



**TZVETAN  
TODOROV**

---

**IL CASO  
REMBRANDT**

Garzanti

# Presentazione

Trovandoci davanti all'opera di un grande maestro, oltre ad ammirare la perfezione delle forme o interrogarci sul significato di ogni immagine, speriamo di scorgervi qualche indizio che getti luce su uno dei più affascinanti segreti delle attività umane: il processo creativo. Quali sono le condizioni perché scaturisca un'opera destinata a imporsi a livello universale? Qual è la relazione fra vivere e creare? Nel sollevare con discrezione il velo che avvolge questo mistero, Tzvetan Todorov sceglie come punto di partenza la storia del più famoso pittore del XVII

secolo, Rembrandt: descrive la lezione umana che traspare dai suoi quadri e dalle sue incisioni correlandola con quanto conosciamo dei suoi rapporti con le donne, i figli, la famiglia, la vita. E ripercorre il secolare dialogo dell'arte con la morale e la realtà, per affermare idealmente, nelle parole della filosofa e scrittrice Iris Murdoch, che «la relazione dell'arte con la verità e con il bene dev'essere lo scopo fondamentale di ogni seria critica».

Tzvetan Todorov, nato a Sofia, in Bulgaria, nel 1939, vive in Francia dall'inizio degli anni Sessanta. Direttore di ricerca onorario al Centro Nazionale di Ricerca Scientifica di Parigi, ha ricevuto

numerosi premi in Italia e all'estero, tra i quali, nel 2008, il premio Principe delle Asturie per le Scienze sociali. Con Garzanti ha pubblicato *La letteratura fantastica* (1970), *Teorie del simbolo* (1984), *Di fronte all'estremo* (1992), *Una tragedia vissuta* (1995), *Memoria del male, tentazione del bene* (2001), *Il nuovo disordine mondiale* (2003), *Lo spirito dell'illuminismo* (2007), *La letteratura in pericolo* (2008), *La paura dei barbari* (2009), *La bellezza salverà il mondo* (2010), *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro* (2011), *I nemici intimi della democrazia* (2012), *Goya* (2013), *La pittura dei Lumi* (2014) e *Resistenti* (2016).

*TZVETAN TODOROV*

# IL CASO REMBRANDT

*seguito da*

ARTE E MORALE

*Traduzione di*  
*DORIANA COMERLATI*



Garzanti



[www.garzantilibri.it](http://www.garzantilibri.it)



[facebook.com/Garzanti](https://facebook.com/Garzanti)



@garzantilibri

# IL LIBRAIO

[www.illibraio.it](http://www.illibraio.it)

In copertina: Rembrandt H. van Rijn,  
*Autoritratto come scudiero di corte*,  
1609, Germanisches Nationalmuseum,  
Norimberga / Bridgeman Images  
Progetto grafico: Mauro de Toffol /  
*theWorldofDOT*

Traduzione dal francese di  
Doriana Comerlati

Titolo originale dell'opera:

*L'art ou la vie! Le cas Rembrandt*

Il testo *Le cas Rembrandt* è stato pubblicato per la prima volta nel 2008 dalle edizioni Adam Biro nell'opera intitolata *L'Art ou la Vie!*

© Éditions du Seuil, 2015

ISBN 978-88-11-14669-8

© 2017, Garzanti s.r.l., Milano  
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

Prima edizione digitale: febbraio 2017

Quest'opera è protetta dalla Legge sul  
diritto d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche



parziale, non autorizzata.

# **IL CASO REMBRANDT**

# PREMESSA

Trovandoci davanti all'opera di un grande artista, oltre ad ammirare la perfezione delle forme o interrogarci sul significato di ogni immagine, speriamo di scorgervi qualche indizio che getti luce su uno dei più affascinanti segreti delle attività umane: come si svolge il processo creativo di un artista d'eccezione? Quali sono le condizioni perché scaturisca un'opera destinata a imporsi a livello universale? Qual è la relazione ottimale fra vivere e creare? Sollevare con discrezione il velo che avvolge questo mistero: ecco la tentazione a cui vorrei

cedere in queste pagine, scegliendo come punto di partenza la storia di un artista geniale ed esaminando le tracce che la vita ha lasciato nella sua pittura. Rembrandt, uno dei pittori più apprezzati dai contemporanei, è poi diventato l'artista più famoso del suo secolo e del suo paese. Le immagini uscite dal suo pennello ci consentono di penetrare nell'intimo della sua esistenza di tutti i giorni? Che cosa ci fa sapere su di lui la sua opera, e su ciò che l'ha reso capace di crearla?

Nel XVII secolo fiorisce nei Paesi Bassi un tipo di pittura relativamente nuovo volto alla rappresentazione della vita quotidiana, la cosiddetta «pittura di genere».

Questa novità è densa di significato.

Pur esistendo fin dall'Antichità sporadici esempi di raffigurazioni di questo tipo, è la prima volta che i momenti più comuni della vita della gente – i pasti, il sonno, gli incontri amorosi o erotici, i concerti, la cura dei figli, l'esercizio dei diversi mestieri – vengono considerati degni di diventare oggetto di rappresentazione e sistematicamente trattati come tali. Ecco quindi che il pittore, qualunque sia il giudizio nei confronti dell'attività o dell'azione che si svolge sotto i nostri occhi, elogia il mondo visibile e al tempo stesso afferma la dignità delle situazioni più ordinarie e delle persone più comuni. Nel mondo gerarchico del passato si schiude una breccia, mentre arretra la concezione manichea che tanto a lungo aveva dominato le rappresentazioni con

la sua suddivisione del mondo in alto e basso e con la sua distinzione fra lo spirito e la carne, fra il bene e il male. La madre che allatta il figlio non ha più bisogno di venire assimilata alla Madonna per essere celebrata.

Come la pittura di storia, e come i ritratti, le scene di genere rappresentano l'universo umano. Mentre però i pittori di storia attingono i soggetti dai racconti religiosi o dalla mitologia classica, dalle opere dei poeti o dai fatti storici, i pittori che fissano sulla tela il quotidiano li traggono dal loro intorno, da situazioni familiari a tutti. Per tale ragione la pittura di genere si trova segretamente collegata alla vita delle donne, all'epoca limitata quasi sempre a esperienze private, ripetitive e anonime, diversamente da

quanto accade agli uomini, che hanno accesso anche alla sfera degli eventi pubblici, quelli che contribuiscono a forgiare la Storia. La pittura del quotidiano, però, a differenza di quanto si è ritenuto nei secoli successivi, non è animata da un'intenzione puramente descrittiva. Non ha lo scopo di mostrarci unicamente il mondo così com'è, ma, come la pittura di storia, è imbevuta di simboli e allegorie, ed è anche veicolo di un insegnamento morale.

Per un altro aspetto, la pittura del quotidiano si contrappone ai ritratti, come il fare all'essere, come l'esistenza all'essenza. Il ritratto mira sempre a cogliere l'identità profonda dell'effigiato, al di là delle contingenze del momento, laddove la pittura di genere privilegia la

rappresentazione di situazioni e azioni. Non è sempre facile tracciare una linea di demarcazione, ma la maggior parte del tempo essa risulta chiara: l'accento viene posto sull'attore o sull'azione. A metà strada fra i ritratti e la pittura di genere si situa un sottogenere denominato in Olanda *tronies*, o «facce espressive»: si tratta della rappresentazione non tanto di persone reali quanto di personaggi; quindi i pittori non si preoccupano più della somiglianza con individui in carne e ossa, ma soltanto dell'espressività del volto raffigurato.

Per cercare la risposta alle nostre domande, è dunque opportuno passare a esaminare le immagini nelle quali Rembrandt rappresenta il proprio mondo. Solo che ci troviamo subito davanti a un



ostacolo: diversamente dalla gran parte dei suoi contemporanei, il nostro artista non ha dipinto quadri che raffigurano la vita quotidiana.

# 1. RAPPRESENTARE IL QUOTIDIANO

È innanzitutto necessario precisare meglio la nostra affermazione secondo cui Rembrandt non avrebbe dipinto quadri di vita quotidiana. Durante gli anni di apprendistato a Leida, l'artista ha in effetti rappresentato soggetti tratti dalla vita quotidiana, per esempio una lezione di musica o un vecchio ricco, ma a partire dal momento in cui si afferma la sua personalità di pittore si stenta a individuare un quadro che sia veramente di «genere». Vi si avvicina *Il pittore nello*

*studio* (Boston) eseguito nel periodo di Leida, che però può anche essere letto come un'allegoria della pittura o un autoritratto simbolico. Il *Filosofo* (o *Studioso*) *in meditazione* (Parigi, Louvre) è probabilmente un personaggio storico di cui ignoriamo il nome. La *Fanciulla alla finestra* (Londra, Dulwich Picture Gallery), che ci rivolge un sorriso seduttivo mentre gioca con la collana, è una «faccia espressiva» e non una scena d'azione. Quanto al dipinto oggi designato come *Hendrickje che si bagna nel fiume* (Londra, National Gallery), sia i sontuosi abiti all'antica visibili alle spalle della giovane sia la sua nudità paiono escludere la possibilità che la scena si svolga nel mondo contemporaneo; questi elementi

suggeriscono che si tratti piuttosto di una figura storica di cui ci sfugge l'identità, forse una Betsabea che si prepara all'incontro con re Davide (Rembrandt ne ha dipinta un'altra lo stesso anno).

Rembrandt rimane dunque sostanzialmente un pittore di storia e di ritratti, anche se va ricordato che molti suoi ritratti mostrano soggetti colti nell'azione, caratteristica, questa, che evoca la scena di genere. È il caso, per esempio, di *Titus allo scrittoio* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) o di *Titus mentre legge* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), interpretabili come rappresentazioni della scrittura e della lettura: l'attività è importante quanto il soggetto. Sconfina ancora più nella scena di genere il doppio

ritratto di *Jan Rijksen e Griet Jans* (Londra, Royal Collection) [conosciuto anche come *Ritratto del costruttore navale con la moglie, n.d.r.*], con l'uomo che disegna una figura con il compasso, mentre la moglie ha appena fatto ingresso nella stanza e gli tende una lettera. Lo stesso vale per alcuni dei più famosi ritratti collettivi di Rembrandt, o per le sue anatomiche, molto più animate dei dipinti analoghi realizzati dai suoi contemporanei, o anche per *La ronda di notte* (Amsterdam, Rijksmuseum), ritratto della compagnia di Frans Banning Cocq, che descrive un momento speciale nella vita di questi uomini più che mostrarne l'identità senza tempo. Tuttavia non si è tentati di leggerci una scena di genere che illustri la vita dei soldati, come per

esempio nel caso di David Vinckboons o Gerard Ter Borch: qui siamo di fronte a individui debitamente caratterizzati, non a soldati «generici».

Fatta questa constatazione, occorre però subito precisare che se Rembrandt non ha raffigurato scene di vita quotidiana nei suoi dipinti l'ha però fatto abbondantemente nelle altre due forme di espressione plastica da lui praticate, l'incisione e il disegno. Ora, le incisioni sono quante i dipinti e i disegni sono tre volte tanti. Anche considerando che molti disegni e certe incisioni non erano destinati a godere di un'esistenza autonoma, ma costituivano studi preparatori per altre incisioni e soprattutto per i dipinti – oppure erano semplici notazioni di una posa, un gesto,

un movimento, un po' come un appunto affidato a un taccuino –, resta il fatto che un buon numero di incisioni e disegni sono sufficientemente elaborati da consentirci di considerarli prodotti finiti e destinati al commercio. In essi, le rappresentazioni della vita quotidiana ricorrono di frequente, segno che non sono estranee all'attività del pittore. Solo che occupano una posizione gerarchica inferiore rispetto ai dipinti di storia e ai ritratti, secondo quanto del resto raccomandavano i trattati di pittura dell'epoca e come dimostrano i prezzi molto diversi pagati per gli uni e per gli altri. Non c'è da meravigliarsene: le scene di genere, di solito di piccolo formato, erano destinate alle case della media borghesia, mentre i dipinti di storia

venivano acquistati da ricche istituzioni, o addirittura dalla corte reale, e i ritratti erano commissionati da persone piuttosto agiate. Sempre attento al valore di mercato delle sue opere, Rembrandt ha applicato tale gerarchia alle tecniche da lui utilizzate, riservando all'incisione e al disegno i temi del quotidiano.

Abbondano, per esempio, scene di locande o di strada, talvolta simili a quelle dipinte nella stessa epoca dal contemporaneo Adriaen Brouwer, di cui Rembrandt colleziona dipinti e incisioni. Si assiste alla lite in una locanda, dove i soldati giocano a carte o a tric trac, una vecchia svuota le tasche di un ubriaco che si è addormentato a tavola, il sensale di matrimoni fa proposte a una giovane donna, un'altra si fa leggere la mano. Ci



si imbatte in svariati ciarlatani che vendono alla gente prodotti miracolosi, oppure in una venditrice di *crêpes* o *coucks* (incisione e disegno) con accanto dei bambini affamati o un cagnolino speranzoso di afferrare un boccone al volo.

Un altro tema frequente, soprattutto agli inizi della sua carriera ma anche più tardi, è quello degli accattoni, dei mendicanti e dei vagabondi. Rembrandt si è forse ispirato alle immagini popolari di Jacques Callot, privilegiando però il lato umano dei personaggi piuttosto che l'aspetto pittoresco; del resto, in un'incisione del 1630, presta le proprie sembianze a uno di loro. I mendicanti sono in genere delle coppie che si portano sulla schiena i figli piccoli o tengono per

mano i più grandicelli, e talvolta hanno un cane al seguito. Un'incisione del 1648 (fig. 1)<sup>1</sup> mostra un gruppo di mendicanti sulla porta di una casa – l'uomo, la donna, il figlio grande e quello piccolo – mentre ricevono l'elemosina da un vecchio benevolo.



Rembrandt. f. 1678.

1. *Mendicanti alla porta di una casa*,  
1648. Incisione all'acquaforte. G. 176 (I),  
Parigi, Musée des Beaux-Arts, Petit  
Palais, collezione Rothschild.

Un'altra serie di immagini è dedicata alla rappresentazione di uomini e donne occupati in attività artistiche o intellettuali: attori teatrali abbigliati in modo stravagante, il pittore nello studio, concentrato davanti a una tela o chino su un disegno, uomini assorti nei loro pensieri o intenti a scrivere (si vede anche uno scrivano che tempera la penna), donne immerse nella lettura. Particolarmente frequenti sono i musicisti, ripresi lungo una strada che percorrono a piedi o a dorso di mulo (con

due tamburi neri), oppure mentre suonano in piedi o seduti (fig. 2).



*2. Musicisti che ascoltano un suonatore*

*di flauto*, 1635 circa. Disegno a penna e acquerello. B. 399, Newbury, Berkshire, collezione privata.

Anche il mondo del lavoro è molto presente nei disegni di Rembrandt. Si vedono allora individui situati in un paesaggio, quali mietitori in un momento di riposo, mungitrici di mucche in piena attività, il pastore che conduce il gregge alla sorgente o il pescatore con la lenza, ma anche donne occupate in faccende domestiche. Un disegno raffigura quattro donne che cuciono accanto al camino; un altro (fig. 3), un gruppo in una cucina, con una chiara suddivisione dei ruoli: china sul focolare, la più anziana prepara da mangiare; la giovane lì accanto regge

due corde con cui tiene in piedi il bambino ancora ai primi passi, mentre il figlio più grande le sta vicino.



3. *Interno di cucina*, 1646. Disegno a penna, pennello e inchiostro bruno lumeggiato a sanguigna. B. 747r, Mosca, Museo Puškin.

Fra le incisioni, possiamo isolare un gruppo incentrato su temi erotici, datato alla metà del quinto decennio del XVII secolo. Un malizioso suonatore di zuppa sbircia sotto la gonna della giovane vicina; accanto a un vecchio assopito, una giovane coppia si abbandona a giochi erotici; un monaco ha gettato la sua compagna sul grano poco distante dai mietitori. L'incisione intitolata *Il letto alla francese* (fig. 4) mostra una coppia che fa l'amore in un letto a baldacchino; che la donna sia dotata di due braccia sinistre non pregiudica minimamente la verosimiglianza della situazione.





4. *Il letto alla francese*, 1646. Incisione all'acquaforte. G. 186 (II), Bibliothèque nationale de France.

Un po' più a lungo merita soffermarsi sulle scene raffiguranti donne con bambini. Più di ogni altro pittore prima di lui, Rembrandt si è dedicato a registrare

le molteplici sfaccettature della vita di un bambino nel corso dei primi anni della sua esistenza. È noto che, dopo la sua morte, uno dei suoi amici era in possesso di un album con centotrentacinque disegni «sulla vita delle donne e dei bambini», probabilmente assemblati dallo stesso Rembrandt. Questi disegni risalgono per lo più agli anni fra il 1634 e il 1642, il periodo in cui era sposato con Saskia, ma, pur in numero più ridotto, continuano fino alla sua morte. Niente sfugge all'osservazione del pittore, che non si limita a ritrarre giovani donne che allattano o tengono in braccio il figlio, come nell'iconografia tradizionale della Madonna, ma rappresenta anche madri e bambini occupati in svariate attività.

C'è la mendicante che tende la mano,

con un neonato che le riposa sul seno e un bambino più grande steso sulle sue gambe. Una donna con il figlio in braccio che si agita è in animata conversazione con la vicina. Un bambino è seduto su una sedia, sorvegliato da una donna anziana (potrebbe essere la nonna o una serva), un altro beve dalla tazza che gli porge la madre, un terzo mangia un frutto. Un disegno più elaborato (fig. 5) mostra una donna mentre scende le scale, con il figlio che le si dibatte fra le braccia.



5. *Donna che scende le scale con un bambino in braccio*, 1635-1636 circa. Disegno a penna, pennello e inchiostro bruno. B. 313, New York, The Morgan Library & Museum.

I piccoli crescono e imparano a camminare. Questa fase interessa in modo particolare il pittore, che infatti illustra i diversi metodi utilizzati per questo apprendimento: l'uso delle corde, come nella figura 3, dove la testa del bambino è fra l'altro protetta da un anello di materiale morbido per attutire le eventuali cadute; o di un girello, un sostegno leggero su ruote, come si vede in un'incisione; tenendolo semplicemente

per mano (fig. 6) o anche incoraggiandolo ad attraversare da solo la distanza che lo separa da un'altra persona.



6. *Due donne insegnano a camminare a*

*un bambino*, 1635-1636 circa. Disegno a sanguigna. B. 421, Londra, British Museum.

Più tardi il bambino imparerà a fare pipì da solo, a familiarizzare con i cani (fig. 7), che a volte tentano di portargli via il cibo. Apprenderà soprattutto a stare con gli altri, bambini o adulti, in paziente attesa o per giocare (fig. 8). È la prima volta nella storia della pittura che il mondo delle donne e dei bambini, mondo quotidiano per eccellenza, viene rappresentato con tanta ricchezza e varietà.



NE

Bamb...



7. *Donna e bambino con cane, 1636.*  
Disegno a penna, pennello e inchiostro  
bruno. B. 411, Budapest, Szépművészeti  
Múzeum.



8. *Donna con cinque bambini, 1635 circa.*

Disegno a penna e acquerello. B. 402,  
Brema, Kunsthalle (disegno andato  
perduto durante la seconda guerra  
mondiale).

Questi disegni e incisioni, senza essere radicalmente differenti dalle immagini contemporanee della vita nei Paesi Bassi, possiedono un insieme di particolarità che li collegano al resto dell'opera di Rembrandt. Nel descrivere gli uomini e le donne dediti nelle loro normali occupazioni, invece di puntare a rendere i tratti individuali dei volti o dei corpi, il pittore cerca di cogliere la realtà di una situazione: è proprio questo il modo in cui i mendicanti si accostano a una porta, i musicisti ascoltano la musica, le donne

stanno in cucina, la coppia fa l'amore, i bambini imparano a camminare. A partire da una certa età, Rembrandt possiede una discreta padronanza delle svariate tecniche di cui si avvale e le mette tutte al servizio di un solo e unico scopo, ossia capire intimamente ogni azione, ogni situazione, e trovarne la migliore espressione artistica. La lezione morale, solitamente insita in questo genere di raffigurazioni, volte a condannare i vizi o a lodare le virtù che sia, qui è assente. Il pittore non esprime giudizi, si limita a mostrare, proiettandosi in ogni gesto, in ogni atto: si fa molteplice, proteiforme, universale.

