

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA GRECA E LATINA
CICLO XXI - SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE L-FIL-LET/02

DISSERTAZIONE DI DOTTORATO

PERDERE LA TESTA

**La morte di Orfeo, Gustave Moreau,
l'arte simbolista: itinerari transculturali**

PRESENTATA DA
DR BIJOY TRENTIN

RELATORE
PROF. ORNELLA MONTANARI
COORDINATORE
PROF. RENZO TOSI

AA.AA. 2005/2006 2006/2007 2007/2008 - ESAME FINALE 2009

*«Une belle forme est une belle idée»
Théophile Gautier*

A chi scaccia le salamandre dei miei dubbi
e rafforza i leoni delle mie certezze

Oltre al Collegio dei Docenti del Corso di Dottorato in Filologia greca e latina dell'Università di Bologna, si ringraziano Olivier Gabet, Françoise Levaillant, Samuel Mandin e, in modo particolare, Maria Grazia Albiani, Ornella Montanari, Francesco Vinci.

Indice

Introduzione

·6·

I

«La lira, sempre la lira trionfante e insanguinata»

·32·

II

«Non la cronologia dei fatti, ma la cronologia dello spirito»

·64·

III

«Vedere sorgere l'oro dalla punta del pennello»

·92·

IV

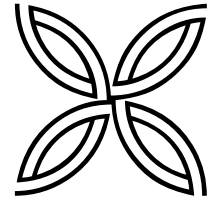
«I miti non sono piú greci, sono nostri»

·114·

Abbreviazioni

Bibliografia

·132·



Introduzione

Per i caleidoscopi transculturali ·8·

La storia della sopravvivenza dei classici non può che essere storia delle culture: la prospettiva transculturale predilige lo *strumento* del caleidoscopio, che ridefinisce continuamente gli universi interpretativi.

Orfeo: percorso selettivo nel mito (età antica e ricezioni nell'età contemporanea) ·11·

Si narrano alcune vicende della vita e della morte di Orfeo nel mito greco e romano, e della sua ricezione in età contemporanea.

Per i caleidoscopi transculturali

Lo studio della tradizione, della permanenza dei classici può incorrere nel pericolo di tentare di individuare, con sforzi falsamente scientifici, solo gli scarti dai modelli, considerati nella loro perfetta esemplarità: la ricerca non si può ridurre a una contabilità dei gradi di avvicinamento e allontanamento dai supposti paradigmi. Il territorio da esplorare è quello dell'incontro di culture, in una prospettiva *transculturale*: in un'ottica che comprenda i nessi storici delle determinatezze e dei relativismi culturali. La storia delle ricezioni e delle sopravvivenze diviene così storia delle culture, dei loro processi di costruzione e decostruzione, che sono sempre storicamente e geograficamente definiti. È indispensabile un atteggiamento antropologico rinnovato, che non operi stancamente facili distinzioni binarie, dicotomiche, ma che indaghi i confini e gli sconfinamenti, cioè gli spazi decisivi e specifici per la costruzione delle culture. La filologia, con il suo minuzioso amore per la ricerca delle sostanze originarie, si incontra e si confonde con tendenze critiche moderne dalle connotazioni interpretative non tradizionali: ecco affiorare allora nuove epistemologie e nuove metodologie.

Così, qui, la storia della sopravvivenza dei classici non è disgiungibile dalla storia dell'arte, perché non è più concepibile uno studio unidimensionale e monodromo. L'indagine sperimentale transculturale contrasta le logiche delle contrapposizioni manichee, a favore non solo della comparazione e del dialogo ma anche della contaminazione e dell'ibridazione. Se si desiderano evitare le distorsioni storiche che ricorrono alle convenzionali e predilette etichette definitorie del "pre" e del "post", è basilare porre al centro della ricerca i 'prodotti' e i 'processi' culturali che appaiono come manifestazioni della sopravvivenza dei classici: le presunte pretese di oggettività sono destinate a rendere manifesta la propria debolezza. La ricezione del classico non è linearmente determinabile mediante astrazioni, soprattutto se queste pretendono di neutralizzare anche il ruolo del ricercatore. Il prefisso "trans" mette in rilievo i processi di attraversamento, sia negli 'oggetti' di studio sia negli studi stessi: metaforicamente, lo *strumento* preferito dall'indagine sperimentale transculturale non è più il cannocchiale o la lente o il microscopio, ma è il caleidoscopio, che consente di riconfigurare continuamente la visione, cioè l'interpretazione.

Per creare caleidoscopi transculturali è indispensabile considerare alcune nozioni concettuali fondamentali.

1. Tentare di esplorare terre incognite è la missione degli studiosi di tutti i campi del sapere.
2. La sfida è cognitivamente ancora più affascinante e stimolante se si attraversano i confini prestabiliti, se si abbattono le barriere dei settori già esistenti.
3. L'attraversamento e lo sconfinamento creano aree epistemologiche inedite e metodologie esplorative innovative.
4. L'interazione tra saperi di aree diverse non si risolve nel diletterantismo, nell'improvvisazione, nella marmellata culturale.
5. L'ibridazione tra saperi appartenenti a campi differenti è un'operazione transdisciplinare.
6. La transdisciplinarietà è anche transculturalità.
7. La transdisciplinarietà e la transculturalità non sono teorie dell'addizione e della riduzione.
8. La ricerca transculturale ha sempre un senso, cioè un significato e una direzione.
9. Gli studi transculturali puntano alla ricerca del significato nel processo dell'attraversamento, della contaminazione, della mutazione.
10. La direzione delle indagini transculturali non è definita *a priori*, ma si focalizza progressivamente.
11. I processi transculturali sono processi dell'incontro, non dello scontro.
12. Le esperienze transculturali contribuiscono a relativizzare gli universi rappresentativi individuali e sociali.
13. Il relativismo cognitivo di genere transculturale è necessario per il dialogo.
14. L'identità è una creazione culturale.
15. L'identità individuale o sociale non è stabile, monolitica, ma è fluida, liquida, si ridefinisce instancabilmente di continuo.
16. La sperimentazione transculturale consente una più consapevole comprensione dei processi di costruzione dell'identità.
17. La ricerca sperimentale di tipo transculturale non predilige le prospettive euristiche univoche e totalizzanti, ma quelle multifocali e complesse, capaci di ridefinire continuamente gli universi cognitivi.
18. Le interazioni transculturali sono caleidoscopiche, rifiutano le definizioni categoriche e universali.
19. I caleidoscopi transculturali non ricercano la Verità.

La presente dissertazione considera, in una prospettiva transdisciplinare e transculturale, la ricezione del mito della morte di Orfeo in Gustave Moreau e in altri pittori simbolisti. Partendo dall'*Orphée* (1865) del pittore parigino, si riflette *caleidoscopicamente* sul rapporto che vi è tra Moreau e l'antico, tra Moreau e la figura del poeta, e sulla copiosità delle immagini dedicate a Orfeo e alla sua testa mozzata anche in altri artisti simbolisti, come Puvis de Chavannes, Redon, Séon, Delville. Il lavoro di ricerca contribuisce a approfondire la natura epistemologica e metodologica dello studio della sopravvivenza del classici, prediligendo i processi di tipo comparatistico (come quelli dei *Cultural Studies*), intendendo attraversare i confini e le barriere, abbattere le frontiere e i limiti delle discipline tradizionalmente intese.



