



Qui accanto, un particolare del «Laoconte» di J.H. Füssli



La mostra A Torre de' Passeri le illustrazioni dantesche del grande pittore svizzero, che ritrova nella Commedia tutti i propri «incubi» preromantici

**Nostro servizio**  
**TORRE DE' PASSERI** — Per il terzo anno consecutivo la Casa di Dante in Abruzzo mette a segno un «colpo» di rilievo portando in Italia, dopo Blake e Dante Gabriele Rossetti, una quarantina di opere di Heinrich Füssli. Heinrich Füssli — che, dopo la naturalizzazione inglese divenne Henry Fuseli — era nato in Svizzera nel 1741 e la sua prima attività fu di scrittore e, secondo la volontà del padre, di uomo di chiesa. La vocazione per la pittura fu però assai più sincera e tenace che non quella religiosa tanto che, abbandonato l'abito, si diede poi ad occuparsi della sua musa preferita. Nonostante amasse definirsi «il pittore ufficiale del diavolo» lasciando supporre un travaglio creativo apparato o perlomeno distante dalla cultura ufficiale, Füssli fu in stretto contatto con gli artisti del primo tempo: fu amico di William Blake e fu per un certo periodo discepolo di Sir Reynolds. Il massimo classicista britannico, e ne fu consigliato

ca e del pubblico, presso i quali potevano passare al massimo come «barbari di genio». Dunque Füssli non ha nulla a che vedere col neoclassicismo imperante, nulla a che vedere col Canova, nulla a che vedere con Jean-Louis David, con la programmatica eticità del suo classicismo contenuta in «Il giuramento degli Orazi» realizzato nel 1784, a pochissimi anni di distanza dal quadro forse più celebre di Füssli: «L'incubo». Il quadro, del quale figura nella mostra pescarese una delle numerose versioni, è tutto pervaso da un'atmosfera notturna nella quale sta sprofondata e riversa una formosa fanciulla inimmaturamente addormentata, sul cui petto grava uno gnomo spaventevole (la credenza popolare voleva che questo spirito, di sesso maschile, tormentasse solo le vergini o le vedove) mentre di lato si protende la testa cieca di un cavallo: tre apparizioni che sguardano, come illuminato da altrettanti riflettori, le tenebre. Basterebbe questa prova da sola (quella esposta do-

# Nell'Inferno di Füssli

di compiere il viaggio in Italia per completare la formazione artistica. Il viaggio italiano aveva dato un'impronta indelebile al suo «classicismo» che, fino a quel momento, si era basato sulle teorie winckelmanniane di «nobile semplicità e quieta grandezza» da imitarsi negli antichi. Negli otto anni del soggiorno romano Füssli studiò l'arte antica, ma i suoi studi furono su Michelangelo, sui manieristi fiorentini, Pontormo, il Rosso, Bronzino, l'emiliano Correggio la cui arte andò a influenzare attivamente quel substrato fantastico, teso ad indagare gli aspetti notturni e inquietanti della mente che nutrivano la sua maniera. Già da tempo, Füssli si era abbondantemente abbeverato ad una fonte di letture teoriche e di scrittori come Dante e Shakespeare in quel momento certamente non toccati dal favore della criti-

rebbe essere piuttosto tarda rispetto alla prima, del 1781, ora a Francoforte) per capire come il «classicismo» di Füssli si traduca in un preromanticismo che affonda le sue radici nella categoria del sublime, quella categoria filosofica che, introducendo l'elemento perturbatore del sentimento nel dominio della ragione, ne esalta gli elementi più fantastici e irrazionali e anzi, in seguito alla rielaborazione settecentesca del trattato dello pseudo-Longino che per primo ne aveva delineato filosoficamente i contorni, viene arricchita con le idee di infinito e di terrore, aprendo dunque le porte dell'animo e dell'arte alle emozioni più forti. Füssli, coerente con il suo sentimento, quando sceglie dei temi per dipingere sceglie magari di «illustrare» le opere di autori come Dante, Shakespeare, Milton — indimenticabili per profusione

d'invenzione bizzarra e morbosa le numerose elaborazioni del «Sogno» di Titania con Bottom — autori tutti ben lontani anch'essi, da quanto di statico è contenuto nella perfezione e nell'armonia formale, esaltate dalla misura classica. La mostra pescarese, che si intitola appunto «Füssli e Dante» propone alcuni disegni dedicati al poema dantesco che si segnalano soprattutto per i violenti, quasi teatrali contrasti di luce: così è nel «Buonconte da Montefeltro», così è nel «Dante con Cavalcante e Farinata», così è nel notevole e muto sgomento, solo violentemente gestuale, di Dante che avanza nella ghiaccia del Cocchio dove Ugolino sta rodendo il capo a Ruggieri. Oltre ai disegni danteschi e mitologici o dedicati alla mitologia, si ammira qui anche un aspetto meno noto