## 2. IL SACRO E IL PROFANO

Constatate che Rembrandt ha rappresentato il quotidiano nei disegni e nelle incisioni non è tuttavia sufficiente. In realtà, il suo contributo a questo genere è ben più profondo, perché mette in questione il confine stesso fra pittura di storia e pittura della vita di tutti i giorni. La separazione e la gerarchizzazione dei due generi originano dall'opposizione fra sacro e profano così come veniva interpretata dalla società dell'epoca.

Tale rimessa in discussione può

assumere due diverse forme. Alcuni pittori del quotidiano, come Pieter de Hooch, esaltano gli individui umili fino a renderli simili ai santi; un caso lampante è quello delle madri con i figli. Altri, e qui Rembrandt costituisce l'esempio più calzante, sceglieranno non di divinizzare l'umano ma, al contrario, di umanizzare il divino, e, più in generale, di rappresentare figure religiose, mitologiche o storiche come individui calati nella contemporaneità. Così facendo, Rembrandt prolunga e sviluppa la tradizione, ben radicata presso i pittori nordici, di trasporre nel mondo moderno la vita di Cristo, della Vergine o dei santi. In breve, di ambientare i personaggi dell'Antichità nei paesaggi e negli interni fiamminghi. Lo aveva già fatto il grande

pioniere Robert Campin, situando la scena dell'Annunciazione in una modesta camera dell'epoca, con in parallelo un Giuseppe che lavora nella bottega, indistinguibile da un qualsiasi artigiano del tempo.

Nel Quattrocento, questo modo di rappresentare il sacro si basa sugli insegnamenti di alcuni riformatori religiosi del secolo precedente, come Geert Groote, paladino della «devozione moderna», che esorta i fedeli ad abolire la distanza temporale che li separa dal passato e a pensare al Cristo e alla Madonna come a persone che potrebbero incrociare nella vita di tutti i giorni. La Riforma darà forte impulso a questo tentativo di far combaciare il personaggio divino con l'individuo comune e, in

questo senso, la produzione di Rembrandt imperniata su soggetti religiosi può considerarsi un'incarnazione eloquente della dottrina protestante.

Se è conforme allo spirito del protestantesimo, per contro questa produzione non è gradita ai sostenitori della dottrina classica, elaborata in accordo con la tradizione cattolica. Mettendo sullo stesso piano passato e presente, sacro e profano, Rembrandt trasgredisce uno dei principi dell'estetica classica, che postula la separazione fra alto e basso, fra stile elevato e serio contrapposto allo stile familiare e comico. Questa seconda maniera di sfumare i confini scandalizza i partigiani del classicismo, perché calando i personaggi sacri nella realtà quotidiana

finisce per sminuirli. Fra gli indignati figura il pittore Samuel van Hoogstraten, peraltro ex allievo di Rembrandt, che in un libro pubblicato nel 1678 commenta la presenza, nel dipinto del maestro intitolato *Predica di san Giovanni Battista*, di un cane che fa i suoi bisogni: «Se mi dite che è un fatto naturale e quotidiano, obietterò che in un quadro di storia è qualcosa di un'indecenza rivoltante».<sup>2</sup>

Oltre che con la presenza, in dipinti raffiguranti soggetti altamente spirituali, di dettagli legati al mondo materiale e alla vita organica (un secondo cane defeca in un'incisione del 1633 sul tema del Buon Samaritano), l'idea di Rembrandt si manifesta anche nella scelta dei modelli per incarnare il Cristo, i santi



o i personaggi attinti dalla mitologia greca e romana. Assomigliano in tutto e per tutto a persone del suo tempo: i corpi sono lontani dalla perfezione classica, i visi esprimono emozioni puramente umane, familiari, condivisibili da tutti. Procedendo di tal sorta, Rembrandt non prende posizione contro lo spirito cristiano ma si schiera, in un dibattito che si protrae da secoli, dalla parte dei fautori della comunanza fra santi e gente comune. Una preferenza condivisa anche dai calvinisti olandesi, che insistevano sulla possibilità, per ciascuno di noi, di stabilire un contatto intimo e immediato con il mondo dei Vangeli. Già Geert Groote insegnava ai discepoli: «Dobbiamo immaginare di abitare nella stessa casa in cui vivono il Cristo e la

Madonna», una raccomandazione che aveva trovato largo seguito nei Paesi Bassi. I dipinti di Rembrandt rispettano tale tradizione, con la differenza però che sono il Cristo e la Madonna, i santi e gli eroi della storia antica ad abitare nelle case dei suoi contemporanei, ai quali essi assomigliano. È il motivo per cui, in assenza di un qualche indizio esterno, a volte faticiamo a identificare certi personaggi. Questo vecchio è san Paolo in meditazione o un vicino seduto in poltrona? Questa giovane donna è Sara in attesa di Tobia o una cortigiana dell'epoca? Per Rembrandt è uno stesso e unico mondo.

Disegni e incisioni confermano questa prossimità fra gente comune e personaggi legendari. Occasionalmente,

un'espressione o una posa fanno dapprima la loro comparsa in uno schizzo eseguito dal vivo. Per fare un esempio, in un disegno a volte intitolato *Il bambino capriccioso* (fig. 9), si vede un bambino che si divincola e strilla fra le braccia della madre, sotto gli occhi corrucciati di una donna più anziana (la nonna?) e di altri due ragazzini, i fratelli maggiori: descrizione del quotidiano. Ci imbattiamo nello stesso bambino in un disegno preparatorio per il dipinto *Ratto di Ganimede*, o *Ganimede negli artigli dell'aquila* (fig. 10), risalente allo stesso periodo: qui il ragazzino urlante è ghermito da un'aquila, che in realtà altri non è che Giove, sedotto dalla sua bellezza. Incapaci di trattenere il piccolo, i genitori osservano la scena (uno di loro

soffia in una canna), testimoni impotenti del rapimento. Spariranno nel dipinto finale (oggi a Dresda), ma, particolare umanizzante e «umiliante», al bambino rappresentato scappa la pipì. Fra l'eletto degli dei dell'Olimpo e il ragazzino capriccioso la distanza non è insormontabile.



9. *Il bambino capriccioso*, 1635 circa.  
Disegno a penna, pennello e inchiostro  
bruno. B. 401, Berlino, Staatliche  
Museen, Kupferstichkabinett.



10. *Ratto di Ganimede*, 1635 circa.

Disegno a penna e acquerello lumeggiato di bianco. B. 92, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

Questo genere di «riciclo» è una prassi frequente in Rembrandt. I disegni che registrano osservazioni della vita quotidiana costituiscono una scorta di pose, gesti ed espressioni a cui attingere per un uso ulteriore in un dipinto di storia (o un'incisione, oppure un altro disegno). In un disegno si vede una donna che mostra il figlioletto a un anziano seduto: scena di vita quotidiana; in un altro, il vecchio è inginocchiato davanti al bambino: uno dei re magi che s'inchina davanti al piccolo Gesù? Una giovane piange e si asciuga gli occhi con il



fazzoletto: immagine del mondo contemporaneo; la stessa giovane, diventata il fulcro di un dipinto, è circondata da una folla di figure vestite all'orientale e ha di fronte un uomo dai capelli lunghi e scalzo: *Cristo e l'adultera* (Londra, National Gallery). Un'altra donna tiene in braccio un bambino: così isolata, assomiglia a una qualsiasi contemporanea di Rembrandt; inserita invece nell'incisione conosciuta come *La stampa dei cento fiorini*, diventa una delle pecorelle di Cristo.

Utilizzare immagini profane in un contesto sacro equivale a introdurre il quotidiano nella storia. Rappresentazioni separate dell'uno o dell'altro di questi due mondi incarnano una stessa contiguità. Le scene contemporanee sono

trattate come se fossero desunte dalla storia sacra. Guardiamo la *Lezione di anatomia del dottor Deyman* (Amsterdam, Rijksmuseum): la posizione dell'uomo dissezionato, ritratto in un incredibile scorcio frontale, richiama inevitabilmente il celebre *Cristo morto* di Mantegna. Ora, l'uomo che vediamo disteso sul tavolo non si può certo definire un santo. Si tratta infatti di un delinquente, Johan Fonteyn, condannato a morte per rapina a mano armata nel 1656. Ma Cristo non era forse considerato un criminale dai suoi giudici?

Un disegno impressionante mostra l'esecuzione di una certa Elsjé Christiaens nel 1664 (fig. 11). Questa ragazza, arrivata ad Amsterdam dalla Danimarca per lavorare come domestica,

dopo quindici giorni di soggiorno ha una discussione con l'affittacamere perché non ha i soldi per pagare la pigione. La padrona di casa l'aggredisce con una scopa, Elsje afferra l'accetta che si trova lì vicino. Spaventata, la donna cade lungo le scale che portano in cantina e si spezza il collo. Elsje scappa portandosi dietro qualche oggetto di scarso valore, ma viene presto catturata e condannata a morte: ad Amsterdam, non si scherza con gli attacchi alla proprietà privata. Elsje resterà al palo sino al sopravvenire della morte e verrà colpita più volte sulla testa con lo strumento, l'accetta, di cui si era servita per minacciare l'affittacamere (il disegno ne mostra l'effetto sul braccio sinistro). L'accetta verrà poi appesa accanto a lei e il suo corpo lasciato a

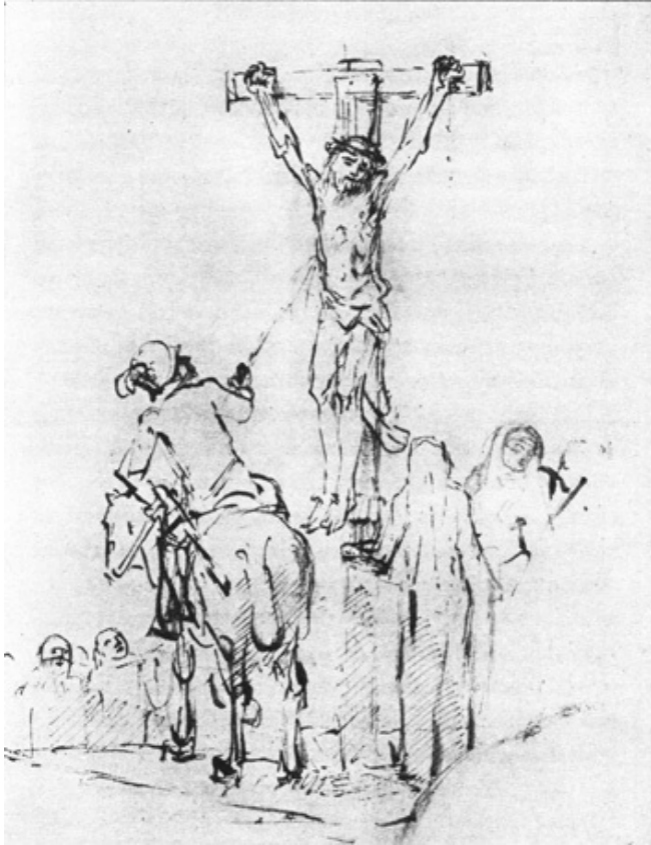
marcire e a nutrire gli uccelli.



11. *Elsje Christiaens sulla forca*, 1664.  
Disegno a penna, inchiostro e acquerello  
bruni. B. 1105, New York, The  
Metropolitan Museum, collezione  
Havemeyer.

Rembrandt si deve essere recato al patibolo poco tempo dopo la morte della ragazza, dato che il corpo è ancora intatto. Probabilmente ha portato con sé qualche allievo. Esistono infatti numerosi disegni, di mani e da angolazioni diverse, raffiguranti lo stesso cadavere. Deve avervi visto la rara occasione di osservare da vicino questa posa insolita. Il disegno riprende il palo, l'accetta, il corpo appeso e mutilato della giovane contadina, più

simile a una semplice adolescente che a una criminale incallita. Anche in questo caso viene spontaneo il paragone con la crocifissione di Cristo (fig. 12): stessa semplicità nella morte. Del resto, il disegno contemporaneo di un altro pittore, Anthonie van Borssum, ci informa che come per la crocifissione i passanti si accalcavano per contemplare il curioso spettacolo; accanto a quello di Elsje si innalzano diversi altri patiboli.





12. *Cristo crocifisso*, 1649-1650 circa.  
Disegno a penna e tinta color carne. B.  
653, Parigi, collezione privata.

Se le scene della vita contemporanea fanno pensare alle rappresentazioni tradizionali dei personaggi sacri, l'inverso è ancora più evidente: le immagini di eroi leggendari, maggioritarie nell'opera di Rembrandt, sono generalmente ambientate in un contesto quotidiano. Le preferenze del pittore sembrano andare a certi episodi dell'immenso racconto biblico piuttosto che ad altri, perché si prestano a essere posti in relazione con il presente.

Rembrandt ha una concezione del visibile che lo distingue da un buon

numero di pittori olandesi del suo tempo. Invece di dare risalto alla superficie degli oggetti, insistendo sui confini che li separano, invece dunque di privilegiare la vista, cerca di mostrare la superiorità della visione interiore su quella degli occhi, dell'interpretazione rispetto alla percezione. Di conseguenza gli oggetti danno l'impressione di non finito, i loro contorni si confondono gli uni negli altri, perché aspirano alla verità del sentimento e non a quella della forma. Secondo quanto riferisce Hoogstraten, Rembrandt raccomandava agli allievi di guardare il modello a occhi socchiusi, per non lasciarsi distrarre dai dettagli e catturarne l'identità profonda. Questa concezione del mondo trova un'eloquente espressione nel tema del cieco, frequente

in Rembrandt, come è stato osservato da Simon Schama: privato della vista, a volte il cieco capisce le persone meglio dei vedenti, perché in lui «la luce vive nell'oscurità».<sup>3</sup>

Il tema è illustrato in diversi episodi narrati nel Vecchio Testamento; il trattamento che ne offre Rembrandt li presenta come azioni che si svolgono sotto i nostri occhi, avulse da qualsiasi esotismo. Diventato vecchio, Isacco ha perso la vista; il figlio minore Giacobbe si fa passare per il maggiore, Esaù, e riceve la benedizione paterna destinata al fratello (Genesi, 27). Ma Isacco si è veramente sbagliato? Rembrandt ha lasciato una decina di disegni raffiguranti un vecchio, simile a quelli che probabilmente s'incrociavano ogni giorno

sulle strade di Amsterdam, in compagnia della moglie (la Rebecca della Bibbia), mentre accarezza il capo di un giovane. Altri disegni e un dipinto (a Kassel) mostrano Giacobbe, a sua volta diventato vecchio e con la vista debole, mentre accarezza sul capo i due nipoti, i figli di Giuseppe, dando anche qui la preferenza al minore rispetto al maggiore (Genesi, 48). Ma questa volta sappiamo che il cieco non è stato ingannato e ha invece agito con giudizio. La prossimità con il presente è sottolineata dalla probabile somiglianza fra i protagonisti del dipinto e persone della cerchia di Rembrandt, al punto che Gary Schwartz ha potuto leggervi un *portrait historié*, il ritratto di una persona reale nelle vesti di un personaggio storico.<sup>4</sup>

Rembrandt ha illustrato anche diversi episodi del Libro di Tobia, considerato apocrifo già all'epoca. Tobi, che ha perso la vista dopo che sugli occhi gli sono caduti escrementi di uccelli, è diventato molto diffidente. Quando la moglie Anna porta a casa un capretto ricevuto come ricompensa per il lavoro prestato presso i vicini, lui la sospetta di averlo rubato. Anna protesta vivamente, ma non c'è niente da fare: «Non le credevo e le ripetevo di restituirlo ai padroni e a causa di ciò arrossivo di lei» [*Tobia* 2,14 – dall'edizione CEI-Gerusalemme, *n.d.t.*].

Stavolta il cieco ha proprio torto! Rembrandt ha rappresentato questa scena grottesca in uno dei suoi primi dipinti (Amsterdam, Rijksmuseum). Vi si vede Tobi che, oltraggiato da quella che ritiene

una menzogna della moglie, invoca la morte; Anna, con in braccio il capretto della discordia, cerca di fare intendere ragione al marito cocciuto. In un dipinto molto più tardivo (Berlino), la vecchia coppia continua la discussione: Tobi rimane fedele alla sua visione di cieco; Anna sostiene pazientemente la sua verità. Assomigliano agli uomini e donne che s'incontrano nella campagna olandese, e anche la loro casa riproduce quelle dell'epoca. La stessa scena ricorre in parecchi disegni (fig. 13): i personaggi biblici non hanno niente di esotico.



13. *Il vecchio Tobi e la moglie Anna con il capretto*, 1645 circa. Disegno a penna, bistro e acquerello. B. 572, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Anche nel Nuovo Testamento, Rembrandt sceglie spesso scene che si apparentano alla vita ordinaria dei suoi contemporanei. La visita di Cristo a Marta e Maria, l'adorazione dei pastori, la parabola del Buon Samaritano e altri episodi ancora diventano tutti occasioni per mostrare adulti e bambini compiere gesti dal significato sacro, pur non smettendo di essere quelli che sono: individui profani. Uno dei soggetti più spesso trattati da Rembrandt è la parabola del Figliol prodigo. Come per sottolineare quanto questo personaggio poco raccomandabile sia molto vicino a ciascuno di noi, lo ritrae a sua propria sembianza, nei disegni come nei dipinti (Dresda), e presta la fisionomia della moglie Saskia alla prostituta seduta sulle



sue ginocchia. Agghinda però entrambi di abiti stravaganti: nel momento stesso in cui il lontano ci viene avvicinato, il familiare si fa insolito. Altri disegni pongono l'accento sul lato lascivo del personaggio, raffigurato mentre posa la mano sul sesso della donna che lo accompagna, oppure (fig. 14), in un disegno più articolato, in compagnia di tre donne compiacenti: una gli siede sulle ginocchia e offre il seno alle sue carezze; un'altra, completamente nuda, suona uno strumento accanto a loro.



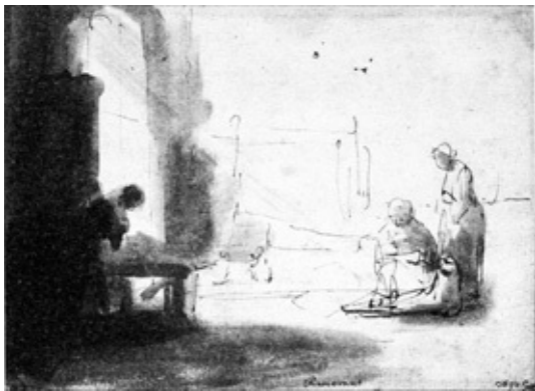
14. *Il Figliol prodigo e le donne di malaffare*, 1642-1643 circa. Disegno a penna e bistro. B. 529, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut. (In precedenza attribuito a Rembrandt, questo disegno è stato in seguito assegnato a un allievo,

## Ferdinand Bol.)

Il tema quotidiano per eccellenza, preso dal Nuovo Testamento, è quello della Sacra Famiglia, un tema trattato non solo da Rembrandt ma nella pittura fiamminga fin dal primo Rinascimento, come si vede nelle opere quattrocentesche di Campin. Cosa c'è di più naturale di un uomo e una donna che si affaccendano attorno al loro bambino? Giuseppe presenta in aggiunta il vantaggio di esercitare un mestiere comunissimo all'epoca, quello del falegname. Rembrandt ha dedicato diversi dipinti a questo soggetto. Quello di Monaco conserva le pose tradizionali dei genitori del piccolo Gesù; quello del

Louvre cancella radicalmente ogni traccia di divinità, tanto da essere considerato pittura di genere fin dal Seicento, per poi vedersi assegnare, nel secolo successivo, il titolo profano di *La famiglia del falegname*. Il mestiere di Giuseppe è illustrato da precisi dettagli in un dipinto oggi all'Ermitage, ma la presenza degli angeli ci impedisce di dimenticare il contesto soprannaturale. La scena raffigurata nel dipinto di Kassel (se è opera di Rembrandt) è ancora più quotidiana: Giuseppe colpisce il legno con l'accetta, l'infante si agita in braccio a Maria e il gatto si appresta ad accostarsi alla ciotola. Un buon numero di incisioni e disegni trattano questo tema in una grande varietà di stili (figg. 15 e 16), sempre però insistendo sulla vita modesta

dei genitori di Gesù e sulla vicinanza fra i personaggi sacri e noi. Anche Gesù viene rappresentato come uno di noi.