Orfeo: percorso selettivo nel mito (età antica e ricezioni nell'età contemporanea)

Con un percorso assai selettivo, si passano in rassegna alcune delle vicende della vita e della morte di Orfeo secondo determinate tradizioni antiche: le sfaccettature originarie sono molteplici, e qui non sono riferite tutte perché non direttamente rapportabili alla trattazione dei temi proposti in seguito. In questo percorso si inseriscono specifici fenomeni della ricezione del mito classico in età contemporanea, attraversando le consuete barriere che separano la cultura 'bassa' da quella 'alta': in una prospettiva *transculturale*, così compaiono non solo Cocteau e Pierre et Gilles ma anche *Pollon* e Marc Almond. È un gioco di specchi, che sono sempre deformanti e deformati: solo un'attenta analisi storico-critica può tentare di interpretare, di svelare il grado di deformazione avvenuto, ma senza cedere mai alla tentazione di ricreare umanesimi devastanti.

Il cantore magnetico, maliardo, mistagogico Orfeo è un figlio d'arte. Sua madre è una Musa, solitamente quella «dalla bella voce», Calliope, oppure anche Polinnia o Clio. Suo padre è Eagro, re dei Traci, popolo definito dal grammatico del I sec. a.C. Conone φιλόμουσον, «amante delle Muse»¹, cioè delle arti; infatti secondo Temistio, tardo-sofista del IV sec. d.C., «in Tracia un tempo la potenza della musica era più diffusa di quella delle armi»²; a volte come padre di Orfeo viene indicato lo stesso dio della musica, Apollo, che però, forse, solamente dona al figlio delle Muse la sua lira, come afferma lo Pseudo-Eratostene nei *Catasterismi*³, o, secondo quanto narra il *Papiro berlinese 44*⁴, semplicemente lo ispira.

«πρῶτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα, τὸν ῥά ποτ' αὐτὴ
Καλλιόπη Θρήκι φατίζεται εὐνηθείσα
Οἰάγρω σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι.
αὐτὰρ τὸν γ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὖρεσι πέτρας
θέλξει ἀοιδῶν ἐνοπιῇ ποταμῶν τε ῥέεθρα·

¹ Conon *FgrHist* 26 F 1, 45, 1: ἰ ἴ ὀ ὀ ἰ ὀ .

² Themistius, *Orationes* 16, 209c:
(tr.it. MAISANO 1995)

³ [Eratosthenes], *Katasterismoi* 24: ὀ ὀ Ἄ ἰ ὀ ἰ

⁴ *Papiro berlinese 44* (II sec. a.C.): ἰ ὀ ἰ ἰ ὀ .

φηγοὶ δ' ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς,
ἀκτῆ Ἰθηκίῃ Ζώνῃς ἔπι τηλεθόωσαι
ἔξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἄς ὃ γ' ἐπιπρὸ
θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν.
Ὅρφέα μὲν δὴ τοῖον ἔων ἐπαρωγὸν ἀέθλων
Αἰσονίδης Χείρωνος ἐφημοσύνησι πιθήσας
δέξατο, Πιερίῃ Βιστωνίδι κοιρανέοντα».

«Primo fra tutti ricorderemo Orfeo, che un tempo Calliope,
unita al trace Eagro, secondo quanto si dice,
partorì presso il monte Pimpleo. Narrano che egli ammaliasse
col suono dei canti le dure rocce dei monti
e le correnti dei fiumi. Quel canto ancor oggi lo attestano
le querce selvagge che sulla costa di Zone,
in Tracia, fioriscono, disposte per file serrate
in ordine: sono le querce che con l'incanto della sua cetra
il poeta fece muovere e scendere giù dalla Pieria.
Tale era Orfeo, il sovrano della Pieria Bistonide,
che il figlio di Esone chiamò in aiuto all'impresa,
obbedendo ai consigli del centauro Chirone»⁵.

Così, nel III sec. a.C., l'epico innovatore Apollonio Rodio nelle *Argonautiche*, dopo il proemio che invoca Apollo e le Muse, fa iniziare il catalogo degli eroi che partecipano all'impresa della ricerca del vello d'oro proprio da Orfeo, ricordato per il suono incantatore, seduttivo e ipnotizzante della sua lira, con cui sempre viene identificato: infatti essa ha lo straordinario potere di ammaliare non solo gli esseri animali, compresi gli umani, ma anche quelli vegetali e gli elementi naturali come le pietre. E non basta, perché, quando le Sirene, giovani donne-uccello, anche per gli argonauti «mandavano l'incantevole voce», questi avrebbero gettato a terra le gomene,

«εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάϊς Ἰθηκίος Ὅρφεύς,
Βιστωνίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας,
κραιπνὸν ἐυτροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί
κρεγμῶ· παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβίησατο φόρμιγγξ».

«se il figlio di Eagro,
il tracio Orfeo, non avesse teso nelle sue mani
la cetra bistonica, e intonato un canto vivace,
con rapido ritmo, in modo che le loro orecchie
rimbombassero di quel rumore, e la cetra
ebbe la meglio sulla voce delle fanciulle»⁶.

⁵ Apollonius Rhodius, *Argonautica* I 23-34, da *Apollonio Rodio* 1986, pp. 82-85.

⁶ Apollonius Rhodius, *Argonautica* IV 905-909, da *Apollonio Rodio* 1986, pp. 630-631.

Lo Pseudo-Apollodoro della *Bibliotheca* schizza scorciatamente la tragica, catastrofica vicenda che coinvolge lo sventurato Orfeo e la sua sposa Euridice, figlia di Nereo e Doride.

«ἀποθανούσης δὲ Εὐρυδίκης, τῆς γυναικὸς αὐτοῦ, δηχθείσης ὑπὸ ὄφεως, κατήλθεν εἰς Ἄιδου θέλων ἀνάγειν αὐτήν, καὶ Πλούτωνα ἔπεισεν ἀναπέμψαι. ὁ δὲ ὑπέσχετο τοῦτο ποιήσειν, ἂν μὴ πορευόμενος Ὀρφεὺς ἐπιστραφῆ πρὶν εἰς τὴν οἰκίαν αὐτοῦ παραγενέσθαι· ὁ δὲ ἀπιστῶν ἐπιστραφεὶς ἐθέασατο τὴν γυναῖκα, ἣ δὲ πάλιν ὑπέστρεψεν. εὗρε δὲ Ὀρφεὺς καὶ τὰ Διονύσου μυστήρια, καὶ τέθαπται περὶ τὴν Πιερίαν διασπασθεὶς ὑπὸ τῶν Μαινάδων».

«Quando sua moglie Euridice morì morsa da un serpente, Orfeo scese nell’Ade con l’intenzione di riportarla alla vita, e convinse Plutone a lasciarla tornare. Il dio promise di farlo a condizione che Orfeo lungo il cammino non si voltasse prima di essere arrivato a casa: ma Orfeo, incredulo, si volse e guardò la moglie, cosicché ella dovette tornare nell’Ade»¹.

Nelle *Georgiche* di Virgilio, i particolari dei medesimi eventi appaiono piú ricchi. Orfeo

«[...] caua solans aegrum testudine amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te ueniente die, te decedente canebat.
Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus, Manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.
at cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber.
[...] quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis
Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora,
atque Ixionii uento rota constitit orbis.
iamque pedem referens casus euaserat omnis,
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! uictusque animi respexit. ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni

¹ [Apollodorus], *Bibliotheca* I 3, 2, tr. it. *Apollodoro* 2004, p. 8.

foedera, terque fragor stagnis auditus Auernis.
 illa “quis et me” inquit “miseram et te perdidit, Orpheu,
 quis tantus furor? en iterum crudelia retro
 fata uocant, conditque natantia lumina somnus.
 iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
 inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.”
 dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
 commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
 prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
 dicere praeterea uidit; nec portitor Orci
 amplius obiectam passus transire paludem».