dell'immaginosa arte di Füssli: sono infatti numerose le chine e gli acquarelli che hanno per tema la donna; sia Titania o Afrodite, Lady Macbeth o Crimilde, sia la propria moglie o una cortigiana e comunque una donna inquietante nella sua statuaria bellezza. Una donna altera, padrona della propria seduzione, dal corpo forte sotto le vesti che appena lo velano: una donna che, anche se sommariamente vestita, è sempre regalmente adorna di complicate e capricciose acconciature che si arrampicano in piramidi di infiniti riccioli, di nastri e perle annodati a treccie, a ciocche, a boccoli, sormontate da cappellini degli delle più fantasiose e raffinate modisterie. L'artista ne viene ridotto a succubo voyeur, quasi un feticista sedotto da questi apparati che le sue eroine usano come vere armi

di fascinazione erotica e di affermazione di potenza. Negli oli come nei disegni e negli acquarelli, la figura umana è comunque la protagonista dello spazio dove il paesaggio, quando esiste, è un puro elemento accessorio trattato sommariamente, mentre i corpi vengono esibiti in tutte le pose, in tutti i particolari anatomici, ed emergono alla vista da un'ombra indistinta, un'ombra che sembra generata dai misteri reconditi della psiche. È una figura umana di tipo michelangelo, di rimando titanico, quella proposta da Füssli, una figura che impone allo spazio la propria misura in una sorta di tormentata nostalgia dell'irraggiungibile grandezza del passato, non disgiunta da un ironico senso di disincanto sulle finzioni del suo presente.

Dede Auregli

L'AMORE E IL SANGUE - Regia: Paul Verhoeven. Sceneggiatura: Paul Verhoeven e Gerard Soeteman. Interpreti: Rutger Hauer, Jennifer Jason Leigh, Tom Burlinson, Jack Thompson. Fotografia: Jan de Hart. Musica: Basil Poledouris. Usa-Olanda, 1985.

Il film È uscito «Flesh and Blood» di Verhoeven

## Sangue, sudore e polvere da sparo

Dopo tanti Medioevi prossimi venturi finalmente un salto all'indietro nei secoli, in quel Rinascimento luminoso e violento che il cinema d'avventura frequenta sempre meno volentieri. Ci voleva un olandese, seppure trapiantato a Hollywood, per riportarci davanti agli occhi i colori, i paesaggi, le storie del nostro Cinquecento: il regista di questo *L'amore e il sangue* (ma il titolo originale *Flesh and Blood*, la carne e il sangue, suona decisamente meglio) è infatti quel Paul Verhoeven noto anche in Italia per aver diretto film come *Kitty Tippel*, *Spetters* e *Il quarto uomo*. Pare che Verhoeven sognasse di fare *L'amore e il sangue* da almeno tredici anni. Mustando cioè giro per la televisione olandese un serial di ambiente medioevale (si chiamava *Floris*) per ragazzi. L'attesa gli è giovata: all'insegna di un iperrealismo fragoroso e potente, che ci restituisce quasi il fetore di quelle lontane contrade di guerra, Verhoeven ha costruito una favola sanguinaria e tenera insieme che si può gustare come un kolossal domenicale del bel tempo andati. Convince meno, semmai, il riferimento alla moderna barbarie di cui parla il regista nelle interviste, come se quel Cinquecento acri e crudele fosse uno «specchio distante» nel quale riflettere la nostra contemporaneità.

L'estetica delle armature e degli spadoni è un po' quella del *Macbeth* di Polanski, le scene di massa vengono da *Excalibur* di Boorman, la descrizione dell'umanità cieca e negletta ricorda *L'armata Brancaleone* del nostro Monicelli: ma il cinema olandese ci mette di suo un forte senso dell'immagine, il gusto del dettaglio brutale, il piacere dell'eccesso scenografico. Sin dalle prime battute, infatti, *L'amore e il sangue* è tutto un delirio sonoro di alabarde e archibugi, di elmi arrugginiti e di corazzate spezzate, di urla e di lamenti. I nobili Arnolfini, padre e figlio, hanno assoldato una banda di mercenari per riprendersi la città che li aveva banditi, e ora, sotto quelle mura bagnate dal sangue, si scatena l'attacco conclusivo. Luridi e infolati, ma implacabili guerrieri, i «lanzichenechi» travolgono le ultime difese avversarie e s'abbandonano ai loro sport preferiti: il saccheggio. Ma sono così ingordi che finiscono con lo scatenare l'ira



Rutger Hauer e Jennifer Jason Leigh in un'inquadratura del film «L'amore e il sangue»

del vecchio Arnolfini, il quale non trova di meglio che sbatterli fuori dalle mura. Comincia così l'avventura di Martin (è il biondo Rutger Hauer, il replicante di *Blade Runner*) e dei suoi compagni d'arme e di bisbetici attraverso un Rinascimento lambito dal flagello della peste. Guidata spiritualmente da un prete ciarlatano che si fa chiamare cardinale, quella banda di soldatistraccioni sballottata nel calderone della Storia vaga per colline e pianure in cerca della grande rivincita. Che arriverà quasi subito. Durante una delle loro scorribande i mercenari rapiscono la graziosa principessa Agnes, promessa in sposa al giovane Stephen Arnolfini. Il bello è che lei ci prende gusto a essere trattata da «preda di guerra» (durante l'immancabile scontro ha rovesciato le parti, facendo fare una figuraccia al prode Martin) con grande scandalo del nobile Stephen che ne segue le tracce per liberarla dalle grinfie dei banditi.