15. *Sacra Famiglia in un interno illuminato da una finestra a sinistra*, 1630-1632 circa. Disegno a penna, inchiostro e acquerello bruni. B. 517, Parigi, Musée du Louvre, Département

des Arts Graphiques.



16. *Sacra Famiglia*, 1652 circa. Disegno a penna e acquerello. B. 888, Vienna, Albertina.

È più che evidente che Rembrandt ha incarnato un nuovo approccio ai soggetti sacri, ancorché se ne trovino le premesse nelle opere dei pittori fiamminghi e olandesi del XV e XVI secolo. Grazie a lui, pittura di genere e pittura di storia si fondono, il quotidiano e lo straordinario si compenetrano, i confini si sfumano, incluso fra gli esseri e gli oggetti all'interno dei dipinti. Per tale motivo, Rembrandt è il grande pittore del protestantesimo. Il mondo ordinario degli uomini è tutt'altro che assente dalle immagini create dal maestro, anche se i

suoi dipinti dovrebbero in teoria trattare di preferenza temi religiosi. Ed è sempre per questo che Rembrandt ci appare così vicino: invece di essere situati in un mondo remoto, solenne, che ci mette in soggezione, i suoi personaggi leggendari paiono gente come noi, ci sentiamo quasi di poter condividere le loro emozioni. Allo stesso tempo, siamo invitati a cercare la loro grandezza nel volto e nei gesti di chi ci circonda. È la ragione per cui quando guardiamo un dipinto di Rembrandt, soprattutto dell'ultimo periodo, abbiamo l'impressione di vedere molto più di un'immagine: possiamo cogliervi una lezione di vita e di umanità.

Questa constatazione ci permette di riallacciarci al punto da cui siamo partiti. Se il mondo privato di Rembrandt è



presente anche nella sua produzione artistica, se quest'ultima si lascia leggere come una descrizione trasfigurata eppure fedele di ciò che vede il pittore, sarebbe allora possibile, scrutando le immagini da lui create, comprendere meglio il suo universo personale. Ora, questo presenta un interesse tutt'altro che aneddótico: analizzandolo, sarà possibile racimolare qualche informazione sullo svolgersi del processo creativo di uno dei maggiori artisti della storia europea.

### 3. NOVE ANNI INTENSI

C'è un periodo della vita di Rembrandt che meglio di altri si presta a questo tipo di esame, perché per esso disponiamo di molteplici fonti d'informazione. Stiamo parlando dei nove anni in cui l'artista ha vissuto con Saskia van Uylenburgh. Le due date che lo delimitano sono il 5 giugno 1633, giorno del loro fidanzamento, e il 14 giugno 1642, quello della morte di Saskia. Rembrandt passa dai ventisette ai trentasei anni.

Gli archivi dell'epoca consentono di stabilire gli eventi che scandiscono la vita della coppia. Saskia è incinta quattro

volte durante gli otto anni del matrimonio (si sposano il 22 giugno 1634). Il primo figlio, Rombartus, viene battezzato nel dicembre 1635 e muore due mesi dopo. Il secondo, una bambina, Cornelia, viene battezzato nel luglio 1638 e muore tre settimane dopo. Il terzo, un'altra bambina, Cornelia, viene battezzato nel luglio 1640 e muore due settimane dopo. Infine il quarto, Titus, nasce nel settembre 1641 e sopravvivrà, ma la madre, già malata, soccomberà alla tubercolosi a trent'anni, quando il figlio ha appena nove mesi. In totale, Saskia è incinta o accudisce un neonato per una buona metà della sua vita coniugale.

Nell'arco di questo periodo l'attività artistica di Rembrandt non conosce un'intensità costante. Gary Schwartz<sup>5</sup> ha

osservato che negli anni fra il 1633 e il 1635 il pittore produce ogni mese almeno un ritratto, un altro dipinto a olio, un'incisione e numerosi disegni. Invece negli anni successivi i ritratti scompaiono e i dipinti seguono il ritmo di uno ogni quattro mesi, le incisioni di una ogni due mesi; anche la produzione di disegni, in generale non datati, sembra diminuire. In contemporanea Rembrandt si dedica intensamente all'attività di collezionista e mercante d'arte. Acquista e vende dipinti e incisioni, occupandosi anche della commercializzazione delle proprie incisioni (si racconta che ricomprasse quelle vendute, senza badare a spese, per farne aumentare il valore). Alle vendite pubbliche fa incetta di costumi antichi, vecchie armi e curiosità di ogni sorta.

Sono anche gli anni nei quali gli allievi che frequentano il suo studio sono particolarmente numerosi. Nel 1639-1642 la produzione artistica torna a intensificarsi e ricominciano le commissioni di ritratti; fra la fine del 1640 e l'inizio del 1642 Rembrandt dipinge la sua tela più grande, *La ronda di notte*.

In un primo tempo la coppia vive in buone condizioni finanziarie, perché Rembrandt vende facilmente i suoi lavori e Saskia ha ricevuto una dote dalla famiglia. Nel 1635 i coniugi traslocano in una casa più grande, forse nell'attesa della nascita del bambino. Pare però che anche le spese aumentino considerevolmente. Alle vendite pubbliche, secondo il racconto di un

testimone, Rembrandt ama proporre in partenza un prezzo elevato che nessuno può permettersi, un modo per affermare il proprio prestigio.<sup>6</sup>

La famiglia della moglie diffonde la voce che la coppia sperpera l'eredità ricevuta in dote e Rembrandt è talmente furioso che nel 1638 le intenta una causa per diffamazione, dalla quale esce perdente. Nelle sue missive all'alto funzionario e letterato Constantijn Huygens (le sole dell'intera sua corrispondenza giunte sino a noi), Rembrandt chiede una somma elevata per i suoi dipinti e insiste sulla rapidità del pagamento. Nel dicembre 1637 la coppia deve trasferirsi in un alloggio più modesto. Nel 1639, per contro, compra per un prezzo esorbitante una grande casa

che Rembrandt non riuscirà mai a pagare integralmente e che sarà la causa, diciassette anni dopo, della sua bancarotta.

Nel 1635, quando Saskia aspetta il primo figlio, i due coniugi redigono un testamento con il quale ciascuno lascia all'altro la totalità dei suoi beni. Nel 1642, a soli nove giorni dalla sua morte, Saskia sente il bisogno di stilare un nuovo testamento. È venuta meno la fiducia nel marito? Questa volta destina tutto ciò che possiede al figlio Titus. Rembrandt resta l'unico esecutore testamentario e beneficiario dell'usufrutto fino alla maggiore età di Titus, ma perderebbe questo privilegio in caso di seconde nozze. Queste clausole del testamento avranno pesanti ripercussioni

sulla sua vita: Rembrandt non vorrà mai sposare le donne con le quali vivrà in seguito e intratterrà complicati rapporti finanziari con il figlio.



## 4. AUTORITRATTI

Passiamo ora alle immagini che illustrano la vita quotidiana di questa famiglia. A parte Picasso, Rembrandt è probabilmente il pittore che si è più autorappresentato. Dipinti, incisioni, disegni: ovunque ritroviamo il suo viso tondo e paffuto e i suoi capelli ricci. A volte si è tentati di vedervi un segnale del narcisismo dell'artista, ossessionato dal proprio volto, ma se si osserva con maggiore attenzione questo imponente corpus di immagini si è indotti a propendere per una diversa interpretazione. Rembrandt presta il suo

viso all'espressione di tutte le emozioni, di tutti gli atteggiamenti, di tutti i ruoli. Come un attore – l'aveva già notato Hoogstraten – tende a rappresentare sé stesso nei panni di un altro: è successivamente principe e mendicante, aguzzino e vittima, incarnazione vivente della gioia e della disperazione. Invece che una fissazione sul sé, l'onnipresenza dei tratti di Rembrandt sta a indicare la dissoluzione di questo sé nell'umanità universale: diventato tutti gli altri, lui non è più nessuno.

Nei suoi autoritratti si possono anche ricercare le tracce di esperienze vissute. Agli anni 1633-1642 risalgono una dozzina di dipinti in cui l'artista si è autoraffigurato, ai quali si aggiungono una decina di incisioni e numerosi

disegni. Si è dipinto tre volte già nel 1633, l'anno del fidanzamento. Nelle due opere conservate al Louvre vediamo un uomo piuttosto elegante, con un bell'abito di velluto nero e una catena d'oro, entrambi segni di rispettabilità. Il terzo autoritratto (oggi a Berlino) rappresenta lo stesso personaggio, diventato però ancora più imponente, con in testa un pittoresco cappello ornato di una piuma e con la catena d'oro più visibile che mai; completa il tutto una leggera armatura luccicante. Al pari di altri precedenti autoritratti, anche questi tre si caratterizzano per una dimensione ludica. Come si evince dagli accessori, in essi Rembrandt interpreta un personaggio, non si mostra quale doveva essere nella vita di tutti i giorni. Lo stesso

gioioso gusto per il travestimento dà origine a due incisioni, l'autoritratto con la sciabola e la piuma e quello con la sciabola fiammeggiante: Rembrandt si avvolge in sontuosi tessuti e brandisce un'antiquata sciabola assumendo un'aria solenne, come se si esibisse su un palcoscenico. In altre due immagini presta la sua fisionomia a individui ben identificabili quali il Figliol prodigo (Dresda) e Sansone (Berlino), un eroe, quest'ultimo, che potrebbe avere catturato il suo interesse a causa della cecità ma che qui è raffigurato in un episodio anteriore e piuttosto comico. Sansone maltratta la moglie, che non è certamente Dalila, e il padre della donna vorrebbe riportarsela a casa, suscitando la rabbia del genero che viene mostrato

mentre agita il pugno sotto il suo naso. Sembra difficile leggere in questa scena una qualsiasi allusione al *ménage* dello stesso Rembrandt.

Si trova forse un Rembrandt più rispondente all'idea che l'artista si faceva di sé o che voleva imporre agli altri nel ritratto del 1634 (a Berlino), dove si presenta come un giovane elegante (collo di pelliccia, sciarpa di seta, berretto di velluto) che rivolge allo spettatore uno sguardo penetrante e seduttore. Oppure nella piccola incisione dello stesso anno intitolata *Rembrandt con i tre baffi* (fig. 17), un giovane calmo dal sorriso appena accennato.



17. *Rembrandt con i tre baffi*, detto anche

*Testa di Rembrandt con berretto*, 1634.  
Incisione all'acquaforte. G. 2, Parigi,  
Musée des Beaux-Arts, Petit Palais,  
collezione Rothschild.

A questo Rembrandt allegro e giocoso, che ama rappresentarsi in una varietà di bardature e ruoli, subentra negli anni 1636-1638, dopo la morte di Rombartus, un personaggio più serio e malinconico. Il dipinto di un ritratto (Pasadena, Norton Simon Foundation) lo mostra pensoso e distante. La stanchezza traspare dagli autoritratti disegnati e incisi nello stesso periodo. Il più cupo è forse quello in cui Rembrandt si raffigura vestito da cacciatore, con un tarabuso morto in mano (Dresda): non c'è più traccia della

gioia che animava il suo sguardo negli anni precedenti, abbiamo invece davanti un uomo serio, affaticato, disincantato.

Di spirito ben diverso sono le rappresentazioni di sé realizzate dal pittore nel 1639 e nel 1640. Nell'aprile 1639 assiste alla vendita all'asta di un famoso ritratto di Raffaello, quello di Baldassarre Castiglione (Louvre), che ammira al punto di tracciarne un rapido schizzo, ma che all'evidenza non può permettersi di comprare. Il quadro è acquistato da un ricco collezionista di sua conoscenza, nella cui casa il pittore ha potuto contemplare un altro ritratto molto celebre, questa volta opera di Tiziano e raffigurante un gentiluomo identificato all'epoca con Ludovico Ariosto (Londra, National Gallery). I due ritratti lo



affascinano non solo per la qualità della fattura, ma anche per la fama sia dei loro autori, sia dei personaggi effigiati. Raffaello e Tiziano sono al tempo ritenuti i massimi maestri della pittura; molto rispettati sono anche Castiglione, il cui notissimo trattato *Il Cortegiano* è considerato la guida completa del perfetto gentiluomo, e Ariosto, autore dell'immensamente popolare *Orlando Furioso* ma anche uomo di corte, amico delle personalità più in vista. Questi quattro personaggi incarnano dunque l'onore e la gloria ai quali sognano di poter accedere pittori o poeti.

Rembrandt s'ispira a questi due ritratti per eseguire il proprio, manifestando così l'alta stima in cui vorrebbe essere tenuto. In quanto pittore, non esita a paragonarsi

a Raffaello e a Tiziano; si sa del resto che da diversi anni ha rinunciato a firmare i suoi quadri con il nome di famiglia (van Rijn), che a volte faceva seguire da quello della città di origine («da Leida»), per usare solo il proprio nome, Rembrandt, sull'esempio appunto di Raffaello e Tiziano. In quanto oggetto di rappresentazione, si pone sullo stesso piano di Castiglione e Ariosto, celeberrimi scrittori. Comincia eseguendo un'incisione (fig. 18) per poi passare, l'anno successivo, al dipinto (anche questo conservato a Londra). In entrambe le opere, e ancora più dei personaggi ritratti da Raffaello e Tiziano, sfoggia un'aria sicura di sé, quasi altezzosa, che con la sua superiorità schiaccia lo spettatore. Ecco un uomo pienamente

consapevole del proprio (immenso) valore, ribadito dal virtuosismo dispiegato sia nell'incisione sia nel dipinto. I ricchi abiti, la posa trionfante, l'espressione sicura di sé indicano che il ritrattato merita un posto d'onore non solo fra i pittori ma in seno all'intera società. L'individuo di cui si mostra qui l'apoteosi non ha quasi più niente in comune con il gioioso giovane dell'incisione «con i tre baffi» o il dandy dell'autoritratto di Berlino: invece di essere a contatto con un compagno simpatico, in questo caso si ammira un «grand'uomo».

Portrait of a man  
1670



18. *Autoritratto al davanzale*, 1639, primo stato. Incisione all'acquaforte. G. 21 (I), Parigi, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais, collezione Rothschild.

Accostando le cangianti personalità che traspaiono dagli autoritratti ai dati puri e semplici della biografia di Rembrandt, si rafforza l'impressione dell'esistenza di diverse tappe nella sua vita personale. Durante la prima di queste, un periodo di euforia creatrice, affari prosperi e successi mondani, Rembrandt si mostra vivace, elegante e di mente aperta; ama agghindarsi di abiti stravaganti e rappresentarsi nei panni di una varietà di figure bibliche. Nel corso nel secondo periodo, dalla morte di

Rombartus nel 1636 fino a quando si stabilisce nella nuova imponente magione nel 1639, dipinge meno e si dedica in prevalenza alle proprie attività commerciali, con successi finanziari altalenanti; gli autoritratti restituiscono un uomo più riservato, per non dire malinconico. Nuovo periodo di euforia a partire dal 1639. La moglie è incinta per la terza volta e anche questo figlio muore poco dopo la nascita, eppure Rembrandt ritrova la sua energia creativa, dipinge di nuovo a pieno ritmo, esegue l'importante commissione della *Ronda di notte* e si ritrae come gran signore giunto al culmine della sua carriera. La sua sicurezza non sembra più dipendere dalle circostanze della sua vita personale: nel 1641 Saskia è malata e morirà l'anno

dopo.

## 5. BAMBINI

Le scene dedicate ai bambini, siano essi neonati o abbastanza grandi da giocare fra loro, risalgono per lo più agli anni della vita con Saskia. Tutto induce a pensare che la prospettiva di avere dei figli e poi la loro breve presenza in seno alla famiglia abbiano destato l'interesse di Rembrandt per questo soggetto, spingendolo per la prima volta a guardare da vicino questa parte del mondo. Ma chi sono i bambini raffigurati? Quando ancora non disponevano delle date esatte di nascita e di morte dei primi tre figli del pittore, i biografi non si facevano



scrupolo di assegnare i loro nomi agli innumerevoli bambini presenti in questi disegni. Ci si è però dovuti arrendere all'evidenza: prima di Titus, nessuno dei discendenti della coppia ha raggiunto l'età dei bambini raffigurati. Ora, la prevalenza dei disegni sono datati intorno al 1635, non al 1642. Né il frugolo capriccioso che scalpita in braccio alla madre (fig. 9), né il bel bambino la cui mamma scende le scale (fig. 5), né quello che impara a camminare possono essere Rombartus, tanto meno una delle due Cornelia. Tutti i racconti sentimentali imbastiti attorno alle figure di mamme con bambini, identificate con Saskia e i suoi primogeniti, si sono rivelati privi di fondamento. I bambini che vediamo nei disegni sono quelli dei vicini, non quelli

di Rembrandt.

A volte, è vero, il bebè rappresentato in braccio alla madre potrebbe avere solo poche settimane, ma anche in questo caso ci si imbatte in un ostacolo che ci vieta di trarre una conclusione diretta sulla famiglia del pittore, ossia i lineamenti delle figure, madri o bambini che siano, sono sempre generalizzati, impedendo di conseguenza qualsiasi particolare identificazione. Anche se Saskia e Rombartus fossero stati i modelli per questi disegni, non sono due individui quelli che vediamo ma la madre «generica» che tiene in braccio il figlioletto. Rembrandt aspira a catturare la verità non tanto degli esseri quanto dei gesti e delle situazioni.

Si ha dunque l'impressione che le

circostanze della vita abbiano fatto scoprire a Rembrandt quella parte dell'umanità chiamata «bambini», ma che egli abbia scelto di non rappresentare tali circostanze. Prova ne è che i figli del pittore muoiono l'uno dopo l'altro, in un clima familiare che viene spontaneo immaginare piuttosto cupo, mentre al contrario i bambini dei disegni prosperano, si moltiplicano, crescono, imparano a mangiare, poi a camminare, giocano a cucù e addirittura ballano o fanno musica.

Una distanza sempre più grande sembra frapporsi tra ciò che vive Rembrandt e ciò che egli rappresenta: inquietudine e desolazione da un lato, tenerezza e gioia dall'altro; la morte e la vita contrapposte. All'evidenza, le

persone che lo circondano lo interessano in quanto oggetti da capire piuttosto che risvegliare in lui emozioni in quanto soggetti che gli sono vicini; esse abitano un mondo che Rembrandt osserva e registra nei suoi disegni ma di cui lui non è parte integrante. Cerca forse di compensare l'assenza di figli nella vita reale con la presenza di bambini estranei nei suoi disegni? Oppure gli enigmi di questa particolare componente del mondo che si è prefisso di svelare si accaparrano tutta la sua attenzione, tanto che non gli resta spazio per pensare alla sorte dei bambini dentro la propria casa? Rembrandt ha disegnato come nessuno prima di lui i gesti e le emozioni dei bimbi, ma niente nella sua vita attesta che li abbia mai amati.