«cercando conforto dalla cava testuggine della lira al suo dolente amore cantava te, dolce sposa, tra sé – sulla riva deserta – te, quando veniva giorno, e ancora te quando il giorno moriva. Nelle gole del Tènaro, persino, nelle porte profonde di Dite, penetrò, nel bosco cupo, scuro di una nera paura: e giunse fino ai Mani, e al re tremendo, e ai cuori che non sanno farsi docili alle preghiere umane. Ma ecco che colpite dal suo canto dalle sedi piú fonde dell'Erebo venivano leggere le ombre, e i fantasmi di chi non ha piú luce, a migliaia, come stormi di uccelli che si posano tra le foglie quando la sera o la pioggia d'inverno li spinge giú dai monti [...]. E persino le case della Morte rimasero sorprese, e i recessi piú intimi del Tartaro, le Eumenidi coi capelli intrecciati di cerulee serpi; Cerbero restò con le tre bocche aperte, spalancate, e fermò insieme al vento il suo girare la ruota di Issione. Ormai tornando sui suoi passi aveva vinto ogni pericolo; a lui riconsegnata, Euridice avanzava verso l'alto, verso l'aria, seguendolo alle spalle (era la norma imposta da Proserpina), quando una follia improvvisa prese l'incauto amante; certo da perdonare: se sapessero i Mani perdonare. Si fermò, e dimentico del patto, vinto dalla passione, già alla luce, oh... si voltò verso la sua Euridice. Lí ogni sua fatica andò dissolta e l'intesa col tiranno spietato si spezzò, e si sentí un fragore, per tre volte, sugli stagni d'Averno. “Quale... – diceva lei – quale immensa pazzia, Orfeo, ha rovinato me, infelice, e te? Ecco, di nuovo il fato crudele mi richiama indietro, e il sonno chiude i miei occhi esitanti e confusi. Addio, ora sono trascinata via, avvolta da una notte immensa, e tendo le mie mani seza forza – oh, non piú tua – verso di te”. Disse cosí, e all'istante fuggí via dalla sguardo, indietro, come un fumo misto ai soffi leggeri dell'aria: poi non lo vide piú mentre lui tentava di abbracciarne invano l'ombra, e molto altro voleva dirle: né il traghettatore dell'Orco gli permise di passare ancora la distesa della palude»².

La vicenda viene estesa ancor piú nelle *Metamorfosi* di Ovidio, che riporta anche il discorso di Orfeo per convincere il re dell'Ade a far tornare Euridice sulla terra.

² Vergilius, *Georgica* IV 464-474, 481-503, da Ciani-Rodighiero 2004, p. 26-27.

«[...] o positi sub terra numina mundi,
 in quem reccidimus, quicquid mortale creamur,
 si licet et falsi positis ambagibus oris
 vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
 Tartara, descendi, nec uti villosa colubris
 terna Medusaei vincirem guttura monstri:
 causa viae est coniunx, in quam calcata venenum
 vipera diffudit crescentesque abstulit annos.
 posse pati volui nec me temptasse negabo:
 vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est;
 an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse,
 famaue si veteris non est mentita rapinae,
 vos quoque iunxit Amor. per ego haec loca plena timoris,
 per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,
 Eurydices, oro, properata retexite fata.
 omnia debemur vobis, paulumque morati
 serius aut citius sedem properamus ad unam.
 tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque
 humani generis longissima regna tenetis.
 haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
 iuris erit vestri: pro munere poscimus usum;
 quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est
 nolle redire mihi: leto gaudete duorum».

«O dèi del mondo che sta sotterra. Dove tutti veniamo a ricadere, noi mortali creature, senza distinzione, se posso parlare e se mi permettete di dire la verità, senza i rigiri di chi dice il falso, io non sono disceso qui per visitare il Tartaro buio, né per incatenare i tre colli ammantati di serpenti del mostro della stirpe di Medusa. La ragione del mio viaggio è mia moglie, nel cui corpo una vipera calpestata ha iniettato veleno troncadone la giovane esistenza. Avrei voluto poter sopportare, e non posso dire di non aver tentato. Ma Amore ha vinto! È questo un dio ben noto lassù, sulla terra; se anche qui, non so, ma spero di sí; e se non è menzogna quanto si narra di un antico ratto, anche voi foste uniti da Amore. Per questi luoghi paurosi, per i silenzi di questo immenso regno dell'abisso, vi prego, ritessete il filo prematuramente spezzato della vita di Euridice! Tutti quanti vi spettiamo di diritto e dopo un breve soggiorno di sopra, presto o tardi ci affrettiamo verso questa sede, che è la stessa per tutti. Qui tutti siamo diretti, questa è l'ultima nostra dimora, e il vostro dominio sul genere umano non ha poi piú fine. Anche costei sarà vostra quando avrà compiuto fino in fondo il giusto percorso della sua vita: vi prego solo di ridarmela in prestito. Ma se il destino mi nega questa grazia per la mia consorte, io non voglio riandarmene, no. Così godrete della morte di due!»³

³ Ovidius, *Metamorphoses* X 17-39, da *Ovidio. Metamorfosi* 1979, pp. 386-389.

La fascinazione orfica virgiliana si basa sulla forza del canto, cioè sulle proprietà manipolative del linguaggio, musicale e verbale insieme: si veda infatti *cantu* al verso 471. Invece in Ovidio il fascino avviene non solo grazie alla soavità musicale e alla dolcezza vocale ma soprattutto, in una prospettiva individualistica e passionale, grazie alla forza dell'amore: al verso 26 l'«Amore ha vinto!» (*vicit Amor!*) e al verso 29, Orfeo fa leva sull'amore dei due signori infernali (*vos quoque iunxit Amor*). «Se l'Orfeo virgiliano incarna [...] la contraddizione, vissuta dal poeta, fra la poesia come missione civilizzatrice, carica di una sua responsabilità sociale e in intimo contatto con le forze vitali della natura, e la poesia come espressione del sentimento intimo, come fatto introspettivo e in definitiva tragico nel suo vano rispecchiare l'ineluttabilità della condizione umana; l'Orfeo ovidiano rappresenta invece una poesia dell'artificio retorico, tutta incentrata sui privati affanni d'amore e sull'intima vita del sentimento, e sostanzialmente scevra da preoccupazioni esteriori di responsabilità sociale o morale»⁴.

Tra le numerose e varie traversate infernali orfiche dell'articolato panorama delle arti visive c'è anche un'opera recente dei due artisti francesi Pierre et Gilles, *Orphée*⁵, del 1990. Dal 1976, dopo aver preparato con maniacale cura e dedizione il *set*, Pierre scatta le foto che Gilles ritocca a mano, sempre senza l'aiuto degli strumenti informatici. I modelli sono Zuleika, la nota stilista, e Marc Almond, il celebre cantante *dance* e *synthpop*: entrambi ricorrono anche in altre opere di Pierre et Gilles, come, per esempio, nel *Diavolo* e nel *San Pietro Giuliano Eymard* del 1989, e nella *Medusa*⁶ dello stesso 1990, rappresentativi del ciclo dei santi e di quello dei personaggi mitici antichi. Quest'opera è stata realizzata per la copertina del disco di Marc Almond *Enchanted*, che contiene proprio una canzone dal titolo *Orpheus in red velvet*. Qui l'inferno è marino, acquatico, liquido, azzurrino e dorato: sono tutti elementi frequenti nella produzione di Pierre et Gilles, e simboleggiano non solo il viaggio ma anche la condizione fluida, precaria e transitoria del mondo postmoderno. I colori innaturali segnalano la dimensione ultraterrena: il ribaltamento del mondo vivo avviene in modo cromatico, ma non si possono non scorgere echi dell'oriente, come le divinità indiane verdacchie, bluastre, violette, gialline, in una

⁴ Segal 1995, p. 32.

