una verisimiglianza pressoché totale. Gli accadimenti, la Natura vengono descritti non più come sotto il controllo dell'uomo, ma nel loro prodursi impetuoso. Gli spruzzi d'acqua, il dinamismo dei vortici liquidi, la poderosa vigoria dei gorghi amplificano ulteriormente l'impressione di *minorità* antropica consegnata dai testi. Ovviamen-
te, al senso di inadeguatezza dalla condizione umana, alla percezione di inferiorità, si contrappongono spietatamente la forza rovinosa e l'imponenza severa della Natura, in una prolungata irradiazione di Sublime.

4. Note di caos primordiale: aspetti di Sublime terrifico

Ancora una sorta di apparentamento estetico, proseguendo il percorso in parallelo tra i due artisti, si riscontra nella declinazione di ciò che può essere definito “Sublime terrifico”, dato dalla profonda sensazione di paura che la desolazione, l'orrore apocalittico o il deformè possono originare. Scriverà Burke nella sezione dedicata al *Terrore*: «No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as *fear*. [...] Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror be endued with greatness of dimensions or not»⁵⁶. L'elemento terrifico diviene dunque ingrediente di riferimento nella riflessione artistica ora di Shelley ora di Turner. Una inclinazione al descrittivismo orrido che non di rado viene assunta come modulo teorico della dimensione del tragico. In *The Sensitive Plante* (1820), Shelley unisce il riecheggiamento dell'intuizione platonica di una forza ultrafisica ad una descrizione satura d'angoscia primitiva. Così, col procedere della lirica, i toni mutano improvvisamente: dalla versificazione distesa e intrisa di serenità irenica delle prime quartine si giunge alle tensioni vorticose e raccapriccianti che danno conto della devastazione che chiude il componimento:

Between the time of the wind and the snow
All loathliest weeds began to grow,
Whose coarse leaves were splashed with many a speck,
Like the water-snake's belly and the toad's back. [...]

⁵⁶ Burke, *A Philosophical Enquiry*, cit., Part II, Section II, *Terror*, p. 57.

And agarics and fungi, with mildew and mould,
Started like mist from the wet ground cold;
Pale, fleshy, as if the decaying dead
With a spirit of growth had been animated!

Spawn, weeds, and filth, a leprous scum,
Made the running rivulet thick and dumb,
And at its outlet, flags huge as stakes
Damn'd it up with roots knotted like water-snakes.

And hour by hour, when the air was still,
The vapors arose which have strength to kill:
At morn they were seen, at noon they were felt,
At night they were darkness no star could melt.

And unctuous meteors from spray to spray
Crept and flitted in broad noonday
Unseen; every branch on which they alit
By a venomous blight was burn'd and bit.

Il crescendo tumultuoso di desolazione è appesantito dall'incendere incalzante dell'aggettivazione tetra. Si è insomma dinnanzi ad una sorta di fenomenologia del caos, in cui la materia viene restituita nell'organicità della sostanza primordiale. E anche altrove la forza descrittiva delle epifanie poetiche shelleyane consegna alla lettura lo stato indistinto e disgregato della Natura, o ancora la forza apocalittica del disordine ancestrale. Si leggano, dal I atto del *Prometheus*, ai versi 164-179⁵⁷, le parole pronunciate dalla Terra all'udire la voce del titano incatenato:

[...] see those million worlds which burn and roll
Around us: their inhabitants beheld
My spherèd light wane in wide Heaven; the sea
Was lifted by strange tempest, and new fire
From earthquake-rifted mountains of bright snow
Shook its portentous hair beneath Heaven's frown;
Lightning and Inundation vexed the plains;
Blue thistles bloomed in cities; foodless toads
Within voluptuous chambers panting crawled.
When Plague had fallen on man and beast and worm,
And Famine; and black blight on herb and tree;
And in the corn, and vines, and meadow-grass,
Teemed ineradicable poisonous weeds
Draining their growth [...].