È inoltre uno dei rari artisti ad avere mostrato i bambini non solo con la madre ma anche con il padre o altri uomini della loro cerchia, sfatando di conseguenza la teoria secondo cui, prima del XIX secolo, gli uomini ignoravano il senso paterno. Siccome sarà vedovo dal giugno 1642, si è tentati di interpretare questa particolarità come un effetto nei nuovi obblighi che ricadono su un uomo come lui: doversi prendere cura da solo di un figlio che non ha ancora un anno. Tuttavia, anche qui, parrebbe di dover scartare ogni possibile parallelismo. Non è certo che il pittore abbia mai dovuto occuparsi direttamente del bambino, dato che, com'è noto, Titus beneficerà delle cure di una nutrice e Rembrandt prenderà a servizio anche una domestica, Geertje

Dircx (che finirà nel suo letto poco tempo dopo la morte di Saskia, se non addirittura durante gli ultimi mesi della sua malattia). Quindi il pittore non ha probabilmente dovuto imboccare Titus, e tuttavia la sola eventualità di una tale situazione l'ha reso sensibile a questo tema, che ha saputo rappresentare grazie, ancora una volta, a un'attenta osservazione dei gesti e delle interazioni, a una comprensione dall'interno. Un bambino strappa il cappello a un vecchio, un uomo tiene per mano il figlio che si tira dietro un giocattolo (fig. 19), un altro cerca, con incerto successo, di imboccare il proprio (fig. 20), un altro ancora ha in braccio un neonato mentre altri due bambini, più grandi, gli girano intorno. Rembrandt mostra alcune verità

universali dell'infanzia (nella sua copia di una miniatura moghul, mette un bambino anche accanto a Shah Jahan), non la propria esperienza personale.



(ED)

W.E. L.H.



19. *Un uomo con il figlio*, 1640-1642  
circa. Disegno. B. 732, Amsterdam,  
Rijksmuseum.



20. *Il vedovo*, 1643 circa. Disegno a penna, bistro e acquerello. B. 345, Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksammling.

## 6. SASKIA

Ci resta adesso da analizzare ciò che ci raccontano sulla vita di Rembrandt le immagini di Saskia. In realtà i ritratti certi sono pochissimi. Il primo è un disegno, in calce al quale il pittore ha scritto di suo pugno: «Questo è il ritratto di mia moglie all'età di ventun anni, il terzo giorno dopo il nostro fidanzamento, 8 giugno 1633» (fig. 21). L'esistenza stessa dell'iscrizione indica che Rembrandt riserva un'importanza particolare al disegno, realizzato per distinguere un giorno speciale da tutti gli altri e conservare, per i due fidanzati, la

memoria dell'evento felice. Dev'essere comunque posteriore al disegno, giacché Rembrandt parla del fidanzamento al passato e menziona che Saskia è nel frattempo diventata sua moglie. La giovane porta un cappello a tesa larga adorno di fiori, stringe un fiore nella mano destra mentre avvicina la sinistra alla guancia, senza però appoggiarvi il viso. Trattiene a stento un sorriso, il suo sguardo è tenero e benevolo: il disegno traduce l'amore fra l'artista e la persona raffigurata.



Wat in water mijn gheschone geconterfeyt  
De 21 gaver oudt wort den 1. der dely  
Dont oec wij getroude waderen

W. J. G. van der  
1633

21. *Saskia con un cappello di paglia*,  
1633. Disegno a punta d'argento su  
pergamena preparata con fondo bianco.  
B. 427, Berlino, Staatliche Museen,  
Kupferstichkabinett.

La seconda immagine che possiamo ritenere una vera raffigurazione di Saskia è il doppio ritratto del pittore e della moglie inciso nel 1636 (fig. 22); è anche l'unico autoritratto dove Rembrandt appare in compagnia di un'altra persona (a meno che altri non siano andati perduti). Non si tratta tuttavia, come nel disegno precedente, di un lavoro che faccia diretto riferimento al mondo abitato dagli effigiati ma di personaggi da

essi incarnati, come testimoniano l'antiquato copricapo dell'uomo e il velo pittoresco della donna. In aggiunta, l'acquaforte risulta piuttosto maldestra, con la figura dell'uomo sproporzionatamente grande e un po' troppo in primo piano rispetto a lei. Si direbbe che Rembrandt non sia partito con l'idea di eseguire un doppio ritratto coniugale, ma abbia dapprima tracciato la figura di Saskia e poi riempito con un autoritratto lo spazio vuoto rimasto sulla lastra (un modo di procedere evidente in altre incisioni). L'immagine risultante provoca un certo disagio: perché il pittore prova questo bisogno di mettersi in evidenza, di sottolineare fino a tal punto la propria importanza rispetto a quella della moglie? Sul viso di Saskia non c'è



traccia dell'espressione birichina presente nel disegno del 1633, i suoi tratti si sono appesantiti, lo sguardo appare spento. L'opera è datata 1636, dovremmo essere nella seconda parte dell'anno, dopo la morte di Rombartus. Quanto a Rembrandt, la sua faccia è quella degli autoritratti di quegli anni: seria, grave, come pietrificata. Tiene in mano (la sinistra, perché si guarda in uno specchio) un portamatite: si raffigura come maestro del disegno. I due personaggi guardano dritto davanti a sé, senza vedersi né toccarsi; a unirli sembra essere la convenzione più che l'amore.



22. *Rembrandt e Saskia*, 1636. Incisione

all'acquaforte. G. 19 (III), Parigi, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais.

Accanto a queste due rappresentazioni, esiste tutta una serie di dipinti, incisioni e disegni che solitamente i cataloghi designano come ritratti di Saskia. Ma se uno ci riflette bene, vedrà che non è così. Il modello di un ritratto non ha lo stesso statuto di quello di un quadro di genere, di un'incisione storica, mitologica o allegorica. Nel caso di un ritratto, di consueto la persona effigiata è il committente e futuro proprietario; la sua immagine deve risultare fedele e insieme lusinghiera. In questo senso è un genere ingrato per l'artista: la pittura non è altro che un semplice strumento, ciò che conta

è la rappresentazione del personaggio. L'esatto contrario vale per i dipinti in cui una persona funge da modello: essa diventa lo strumento che deve permettere all'artista di raggiungere il suo scopo, ossia la realizzazione di un bel quadro (scultura, incisione, disegno...). Diversamente dal ritratto, questo tipo di opera è destinata al commercio e il suo potenziale acquirente non si preoccupa minimamente della somiglianza perché ciò che lo interessa è l'eloquenza dell'opera. Egli cerca non tanto un'immagine fedele del modello quanto una bella Venere, o una commovente Lucrezia, o un Cristo intenso.

Nel corso della sua vita Rembrandt dipinge molti ritratti. Essi costituiscono in effetti uno dei suoi principali mezzi di

sussistenza. È vero che talvolta scontenta i clienti, che trovano abbia sacrificato la somiglianza all'eloquenza, che abbia prodotto un «Rembrandt» invece del ritratto di una persona in carne e ossa. Il pittore ambisce a universalizzare e a rendere espressivo il volto, per cui si prende qualche libertà con la realtà. Nei pretesi ritratti di Saskia, però, non si limita ad affinare e adattare i lineamenti della moglie, che usa piuttosto come modella per dipingere un personaggio che non è lei. A volte non siamo minimamente certi dell'identità di tale personaggio. Per esempio, nel dipinto del 1633 intitolato *Ritratto di Saskia ridente* (Dresda), il modello sfoggia copricapo e abiti più cinquecenteschi che secenteschi; inoltre il suo sguardo civettuolo, rivolto

direttamente allo spettatore, e il sorriso a bocca aperta, con i denti visibili, evocano più una donna di facili costumi che una fidanzata o una moglie. Un altro ritratto del 1633 (Amsterdam, Rijksmuseum) mostra una giovane (la stessa o un'altra? Difficile a dirsi tanto i lineamenti del modello sono stati universalizzati) agghindata di un abito fantasioso e di una quantità di gioielli che si ritrovano in certi dipinti coevi di Rembrandt raffiguranti eroine del Vecchio Testamento. Il velo indossato dalla giovane, e che riappare in un altro ritratto di donna del 1634 (Washington), suggerisce che siamo in presenza di un personaggio sbucato fuori da una pastorale. Le somiglianze con il disegno del 1633 sono molto tenui; abbiamo a che

fare con un tipo piuttosto che con un individuo.

Altre immagini di «Saskia» indicano ancora più chiaramente che la moglie del pittore – se è di lei che si tratta – ha dovuto accontentarsi del ruolo di modello. Forse è lei a prestare i suoi tratti alla Susanna spiata dai vecchioni (L'Aia, Mauritshuis), alla prostituta in compagnia del Figliol prodigo, nei cui panni si è calato lo stesso Rembrandt (Dresda), o alla Danae (Ermitage), altro nudo famoso... ma in questi casi Saskia diventa un mezzo non un fine. Questo vale anche per la *Flora* (Ermitage), divinità pagana che, oltre a incarnare la fecondità della natura, è celebrata anche come la patrona delle cortigiane. Del resto, dalle analisi radiografiche è emerso

che originariamente Rembrandt intendeva raffigurare nel dipinto una Giuditta con la testa di Oloferne, un'ulteriore conferma che nell'immagine di Flora non si deve vedere il ritratto di una persona in particolare.

Passiamo a un'altra *Flora*, quella di Dresda. Lo spettatore moderno, per quanto stenti a riconoscere il modello che era servito per la *Flora* dell'Ermitage, dipinta sette anni prima, identifica senza problemi i tratti somatici di Saskia. È commosso dallo sguardo stanco e dal viso segnato di questa donna. Vedendo che il dipinto risale al 1641, cioè a un solo anno dalla morte di Saskia, è tentato di leggervi un tenero omaggio del pittore alla moglie (poiché la donna non sembra incinta, l'opera potrebbe essere stata



realizzata nei primissimi mesi del 1641: Titus nascerà in settembre). Ma questa interpretazione sentimentale non è molto verosimile. Lo sguardo diretto della donna, il fiore che offre allo spettatore-cliente, la mano accostata al seno rivelato dalla scollatura del corpetto: tutto ciò ha l'aria di un invito e già di per sé potrebbe far nascere il dubbio sulle intenzioni innocenti di Rembrandt. Quando scopriamo che la posa è tratta da una *Flora* di Tiziano (allora ad Amsterdam, oggi agli Uffizi), dove la dea è raffigurata seminuda e offre quindi il suo bel corpo oltre che il fiore, dobbiamo per forza fare i conti con un'altra interpretazione, e cioè che la moglie di Rembrandt sia servita da modello per una *Flora* di cui il pittore ha scelto di mettere in risalto il versante

«cortigiana» invece del versante «fecondità». Tuttavia, adesso sappiamo che gli dèi di Rembrandt sono vicini agli uomini. Non un semplice ritratto, dunque, né una figura mitologica tout court: il dipinto ci rivela la verità di una situazione o di uno stato d'animo. Questo volto – stanco, triste, grave – non è quello di una professionista dell'amore che cerca di attirare il cliente; piuttosto, la donna sembra arretrare verso il fondo, come se si congedasse da colui che la sta guardando.

Non diversamente vanno considerati i numerosissimi disegni catalogati oggi come «Saskia seduta», «Saskia in piedi» o «Saskia davanti alla finestra», risalenti agli anni 1633-1635, dove si vede una giovane dai tratti «generici». Soltanto

l'interpretazione dei commentatori li trasforma in ritratti di Saskia. Forse Saskia ha posato per il disegno raffigurante una giovane che si fa pettinare da una donna più anziana (fig. 23), una scena ricorrente in altri disegni, ma non è Saskia che Rembrandt vuole rappresentare; il pittore si esercita piuttosto a rappresentare la toilette di una donna, con l'idea di utilizzarla successivamente per illustrare qualche episodio del Vecchio Testamento: una Betsabea, o una Giuditta, o un'Ester che si prepara a incontrare il suo amante (come nel dipinto di Ottawa).



23. *Giovane alla sua toilette*, 1633 circa.  
Disegno a penna, pennello, inchiostro  
bruno e acquerello. B. 395, Vienna,  
Albertina.

Come per Saskia, non troveremo nella produzione di Rembrandt i ritratti delle donne che hanno svolto un ruolo nella sua vita. Non si sa che aspetto avesse Geertje Dirckx. Forse, basandoci sulle date, potrebbe essere stata la modella per *Sara in attesa di Tobia* (Edimburgo), ma ovviamente questo dipinto non è il suo ritratto. Nemmeno di Hendrickje, che pure sarà la madre del secondo figlio sopravvissuto del pittore, una femmina battezzata Cornelia come le precedenti, esistono dipinti che possono essere

considerati suoi ritratti. La donna in bianco della National Gallery di Londra, se poi è opera di Rembrandt, rappresenta una cortigiana piuttosto che la concubina del pittore, come anche la bella giovane appoggiata contro la porta (Berlino), la cui posa è ispirata dal ritratto di una cortigiana dipinto da Palma il Vecchio. Per le stesse ragioni *Hendrickje che si bagna nel fiume*, oltre a non rientrare nella categoria della pittura di genere, non può essere ritenuto un ritratto. Queste immagini sono destinate al commercio, devono catturare l'attenzione del compratore, non sono riservate alla modella che ha posato per il pittore, che dà ma non riceve.

Le donne di Rembrandt si occupano delle faccende di casa (*Hendrickje* era

stata reclutata come governante, Geertje come domestica), la notte sono le benvenute nel letto del padrone e a volte capita che diano alla luce un figlio; succede anche che gli servano da modelle. Se le donne che condividono la vita dell'artista sono così spesso presenti nei suoi dipinti è forse perché prova ammirazione per loro? O non sarà perché le loro prestazioni come modelle sono gratuite? Un disegno del 1654 mostra le tre attività quasi in contemporanea: dopo aver pulito lo studio ed essersi sistemata davanti la culla con il bambino, una giovane (Hendrickje?) si denuda fino alla cintola e si trasforma in modella (fig. 24).



24. *Lo studio del pittore con una modella*,  
1654 circa. Disegno a penna, pennello,



inchiostro bruno e acquerello. B. 1161,  
Oxford, Ashmolean Museum.

Rembrandt rifiuta un solo ruolo alla compagna del momento: essere il soggetto di un ritratto nel quale rimarrebbe sé stessa. Pertanto le immagini ispirate da Saskia non ci danno informazioni su di lei; o, se ci dicono qualcosa al riguardo, sarà grazie alla debolezza stessa di questa relazione. Come accadeva già per le immagini di bambini: è perché non sono i figli di Rembrandt che apprendiamo qualcosa su di loro. Rembrandt non rappresenta il proprio mondo privato ma il mondo in generale: ecco un lato interessante del suo mondo privato. L'opera rivela la vita

più attraverso ciò che nasconde che  
attraverso ciò che mostra.

## 7. LA MALATTIA

In questo stesso periodo, nell'opera di Rembrandt si affaccia un altro motivo che immaginiamo legato alle circostanze mutevoli della sua esistenza: quello della donna costretta a letto, spesso debole, o addirittura malata. I temi dei disegni di Rembrandt non sono dettati esclusivamente dall'osservazione di quanto lo circonda. In alcuni casi il pittore lavora in vista di una composizione storica commissionatagli, oppure esegue variazioni su immagini di pittori da lui ammirati. Purtuttavia, la presenza di questo motivo nei suoi lavori,

circoscritta soltanto agli anni di cui ci stiamo occupando, e quella di una donna malata e debilitata nella sua casa non possono essere una semplice coincidenza. Non si tratta però di ritratti: le fisionomie individuali continuano a non interessare granché Rembrandt, che preferisce cercare la verità dei gesti e delle situazioni, e attraverso la malattia di Saskia ha scoperto una particella del mondo che fino ad allora gli era sfuggita.

Quando viene rappresentata seduta, la protagonista di questi disegni e incisioni tiene spesso la testa appoggiata sulla mano, sinistra o destra, come nella posa associata, perlomeno da Dürer in poi, allo stato d'animo malinconico. A volte, come in un'incisione per la quale ha sicuramente posato Saskia, la giovane

contrae e affonda le dita nella carne del viso, un gesto che non ha niente a che vedere con la mano elegantemente portata al volto del disegno del 1633 (fig. 21). Nella maggioranza dei casi la malata è a letto, tirata su sul guanciale, e guarda fisso davanti a sé con aria afflitta. Non sembra che aspetti qualcuno. A volte ai piedi del letto è seduta una domestica (fig. 25), una semplice sagoma la cui espressione non interessa Rembrandt, concentrato invece su quella della malata, sul suo sguardo scoraggiato. In alcuni casi la donna è addormentata, in un grande letto matrimoniale. Un altro disegno (fig. 26) la mostra ancora più sfinita, se non più disperata. Rembrandt adotta una tecnica più complessa: disegna a penna, aggiunge con il pennello tocchi

di acquerello bruno e poi del bianco, cura le ombre e le luci, come farebbe un naturalista che descrive con passione una nuova forma di vita.



25. *Malata a letto, con domestica*, 1635-1640 circa. Disegno a penna, pennello, inchiostro bruno e acquerello grigio. B. 405, Monaco, Graphische Sammlung.





26. *Donna malata a letto*, 1635-1640

circa. Disegno a penna, pennello e  
acquerello bruno lumeggiato di bianco.  
B. 283, Parigi, Musée des Beaux-Arts,  
Petit Palais.

Un disegno della stessa epoca (fig. 27) rappresenta l'intera stanza, con un letto cinto di cortine dove si trova seduta una donna dalla fisionomia indistinta. Accanto al letto, posato a terra, c'è un oggetto un po' strano che assomiglia a una barchetta, ma da altre immagini contemporanee apprendiamo che veniva utilizzato dalle mamme per restare sedute con le gambe distese durante le poppate. Supponendo che Rembrandt non si sia recato dai vicini per osservare la scena ma l'abbia vista in casa propria, si può

ipotizzare, data l'assenza di un neonato nel disegno, che questa sedia speciale fosse installata ai piedi del letto coniugale in previsione di un parto imminente. Il momento descritto alluderebbe alla nascita della prima Cornelia e quindi il disegno risalirebbe all'estate del 1638.<sup>7</sup>



27. *Donna a letto*, 1638 circa. Disegno a penna, pennello e inchiostro bruno lumeggiato di bianco. B. 404, Amsterdam, Rijksmuseum.

Un altro disegno, che mostra la donna coricata in una camera da letto diversa dalla precedente, potrebbe verosimilmente essere posteriore al trasferimento nella grande casa, avvenuto nel 1639 (fig. 28). La donna è sempre appoggiata contro i guanciali e accanto al letto è seduta una domestica: forse Geertje Dirckx, assunta per aiutare nelle faccende domestiche? La seconda poltrona a fianco del letto è pronta ad accogliere un eventuale visitatore: il padrone di casa? I personaggi non

assumono rilievo rispetto all'ambiente in cui sono raffigurati. Piuttosto che persone, Rembrandt ritrae infatti un'atmosfera generale, uno stato d'animo: tutto è calmo, regna il silenzio, la domestica compie meccanicamente i suoi gesti; attorno a questo letto si aggira la morte. In altre immagini la donna appare decisamente malata, come in un'incisione dove è mostrata con lo sguardo spento e i tratti tirati o un disegno (fig. 29) da cui ci fissa una donna coricata, sfinita, le mani abbandonate sulle lenzuola, il volto contratto dalla sofferenza. Lo stesso sguardo fisso si ritrova in un'incisione datata all'ultimo anno di vita di Saskia (fig. 30).



28. *Donna a letto, con domestica*, 1640-1641 circa. Disegno a penna, pennello, inchiostro bruno e acquerello grigio. B. 426, Parigi, Fondation Custodia, collezione Frits Lugt.



29. *Donna malata nel suo letto*, 1639-1640 circa. Disegno a penna e inchiostro bruno. B. 380, Londra, British Museum.



30. *Saskia malata*, 1642 circa. Incisione



all'acquaforte. G. 359, Amsterdam,  
Rijksmuseum.