⁵ *Orphée*, Marc Almond e Zuleika, fotografia dipinta, 101,5×101,5 cm, 1990, collezione Alexander Lintl, Wien.

⁶ *Le diable*, Marc Almond, 1989; *Saint Pierre Julien Eymard*, Marc Almond, 1989; *Méduse*, Zuleika, 1990.

dimensione mitica stravagantemente sincretica. Sono veramente portentosi i capelli rossi di Euridice, che fluttuano senza scomporsi come se fossero stati appena aggiustati con la piastra stiracapelli. La tensione a modellare e rimodellare l'immaginario estetico è il presupposto dell'opera di Pierre et Gilles: le atmosfere sospese e incantate, al di là del tempo, rese con colori decisi, a volte anche squillanti, con luci e lumeggiature brillanti, con superfici levigate, a volte anche estrosamente lucide; i corpi sono lisci, anche quelli maschili sono (quasi) sempre glabri, e tutti atletici e palestrati, ma senza pesantezza stilistica: un modello maschile in voga da molto tempo, che oggi deve coesistere con quello anoressico-androgino che si sta affermando già da qualche anno nella moda, come ha rilevato recentemente Guy Trebay⁷, e questo secondo modello è molto vicino a quello tipico dei simbolisti e decadentisti tra Otto e Novecento che si vedrà in séguito. I due artisti, che hanno contribuito e contribuiscono a rielaborare e plasmare l'immaginario visivo collettivo, sono dei veri e propri creatori di nuovi miti artistici e culturali: questi due costruttori di nuovi miti si confrontano spesso anche con il mondo antico, re-interpretandoli, cioè declinandoli secondo la propria cifra estetica. È così che avviene un processo di ri-mitizzazione dell'antico; la cultura classica (soprattutto quella mitologica) viene ri-semantizzata, viene calata nel mondo contemporaneo, ma con tutta la sua forza primigenia: è il mito (antico) nel mito (contemporaneo), è il mito (contemporaneo) del mito (antico), cioè un mito alla seconda potenza (o persino alla terza potenza, nel caso di 'modelli-miti' come Naomi Campbell, Laetitia Casta, Madonna) dalla vigorosa energia evocativa. Orfeo, con la lira in mano, precede Euridice. Appare ambiguo il destino dei due personaggi rappresentati: Orfeo sembra risoluto a non guardare la moglie voltandosi indietro, quasi prefigurando un ritorno a casa felice e sereno, oppure la plastica manina di Euridice, con quel suo movimento stuzzicatore, preannuncia la catastrofica fine? Cenni o toni ambigui, almeno per noi oggi, relativi al finale di questa vicenda si trovano in Euripide: forse pensando a un lieto fine orfico-euridiceo, il tragediografo, nell'*Alceste* del 438 a.C., fa dire a Admeto:

«εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν
ῥυμνοῖσι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,
κατήλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων

⁷ Trebay 2008.

οὐθ' οὐπὶ κώπῃ ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων
ἔσχον, πρὶν ἔς φῶς σὸν καταστήσαι βίον».

«Ma se mi assistessero la lingua e il canto di Orfeo,
sí da poter ingannare con gli inni la figlia di Demetra
o il suo sposo, e poterti strappare all'Ade,
andrei laggiú, e non mi tratterrebbero né il cane di Plutone,
né Caronte che guida con il suo remo le anime,
sinché non avessi riportato la tua vita alla luce»⁸.

Il pittore ottocentesco Frederic Lord Leighton, nell'*Orpheus and Eurydice*⁹ del 1864, presenta un'ardita e contraddittoria Euridice, una sorta di Eva tentatrice, che prova a attirare l'attenzione del marito con animata insistenza, il quale cerca a fatica di resistere allo spontaneo impulso di guardare la sposa, alla quale dà voce Robert Browning nella sua lirica *Eurydice to Orpheus* dello stesso anno:

«But give them me, the mouth, the eyes, the brow!
Let them once more absorb me! One look now
Will lap me round for ever, not to pass
Out of its light, though darkness lie beyond:
Hold me but safe again within the bond
Of one immortal look! All woe that was,
Forgotten, and all terror that may be,
Defied, – no past is mine, no future: look at me!»¹⁰

Invece, pur di non cedere alla tentazione di voltarsi, Orfeo¹¹, in una scultura di Auguste Rodin del 1893 ca, si copre scrupolosamente gli occhi tramite la mano, rivelando la tensione tra il desiderio di rimirare la tanto sospirata amata e la volontà di sottostare alle vincolanti e violente condizioni imposte dal re dell'Ade.

Nel 1925, l'*Orphée* di Jean Cocteau sostiene, però con mal celata disinvoltura e con evidente imbarazzo, di essersi girato di proposito per guardare Euridice. Súbito dopo aver perso la moglie, avendola guardata in séguito a una involontaria caduta, avviene questo dialogo tra Orfeo e Heurtbise (una forza misteriosa dalle sembianze di un angelo-vetraio), nel quale vengono bilicati sia la negazione dell'evidenza sia la decolpevolizzazione, la deresponsabilizzazione, sia il tentativo di autoriabilitazione:

⁸ Euripides, *Alcestis* 357-362, da Colli 2005, pp. 128-131.

⁹ *Orpheus and Eurydice*, olio su tela, 47,3×51 cm, 1864, Leighton House Museum and Art Gallery, London.

¹⁰ Cfr Browning 1990.

¹¹ *Orphée et Eurydice*, marmo, 127 cm, 1893, Metropolitan Museum of Art, New York.

«ORPHÉE (pâle, sans forces, avec une grimace de fausse désinvolture) – Ouf! on se sent mieux.
 HEURTBISE – Quoi?
 O (même jeu) – On respire.
 H – Il est fou!
 O (cachant de plus en plus sa gêne sous la colère) – Il faut se montrer dur avec les femmes. Il faut leur prouver qu'on ne tient pas à elles. Il ne faut pas se laisser conduire par le bout du nez.
 H – Voilà qui est fort! Vous prétendez me laisser entendre que vous avez regardé Eurydice exprès?
 O – Suis-je un himme à distractions?
 H – Vous ne manquez pas d'audace! Vous avez regardé par distraction. Vous avez perdu l'équilibre. Vos avez tourné la tête par distraction; je vous ai vu.
 O – J'ai perdu l'équilibre exprès. J'ai tourné la tête exprès, et je défends qu'on me contredise»¹².