Come da manuale, la resa dei conti avverrà all'alba sugli spalti di un maniero infettato dalla peste e cosperso di cadaveri putrescenti. Ma non sarà un vero e proprio duello: Agnes, incerta tra il Sesso e l'Amore, sceglierà infine Stephen, mentre Martin, uscito indenne dalle fiamme e dall'epidemia, s'allontanerà solitario col fedele spadone. A parte il finale «ipertecnologico» (Stephen, da buon discepolo di Leonardo, inventa il per il un marchingegno alla Ronconi capace di innalzarsi sopra i torrioni del castello assediato), *L'amore e il sangue* offre rigorosamente tutto ciò che promette: duelli cruenti, emozioni forti e sesso in quantità. È una volgarità scintillante e visionaria quella che Verhoeven imbandisce per il suo pubblico, prendendo le distanze sia dai poemi cavallereschi che dalle contaminazioni astratte alla Conan. Ma attenzione: anche in mezzo alla carneficina — sembra dirlo infine il regista — scocca talvolta la scintilla della compassione umana. Quando, spossata dalla malaria e dall'umidità, la puttana Cellina darà alla luce un bambino già morto, i compagni si raccoglieranno intorno a lei, le faranno sentire il loro ruvido calore e seppelleranno con amorevole cura, dentro un barilotto sfondato, quel figlio di mercenari. Una parentesi di grande cinema. E la dimostrazione di un talento capace di mantenersi miracolosamente in bilico tra morale e abiezione, senza sprofondare né nell'una né nell'altra.

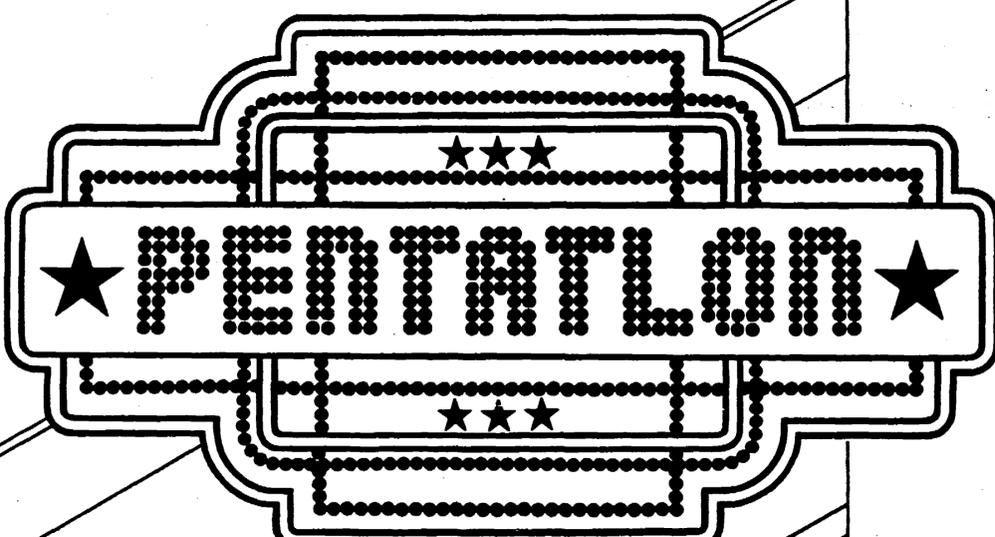
Michele Anselmi  
● Al cinema Barberini di Roma

Solo l'editore del più completo vocabolario italiano poteva realizzare i più avanzati dizionari Inglese/Italiano e Francese/Italiano.

Italiano, Inglese, Francese: tre lingue di antica tradizione, tre lingue in continua evoluzione. Nuovo Zingarelli, Nuovo Ragazzini, Nuovo Boch: attenti cultori dell'eredità culturale, fedeli specchi della trasformazione del linguaggio. I dizionari di Italiano, di Inglese e di Francese più classici, più moderni e più completi. I più affidabili strumenti di studio e di lavoro che solo l'esperienza Zanichelli poteva realizzare.

**Parola di Zanichelli**

MIKE BONGIORNO PRESENTA



UN NUOVO SPETTACOLO...  
UN NUOVO GRANDE QUIZ.  
con José Luis Moreno e Rockefeller  
regia di Mario Bianchi



OGNI GIOVEDÌ SERA  
ALLE 20.30  
SU CANALE 5