Nel 1658, quando tutti i beni di Rembrandt sono messi all'asta per coprire parte dei suoi debiti, deve separarsi anche dagli ultimi due dipinti per i quali Saskia è servita da modello. Il primo è *Il Figliol prodigo* del 1635, dove i due coniugi prestano i loro tratti ai personaggi della parabola, Rembrandt al giovane dissoluto, Saskia alla donna di malaffare. Piuttosto che alla condanna morale della vita nel peccato, probabilmente Rembrandt mirava a fissare un'immagine della loro giovinezza spensierata e assumere il ruolo dell'ubriaccone, assegnando alla

moglie quello della prostituta, non lo deve avere minimamente scomposto. Molto diverso è l'altro dipinto, con il ritratto di una ricca dama in una posa poco comune, di profilo (Kassel). Ancora una volta, non è un ritratto di Saskia: la dama è ricoperta di preziosi gioielli, indossa un abito che nessuna olandese del tempo avrebbe osato mettersi e che sarebbe più al suo posto sul palcoscenico di un teatro, per il ruolo di una regina leggendaria, oppure nei dipinti dei secoli precedenti. Pare che Rembrandt avesse realizzato una prima versione del dipinto nel 1634, l'anno delle sue nozze, ma lo riprende per ritoccarlo verso il 1642, al momento della morte di Saskia, conferendo alla protagonista un'aria fuori dal tempo e dal mondo reale:

un'immagine cristallizzata per l'eternità. Ciò che Rembrandt ha voluto tenere con sé dopo la morte della moglie non è uno spicchio del mondo reale, un ricordo fedele del suo aspetto, ma una trasfigurazione della persona in personaggio mitico. Di Saskia, Rembrandt ha conservato l'immagine che lei gli ha permesso di creare.

## 8. UN PENSIERO

Fin dal Seicento gli studiosi di Rembrandt hanno voluto cogliere nei suoi dipinti qualcosa che va oltre la bella giustapposizione di colori e forme: un messaggio sulla condizione umana, una riflessione sul mondo. Nel suo *Abrégé de la vie des peintres* (1699), Roger de Piles, vissuto in Olanda alla fine del secolo, spiega che Rembrandt, prendendo a pretesto le «storie» attinte dalla tradizione, aveva in realtà «disegnato un'infinità di pensieri». Dal canto suo, Thoré-Bürger, in *Les Musées de la Hollande* (1858-1860, 2 volumi), lo

definisce profondo e inafferrabile: «Non si sa cosa dire; si sta zitti e si riflette». Simon Schama, nel 1999, ammette che Rembrandt è un maestro dell'emozione, ma aggiunge: «Fin dall'inizio era anche un acuto pensatore, un filosofo oltre che un poeta». <sup>8</sup>

La pittura pensa e fa pensare, sebbene non sempre i pittori lo sappiano. Nel rappresentare il quotidiano Rembrandt non si limita a tradurre in forme visibili il mondo circostante, ma ci rende partecipi della sua concezione della vita umana.

Gli eroi e i santi che popolano le sue opere non sono diversi dalle persone che possiamo incrociare per strada, le quali meritano altrettanta attenzione. Rembrandt ha voluto carpire e rappresentare la verità di ogni situazione,

di ogni gesto, si è raffigurato nei ruoli del mendicante e del principe, proiettandosi in tutti gli esseri umani (persino negli alberi) presenti nelle sue opere, sempre teso a penetrare nella loro intimità. Ha saputo spingersi oltre le apparenze, rendere i suoi personaggi seducenti e vulnerabili insieme, umani anche nella loro debolezza. Questo non è forse il principale ma è uno dei grandi messaggi trasmessici dalla sua pittura: una lezione di umanità e universalità. È grazie a queste qualità se ognuno di noi può riconoscersi nei suoi dipinti e ritrovarvi le proprie emozioni o i propri interrogativi.

Ma non è questo il solo pensiero suggerito dall'opera di Rembrandt. L'osservazione del rapporto fra le immagini e il loro creatore ci spinge

infatti anche in un'altra direzione. A quanto pare, l'identificazione universale operata da Rembrandt ha un prezzo: gli individui sono sacrificati sull'altare della conoscenza dell'umanità. Il fatto che si riconosca in ognuno di loro lo porta però a estraniarsi da tutti. Nel disegnare questa o quella persona, nel cogliere pose e movimenti, sembra mosso dalla curiosità più che dall'amore; lavora con empatia più che con simpatia. Elsje è stata giustiziata il mattino e già nel pomeriggio bisogna accompagnare gli allievi sul luogo del supplizio, affinché abbiano la possibilità di vedere come si presenta un cadavere fresco, prima che cominci a decomporsi. Se i bambini avuti con Saskia muoiono, non è una buona ragione per non raffigurare altri bambini che

crescono e mostrano tutta la loro gioiosa vivacità. Gli autoritratti di Rembrandt vanno naturalmente interpretati con prudenza, perché il pittore non rappresenta tanto i propri stati d'animo quanto i ruoli che assume via via, ma questa stessa successione la dice lunga: si passa rapidamente dal giovane allegro e accattivante dei primi anni di matrimonio all'uomo cupo e disilluso del periodo fra il 1636 e il 1638, prima di approdare, al momento della malattia di Saskia, all'immagine del pittore sicuro di sé che guarda i contemporanei un tantino dall'alto in basso. La stessa malattia di Saskia offre una buona opportunità per esplorare i segreti di un corpo debilitato, di uno sguardo disperato. Non sapremo mai esattamente ciò che Rembrandt ha



provato in un momento o nell'altro, né se un'opera espone i suoi sentimenti o vi si sostituisce, ma notiamo in ogni caso che a interessarlo non sono tanto gli esseri che lo circondano quanto le immagini che riesce a trarne. Sembra accettare, come condizione necessaria alla creazione artistica, il restare distaccato dal mondo che osserva. Un atteggiamento che può addolorare quelli che gli sono vicini.

Dobbiamo di conseguenza astenerci dal dedurre le virtù dell'uomo basandoci sulle qualità umane di cui sono imbevute le immagini del pittore, dal proiettare ingenuamente il rappresentato sul vissuto. Spingendoci oltre, diremo che sia i dati della sua biografia sia le caratteristiche del suo processo creativo sembrano suggerire che Rembrandt non tenesse in

conto queste virtù, ma fosse pronto a servirsi di familiari e amici per perseguire un solo obiettivo, quello di affinare la sua pittura. Gli esseri che lo circondano sono confinati a un ruolo ausiliario: diventare il nutrimento per placare il suo appetito insaziabile (fig. 31).



31. *Giovane addormentata*, 1654 circa.  
Disegno a pennello e acquerello bruno  
lumeggiato di bianco. B. 1103, Londra,  
British Museum.

Potrebbe essere diversamente? A un artista, nel momento della creazione, chiediamo di dare prova di certe qualità, e non abbiamo in mente la gentilezza (nei confronti dei personaggi o di altri membri della specie umana), né la benevolenza, né la generosità, né la volontà di proteggere. Preferiremmo invece che fosse spietato – con sé stesso e con l'umanità – per spingersi oltre i suoi predecessori nella ricerca di una verità nuova, e più profonda, dell'essere umano, per allargare i confini di ciò che ne

conosciamo. È questa verità che nell'arte chiamiamo «bellezza». Dai grandi pittori non ci aspettiamo una prova della loro virtù né una condanna dei vizi altrui, ma la capacità di capire e farci capire l'essere umano, i ladri e gli assassini come i santi e gli eroi. La produzione dell'opera esige l'investimento di tutte le forze dell'artista e lo rende quindi indifferente al mondo circostante, privandolo delle qualità che egli stesso mette in risalto.

Si può dire che di conseguenza l'artista volga le spalle ai fratelli umani? Immaginiamo che i bisogni più immediati dell'individuo siano stati soddisfatti e accantoniamo il caso ipotetico dell'uomo che si preoccuperebbe solo di sé stesso. All'orizzonte di ciascuno di noi si profilano allora obiettivi diversi: ci

concentriamo prioritariamente sulle persone con cui viviamo o su entità lontane e astratte, come il popolo, l'umanità, il mondo. Nella nostra immaginazione associamo gli artisti-creatori a questa seconda scelta. Il loro scopo ultimo è creare un'opera quanto più perfetta possibile, e questo impone di staccarsi dal mondo comune, condannarsi alla solitudine e trascorrere lunghe ore a costruire un oggetto fatto di linee e colori, o di toni e armonie, oppure di parole. La loro ricompensa, quando c'è, sarà che innumerevoli spettatori, ascoltatori e lettori di diversi paesi ed epoche avranno l'impressione di essere personalmente interpellati dalle loro opere. La solitudine temporanea avrà generato una comunicazione infinita.

La situazione è analoga per quanto riguarda gli scienziati: assorti nei loro tentativi di penetrare i segreti della materia o della mente, si scordano delle finalità immediate delle loro ricerche; la conoscenza diventa un fine a sé, l'uso a cui potrebbe essere applicata riveste un'importanza secondaria. Le generazioni future saranno loro riconoscenti, sebbene familiari e amici a volte si lagnino della loro assenza, ma quando ci si è messi al servizio dell'umanità non sempre si ha il tempo di occuparsi di chi ci sta intorno. Idem per i filosofi. Eraclito ed Epicuro, Platone e Aristotele hanno formulato alcune verità essenziali sull'uomo e ci parlano ancora oggi, dopo secoli e secoli. Ci importa poco sapere se il raggiungimento della

saggezza ha comportato dei sacrifici nell'esistenza quotidiana da parte dei loro cari o di loro stessi.

Gli artisti del passato erano consapevoli di questa tensione fra finalità diverse e hanno accettato le conseguenze della loro scelta. L'instancabile e tenace perseguimento del bello e del vero non conduce automaticamente alla felicità immediata, anzi, il prezzo da pagare può essere alto – per l'artista come per i suoi cari –, ma il fatto è che le poste in gioco sono enormi. «Non ho amici», avrebbe detto Beethoven a Bettina von Arnim, «devo vivere solo con me stesso, ma so che nella mia arte Dio è più vicino a me che non agli altri uomini [...]. E nemmeno mi preoccupo per la mia musica, che non può avere una brutta



sorte: colui a cui essa parla sarà sollevato dallo sconforto che affligge gli altri.»<sup>9</sup>

In Francia, qualche decennio dopo, Flaubert scrive a George Sand: «Vale più la pena ubriacarsi d'inchiostro che ubriacarsi di acquavite. La Musa, per quanto dispettosa, dà meno problemi della Donna! Non posso mettere d'accordo l'una con l'altra».<sup>10</sup>

Rainer Maria Rilke ammira chi sa sacrificare all'arte ciò che gli altri chiamano vita. Vede Rodin come un grande fiume che ha rifiutato di dividere la sua esistenza diramandosi in due bracci: «La sua vita quotidiana e gli esseri che ne fanno parte sembrano il letto vuoto dove ha smesso di scorrere [...]. Lì vicino si sente il fragore, l'avanzata possente del fiume». E di

Cézanne scrive: «Per fare anche soltanto qualche passo sul cammino della passione, Cézanne ha dovuto girare le spalle a tutto, non con disprezzo bensì con l'eroismo di chi per amore della vita sceglie le apparenze della morte». <sup>11</sup>

Rilke conclude parlando della propria situazione personale in una lettera a Lou Andreas-Salomé: «So che non dovrei cercare o desiderare altre realizzazioni al di là della mia opera, sta lì la mia casa, stanno lì le figure che mi sono davvero vicine, le donne di cui ho bisogno, i figli che cresceranno e vivranno a lungo». <sup>12</sup>

A partire da questo, ciascuno paga, o fa pagare, il tributo imposto. Beethoven distrugge la vita del nipote Karl, Flaubert si rassegna a condurre un'esistenza da eremita, Rodin considera gli esseri

intorno a lui come un cibo o una bevanda di cui ha bisogno per creare, Cézanne si condanna all'austerità; preferisce continuare a dipingere invece di recarsi al funerale dell'amatissima madre e produce così un ennesimo capolavoro che illuminerà la vita delle innumerevoli persone che contempleranno il suo dipinto. Rilke, da parte sua, non trova soddisfazione nella vita che si è scelto, la rinuncia all'amore e alla felicità gli pesa enormemente, i momenti di esaltazione creatrice o amorosa si alternano a lunghe fasi di depressione. Ma cosa ci assicura che oggi, se questi uomini si fossero comportati altrimenti, conosceremmo anche solo i loro nomi? Tutto sembra concorrere a indicare che la generosità dell'opera esige l'egocentrismo

dell'artista, che solo il sacrificio della vita poteva assicurare l'immortalità.

Rembrandt appartiene a questa stessa stirpe di artisti per i quali il fiume della vita si scinde in due rami fra loro non comunicanti. Il pittore è sensibile all'umanità di chiunque, dal dio crocifisso fino al bambino che impara a camminare; dal canto loro, gli esseri che lo circondano sono messi al servizio della creazione e del creatore. Essendo la vita e la forza dell'uomo limitate per definizione, le rinunce sono chiaramente inevitabili. Eppure, niente conferma la fatalità di una simile separazione (in Rembrandt probabilmente inconsapevole), perché se è vero che il creatore debba darsi anima e corpo alla sua opera affinché essa risulti autentica e

debba persino accettare di diventare implacabile – verso sé stesso come verso il mondo che abita, per riuscire a penetrarne i segreti –, niente lo costringe, una volta staccatosi dall'opera, a restare fedele alla scelta fatta. Ognuno si vive come un essere plurale. Se Gesù, la Vergine e i santi possono mescolarsi agli uomini senza perdere una briciola della loro grandezza, come ce l'ha dimostrato così bene Rembrandt, perché non potrebbero farlo anche gli artisti?

# **ARTE E MORALE**

# PREMESSA

Per duemilacinquecento anni gli autori occidentali interessati alla poesia, alla letteratura o alle arti hanno riflettuto sul rapporto sussistente fra queste espressioni e la morale. Si sono schierati pro o contro, e ci si sente ora un po' intimiditi a riprendere in mano la questione. Dal canto mio, mi ripropongo di scegliere una via intermedia. Non che voglia presentare una storia dei dibattiti su questo tema, però non posso neppure comportarmi come se fossi il primo a trattarlo.

Per cominciare, sono dunque indotto a proporre una storia molto schematica, il

cui obiettivo sarà fare emergere alcune linee di forza che altrimenti risulterebbero impercettibili: a volte, la veduta aerea permette di scorgere i contorni di edifici scomparsi, invisibili da terra. Questo modo distanziato di esaminare l'evoluzione di un corpus di idee mi sembra tanto più appropriato in quanto consentirà di evidenziare una cesura cruciale nella storia sopravvenuta nel corso del XVIII secolo. In queste pagine mi occuperò essenzialmente della letteratura.



# 1. IL DOGMA CLASSICO

Dalle origini greche fino al secolo dei Lumi, le differenti risposte alla questione delle relazioni fra arte e morale si sono iscritte in uno stesso scenario. Si afferma in prima battuta la necessità e la dignità della morale, il rispetto per le virtù e la condanna dei vizi. Quanto alla poesia e all'arte, le si giudica o completamente inutili, e quindi indegne di encomio, oppure accettabili ma a condizione di assoggettarle ai diktat morali. Anche se qua o là si fa avanti qualche voce discordante, questa interpretazione dei rapporti fra arte e morale incontra il

consenso della stragrande maggioranza degli autori; per tale ragione l'ho definita la teoria «classica». In quest'ottica, l'orientazione di una critica etica va da sé: il suo intento dovrebbe essere misurare le qualità di ogni opera alla luce dei principi etici in vigore nella società contemporanea.

Senza scendere nei dettagli, vorrei illustrare questa teoria classica con qualche esempio. Ci si ricorda che nella *Repubblica* Platone assegna scarso valore alla poesia poiché i poeti non sanno produrre che imitazioni (o rappresentazioni), e per tale ragione propone di bandirla dallo stato. La sua è una posizione estrema. Sempre Platone, in altri dialoghi come per esempio nelle *Leggi*, assume una posizione votata a un

maggior successo, e questa consiste nell'ammettere che poeti e artisti possano contribuire all'educazione dei giovani, a patto di seguire fedelmente le istruzioni dei superiori, detentori dei principi morali. Ecco come si esprime il portavoce di Platone: «Il poeta non può produrre alcuna opera che sia in contrasto con la norma che nello stato fissa i criteri del giusto, del bello e del buono. Inoltre, quando un'opera sia ultimata, non potrà mostrarla a privati, prima di averla sottoposta all'attenzione dei giudici competenti in questa materia e ai Custodi delle leggi, perché ne prendano visione e l'approvino». Si vede che Platone ha già in mente le istituzioni necessarie per imporre una simile concezione, istituzioni a noi ben note dalla storia più recente e

che attentano alle libertà individuali che ci stanno a cuore, poiché si tratta di comitati di censura o addirittura di una polizia politica. Al poeta non viene lasciata alcuna scelta: «il vero legislatore dovrà con le buone o le cattive maniere convincere il poeta», dice Platone, che si spinge persino a precisare quale dev'essere il contenuto delle opere: «Voi costringete i poeti a proclamare che l'uomo saggio, probo e giusto è felice e beato».<sup>1</sup>

Per quanto molto meno severi, i successori di Platone si attestano comunque sulla convinzione che poesia e arte debbano servire la morale, mitigando le passioni o con altri mezzi. Nell'*Epistola ai Pisoni*, detta anche *Ars poetica*, la formula destinata a godere del

massimo successo è «piacere e istruire», unire l'utile al dilettevole, un'espressione comodamente vaga che non disciplina granché l'attività poetica. Ma l'esigenza utilitaria ritorna in forze con l'avvento del cristianesimo, quando la poesia è apprezzata unicamente come strumento di educazione morale. Dante descrive la sua *Commedia* come appartenente all'ambito della filosofia morale, mentre Boccaccio afferma che le favole dei poeti, quando le si capisce nel modo giusto, sono morali da cima a fondo. Nel Rinascimento la poetica di Giuseppe Scaligero riafferma i principi di Orazio. Nel XVII secolo, in Francia, l'esigenza utilitaria fonda l'estetica classica, che precisa la relazione fra i due termini: «Il vero fine della poesia è l'utilità», scrive

Chapelain, «anche se conseguito attraverso il piacere». <sup>2</sup>

Molière, La Fontaine, Racine e Boileau si muoveranno nella stessa direzione.

Nel secolo successivo, pur se sempre più spesso contestata, questa dottrina trova ancora numerosi sostenitori, fra i quali Diderot sembra essere stato uno degli ultimi grandi. Il suo rigore si applica a tutti i generi letterari. Così l'obiettivo dei drammi è «ispirare agli uomini l'amore per la virtù, l'orrore per il vizio», mentre i romanzi devono essere opere «che elevano lo spirito, che ovunque respirano l'amore per il bene». Ma riguarda anche la pittura o la scultura: «Rendere la virtù gradevole, il vizio odioso, il ridicolo marcato, ecco il progetto di ogni uomo onesto che prenda

in mano la penna, il pennello o lo scalpello». <sup>3</sup>

A lato di questo massiccio consenso, su cui cade a volte il sospetto che sia solo di facciata, si manifestano anche rare voci discordanti secondo cui la poesia – che deve, ovviamente, continuare a piacere e a incantare – mal si presta a istruire. Non è tuttavia una ragione per bandirla dallo stato, perché procurare piacere è considerata una pratica degna di rispetto. Si tratta, in sintesi, di concezioni edoniste dell'arte: l'arte non presenta alcuna utilità ma rimane un bene prezioso. Nella seconda metà del XVI secolo Castelvetro dichiara: «La poesia è stata inventata soltanto per il piacere e lo svago»; Malherbe, poco dopo, sostiene che «un buon poeta non è più utile allo stato di un

bravo giocatore di bocce»; Corneille, nel secolo successivo, così giudica i poeti: «Basta che abbiano trovato il modo per piacere e sono a posto nei confronti della loro arte». <sup>4</sup> Formule simili non sono solo minoritarie, ma preservano l'ossatura concettuale classica rinunciando a rivendicare un ruolo morale per la poesia.