Ma un finale completamente diverso prevede l'animazione *C'era una volta... Pollon*. Essa è tratta dal manga di Azuma Hideo, pubblicato nel 1978; la versione televisiva è stata trasmessa in quarantasei episodi a partire dai primi anni Ottanta. La piccola, bionda, simpatica e generosa Pollon, dotata anche dell'«epico» epiteto «combinaguai», è la figlia dell'accidioso e imbranato Apollo, papà single (poiché la madre se ne è andata da tempo, con la scusa di voler comprare le sigarette), e è anche la nipote dell'iroso, brontolone e impenitente *tombreur de femmes* Zeus, marito di Era, signora in calze a rete. Essendo ancora troppo giovane e capricciosa per essere una vera dea, tenta di convincere il nonno a donarle dei poteri, anche cercando di aiutare il suo amico Eros, che, a differenza della bellissima madre Afrodite, è bruttissimo e anche spennacchiato. Quando è in difficoltà ricorre a una misteriosa quanto ambigua polverina magica, la cui comparsa è accompagnata sempre dal ritornello: «Sembra talco ma non è, | serve a darti l'allegria, | se la annusi o la respiri, | ti dà subito l'allegria». Ogni volta che compie una buona azione, Pollon si avvicina progressivamente ai tanto bramati poteri divini, divenendo alla fine la della Speranza, dopo essere riuscita a rinchiudere i mali del mondo nel vaso aperto incautamente da Pandora. Nella puntata numero 15, *La lira di Orfeo*, la bimba impudente è anch'essa dotata di una piccola lira, che quando suona tutti stramazzano a terra per i toni poco acconci. Il potere della lira orfica viene rispettato, ma il protagonista mitico si volta, e, rimasto come fulminato da una forte scarica elettrica, si rende conto del fallo commesso. Ed ecco che

¹² Da Balmas 1990^(b), p. 273.

entra in azione la brillante e altruista Pollon, che ponendo mano alla sua sgraziata lira fa liberare Euridice, lasciata andare da Proserpina e Ade a patto che Pollon non suoni piú cosí sgradevolmente: la fine, dunque, appare serena, ma non soddisfa pienamente, poiché l'amore trionfa solo superficialmente, sono l'amicizia e la magnanimità, nonché qualche marachella e bugia a fin di bene, a fondare la piacevolezza dei rapporti umani leali: non è nascosta infatti la finalità educativa. Il *trend* filologico è rispettato: la parodia appare felice e tiene conto degli elementi mitici originari in modo fedele o stravolgente, anche introducendo spie culturali di altri mondi, soprattutto quello giapponese. L'aspetto audacemente sincretico compare in un'animazione affatto diversa, i *Cavalieri dello Zodiaco*, che derivano da un manga di Masami Kurumada. La serie animata è in centoquattordici episodi e è stata trasmessa in televisione a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta. Le tradizioni e le culture che vengono fuse sono molte, vi sono infatti elementi dei miti classici, greci, romani, egizi, e di quelli nordici, di quelli giapponesi e di quelli zodiacali di varia natura. Ogni volta che il cosmo tutto viene minacciato dalle forze del male e la dea Athena è in pericolo, i Cavalieri dello Zodiaco tornano in vita e combattono affinché il bene trionfi sul male. I «sacri guerrieri» (questa la traduzione corretta del giapponese *seitoshi*), in base al materiale dell'armatura, si possono suddividere principalmente in tre categorie: i Cavalieri di bronzo, quelli d'argento e quelli d'oro, questi ultimi sono i piú potenti e rappresentano le dodici costellazioni dello zodiaco. Esistono anche dei Cavalieri neri, che sono nemici della dea della giustizia, cioè la stessa Athena. I principali Cavalieri sono Pegasus, Sirio, Phoenix, Andromeda e Crystal. Si tratta di un cartone animato molto intenso e coinvolgente, che fa leva anche sulla complessità della trama e sulla suspense di tipo thrilleresco. Orfeo è un Cavaliere d'argento, appartenente alla costellazione della Lira, ha circa diciannove anni, la chioma fluente blu-violacea e gli occhi maví: da alcuni anni, anche se non ancora morto, vive nell'Ade per fare compagnia all'amata Euridice e suonare ogni tredici giorni alla corte di Hades. I suoi colpi sono lo *Stringer Nocturne*, che tramite la musica colpisce le terminazioni nervose provocando la paralisi e la morte, il *Deathtrip Serenade*, che addormenta attraverso la musica, lo *Stringer Fine*, che prevede l'avvolgimento e lo stritolamento dell'avversario grazie alle corde della stessa lira di Orfeo. Egli viene ingannato da Lady Pandora e da Pharao che non consentono alcun precedente di resurrezione: forse è addirittura questo il significato profondo anche del mito originario? Orfeo, nella zona non oscura della Seconda

prigione, quando vede una forte luce interpretata come luminosità solare ma in realtà bagliore provocato da Pharao, si volta e immediatamente il corpo dell'amata Euridice si pietrifica dalle spalle in giù: a Orfeo non rimane che restare con la moglie per confortarla attraverso il suono della dolce lira. Ma la tonalità finale ha ancora il sapore dell'amarezza, dell'insoddisfazione.

Alla tragedia segue il lamento, la disperazione del musicocantore: è ancora Virgilio che ci informa che, ritornato a casa,

«Septem illum totos perhibent ex ordine menses
Rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
Flesse sibi et gelidis haec evolvisse sub antris
Mulcentem tigris et agentem carmine quercus.
[...] Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei:
solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem
arvaque Riphaeis numquam viduata pruinis
lustrabat, raptam Erydicen atque inrita Ditis
dona querens».

«per sette interi mesi, uno dopo l'altro – raccontano –, Orfeo pianse, solo, sotto una rupe aerea, accanto alle onde dello Strimone deserto, e narrava la sua storia dentro gelide grotte, e ammaliava le tigri e trascinava le querce al suono dei suoi versi. [...] Nessun amore, nessun nuovo matrimonio, piegò il cuore di Orfeo: andava solo, per i ghiacci iperborei, lungo il Tanai nevoso sulle pianure dei Rifei mai vedove di brina, gemendo per Euridice rapita e per l'inutile dono di Dite»¹³.

In Ovidio vi è una meticolosa descrizione del pubblico vegetale dei canti orfici tramite una dettagliata rappresentazione di quello che si può considerare un *locus amoenus*¹⁴:

«Collis erat collemque super planissima campi
area, quam viridem faciebant graminis herbae:
umbra loco deerat; qua postquam parte resedit
dis genitus vates et fila sonantia movit,
umbra loco venit: non Chaonis afuit arbor,
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus,
et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
enodisque abies curvataque glandibus ilex
et platanus genialis acerque coloribus inpar
amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
perpetuoque virens buxum tenuesque myricae
et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.

¹³ Vergilius, *Georgica* IV 507-510, 516-520, da Ciani-Rodighiero 2004, p. 27.

¹⁴ Cfr. Segal 1995.

vos quoque, flexipedes hederæ, venistis et una
 pampineæ vites et amictæ vitibus ulmi
 ornique et piceæ pomoque onerata rubenti
 arbutus et lentæ, victoris præmia, palme
 et succincta comas hirsutaque vertice pinus,
 grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis
 exiit hac hominem truncoque induruit illo.
 Adfuit huic turbae metas imitata cupressus,
 nunc arbor, puer ante deo dilectus ab illo,
 qui citharam nervis et nervis temperat arcum».