⁵⁷ Ma si legga anche *Prometheus Unbound*, I, 87-90, o II, IV, 49-58.

Qui, la proliferazione delle immagini della catastrofe si lega ad una cosmologia antichissima, al racconto di un eroismo filantropico, mentre le imprecazioni del titano lasciano presagire la teomachia che è da compiersi. Un muoversi poetico, quello adesso presentato, in cui il Bello e il Brutto, l'Ordine e il Caos, interagiscono in una dialettica della speranza di nuovi assetti teologici. Ma ciò che interessa è come l'officina poetica shelleyana s'adoperi ancora una volta per forgiare un verso che appieno consegni la regressione allo stato di dis-Ordine. Una tensione annichilente che, con sintonica corrispondenza, Turner propone in *Shade and Darkness – the Evening of the Deluge*, 1843 (FIG. 7), o in *Death on Pale Horse* (1832). Una sensazione d'ammirata inquietudine si sprigiona da questa scene calamitose, in cui trovano espressione ora il senso di turbinoso scompiglio, ora l'intuizione della vastità e il corrispettivo senso di intima solitudine⁵⁸. I cromatismi di Turner si affrancano dalle disposizioni formali del colore, realizzando un unicum concettuale che rimandi ad un'idea di potenza primigenia, ad una Natura colta nel vigore di un divenire cosmico, nell'atto del suo stesso farsi. La volontà pittrica turneriana, in assoluta deroga alla *Legge Tebana* della suprema bellezza⁵⁹, mira ora alla riproduzione di un'idea di orrore ancestrale. In tale direzione vanno anche: *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis*, 1843 (FIG. 8), o *The Fifth Plague of Egypt* (1800)⁶⁰. Adesso il colore si dà come risultato di una percezione soggettiva, ma gli viene consegnata anche una funzione simbolico-comunicativa. Esso diviene, almeno nelle ultime opere del pittore, il «teatro dell'accadimento. Dalla natura del colore, l'osservatore può sperimentare direttamente la natura del rappresentato»⁶¹. Analogamente, un'intuizione del

⁵⁸ Con riferimento al senso di solitudine si pensi al dipinto intitolato *Lost to All Hope* prodotto tra il 1845 e il 1850. Ancora: sul senso di solitudine come causa di Sublime si legga la sezione xi dell'*Enquiry* di Burke intitolata *Society and Solitude*.

⁵⁹ Cfr. Claudio Aeliani, *Varia Historia*, trad. it. *Storie varie*, a cura di Nigel Wilson, trad. it. di C. Bevegni, Adelphi, Milano 1996; e G. E. Lessing, *Laocoonte*, cit., pp. 27-9 e 91-9.

⁶⁰ Il dipinto viene poi acquistato, nel 1800, da William Beckford per la cifra di 150 ghinee.

⁶¹ M. Bockemühl, *Turner*, cit., p. 84. Assai interessanti, in questo senso, sono le considerazioni di Alfredo De Paz in *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie*, Liguori, Napoli 1984. Si legga in particolare la sezione intitolata “Percorsi

primigenio muoversi delle cose viene proposta da Shelley nel suo *Passage of the Apennines (fragment)*, 1818:

Listen, listen, Mary mine,
To the whisper of the Apennine,
It bursts on the roof like the thunder's roar,
Or like the sea on a northern shore,
Heard in its raging ebb and flow
By the captives pent in the cave below.
The Apennine in the light of day
Is a mighty mountain dim and gray,
Which between the earth and sky doth lay;
But when night comes, a chaos dread
On the dim starlight then is spread, [...]
And the Apennine walks abroad with the storm,
Shrouding...