## 2. IL DOGMA MODERNO

Un'autentica rivoluzione si profila però nel XVIII secolo. Riassumendo, essa consiste nel respingere ogni sottomissione dell'arte alla morale, non tanto perché non le sarebbe di vantaggio, quanto perché ha un'altra destinazione: incarnare la bellezza. Ora il bello, e questa è una novità, non esige la sottomissione a un'istanza morale esterna ma si caratterizza proprio per l'assenza di qualsiasi utilità di questo genere. Si vede subito la differenza rispetto alle visioni edoniste: non si dice più che l'arte non può servire la morale (o l'educazione, o il

bene), bensì che non *deve* farlo. Questa rivoluzione non trova origine nella riflessione sull'arte, è piuttosto l'effetto di un immenso cambiamento ideologico ma anche sociale che interviene in quest'epoca, un cambiamento designato da termini come «secolarizzazione» e «democratizzazione». Viene allora messo in questione il ruolo gerarchico dominante rivestito dal discorso religioso, che fornisce alla vita pubblica il suo fondamento e parametro di riferimento: l'eteronomia (la legge venuta da fuori) sarà sostituita dall'autonomia. Progressivamente sfuggiranno al controllo della religione la sfera del sapere (autonomia della scienza), quella della morale (che deve procacciarsi giustificazioni umane al posto di quelle

divine) e quella del potere politico (sovranità del popolo). Nell'ambito artistico questo radicale mutamento va di pari passo con un cambiamento socio-economico, che s'iscrive però nella stessa logica di scardinamento delle gerarchie. Mentre in passato dipendevano prima di tutto da committenti e mecenati (ossia dalla corte reale, dalla nobiltà o dagli alti prelati della Chiesa) che determinavano la finalità delle opere, adesso gli artisti creano principalmente per il pubblico: il successo di un'opera dipende dagli spettatori che vanno a teatro, dagli appassionati d'arte che acquistano piccoli quadri divertenti o suggestivi, o che commissionano il proprio ritratto, dai lettori di libri. Il mercato esercita la propria tirannia, ma questa non ha un

contenuto morale.

Non mi soffermerò a descrivere nei dettagli le tappe di questo capovolgimento globale che ha assunto diverse forme secondo le diverse arti o le tradizioni proprie a ogni paese. Ne evocherò solo alcune pietre miliari.

Come ha evidenziato M.H. Abrams in varie occasioni,<sup>5</sup> i primi passi in questa direzione sono stati compiuti da Shaftesbury agli albori del XVIII secolo. A lui si deve la trasposizione dell'idea cristiana di Dio in un'idea profana del bello, trasposizione poco scioccante nel senso che, per questo autore, il vero, il bene e il bello sono solidali. Sant'Agostino ha suddiviso tutte le azioni umane in due gruppi numericamente molto diseguali: ogni oggetto sulla terra

può essere usato (per raggiungere un qualche obiettivo), ma di Dio si può solo godere, essendo Dio un fine ultimo per il quale la questione dell'utilità non sussiste. Trasporre questa definizione della divinità nel mondo profano risulterà tanto più facile per Shaftesbury in quanto lo stesso Agostino aveva, millecento anni prima, trasposto la definizione platonica del bene supremo in una descrizione dell'atteggiamento da adottarsi nei confronti di Dio. Shaftesbury designerà pertanto la percezione delle belle opere d'arte come un'azione «nella quale non ci sono né possesso, né gioia, né ricompensa, ma unicamente visione e ammirazione». Il nome che assegna a questa forma di percezione totalmente disinteressata è

*contemplazione.*

Quindi l'opera d'arte suscita un'attitudine di amore, simile a quella che, secondo gli antichi, si assume nell'amicizia, quando si apprezzano i propri amici senza pensare a trarne profitto, quando li si ama per loro stessi e non per sé; o, secondo gli autori cristiani, nel puro amore che si deve riservare a Dio (non amarlo per gli aiuti o le ricompense che si potrebbero sperare da parte sua). Questo tipo di amore, prosegue Shaftesbury, mira «a quello che viene chiamato disinteresse, vale a dire l'amore di Dio di per sé stesso o della virtù di per sé stessa». Il giudizio estetico avrà a sua volta la caratteristica fondamentale di essere disinteressato. Lontano dal considerare la

contemplazione estetica come un'attività inferiore incapace di servire gli obiettivi morali sublimi, Shaftesbury l'assimila qui a quanto esiste di più elevato – Dio o il bene supremo – appunto perché il bello è, al pari di essi, inadatto a servire qualsiasi altro scopo e trova in sé stesso la propria giustificazione.

Saltando diverse tappe intermedie, possiamo soffermarci brevemente sul *Laocoonte* di Lessing (1766), dove avviene il passaggio dalla descrizione della contemplazione estetica a quella dell'oggetto estetico (cioè dell'opera d'arte) e del processo della sua creazione, caratterizzati ormai dall'assenza di qualsiasi finalità esterna, dunque da un rifiuto radicale di essere governati da obiettivi religiosi o morali, per obbedire

unicamente a esigenze di bellezza. Ecco le celebri frasi: «Vorrei che que' soli [i monumenti antichi] fossero considerati come vere opere d'arte, ne' quali l'autore poté mostrarsi veramente artista coll'essersi proposto per unico suo scopo la bellezza. Qualunque altro monumento in cui si ravvisino tracce di allusioni superstiziose non merita il nome di lavoro d'arte, perché qui l'arte invece di lavorare liberamente per sé stessa, non serviva che di sussidio alla religione, la quale nei simboli che le impone di rappresentare aveva più di mira il significato loro, che la bellezza».<sup>6</sup>

Per Lessing non si tratta di sminuire l'arte ma di dichiararla inadatta al ruolo di serva della morale; l'arte incarna la bellezza, il che è meglio.



Merita ora menzionare un ultimo anello della catena nell'elaborazione della nuova teoria: Karl Philipp Moritz, autore marginale ma sotto molti rispetti profetico. Uno dei suoi primi scritti, *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785), che punta a unificare tutte le belle arti, rappresenta un vero e proprio manifesto. A parte respingere l'idea che l'utilità sia obiettivo dell'opera d'arte, Moritz si preoccupa di prendere bene le distanze da chi, come Castelvetro o Corneille, riteneva che lo scopo dell'arte sia piacere e produrre piacere. Anche questo sarebbe un obiettivo troppo esterno; il bello puro, come il puro amore, e di nuovo come Dio, trova la propria giustificazione in sé stesso, non nella soddisfazione che ne traggono i suoi

utenti (creatori o consumatori). «Il piacere del Bello, se vuole essere autentico, deve necessariamente avvicinarsi sempre di più all'*amore disinteressato*.»<sup>7</sup>

Non solo il bello non deve essere utile, ma si definisce ora attraverso il rifiuto di ogni utilità: è ciò che è «compiuto in sé», che non ha bisogno di nient'altro. Il bello costituisce la legge esclusiva dell'esecuzione di un'opera d'arte, ma l'assenza di un obiettivo esterno all'opera è compensata da quella che Moritz chiama «finalità interna», vale a dire una disposizione dei suoi elementi che ci porti a percepirli tutti come assolutamente necessari, contribuendo così alla costruzione di quel tutto «compiuto in sé» che è l'opera.

Nella sua *Critica del giudizio* (1790), Kant non dedica molto spazio alla descrizione delle opere d'arte, ma si preoccupa più che altro di come giudichiamo il bello, sia esso naturale o artificiale. Gli esempi a cui si riferisce costantemente sono i fiori o i motivi decorativi delle carte da parati. Ciò che più di tutto lo interessa è lo statuto per così dire intermedio dei giudizi, né obiettivi come quelli della scienza, né interamente soggettivi; da qui approda a formulare una teoria originale dell'intersoggettività ma, per quanto concerne le caratteristiche del bello, non introduce nessuna innovazione. Nella sua trattazione ritroviamo le idee sviluppate nel corso del secolo da autori come Shaftesbury e Moritz, e pertanto anche

quelle del puro amore cristiano o del bene supremo platonico. L'esperienza estetica è necessariamente disinteressata, non è assoggettata a nessuna esigenza da parte del vero o del bene (è «senza concetto»), è dunque autonoma. L'opera d'arte non ha un obiettivo, sebbene la sua forma ci dia l'impressione di una finalità (la «finalità interna» di Moritz). Queste idee sono integrate nella generale costruzione kantiana e da quel momento il loro impatto sul pensiero estetico e la teoria delle arti sarà immenso.

Una nuova teoria si sostituisce dunque alla precedente, a quella che qui abbiamo chiamato «classica». In contrapposizione, la definirò «moderna». Questa nuova teoria sarà adottata dai primi teorici del romanticismo, i fratelli Schlegel e

Novalis, e attraverso i loro scritti si diffonderà negli altri paesi europei, soprattutto in Inghilterra e in Francia. Varcherà persino l'Atlantico, dato che qualche anno dopo se ne troverà una versione particolarmente aggressiva nelle parole di Edgar Allan Poe. L'antica esigenza di sottomettere la poesia alla morale è diventata per quest'ultimo «un'eresia così sfacciatamente falsa da non poter essere tollerata a lungo», «l'eresia del Didattico»: una dimenticanza fatale del fatto che la poesia deve restare fine a sé stessa.<sup>8</sup>

La formula riattraverserà rapidamente l'oceano per sbarcare in Francia, dove Baudelaire si farà il traduttore e il promotore delle idee di Poe, parlando a sua volta di «eresia dell'insegnamento» e

affermando che l'unico scopo della poesia è la poesia stessa: «La poesia non può, pena la morte o l'impotenza, assimilarsi alla scienza o alla morale».<sup>9</sup>

La dottrina dell'«art pour l'art» (l'arte per l'arte, o l'arte fine a sé stessa) si rifarà ormai a Baudelaire. Verso la fine del secolo Oscar Wilde scriverà, nella prefazione del suo romanzo *Il ritratto di Dorian Gray*: «Non esistono libri morali o immorali [...]. I libri sono scritti bene, o scritti male. Questo è tutto. [...] Tutta l'arte è completamente inutile».<sup>10</sup>

Altri innumerevoli autori o teorici produrranno variazioni su questo canovaccio di base, che si può stimare dominante fino ai giorni nostri... anche se qualche eccezione non manca.

### 3. DUBBI

Tuttavia, contrariamente a quanto dice il Coniglio ad Alice, non basta ripetere più volte una tesi perché essa diventi vera. Sia la teoria classica, secondo cui l'opera d'arte doveva servire a inculcare una morale, sia il dogma moderno, che afferma essere l'opera d'arte autonoma e anzi autotelica (ossia trova in sé stessa il proprio scopo), ci lasciano a bocca asciutta. Esistono opere che corrispondono alla prima definizione (didattiche e moralizzatrici), così come opere puramente ludiche, senza rapporto con il resto del mondo, e in definitiva né

le une né le altre fanno amare e rispettare l'arte a gran parte dell'umanità. Siamo veramente tenuti a scegliere fra la concezione che sottende il realismo socialista e quella che sta alla base dell'OuLiPo? Ecco cosa scrive Abrams concludendo il suo esame del dogma moderno: «Quando esaminiamo *Re Lear*, o la *Pietà* di Michelangelo, o la *Nona sinfonia* di Beethoven, o la *Guernica* di Picasso, la concezione dell'arte-in-quanto-tale è palesemente inadeguata a rendere conto della varietà delle nostre reazioni a queste opere, che chiamano in campo le nostre conoscenze e convinzioni sul mondo, i nostri interessi morali e le nostre preoccupazioni umane più profonde». <sup>11</sup>

Il fatto che le due teorie, la classica e la



moderna, abbiano potuto esercitare un tale magistero sulle nostre rappresentazioni dell'arte fa luce sui sistemi di pensiero di cui esse fanno parte, ma non consente di comprendere la natura dell'arte in sé.

Del resto, i grandi fautori della teoria moderna hanno qualche difficoltà ad accettare il rifiuto brutale di tutto ciò che esula dalla contemplazione del bello e reintroducono, più o meno di soppiatto, elementi respinti in precedenza, senza però precisarne chiaramente lo statuto. Moritz ammette che l'esperienza del fruitore di un'opera possa essere presa in considerazione, ma soltanto come conseguenza, non come finalità dell'opera. Benjamin Constant, il primo ad avere adottato in francese la formula

dell'«art pour l'art», preciserà: «L'istruzione non sarà il fine ma l'effetto dell'opera»,<sup>12</sup> lasciando così una finestra socchiusa per il personaggio che ha appena buttato fuori dalla porta. Secondo Baudelaire, la poesia non deve sottomettersi a nessuna morale, ma intende con ciò una morale esterna, dettata dal di fuori, perché di per sé la poesia è portatrice di una morale superiore. La «morale ufficiale», finalità esterna, va dunque scartata, ma s'imporrà allora la «morale vera», insita nell'arte... e superiore alla prima. In una lettera ad Ancelle scritta quando la sua vita volgeva al termine, dopo aver ammesso che *I fiori del male* esprimono le sue convinzioni e i suoi sentimenti, Baudelaire aggiunge: «È vero che scriverò il contrario, che

stragiurerò che è un libro di *arte pura*, di *scimmiottatura*, di *destrezza*, e mentirò spudoratamente». <sup>13</sup>

Lo stesso Wilde pone delle restrizioni alle sue formule radicali: l'assenza di una finalità esterna caratterizza più il processo creativo che l'opera. Nel momento in cui scrive (o dipinge, o compone), l'artista non deve preoccuparsi dell'effetto che sortirà, e quindi della lezione che trasmetterà, ma unicamente della perfezione dell'opera. In modo un tantino enigmatico, dichiara in compenso che la letteratura costituisce per lui «l'elemento primordiale della vita, il mezzo per raggiungere la perfezione», <sup>14</sup> il che non è la stessa cosa che dichiararla «completamente inutile».

Già Kant, nella *Critica del giudizio*, fa

diversi accenni nello stesso senso. «L'arte bella è una specie di rappresentazione che ha il suo scopo in sé stessa, e nondimeno, pur non avendo altro fine, favorisce la coltura delle facoltà dell'animo sotto il riguardo della socievolezza». La poesia è al primo posto fra le arti giacché, più efficacemente delle altre pratiche artistiche, «allarga l'animo mettendo l'immaginazione in libertà». <sup>15</sup>

Ora, il pensiero allargato, quello che permette a un uomo di mettersi al posto di ogni altro uomo, è percepito da Kant come la vocazione del genere umano. Grazie all'immaginazione dell'artista, suggerisce, ognuno può considerare e giudicare la natura secondo punti di vista che la sua esperienza personale non gli avrebbe mai indicato. È vero che Kant

non spiega come questa funzione essenziale della poesia si articoli con il proprio carattere autonomo e autotelico, tuttavia si può partire da questo punto per capire meglio il rapporto fra arte e morale.

Tanto per cominciare, si può ammettere che un giudizio estetico, quello che valuta la bellezza di un'opera, debba essere disinteressato, ma con ciò non si descrive che una minima parte del processo di ricezione di tale opera. Si può poi osservare che, al momento della sua creazione, l'artista non deve curarsi dell'effetto che conseguirà e che in questo senso è anch'egli disinteressato. Tuttavia, questa maniera tutta negativa di descrivere la sua esperienza è chiaramente insufficiente a restituirne

un'immagine fedele. Peraltro il disinteresse fa la sua comparsa anche in un altro momento del pensiero kantiano: l'azione umana, per essere morale, per servire il bene, deve essere disinteressata. L'«interesse» s'identifica in questo caso con l'egoismo, perciò l'azione disinteressata è quella che ha saputo superarlo. A sua volta l'artista creatore è incitato a sottrarsi al dominio del proprio interesse personale. Cosa può mettere al posto suo? L'amore del bello, rispondono i moderni, un amore modellato sul puro amore di Dio. È però possibile formulare un'ipotesi diversa: la grande arte esige che, al posto dell'amore di sé, intervenga una certa forma di amore del mondo. Qui il «mondo» va inteso in tutta la sua ampiezza, ma nel caso della letteratura è

chiaro che si tratta anzitutto del mondo umano.

Il «romantico tardivo» Rainer Maria Rilke ha trovato parole eloquenti per definire quest'obbligo di amare il mondo a cui deve soggiacere l'artista per poter creare la sua opera. Le scrive nell'autunno del 1907, nelle lettere indirizzate da Parigi alla moglie Clara, dove le spiega il suo modo di comprendere il lavoro creativo di Cézanne e Rodin, di Baudelaire e Flaubert. L'artista non è forzato a dipingere o descrivere il suo amore e il suo apprezzamento del mondo; tuttavia, è necessario che ami le cose per poterle capire e creare. Si produce allora una «consumazione dell'amore» nella creazione. Il vero artista ha saputo

«sopprimere l'amore che nutriva per tutte le mele per concentrarlo sulla mela che dipingeva». Il vero artista non piega il mondo ai propri gusti, ma gli si sottomette: «Non è permesso al creatore di straniarsi da alcuna forma di esistenza». Per evocare questo «puro amore» dell'artista, rivolto non verso Dio o il bello ma verso il mondo, Rilke trova l'immagine più appropriata nel personaggio flaubertiano di san Giuliano Ospitaliere.

«Sdraiarsi accanto al lebbroso, condividere con lui il calore del proprio corpo, sino all'intimo calore delle notti d'amore: bisogna che questo sia accaduto un giorno o l'altro nella vita di un artista, come una vittoria su sé stesso che gli apre la via verso una nuova beatitudine.»<sup>16</sup>



Ma se si ama in questo modo il mondo e gli esseri che lo abitano, si può ancora sostenere che quest'atto è totalmente estraneo all'idea del bene?

## 4. L'IPOTESI DI IRIS MURDOCH

Sui quesiti che ci poniamo è stato apportato un nuovo punto di vista in una serie di testi scritti fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta dalla filosofa e romanziera inglese Iris Murdoch. Nel corso di questo periodo Murdoch ha instaurato un dialogo con alcuni dei suoi illustri predecessori, segnatamente Platone e Kant, ma anche Rilke, dialogo che l'ha aiutata ad articolare la propria personale concezione dei rapporti fra arte e morale. Trascrivo di

seguito una formulazione programmatica che figura in uno scritto risalente al 1959: «L'arte e la morale sono una cosa sola [...]. La loro essenza è la stessa. L'essenza di entrambe è l'amore. [...] Amore significa comprendere, ed è molto difficile, che qualcosa di altro da sé è reale. L'amore, e quindi l'arte e la morale, è la scoperta della realtà». <sup>17</sup>

Queste enunciazioni perentorie esigono qualche commento.

Murdoch parte da un fatto psicologico fondamentale: il nostro egocentrismo e l'egoismo che ne deriva. Spontaneamente, pensiamo a noi stessi come centro del mondo, per cui la scoperta – inevitabile – che il mondo esterno esista indipendentemente da noi, che noi siamo soltanto un insignificante

granello di polvere sperduto nel cosmo, ci addolora. Per proteggerci dal dolore provocato da questa scoperta, ci confezioniamo una «nuvola di fantasticherie», una folla di fantasmi, una parte dei quali glorifica e consola direttamente il nostro io, mentre un'altra lo preserva indirettamente, ponendolo in relazione con le finzioni collettive che ci attorniano, i racconti mitici e quelli religiosi. Queste pratiche aggirano abilmente gli ostacoli che potremmo essere tentati di frapporre sul loro cammino. Così, impegnarsi nella conoscenza di sé è quasi sempre una scappatoia per crogiolarsi nell'egocentrismo, come già sospettavano i confessori cattolici; analogamente, «i concetti di colpa e punizione possono

essere gli strumenti più astuti dell'io ingegnoso». <sup>18</sup>

Ma la preoccupazione di sé non è l'unica forza che ci governa, nel senso che al tempo stesso proviamo curiosità per il mondo circostante e, più specificamente, un'attrazione verso gli altri esseri umani, senza i quali non possiamo esistere né trovare soddisfazione (Murdoch non si dilunga sulla natura di queste ultime esigenze). Se questo volgerci verso gli altri ci costa, poiché ci porta a trascurare il nostro io, contemporaneamente ci arricchisce. Una delle forme assunte da questa pulsione che si oppone alla preoccupazione ossessiva dell'io è appunto la creazione artistica. Per produrre un'opera d'arte, occorre accettare il mondo, e questo

processo prende il via dalla tolleranza, prosegue con l'attenzione e il rispetto, per culminare nell'amore, un amore scevro dal desiderio egoista di possesso.