«C'era un colle, e sul colle una radura perfettamente piana che un prato colorava di verde. Non c'era ombra in quel luogo; ma quando il poeta divino si sedette lì e toccò le corde sonanti, l'ombra venne in quel luogo: venne la pianta della Caònia, non mancò il bosco delle Elíadi, non il rovere dalle alte fronde, né molli tigli né il faggio e il vergine alloro, né i fragili noccioli e il frassino buono per le lance, e l'abete senza nodi e il leccio che s'incurva per le ghiande, e il platano festoso e l'acero che trascolora, insieme ai salici che vivon sui fiumi e al giúggiolo che ama l'acqua, e il bosso sempre verde e le tamerici tenui, e il mirto bicolore e, cerulea di bacche, la lentàggine. E voi pure veniste, edere dai piedi storti, con le viti ricche di pampini e gli olmi ammantati di viti, e gli ornielli e le picee, e il corbezzolo carico del rosso dei suoi frutti, e le palme snelle, premio del vincitore, e il pino dall'ispido capo, con la chioma tirata su, il pino caro a Cibèle, la madre degli dèi, se è vero che Atti per lei si spogliò della sua figura di un uomo induendo in quel tronco. E a questa folla si uní anche il cipresso, che pare segnare una meta: albero ormai, ma un giorno fanciullo amato da quel dio che fa vibrare le corde della cetra e la corda dell'arco»¹⁵.

Ora Orfeo canta malinconicamente solo giovinetti amati dagli dèi e di giovinette prese da folli passioni.

«Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
 concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.
 ut satis impulsas temptavit pollice chordas
 et sensit varios, quamvis diversa sonarent,
 concordare modos, hoc vocem carmine movit:
 “ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno)
 carmina nostra move! Iovis est mihi saepe potestas
 dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas
 sparsaque Phlegræis victricia fulmina campis.
 nunc opus est leviores lyra, puerosque canamus
 dilectos superis inconcessisque puellas
 ignibus attonitas meruisse libidine poenam”».

¹⁵ Ovidius, *Metamorphoses* X 86-108, da *Ovidio. Metamorfosi* 1979, pp. 390-391.

«Questo bosco si era dunque adunato attorno al poeta, ed egli sedeva al centro di un'assemblea di bestie selvatiche e di una torma di uccelli. E quando, facendole scattare col pollice, ebbe saggiato a sufficienza le corde e sentí che le note, pur nella diversità dei suoni, erano in giusto rapporto tra loro, attaccò a cantare cosí :

“Da Giove, Musa mia madre (tutto s'inchina a Giove sovrano), fai iniziare il mio canto. Già spesso ho detto della potenza di Giove ; con solenni accenti ho cantato la storia dei Giganti e dei fulmini vittoriosi scagliati sui campi Flegrèi. Ma ora la lira sia piú leggera : cantiamo i fanciulli amati dagli dèi e le fanciulle che arse e stravolte da passioni proibite furono punite della loro lussuria»¹⁶.

E dopo i toni mesti dell'afflizione e dell'amarezza, gli eventi divengono ancor piú intensamente drammatici: è la morte a comparire con tutta la sua forza brutale, violenta, atroce, una morte comunque procurata, cercata, desiderata, che sia omicidio o suicidio. È Temistio a ricordare questo aspetto infausto della vicenda:

«ἀλλ' Ὀρφεὺς μὲν, ὡς ἔοικε, θηρία κηλεῖν ἱκανὸς ἦν, ἀνθρώπων δὲ χαλεπότητα θέλγειν οὐκ εἶχεν, ἀλλ' ἦ διήλεγξαν αὐτοῦ τὴν μουσικὴν Θραῦσαι γυναῖκες, οὐχ ὅπως ἀλοῦσαι τοῖς μέλεσιν, ἀλλ' ἐξαγριωθεῖσαι προσέτι καὶ δράσασαι τὸν μελωδὸν αὐτὸν ἄπερ καὶ ἔδρασαν».

«Mi sembra però che Orfeo, pur se era capace di affascinare le fiere, non sapeva incantare l'asprezza degli esseri umani: le donne di Tracia rifiutarono la sua musica e non si lasciarono conquistare dai suoi canti, anzi la loro furia crebbe ed esse uccisero il cantore»¹⁷.

Secondo Fanocle, poeta elegiaco vissuto nella prima metà del III sec. a.C., le donne tracie dilaniano il corpo di Orfeo perché egli ha cominciato a dedicare in modo esclusivo le proprie attenzioni verso i giovinetti.

⊕ >	ἰ	ἰ							
	ἰ	ó	ó	ἰ	,	ó			
	ι	, Ᾱ		ὀ	ὀ	,			5
	ὀ	,	ὀ	ὀ	ἰ	.			
	ὀ	ó	ὀ						
-		, Ᾱ	ἰ	ὀ	ἰ	,			
		, Ᾱ	ó	ι		ó	.		10
	ὀ	ó			ἰ	,	Ᾱ	ὀ	

¹⁶ Ovidius, *Metamorphoses* X 143-154, da Ovidio. *Metamorfosi* 1979, pp. 392-395.

¹⁷ Themistius, *Orationes* 16, 209c 7-11, da Temistio 1995, pp. 602-603.

• ~ , μ i 0 0 1
 ì 0 0 1 0 . 15
 † fl i 0 ~ , ú
 0 0 0 0 , ú ~
 0 0 ú i 0 ù - . 20
 0 0 ú 1 .
 > 1
 , ú 1 ù ,
 i , μ 1 i
 1 0 0 i
 0 0 μ 0 .

«O come il figlio di Eagro, il tracio Orfeo
 amò dal profondo del cuore Calais, figlio di Borea,
 e spesso sedeva nei boschi ombrosi cantando
 il suo desiderio, e il cuore non trovava pace,
 ma sempre nell'animo, quando vedeva lo splendido Calais, 5
 lo consumavano insonni preoccupazioni.
 Lo circondarono spietatamente le donne Bistonidi
 e lo uccisero con le spade affilate,
 perché per primo insegnò ai Traci gli amori maschili,
 e dispreggò l'amore che si fa con le donne. 10
 Gli tagliarono il capo e lo fissarono
 con un chiodo alla cetra tracia, e la gettarono
 in mare, così che fossero insieme portati
 dalle acque e bagnati dai flutti marini.
 Il mare bianco li spinse alla sacra Lesbo, 15
 e il suono della lira canora riempì le acque,
 le isole e le rive, dove gli uomini
 resero alla testa canora di Orfeo gli onori funebri,
 e collocarono sulla tomba la cetra che aveva commosso
 anche le rocce mute e l'acqua odiosa di Forco. 20
 Da allora i suoni dell'amabile cetra
 riempiono l'isola, tra tutte la più famosa.
 Quando i bellicosi Traci seppero del selvaggio delitto
 delle donne, un dolore terribile li prese tutti,
 e marcarono le loro mogli perché portassero il segno 25
 nero sulla loro pelle, e non scordassero
 la morte orribile di Orfeo; per essa ancor oggi
 le donne di Tracia scontano la loro colpa».¹⁸

¹⁸ Phanocles, fr. 1 Powell, da Paduano 1991, p. 2103.