Ancora una volta il poeta restituisce alla lettura un'idea di Potenza in atto, e poco importa che tale Potenza scaturisca da una divinità teologica o da un'entità astratta e animisticamente, si potrebbe dire panteisticamente, viva nella Natura⁶². Quanto importa, invece, per citare ancora da Burke, è quanto la percezione di essa agi-

e poetiche della pittura romantica". Ma di De Paz si legga anche *Romanticismo. L'arte europea nell'età delle passioni*, Liguori, Napoli 2010. È in tutti i casi opportuno evidenziare anche la discorde ricezione dei lavori di Turner. I critici manifestarono giudizi controversi ed alcuni evidenziavano come le resa fosse più «ad effetto che fedele» (ivi, p. 16). Ancora: William Hazlitt ebbe a giudicare Turner: «the ablest landscape-painter now living, whose pictures are however too much abstractions or aerial perspective, and representations not properly of the objects of nature as of the medium through which they are seen... They are pictures of the elements of air, earth and water. The artist delights to go back to the first chaos of the world [...] All is without form and void. Someone said of his landscapes that they were *pictures of nothing and very like*», cfr. W. Hazlitt, "The Examiner", February, 1816. Il passo in traduzione suona: «il più abile pittore di paesaggi attualmente in vita, i cui dipinti sono comunque eccessive astrazioni di prospettiva aerea e rappresentazioni, più che degli oggetti naturali, del mezzo attraverso cui essi sono osservati. Sono immagini degli elementi di acqua, aria e terra. L'artista si diletta a ritornare al caos primordiale del mondo [...] Ogni cosa è informe e vuota. Dei suoi paesaggi, qualcuno ha detto che sono *ritratti di nulla, e molto somiglianti*». È il caso di ricordare come, in un ennesimo parallelo, anche l'opera di Shelley venne più volte criticata, si pensi ai giudizi negativi formulati da Eliot, o ancora da Arnولد che definì il poeta «a beautiful and ineffectual angel beating in the void his luminous wings in vain».

⁶² In *The Necessity of Atheism*, 1811, Shelley nega il potere creativo del divino, ma riconosce la possibilità d'esistenza di uno Spirito "coeterno e immanente all'universo".

sca su di noi: «mentre contempliamo un oggetto così vasto, come se fossimo sotto il braccio della sua onnipotenza e avvolti da ogni lato dalla sua onnipresenza, ci rannicchiamo nella piccolezza della nostra natura e ci sentiamo in un certo senso annichiliti dinnanzi a lui»⁶³.

Il racconto poetico e quello figurativo consegnano dunque uno scenario caotico imposto da una forza né compiuta né obbediente; di conseguenza il fruitore dell'opera si trova dinnanzi ad una percezione di infinito, più che ad una sua descrizione puntuale. Parola e immagine, officina poetica e atelier pittorico si soccorrono mutuamente nell'interpretazione di impianti culturali e simbolici. Alle arti figurative, alla filosofia, alla letteratura è dato di leggere gli universali che ordinano l'accadere delle cose, analizzando l'uomo nel suo relazionarsi con l'ambiente e coi suoi simili.⁶⁴ E allora Shelley e Turner, il verso e il colore, affidano alle rispettive tecniche il compito di decifrare le strutture profonde della cultura romantica; entrambi spinti dall'urgenza visionaria e dalla vivida ammirazione per il dispiegarsi insubordinato e impetuoso degli elementi⁶⁵. Ma soprattutto, per rimanere all'oggetto di questo scritto, entrambi impegnati a tradurre l'ordito teorico del Sublime: la trama articolata e corposa delle sensazioni provate quando l'occhio s'annega nel vuoto immenso delle superfici indeterminate, o s'irrigidisce nella visione terrificante dello spazio invaso dalla potenza attiva della Natura. In quella dimensione sospesa, in cui immaginazione, stupore e terrore confluiscono. E allora l'irrappresentabile, ancorché inespresso, può essere finalmente concepito.

⁶³ Burke, *Il Bello e il Sublime*, cit., p. 93.