Opponendosi a una certa immagine romantica dell'artista creatore che vede la propria opera come l'espressione del proprio io, Murdoch postula che la grande arte consiste in un'evacuazione dell'io al cui posto s'installa il mondo che l'artista ha finito per scoprire. Ciò che fonda l'arte è «un rispetto amoroso per una realtà altra da sé». Il peggior nemico dell'artista è l'autocompiacenza. Il buon romanziere (come notava anche Bachtin) è quello i cui personaggi non sono riconducibili a lui e sono anzi capaci di comportarsi come soggetti liberi. «L'arte non è un'espressione della personalità, è

piuttosto una continua espulsione di sé dalla materia che si ha tra le mani.»<sup>19</sup>

Il rispetto del mondo permette il ritrarsi del sé.

Se l'opera d'arte testimonia un eclissarsi dell'io del creatore per lasciare spazio al mondo e agli altri esseri umani, come anche un'incitazione rivolta al consumatore d'arte (lettore, spettatore e uditore) a fare altrettanto, risulta già evidente che l'arte e il bello non sono separati dalla morale. Votandosi alla conoscenza del mondo e alla sua rappresentazione, l'artista compie un atto morale. Arte e morale sono «disinteressate», come sapeva Kant, ma si può fare un passo più in là: entrambe implicano che questa assenza di «interesse» per l'io sia compensata da un

interesse, da un amore persino, per gli altri esseri umani e per il resto del mondo. Ciò non esclude le rivelazioni sull'io dell'artista, ma presuppone che questo io sia a sua volta esplorato quale frammento del mondo.

Non solo il bello e il bene vengono a trovarsi indissolubilmente legati, ma lo stesso processo coinvolge ugualmente la ricerca della verità. Se assegno al mondo la priorità sull'io, ne rendo possibile la conoscenza; al tempo stesso cercare la verità è in sé un atto morale giacché, per fare questo passaggio, l'io ha dovuto rinunciare alle proprie prerogative. La verità cui aspira l'arte non può essere misurata con gli stessi strumenti che utilizziamo per valutare il lavoro del fisico o quello dello storico, perché non



possiamo oggettivare nello stesso modo questa conoscenza. A fianco della verità referenziale degli uni deve dunque collocarsi la verità intersoggettiva degli altri, in quanto solo l'adesione delle altre persone convalida le visioni dell'artista. Criterio empirico debole, osservava già Kant, appena sufficiente, ma l'unico disponibile: è «la comunicabilità universale della sensazione [...], l'accordo, per quanto è possibile, di tutti i tempi e di tutti i popoli riguardo a questo sentimento». <sup>20</sup>

Ma il fatto che sia difficile da misurare non implica che questa verità non esista.

Riconoscere che gli altri esistono pienamente quanto me è sia un atto di conoscenza (è vero che è così) sia un atto morale (è bene che sia così). La grande

opera testimonia lo sforzo morale che le ha permesso di venire alla luce e al tempo stesso produce una conoscenza. «La letteratura in prosa può *rivelare* un aspetto del mondo che nessuna altra arte è capace di rivelare [...]. Nel caso del romanzo la cosa più importante da rivelare [...] è che esistono altre persone», scrive Murdoch.<sup>21</sup>

L'orizzonte dello scrittore non è quindi la sincerità ma la verità – un percorso che privilegia il mondo a scapito dell'io. Ne deriva che la creazione artistica possiede una dimensione morale intrinseca, non dipendente dal messaggio più o meno virtuoso che ci trasmette l'opera, ma frutto dell'esigenza che l'autore si è prefisso. L'autore può non essere consapevole di tale dimensione, può

addirittura negarne l'esistenza o opporvisi in maniera esplicita. L'amore del mondo, necessario alla creazione di un'opera riuscita, deve restare staccato dal messaggio che intende comunicare l'autore, che può essere un messaggio di odio del mondo o degli uomini. Ovviamente questa morale non ha bisogno di essere formulata all'interno dell'opera; nell'ottica dei nostri contemporanei è addirittura preferibile che non lo sia. Ciò non toglie che essa sia inscritta nell'opera e i lettori possono scoprirla e farla propria.

Certo, si può dare la precedenza al mondo rispetto al sé, si può conoscere il mondo anche senza voler creare un'opera d'arte, ma nella vita quotidiana i gesti d'amore e la ricerca di verità si mischiano

ad altre azioni, comprese quelle di autopromozione e di disprezzo per il resto del mondo. L'amore stesso può affievolirsi o tingersi di avidità. L'opera d'arte ha il privilegio di incarnare questo slancio in forma concentrata, con una densità non riscontrabile in altre sfere della vita. Ecco perché l'arte non è una semplice fonte di piacere, né solo una gradevole distrazione; merita rispetto. «L'arte infatti, lungi dall'essere un allegro diversivo per la razza umana, è il luogo di molte delle sue più fondamentali intuizioni.»<sup>22</sup>

Da questo punto di vista, la letteratura è l'arte più ricca perché la sua materia è costituita dalle parole, senza le quali non c'è esistenza umana. Al contrario di quanto sostiene Platone, si può notare che

la poesia riceve la sua forza, e non la sua debolezza, dal fatto di essere una rappresentazione, poiché, se essa è riuscita, questa presuppone l'amore del mondo. Ora, di questa virtù abbiamo sempre bisogno.

## 5. DIFFERENZE DI OBIETTIVO

Osserviamo un po' più da vicino il senso che assumono qui i due concetti fondamentali di «morale» e «arte». Per affermarne l'identità, Murdoch si basa sulla presenza di un solo elemento comune a entrambe: la coscienza di una realtà altra dall'io, dunque il superamento dell'egocentrismo. Ma ogni non-egoismo sarebbe allora un altruismo? Qui occorre fare un distinguo. Prendere coscienza, con attenzione e anche con amore, dell'esistenza della materia fuori di me

non ha a che fare con la morale nel senso comune del termine. Un artigiano che fabbrica una sedia solida, un muratore che costruisce un muro ben dritto non compiono un atto morale, nonostante conoscano a fondo le proprietà oggettive del legno e del cemento. Per quanto fatto alla perfezione, diceva Orwell, un muro non costituisce un atto lodevole se serve a delimitare un campo di concentramento. Non esistono atti morali al di fuori del mondo umano; e anche nel mondo umano è necessario che essi abbiano effetti benefici su quei non-io, perché sappiamo di innumerevoli casi in cui prendere coscienza dell'esistenza degli altri e conoscerli bene è semplicemente un mezzo per sottometterli e sfruttarli meglio. Perché ci sia atto morale, spiega

Emmanuel Lévinas, bisogna «dare una priorità all'altro rispetto a sé». <sup>23</sup>

Non tutte le arti intrattengono lo stesso rapporto con l'universo umano. La creazione musicale non esige un'attenzione particolare verso l'uomo, essa poggia su un'intima conoscenza della musica in sé. Bisognerebbe pertanto aggiungere qui un'ulteriore precisazione: si può fare un accostamento fra arte e morale solo se tale arte prende come materiale gli esseri umani, e stiamo parlando quindi soprattutto di letteratura (dato che il suo stesso medium, le parole, è esclusivamente umano) e di pittura figurativa, e più in particolare quella che riguarda la vita degli uomini.

Queste prime distinzioni non bastano. Quella che chiamiamo «letteratura» si



compone di innumerevoli opere, scritte con le intenzioni più disparate e portatrici di esperienze di una diversità infinita. Alla luce di questo solo criterio, non c'è definizione né descrizione che possa abbracciare soddisfacentemente tale varietà. Se la riflessione di Murdoch non sfugge a questa constatazione, riesce però a individuare un aspetto della letteratura che d'intuito riconosciamo come centrale. Si può subito aggiungere che non è sempre stato così, né in tutte le tradizioni. Questa ipotesi corrisponde a una visione dell'arte nata nel Rinascimento, consolidata nel corso del Settecento e condivisa oggi da un certo tipo di autori e lettori, ma di sicuro non da tutti. In più, è chiaro che non tutte le opere soddisfano nella stessa misura i criteri così formulati.

Forse il lettore ha notato che nel presentare i punti di vista di Murdoch (a volte completati da mie personali riflessioni) sono stato indotto, sulla sua scia, ad abbinare ai sostantivi «arte», «letteratura», «artista» aggettivi qualificativi come «grande», «buono» o «vero». Se volessimo mantenere l'ipotesi generale saremmo costretti a escludere dalla sfera dell'arte alcune pratiche che in genere le sono associate, o ammettere che certe opere, o categorie di opere, si avvicinano più di altre a questo ideale. Mi limiterò a indicare alcune grandi alternative.

La prima distinzione con cui fare i conti riguarda lo scopo dell'attività creatrice. Non tutte le opere sono realizzate in vista di una conoscenza

amorosa del mondo, non tutti gli artisti condividono l'atteggiamento di san Giuliano Ospitaliere, pronto a coricarsi accanto al lebbroso. Fino a una certa epoca, come si è visto, una simile visione dell'arte sarebbe addirittura apparsa un'eresia, poiché si riteneva che l'arte dovesse mettersi al servizio di una morale venuta dall'esterno. Oggi, per noi, è vero quasi il contrario: le opere che si presentano come docili illustrazioni di una qualsivoglia dottrina meritano a stento di essere definite «artistiche» o comunque non possono pretendere al titolo di «grande arte»; le classificheremmo piuttosto nella categoria dei sermoni o della propaganda.

Lo scopo di simili opere non è infatti catturare la verità del mondo quanto

impartire una lezione. Questa può essere di natura morale, ma c'è una grande differenza fra questa morale e quella insita nella creazione artistica. Nella morale del primo tipo, l'interesse per il mondo è subordinato a un interesse esterno (un dogma); la morale imposta dal di fuori distrugge la morale intrinseca nel gesto artistico. L'amore del reale non ricopre più alcun ruolo decisivo. Ridurre l'opera d'arte alla mera illustrazione di una tesi va contro l'esigenza di verità e sottomissione al reale anche in un altro senso, in quanto si priva il lettore o lo spettatore della libertà di cercare da sé il senso dell'opera. Il mondo è complesso, la grande opera d'arte è quella la cui ambiguità riflette tale complessità invece di assoggettarla a un dogma. Va però

aggiunto che quanto è chiaramente separato nella teoria, non sempre lo è nella pratica; a volte sarà necessario argomentare un bel po' prima di decidere a quale categoria appartenga l'una o l'altra opera (per esempio, i film di Èjzenstejn).

Sempre per quanto riguarda lo scopo perseguito, esiste una seconda contrapposizione che separa l'arte dall'intrattenimento. Anche questa differenziazione mira più a distinguere due strutture che a gerarchizzare le opere. Lo scopo è, da un lato, rivelare la verità del reale, e dall'altro, ottenere il consenso del pubblico. A far fede alla *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli* di Rousseau del 1758, gran parte delle opere teatrali messe in scena in quel periodo a Parigi

avevano l'unico scopo di intrattenere, e questo starebbe a indicare che, smentendo quanto proclamato dai teorici, «piacere» aveva già riportato una vittoria decisiva su «istruire». Come potrebbe essere altrimenti, si domanda Rousseau, visto che solo il successo di pubblico permette a un'opera di restare sulla scena? Con il cambiamento economico sono cambiate anche le scelte estetiche. Gli spettacoli devono piacere, pena la loro scomparsa; e per piacere c'è un solo modo: non sondare i misteri del mondo ma dare agli spettatori ciò che essi amano di più. Invece di mostrare «fedelmente i veri rapporti delle cose», il poeta sarà tentato di alterarli «per adattarli al gusto della gente». <sup>24</sup>

I fautori dell'«istruire» non hanno più

carte da giocare: la sala dove rappresentano la loro *pièce* rischia di rimanere vuota. «Tanto varrebbe andare in chiesa ad ascoltare la predica»: gli appassionati di morale non frequentano i teatri. «Un autore che volesse andare contro il gusto generale comporrebbe presto solo per sé stesso.»<sup>25</sup>

Se questo è davvero il caso, l'autore non sarebbe la vera fonte della sua opera: è stato costretto a scrivere sotto la dettatura del pubblico.

Si ha l'impressione che Rousseau tracci un quadro piuttosto realistico del teatro contemporaneo, molto meno virtuoso di quanto pretendessero i sostenitori del dogma «classico». Ma la sua descrizione è anche profetica, perché si attaglia ancora meglio a certe pratiche

artistiche dei secoli successivi. Si è instaurata, diventando rapidamente dominante sul piano economico, una «cultura di massa» soggetta alle sole esigenze dell'intrattenimento (*entertainment*). Paul Valéry aveva individuato, prima della seconda guerra mondiale, la comparsa di questo nuovo fenomeno. Vi sono opere, scriveva, «che sono come create dal loro pubblico, di cui soddisfano le aspettative e sono quindi pressoché determinate dalla conoscenza di queste». <sup>26</sup>

In un passato ancora più recente, la pressione esercitata dal pubblico sul contenuto delle opere si è ulteriormente accresciuta grazie allo sviluppo tecnologico. Innanzitutto, non è più il pubblico ad andare agli spettacoli, ma



sono gli spettacoli che si autoinvitano nelle case delle persone, sotto forma di un oggetto rettangolare chiamato televisore, con l'effetto di aumentare vertiginosamente il numero degli spettatori: invece di qualche migliaia, nel migliore dei casi, si hanno ora dei milioni o decine di milioni. Al tempo stesso, questi spettatori dispongono di un mezzo rapido e diretto per agire sul contenuto delle immagini, ossia smettere di guardarle passando a un altro canale. L'audience, o la quantità di pubblico che segue una trasmissione, traduce in cifre le aspettative degli spettatori; dipendendo gli introiti dei canali televisivi dal numero di spettatori (tramite i proventi della pubblicità), gli indici d'ascolto prescrivono contenuti e stile, in modo

molto più tirannico di quanto lo facessero le antiche istanze morali e religiose. La loro forza è del resto tale che determinano non soltanto il contenuto degli spettacoli ma anche le prese di posizione dei dirigenti politici: che sia attraverso le reazioni dei telespettatori o attraverso i sondaggi che accompagnano ogni loro gesto, fanno in ogni momento se le loro decisioni sono sgradite o no; ora, se lo sono, rischiano di perdere le successive elezioni e di smettere di essere dirigenti politici... È così che l'idea di successo ha finito per rimpiazzare quella di ideali o valori.

Tuttavia la critica di Rousseau è eccessiva. Esistevano, nella sua epoca, spettacoli animati non tanto dal desiderio di piacere al pubblico quanto da quello di

accedere a una sorta di verità della condizione umana. Stesso discorso per i tempi di Valéry e per oggi: l'intrattenimento è onnipresente, il suo potere è immenso, ma non domina tutto. La prevalenza degli scrittori – artisti la cui attività non implica grossi investimenti – non crea obbedendo a ricette per il successo, ma mossa da un bisogno interiore, animati dal desiderio di capire e rivelare una sfaccettatura del mondo, un'esperienza inedita. Nei paesi che aspirano a proteggere sia la libertà degli individui sia gli interessi della collettività, l'arte non è stata risucchiata dall'intrattenimento, non più di quanto sia stata messa al suo servizio dalla propaganda.

È importante menzionare anche

un'altra possibile tendenza circa l'obiettivo al quale aspira l'attività creatrice, ancorché abbia un impatto decisamente minore di quello esercitato dall'intrattenimento o dalla propaganda. Invece di aspirare a conoscere meglio il mondo circostante, e in particolare il mondo umano, certi creatori si prefiggono di *decostruirlo*, se possiamo assegnare a questo termine un senso più radicale di quello che esso assume solitamente nei dibattiti critici. In letteratura, questa decostruzione punta in primo luogo al racconto: diventa impossibile ricostituire la storia narrata; poi essa si applica ai personaggi, che risultano assenti o incoerenti; infine culmina nello smantellamento del senso, un rifiuto di situare gli elementi del testo

in rapporto gli uni con gli altri. Ora, l'identità individuale, il racconto e il senso non costituiscono caratteristiche marginali dell'universo umano, ma ne sono all'opposto i tratti fondamentali. Ripudiarli equivale a rinunciare a conoscerlo. Cosa perfettamente lecita a titolo di esplorazione personale ma più inquietante in quanto indice dello spirito dei tempi. Come si è espresso Romain Gary con una sintesi sorprendente: «Si comincia con l'escludere il personaggio dal romanzo e si finisce col massacrare sei milioni di ebrei»<sup>27</sup> (storicamente, è avvenuto nell'ordine contrario).

## 6. DIFFERENZE DI GENERE E DI CONTENUTO

I diversi *generi* letterari non obbediscono in maniera uguale al principio evidenziato da Murdoch, quello cioè di un riconoscimento e un amore del mondo, indispensabili per una sua rappresentazione riuscita. Qui troverei più pertinente operare una distinzione non tanto fra opere in prosa o in versi, né fra poesia, dramma ed epopea, quanto fra due grandi modalità di costruzione a volte chiamate «lirica» e «narrativa».

Queste si contrappongono come il singolare e il plurale. Il testo lirico rappresenta una sola coscienza, quella del soggetto (il poeta), e si situa in un presente indeterminato; non racconta una storia ma ha una certa affinità con gli scritti sapienziali (di saggezza). Il testo narrativo, all'opposto, dà vita a un certo numero di personaggi, ciascuno esistente in modo autonomo, e si colloca in diversi momenti: rappresenta uno svolgimento temporale. Beninteso, i casi intermedi o misti abbondano, ma in sé le due modalità sono nettamente separate. Il testo narrativo corrisponde più da vicino alla definizione di Murdoch, perché ha necessariamente per oggetto il mondo umano (di per sé, una descrizione della natura non dà adito a un racconto, mentre

può diventare l'oggetto di un poema lirico), parte dalla pluralità e dalla diversità umane.

Tuttavia, la scelta fra personaggi (o atti) fittizi e personaggi storici non sembra avere qui alcuna incidenza. Numerosi autori contemporanei praticano un genere a metà strada fra questi due. Da una parte, attingono la loro materia dal mondo reale, mantengono i nomi veri e rispettano lo svolgersi degli eventi, così come avrebbero potuto narrarli uno storico o un giornalista. Dall'altra, esplorano l'universo interiore dei personaggi come farebbe un romanziere, tentando di comprendere ciò che fa scattare i motori nascosti delle loro azioni.

Il caso è un po' diverso per quanto



riguarda la distinzione fra romanzo e autobiografia. Ciò che conta qui non è tanto che la seconda, a differenza del primo, evoca persone e fatti reali, quanto il fatto che questa si concentra sull'autore del libro mentre nel primo caso chi scrive mette la propria persona fra parentesi e si lancia nell'esplorazione del mondo. È chiaro che ogni conoscenza del comportamento specificamente umano viene conseguita con strumenti propri dell'individuo, forgiati dalla sua passata esperienza; resta comunque il fatto che la scelta della propria persona come perno del racconto favorisce la proliferazione delle fantasticherie consolatrici e autograticanti da cui sperava di liberarci Murdoch. Favorisce ma non determina, come dimostrano tante eccellenti

autobiografie che testimoniano al contrario una capacità di staccarsi dal proprio io per includerlo nel mondo esterno e sottoporlo a un lucido esame. L'amore necessario alla creazione non equivale all'autocompiacimento.

Approdiamo a questo punto a una differenza fra testi che non concerne più il genere ma il contenuto. Non tutti i libri che parlano del mondo umano sono espressione di un desiderio appassionato di comprenderlo più a fondo e di rappresentarlo in tutta la sua ricchezza; una buona parte si limita a prolungare e sviluppare l'egoismo iniziale, estendendolo eventualmente al gruppo al quale si appartiene. Il tipo di racconto che ne deriva è anzi uno dei più diffusi, quello che Nancy Huston, nel libro

*L'Espèce fabulatrice*, definisce «l'archè-testo»: «Tu sei dei nostri. Gli altri sono il nemico. Ecco l'archè-testo della razza umana, arcaico e arcipotente». <sup>28</sup>

Questo racconto sovrappone dunque due opposizioni, noi e gli altri da una parte, il bene e il male dall'altra, secondo una struttura manichea che ha come scopo proteggere e rafforzare il nostro egocentrismo, il nostro etnocentrismo.