Il titolo dell'opera da cui sono tratti questi versi è, per le fonti antiche, gli *Amori* (Ἄμωρι) oppure gli *Amori o i Belli* (Ἄμωρι καλῶς): i "Belli" sarebbero un'aggiunta rispetto al titolo originario (forse di Clemente Alessandrino [150-212 d.C.]?)¹⁹, probabilmente dovuta al desiderio di rendere evidente l'accezione particolare delle storie narrate da Fanocle: si tratta infatti di vicende omoerotiche dal finale funesto. La strutturazione appare di marca catalogica e sembra modellata sulle *Eoie* di Esiodo e probabilmente anche sulla *Leonzio* del poeta elegiaco ellenistico Ermesianatte, catalogo di vicende eteroerotiche infelici. Secondo Stern²⁰, non sembra impossibile che sia stato Fanocle a inventare questa parte del mito, con il giovane Kalais, forse perché conosciuto da Orfeo nel corso dell'impresa degli Argonauti e perché fonicamente vicino al termine καλός (bello), strettamente connesso ai rituali seduttivi pederastici. Forse la precarietà del rapporto tra Orfeo e Kalais è suggerita anche dalle caratteristiche di quest'ultimo, che è un aereo, alato ragazzo del vento. Ma potrebbe anche trattarsi di una versione mitica poco nota e che a noi non è giunta attraverso testimonianze anteriori a Fanocle: infatti il motto alessandrino, coniato da Callimaco, è "non canto nulla di non attestato" (οὐκ ἔστιν ἀκωμωδῶν ἄσπετος)²¹. Il tono è spiccatamente epicheggiante, sono molti gli epiteti convenzionali: al verso 6 ἄμωρι καλῶς (è 'florido' Kalais), al verso 14 ἄμωρι λευκῶς (i flutti marini sono 'verdazzurri'), al verso 15 ἄμωρι λευκῶς (è 'bianco' il mare), al verso 24 ἄμωρι ἰσχυρῶς (il dolore è 'terribile'), al verso 26 ἄμωρι ἔμωρον (è 'odioso' l'assassinio). L'elegia, dalla studiata semplicità, è estremamente curata dal punto di vista fonico: infatti vi sono numerosi echi allitteranti, assonanti e consonanti: ai versi 16-19 si scorgono, per esempio, ... ἄμωρι καλῶς, ἄμωρι καλῶς, ἄμωρι καλῶς, ἄμωρι καλῶς, che segnalano efficacemente sia la dolcezza del canto sia della musica la soavità. La composizione, che forse non presenta lacune al suo interno, si può suddividere in quattro parti²²: 3+4+4+3 distici; la prima ha carattere pastorale, mentre le altre tre presentano tre *aitia* (cause): si risponde alle domande "chi fu l'inventore della pederastia?" (ὅτις ἔστιν ἡ ἀρχὴ τῆς ἀμωρίας, al verso 9), "perché Lesbo primeggia per il canto e la musica?" (ὅτις ἔστιν ἡ ἀρχὴ τῆς ἀμωρίας, al verso 21), "perché le donne tracie vengono tatuate?" (ὅτις ἔστιν ἡ ἀρχὴ τῆς ἀμωρίας, al verso 28). Nei primi tre distici il soggetto è

¹⁹ Cfr Alfonsi 1953, p. 379.

²⁰ Stern 1979.

²¹ Callimachus, fr. 612 Pfeiffer.

²² Cfr Marcovich 1979.

Orfeo: questa sezione inizia e termina con Kalais. Nella seconda parte sono presentate le donne di Tracia, gelose e assassine, alle quali si contrappongono nella terza parte gli uomini pii e giusti di Lesbo. Nell'ultima parte l'attenzione si concentra nuovamente su Orfeo, il cui nome conclude la composizione. Qui sembra che non si faccia riferimento a Euridice e alle avventure ultramondane orfiche.

La concisione virgiliana racchiude l'assassinio di Orfeo da parte delle baccanti in pochi versi:

«[...] spretae Ciconum quo munere matres
inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
discerptum latos iuuenem sparsere per agros.
tum quoque marmorea caput a ceruice reuulsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua,
a miseram Eurydicen! anima fugiente uocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae».

«Respinte dalla sua fedeltà all'amante perduta, le donne dei Ciconi durante i sacri riti divini e le notturne orge di Bacco fecero a brani il giovane e ne sparsero i resti per la vasta campagna. Anche allora, mentre l'eagrio Ebro travolgeva portandolo tra i suoi gorghi il capo strappato dal collo bianco, di marmo, "Euridice" chiamava la sua voce, e la lingua ormai gelida, "ah, misera Euridice", e gli fuggiva l'anima... le rive lungo il fiume riecheggiavano: "Euridice"»²³.

Le armi, gli oggetti di varia natura utilizzati delle Menadi vengono inizialmente fermati dal canto orfico, che non può nulla contro la furia delle donne invasate.

«Carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius vates et saxa sequentia ducit,
ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis
pectora velleribus tumuli de vertice cernunt
Orphea percussis sociantem carmina nervis.
e quibus una leues iactato crine per auras,
'en,' ait 'en, hic est nostri contemptor!' et hastam
vatis Apollinei vocalia misit in ora,
quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit;
alterius telum lapis est, qui missus in ipso
aere concentu victus vocisque lyraeque est
ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
ante pedes iacuit. sed enim temeraria crescunt
bella modusque abiit insanaque regnat Erinys;
cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens

²³ Vergilius, *Georgica* IV 507-510, 516-519, da Ciani-Rodighiero 2004, p. 27.

clamor et infracto Berecynthia tibia cornu
 tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
 obstrepere sono citharae, tum denique saxa
 non exauditi rubuerunt sanguine vatis.
 ac primum attonitas etiamnum voce canentis
 innumeras volucres anguesque agmenque ferarum
 maenades Orphei titulum rapuere triumphi;
 inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris
 et coeunt ut aves, si quando luce vagantem
 noctis avem cernunt, structoque utrimque theatro
 ceu matutina cervus periturus harena
 praeda canum est, vatemque petunt et fronde virentes
 coniciunt thyrsos non haec in munera factos.
 hae glaebas, illae direptos arbore ramos,
 pars torquent silices. [...]

sacrilegae perimunt, perque os, pro Iuppiter! illud
 auditum saxis intellectumque ferarum
 sensibus in ventos anima exhalata recessit.
 Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,
 te rigidi silices, te carmina saepe secutae
 fleverunt silvae, positis te frondibus arbor
 tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt
 increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo
 naides et dryades passosque habuere capillos.
 membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque
 excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne,
 flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
 murmurat exanimis, respondent flebile ripae.
 iamque mare invectae flumen popolare relinquunt
 et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi:
 hic ferus expositum peregrinis anguis harenis
 os petit et sparsos stillanti rore capillos.
 tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem
 arcet et in lapidem rictus serpentis apertos
 congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus».

«Con questo canto Orfeo, il poeta di Tracia, ammaliava le selve e l'animo delle bestie, e attirava anche le pietre. Quand'ecco che le donne dei Cíconi, con i petti deliranti coperti di pelli d'animali, dall'alto di un colle lo scorsero mentre associava il canto al tocco delle corde.

E una di esse, scuotendo la chioma nell'aria leggera, gridò: "Eccolo, eccolo, colui che ci disprezza!", e contro la bocca melodiosa del cantore apollineo lanciò il suo bastone, il quale, essendo in cima fasciato di frasche, gli lasciò un segno, ma non lo ferì. Un'altra usa come proiettile un sasso, ma questo, mentre ancora vola, rimane estasiato dai soavi concetti, della voce e della lira, e gli cade dinanzi ai piedi, quasi a chieder perdono di quell'ardire folle. Ma ormai la sconsiderata battaglia cresce e divampa sfrenata, impera la Furia impazzita. In verità, tutte le armi avrebbero potuto essere ammansite dal canto; ma il gran clamore e i

flauti berencizii dalla canna storta, e i tamburelli e i battimani e gli ululati bacchici sommersero il suono della lira. E così alla fine si arrossarono del sangue del poeta, che non si udiva più.