⁶⁴ Non a caso Mitchell, sicuramente da annoverare tra i critici contemporanei più attenti, rileva come «Society is a text. Nature and its scientific representations are “discourses”»; cfr. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 11. Né è irrilevante sottolineare come a Mitchell si debba la coniazione del termine “image/text”: si legga a tal proposito, in particolare, W. J. T. Mitchell, *Iconology*, cit.

⁶⁵ Eppure entrambi sono in grado di rendere la dimensione irenica del paesaggio idillico. Si pensi, con riferimento a Turner, agli oli *Dido building Carthage; or the Carthaginian Empire* (1815) o *The Bay of Baiae, with Apollo and Sybil* (1823); con riferimento a Shelley, basti pensare a *To Jane: The Recollection*.

5. Appendice iconografica

FIGURA 1

William Gilpin, *Scaleby Castle*, 1772-74

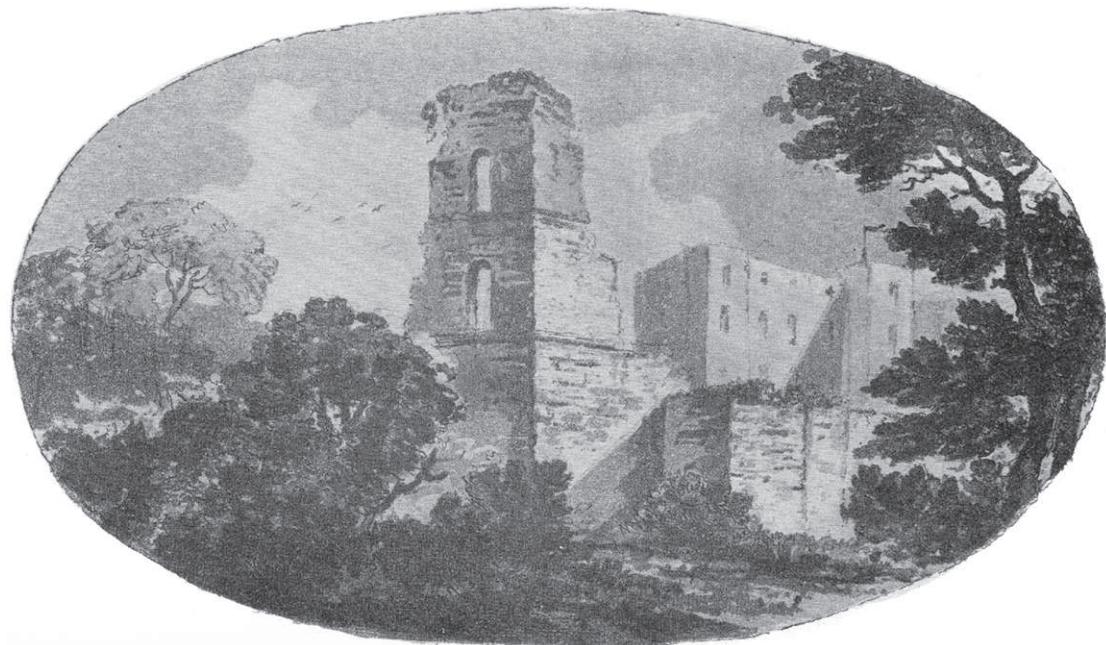


FIGURA 2

J. M. W. Turner, *Snow Storm Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842



FIGURA 3

J. M. W. Turner, *Raby Castle the Seat of the Earl of Darlington*, 1818



FIGURA 4

J. M. W. Turner, *Devil's Bridge*, 1803-04



FIGURA 5

J. M. W. Turner, *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*, 1812



FIGURA 6

J. M. W. Turner, *Shipwreck*, 1805



FIGURA 7

J. M. W. Turner, *Shade and Darkness – The Evening of the Deluge*, 1843



FIGURA 8

J. M. W. Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis*, 1843