Innumerevoli storie, a partire dalle epopee dell'antichità per arrivare sino ai film che si vedono oggi alla televisione o al cinema, ribadiscono questo messaggio, che è lontano dall'essere il prodotto di un amore disinteressato del mondo. Raccontano che siamo i più forti, gli intrepidi eroi, l'incarnazione dei valori superiori, o che, se usciamo sconfitti,

siamo vittime innocenti meritevoli di un risarcimento. Raccontano che gli altri sono malvagi fino al midollo, crudeli, brutali, mostruosi, che bisogna disprezzarli e odiarli, ragion per cui tutti i mezzi sono leciti per combatterli. Non abbiamo forse assistito, anche di recente, a un elogio spudorato della tortura in serie televisive come 24?

L'opzione contraria è stata però ugualmente accolta fin dall'antichità. *L'Iliade* di Omero non divide gli uomini in buoni e cattivi; Hegel vede nell'*Antigone* di Sofocle il massimo capolavoro di tutti i tempi, perché quest'opera illustra in maniera esemplare la complessità umana che costituisce la materia della tragedia. «Gli eroi dell'antica tragedia classica», scrive, «si

trovano di fronte a circostanze in cui essi, quando si decidono fermamente all'*unico* pathos etico che solo corrisponde alla loro natura per sé compiuta, necessariamente devono venire in conflitto con la potenza etica che li contrasta e che ha eguale legittimità.»<sup>29</sup>

Il genere stesso del romanzo favorisce il superamento delle visioni manichee del mondo. È nato fra il XVII e il XVIII secolo, in un'epoca in cui perdono terreno le certezze morali e ideologiche, in cui la pluralità delle scelte e la libertà degli individui si vanno sempre più affermando. L'affrancamento dai dogmi teologici che definiscono il bene e il male una volta per tutte, l'abbandono delle iconografie paradisiache e infernali, la loro sostituzione con scene tratte

dall'esistenza quotidiana dei lettori, l'attenzione a rappresentare una pluralità di coscienze e a evitare di somministrare una morale alla fine del libro: tutte queste condizioni fanno del romanzo uno strumento particolarmente adatto all'indagine della complessità umana. Ciò non significa che non esistano romanzi egocentrici e manichei, ma questo criterio permette di formulare un giudizio motivato sul valore delle opere.

## 7. LIMITI

Le opere d'arte non rivelano tutte in egual misura la verità del mondo, non mostrano lo stesso amore del reale che rende possibile l'annullamento dell'ego di fronte all'alterità. A maggior ragione è impossibile trasporre la verità e la virtù di un'opera sul suo autore o sui suoi lettori: l'esperienza che tentiamo di cogliere e descrivere in queste pagine è quella inscritta nell'opera stessa.

Sostenendo che una grande opera costituisce di per sé un atto morale, non affermiamo affatto che lo scrittore che l'ha creata sia un essere virtuoso. Sarebbe

una deduzione sbagliata perché l'individuo costituisce non un blocco monolitico bensì una scena sulla quale, in simultanea o in successione, interpreta ruoli diversi. La prestazione di un attore può essere qualificata come particolarmente fedele al vero o estremamente rivelatrice delle profondità dell'essere umano; al tempo stesso sappiamo che, una volta conclusosi lo spettacolo, l'attore esce dal suo ruolo ed entra in quello di compagno di bevute, di madre o padre estenuati, di amante capricciosa/o. Non ci stupiamo di non ritrovare nella sua vita quotidiana le qualità emerse nella sua apparizione sulla scena.

Ora, da questo punto di vista lo scrittore non è affatto diverso dall'attore



di teatro. Come lui, nel corso della sua creazione, si vota completamente alla ricerca della verità; come lui, ci dà l'esempio di un amore per il reale che lo porta a preferirlo al proprio io; ma, una volta dismesso questo ruolo, può essere tanto più egoista nei confronti del prossimo in quanto ha l'impressione di avere già soddisfatto le esigenze della generosità. Come osserva Murdoch, «siamo effettivamente creature specializzate dal punto di vista morale, ed essere meritevoli in un determinato contesto non sembra garanzia sufficiente di esserlo altrove. Il grande artista non necessariamente è anche saggio in famiglia e il guardiano del campo di concentramento può essere anche un padre affettuoso». <sup>30</sup>

Il creatore dà il massimo nell'opera che realizza, non bisogna cercare la stessa intensità nel resto della sua esistenza. L'umanità che emana dai dipinti di Rembrandt non è presente nelle relazioni del pittore con le sue compagne. Spesso questa disparità si riflette anche all'interno dell'opera: il messaggio trasmesso dalla qualità dell'esecuzione va oltre o contraddice quello che l'autore mette deliberatamente in bocca ai suoi personaggi.

Ancora più problematico è il rapporto fra la virtù dell'opera e quella dei suoi lettori. Durante gli ultimi decenni diversi autori americani hanno voluto attirare l'attenzione sulle relazioni fra arte e morale, sostenendo la pertinenza di una «critica etica». Imprudentemente, però,

hanno a volte oltrepassato la frontiera tra l'opera e gli effetti che essa produce sui lettori. Wayne Booth afferma che quando leggiamo siamo «inevitabilmente coinvolti in un'attività etica»; Martha Nussbaum scrive che «se seguiamo i personaggi con attenzione, se leggiamo bene, la nostra lettura sarà di per sé stessa un atto etico»; secondo Noël Carroll, «leggere un romanzo [...] è di per sé, generalmente, un'attività morale». <sup>31</sup>

Certamente, di fronte agli esseri che popolano le opere di narrativa, ogni lettore è invitato ad «allargare» il proprio essere, come suggeriva Kant. Ma questa transizione dipende troppo dalla condizione descritta dall'inciso «se leggiamo bene». Niente garantisce che il lettore accetti l'invito rivoltoagli; il

miglioramento morale dei lettori è tutt'altro che automatico. In primo luogo perché, come si è visto, non in tutti i libri, ovvero non in tutti i romanzi, c'è traccia del dispiegarsi di una virtù durante la loro stesura, anzi, sono numerosi quelli che rientrano piuttosto nella categoria dell'archè-testo manicheo. Se l'azione dei libri fosse così certa come suppongono i partigiani della «critica etica», bisognerebbe supporre che le opere producano, oltre a effetti benefici, almeno altrettanti effetti nefasti. Inoltre, ci toccherebbe ammettere che anche i libri migliori possono essere oggetto di una lettura superficiale, o indifferente, o distorta, impedendo allora qualsiasi miglioramento morale dei lettori.

Infine, si può anche leggere con uno

spirito del tutto diverso da quello postulato da questa critica: invece di individuare nel libro la rivelazione di una particella sconosciuta del mondo interiore o esteriore, invece di aprirsi ad altri esseri umani e non restare chiusi in sé stessi, si hanno tutti i diritti di trarre in primis dalla lettura il piacere per il lavoro ben fatto o di farne il punto di partenza per una meditazione personale.

Ci può anche chiedere se la virtù condivisa per empatia nel corso della lettura non dispensi a volte il lettore dal bisogno di farla propria nel resto della sua esistenza. È l'ipotesi cui aderisce Rousseau nella *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*. A suo parere, il giudizio morale in generale è innato nell'uomo, ma ha luogo liberamente solo se non

implica il soggetto stesso: l'egoismo, anch'esso innato, prevale sul senso di giustizia. «Il cuore dell'uomo è sempre retto quando non entra in gioco il suo interesse personale», suggerisce una frase che avrebbe potuto firmare La Rochefoucauld. Un'altra precisa che tutti siamo capaci di «sopportare le disgrazie altrui». A teatro, non abbiamo problemi a vibrare virtuosamente, ma la cosa non incide sul resto del nostro comportamento, anzi, questa esperienza ci dispensa dall'altra. «Spandendo lacrime su queste finzioni, abbiamo soddisfatto tutti i diritti dell'umanità, senza doverci più mettere del nostro.»<sup>32</sup>

Lo spettatore è molto contento di sé: ha adempiuto al suo dovere, è commosso dalla propria generosità, dal proprio

coraggio; al pari dell'attore che recita sul palcoscenico non sente l'obbligo di continuare a farlo una volta terminato lo spettacolo: anche lui ha interpretato un ruolo.

La tesi di Murdoch esige dunque di essere affiancata da una serie di restrizioni e limitazioni. L'atto artistico è anche un atto etico e un atto di conoscenza, ma ciò che vale per l'opera non vale necessariamente per il suo autore o lettore; certi generi letterari o artistici favoriscono questo atto più di altri; e infine non tutte le opere soddisfano in ugual misura questa esigenza, alcune anzi la respingono deliberatamente. Non abbiamo quindi a che fare con un punto di vista puramente descrittivo, ma con una base ipotetica su

cui poggiano i giudizi di valore che permettono di riconoscere le grandi opere. Di conseguenza, non è opportuno esercitare una critica prettamente storica (o «realista»), preoccupata della veridicità dell'opera, e un'altra, strettamente etica, che ne misuri la moralità, e poi una terza, interessata soltanto alla sua perfezione formale. Come afferma Murdoch: «La relazione dell'arte con la verità e con il bene dev'essere lo scopo fondamentale di ogni seria critica. La "bellezza" non può essere discussa "di per sé stessa". Non c'è in questo senso alcun punto di vista "puramente estetico"». <sup>33</sup>

Se si accettano le restrizioni e limitazioni che abbiamo indicato, si può convenire che la critica letteraria ha un



solo orizzonte che le sia proprio: chiarire il senso dell'opera, senso che riunisce insieme le sue dimensioni cognitiva, etica ed estetica. Insomma, la critica non ha bisogno di essere qualificata con un aggettivo: le basta essere, pienamente, critica.<sup>34</sup>

# ELENCO DELLE FIGURE

1. *Mendicanti alla porta di una casa*
2. *Musicisti che ascoltano un suonatore di flauto*
3. *Interno di cucina*
4. *Il letto alla francese*
5. *Donna che scende le scale con un bambino in braccio*
6. *Due donne insegnano a camminare a un bambino*
7. *Donna e bambino con cane*
8. *Donna con cinque bambini*
9. *Il bambino capriccioso*
10. *Ratto di Ganimede*
11. *Elsje Christiaens sulla forca*

12. *Cristo crocifisso*
13. *Il vecchio Tobi e la moglie Anna con il capretto*
14. *Il Figliol prodigo e le donne di malaffare*
15. *Sacra Famiglia in un interno illuminato da una finestra a sinistra*
16. *Sacra Famiglia*
17. *Rembrandt con i tre baffi*
18. *Autoritratto al davanzale*
19. *Un uomo con il figlio*
20. *Il vedovo*
21. *Saskia con un cappello di paglia*
22. *Rembrandt e Saskia*
23. *Giovane alla sua toilette*
24. *Lo studio del pittore con una modella*
25. *Malata a letto, con domestica*
26. *Donna malata a letto*
27. *Donna a letto*

28. *Donna a letto, con domestica*
29. *Donna malata nel suo letto*
30. *Saskia malata*
31. *Giovane addormentata*

# NOTE

## *Il caso Rembrandt*

<sup>1</sup> I riferimenti ai disegni e alle incisioni rinviano ai seguenti cataloghi: O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Phaidon, London-New York 1973, 6 voll. (catalogo dei disegni); C. White e K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings*, Van Gendt, Amsterdam-London-New York 1969, 2 voll. (catalogo delle incisioni, numerazione di Bartsch).

<sup>2</sup> G. Schwarz, *Rembrandt, His Life, His*

*Paintings*, Penguin, London 1991, p. 175.

<sup>3</sup> S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, A. Knopf, New York 1999, p. 241(tr. it. *Gli occhi di Rembrandt*, Mondadori, Milano 2000).

<sup>4</sup> Schwarz, *Rembrandt*, cit., p. 271.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>6</sup> J. Rosenberg, *Rembrandt, Life and Work*, Phaidon, Oxford 1980, p. 23.

<sup>7</sup> J.L. Williams (a cura di), *Rembrandt's Women*, Prestel, München-London-New York 2001, p. 159.

<sup>8</sup> Schama, *Rembrandt's Eyes*, cit., p. 16.

<sup>9</sup> Citato da Rainer Maria Rilke in una lettera alla moglie Clara del 3 settembre 1908.

<sup>10</sup> Lettera a George Sand del 1° gennaio 1869, in G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, Flammarion, Paris 1981, p. 210.

<sup>11</sup> R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Correspondance*, Gallimard, Paris 1985, *Lettre à Lou du 8 août 1903*, p. 87; R.M. Rilke, *Lettres françaises à Merline*, Seuil, Paris 1950, *Lettre du 20 février 1921*, p. 81.

<sup>12</sup> Rilke, Andreas-Salomé, *Correspondance*, cit., p. 88.

## ***Arte e morale***

<sup>1</sup> Platone, *Leggi*, vII, 801cd e II, 660a e 660e, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.

<sup>2</sup> Citato in R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Nizet, Paris 1966, p. 70.

<sup>3</sup> D. Diderot, *Dorval et moi*, III dialogo; *Éloge de Richardson*; *Essai sur la peinture*, citati da Ph. Van Tiegheim in *Les Grandes Doctrines littéraires en France*, PUF, Paris 1968, pp. 116-117.

<sup>4</sup> Bray, *Formation de la doctrine classique*, cit., pp. 65 e 71; Van Tiegheim,



*Les Grandes Doctrines littéraires en France*, cit., p. 14.

<sup>5</sup> Si veda in particolare M.H. Abrams, *Kant and the Theology of Art*, in «Notre-Dame English Journal», XIII, 1981, pp. 75-106; e anche *Doing Things with Texts*, Norton, New York 1989.

<sup>6</sup> G.E. Lessing, *Laokoon, Werke*, vol. 5/2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 1990, capitolo 9, p. 85 (tr. it. in G.E. Lessing, *Del Laocoonte o sia Dei limiti della pittura e della poesia*, per A. Fontana, Milano 1833, pp. 68-69).

<sup>7</sup> K.P. Moritz, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits*, PUF, Paris 1995, p. 83.

<sup>8</sup> E.A. Poe, *The Poetic Principle*, in *Essays and Reviews*, The Library of America, New York 1984, pp. 75 ss.

<sup>9</sup> Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1976, p. 333 (tr. it. *Nuove note su Edgar Poe*, in *Saggi critici*, Pendragon, Bologna 2004, p. 119).

<sup>10</sup> O. Wilde, *Œuvres*, Gallimard, Paris 1996, pp. 347-348 (tr. it. in *Opere*, Mondadori, Milano 1992, pp. 7-8).

<sup>11</sup> Abrams, *Kant and the Theology of Art*, cit., p. 101.

<sup>12</sup> B. Constant, *Réflexions sur la*

*tragédie*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1979, p. 920.

<sup>13</sup> Ch. Baudelaire, Lettera del 18 febbraio 1866, in *Correspondance*, Gallimard, Paris 1973, t. II, p. 376.

<sup>14</sup> O. Wilde, Lettera al ministro dell'Interno, 2 luglio 1896, in *Lettres*, Gallimard, Paris 1994, p. 229.

<sup>15</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1970, § 44 e § 53, pp. 164 e 187.

<sup>16</sup> R.M. Rilke, Lettere del 13 e 19 ottobre 1907, in *Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 1993, pp. 997 e 1004. Esamino più a lungo questi testi in *Les Aventuriers de l'absolu*, Robert Laffont, Paris 2006 (tr.

it. *La bellezza salverà il mondo*, Garzanti, Milano 2010).

<sup>17</sup> I. Murdoch, *Existentialists and Mystics*, Penguin Books, New York 1999, p. 215 (tr. it. di Egle Costantino, Monica Fiorini, Fabrizio Elefante, *Esistenzialisti e mistici. Scritti di filosofia e letteratura*, il Saggiatore, Milano 2014, pp. 224-225).

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 355 (tr. it., cit., p. 353).

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 218 e 283 (tr. it., cit., pp. 227 e 287).

<sup>20</sup> Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 17, p. 76.

<sup>21</sup> Murdoch, *Existentialists and Mystics*,

cit., pp. 281-282 (tr. it., cit., p. 285).

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 360 (tr. it., cit., p. 357).

<sup>23</sup> E. Lévinas, *Entre nous*, Grasset, Paris 1991, p. 119 (tr. it. *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, Jaca Book, Milano 2002, p. 143).

<sup>24</sup> J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, Paris 1995, p. 25.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 18 e 43.

<sup>26</sup> P. Valéry, *Œuvres*, t. I, Gallimard, Paris 1959, p. 1442.

<sup>27</sup> R. Gary, *Pour Sganarelle*, Gallimard, Paris 1965, p. 159.

<sup>28</sup> N. Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Actes Sud, Arles 2008, p. 82.

<sup>29</sup> G.W.F. Hegel, *Esthétique, La poésie*, t. II, Aubier-Montaigne, 1965, p. 407 (tr. it. *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, tr. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Feltrinelli, Milano 1978, p. 1623).

<sup>30</sup> Murdoch, *Existentialists and Mystics*, cit., p. 379 (tr. it., cit., p. 375).

<sup>31</sup> W. Booth, *Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake*, in «Philosophy and Literature», 22, 1998, p. 374; M. Nussbaum, *Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism*, *ivi*, p. 344; N. Carroll, *Art, Narrative, and Moral Understanding*, in

J. Levinson (a cura di), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 145. Tutti sono citati da J. Landy, *A Nation of Madame Bovarys: On the Possibility and Desirability of Moral Improvement through Fiction*, in G.L. Hagberg (a cura di), *Art and Ethical Criticism*, Blackwell, Oxford 2008.

<sup>32</sup> Rousseau, *Œuvres complètes*, t. V, cit., pp. 22, 36 e 23.

<sup>33</sup> Murdoch, *Existentialists and Mystics*, cit., p. 449 (tr. it., cit., p. 438).

<sup>34</sup> Devo esprimere la mia riconoscenza a Mike Abrams per le varie conversazioni sui temi del presente saggio, la più

recente delle quali risale al 1997; a Joshua Landy, che mi è stato di grande aiuto con le sue competenti osservazioni e l'articolo citato; e a Rob Zaretsky, per avere richiamato la mia attenzione sugli scritti di Iris Murdoch, che avevo incontrato nel gennaio 1988, quando ancora non avevo letto una sola sua riga.



# SOMMARIO

Presentazione

Frontespizio

Pagina di Copyright

IL CASO REMBRANDT

PREMESSA

1. RAPPRESENTARE IL  
QUOTIDIANO

2. IL SACRO E IL PROFANO

3. NOVE ANNI INTENSI

4. AUTORITRATTI

5. BAMBINI

6. SASKIA

7. LA MALATTIA

8. UN PENSIERO

# ARTE E MORALE

## PREMESSA

1. IL DOGMA CLASSICO
2. IL DOGMA MODERNO
3. DUBBI
4. L'IPOTESI DI IRIS MURDOCH
5. DIFFERENZE DI OBIETTIVO
6. DIFFERENZE DI GENERE E DI CONTENUTO
7. LIMITI

## ELENCO DELLE FIGURE

## NOTE

Il caso Rembrandt  
Arte e morale

Seguici su [IlLibraio](#)

# www.ilibraio.it



Il sito di chi ama leggere

Ti è piaciuto questo libro?  
Vuoi scoprire nuovi autori?

Vieni a trovarci su [IlLibraio.it](http://IlLibraio.it), dove potrai:

- scoprire le novità editoriali e sfogliare le prime pagine in anteprima
- seguire i generi letterari che preferisci

- accedere a contenuti gratuiti: racconti, articoli, interviste e approfondimenti
- leggere la trama dei libri, conoscere i dietro le quinte dei casi editoriali, guardare i booktrailer
- iscriverti alla nostra newsletter settimanale
- unirti a migliaia di appassionati lettori sui nostri account [facebook](#), [twitter](#), [google+](#)

«La vita di un libro non finisce con l'ultima pagina»

# IL LIBRAIO