Allora le Baccanti dapprima fecero strage degli innumerevoli volatili, ancora incantati dalla voce del cantore, e dei serpenti e delle schiere di quadrupedi che erano la dimostrazione vivente della grandezza di Orfeo. Poi con le mani grondanti di sangue si rivolsero direttamente contro di lui, accalcandosi come gli uccelli se vedono svolazzare di giorno il rapace notturno. E il poeta pareva il cervo destinato a perire al mattino nell'arena, nel chiuso dell'anfiteatro, preda dei cani. Esse lo assalgono e gli lanciano contro i bastoni verdeggianti di foglie, i tirsì non fatti per simile uso. Queste scagliano zolle, quelle rami strappati dagli alberi, e altre ancora pietre. [...] Lo ammazzarono, sacrileghe, e da quella bocca ascoltata perfino dai sassi e compresa dalle bestie commosse, o Giove!, l'anima si disperse, con l'ultimo respiro, nel vento.

Gli uccelli afflitti ti piansero, Orfeo, ti piansero le schiere di animali selvatici, e i sassi duri, e le selve che spesso avevano seguito il tuo canto: gli alberi, deposte le loro chiome, rimasero rasi, in segno di lutto. E dicono anche che i fiumi crebbero a furia di piangere, e che Naiadi e le Driadi misero manti neri sui loro veli e andarono con i capelli scompigliati. Le membra giacciono sparse qua e là. Tu, fiume ebro, accogli la testa e la lira. Ed ecco (prodigio!), mentre filavano via in mezzo alla corrente, la lira suona un non so che di triste, la lingua morta mormora tristemente: triste l'eco risponde dalle sponde. E portate finalmente al mare lasciano il fiume della loro Tracia, e vanno ad arenarsi sulle coste di Lesbo, dove è la città di Metimna. Qui, un feroce serpente si avventa contro la testa sbattuta su quella spiaggia straniera, contro i capelli grondanti di stille rugiadoso; ma all'ultimo istante Febo interviene, e blocca il serpente che si appresta a mordere, congelandone in pietra le fauci spalancate, indurendolo così com'è, a bocca aperta»²⁴.

L'uccisione di Orfeo da parte delle Menadi è raffigurata da Emile Lévy nel 1866²⁵, lo stesso anno in cui è esposto l'*Orphée* di Moreau: viene rappresentato l'attimo precedente lo sbranamento, già una donna sta per colpire l'indifeso Orfeo, la cui musica non riesce a tenere a bada. L'intenso e energico fare delle donne di Lévy si contrappone all'aggraziato, svenente Orfeo. L'immagine sembra ispirarsi alla tragica scena di Agave che uccide il figlio Penteo nelle *Baccanti* di Euripide. Maggiore rilievo appare avere la donna dalla chioma e dal portamento affascinanti che si agita in basso a destra, che ha una veste blu, la quale richiama il freddo viola del drappo su cui si trova Orfeo: il tema dell'eros e della morte persiste

²⁴ Ovidio, *Metamorphoses* XI 1-30, 41-60, da Ovidio. *Metamorfosi* 1979, pp. 426-429.

²⁵ *La Mort d'Orphée*, olio su tela, 189×118 cm, MdO, RF. 103.

efficacemente. Nel 1870 ca²⁶, invece, Henri Léopold Lévy mostra la testa decapitata non molto lontano dal corpo del poeta, che abbraccia ancora la lira: l'originale ermeneutica sembra non potersi accordare a un attimo già definito del mito originario. Nel 1899, la grande tela intitolata *La lira immortale*²⁷ di Abel Boyé, pittore di storia e decoratore, presenta una composizione piú articolata, in realtà un prodotto dell'accademismo manierista di fine secolo: ragazze, forse delle ninfe, pastori, cani, pecore e cigni appaiono attratti dal canto di Orfeo, la cui testa sopra la lira galleggia sull'acqua. Mentre le *Ninfe che trovano la testa di Orfeo*²⁸ di John William Waterhouse del 1900 possiedono un'aura piú delicata, tipica del pre-raffaelismo peculiare di questo artista.

Infine, l'ultimo atto della *vita* di Orfeo è rappresentato dalla mutazione per l'eternità nella costellazione della Lyra, come testimonia nei primissimi anni del I sec. d.C. anche Manilio nel *Poema degli astri*.

«Nunc surgente Lyra testudinis enatat undis
 forma per heredem tantum post fata sonantis,
 qua quondam somnumque fretis Oeagrius Orpheus
 et sensus scopulis et silvis addidit aures
 et Diti lacrimas et morti denique finem.
 hinc venient vocis dotes chordaeque sonantis
 garrulaque <in> modulos diversa tibia forma
 et quodcumque manu loquitur flatuque movetur.
 ille dabit cantus inter convivia dulcis
 mulcebitque sono Bacchum noctemque tenebit.
 quin etiam curas inter secreta movebit
 carmina furtivo modulatus murmure vocem,
 solus et ipse suas semper cantabit ad aures,
 sic dictante Lyra, cum pars vicesima sexta
 Chelarum surget, quae cornua ducet ad astra».

«Ora, al sorgere della Lira, affiora tra le onde la sagoma
 della testuggine, solo dopo il suo fato canora per opera dell'erede:
 con essa l'eagrio Orfeo, un tempo, sopore alle fiere
 impose e sensi alle rocce e orecchie alle foreste
 e commozione a Dite e infine un limite alla morte.
 Ne deriveranno le doti del canto e delle corde melodiose
 e il flauto trillante in timbri diversi secondo la forma
 e ogni strumento si esprima con la mano o si animi al fiato.

²⁶ *La Mort d'Orphée*, olio su tela, 46,5×55,8 cm, 1870 ca, The Art Institute of Chicago, Chicago, Inv. 1977.4.

²⁷ *La Lyre immortelle*, olio su tela, 155×350 cm, 1877 ca, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, Inv. E 1003, M 6003.

²⁸ *Nymphs Finding the Head of Orpheus*, olio su tela, 149×99 cm, collezione privata.

Dolci musiche la sua creatura offrirà alle feste,
faranno i suoi accordi piú carezzevole Bacco e sarà sua la notte.
Saprà anche suscitare in canzoni segrete le proprie
angosc<i>e, modulando la voce con furtivo mormorio,
e da solo sempre canterà per ascoltare sé stesso,
perché così impone la Lira, quando s'alzerà il ventesimo
sesto grado della Chele, con l'ergere verso il cielo i suoi bracci»²⁹.



²⁹ Manilius, *Astronomica* V 324-338, da *Manilio* 2001.

I

*La lira, sempre
la lira trionfante
e insanguinata*

La morte di Orfeo, da Moreau a Ovidio a Fanocle ·34·

L'*Orphée* (1865) è fondamentale per comprendere la ricezione del mito della morte di Orfeo in Gustave Moreau (1826-1898): il poeta greco è il simbolo dell'universalità della poesia e la sua morte è necessaria per consentire la rinascita in una dimensione superiore.

Orfeo: la morte, il poeta, la lira ·35·

Il mito di Orfeo ricorre insistentemente nell'opera di Gustave Moreau: l'idealismo e l'astrazione trasfigurano il cantore antico fino a renderlo un simbolo totalizzante delle facoltà intellettive inventive dell'uomo. L'identificazione non è estranea all'artista francese, che senza dubbio potrebbe affermare: «Orphée, c'est moi».

Ancora Muse, poeti, lire ·48·

Tanti poeti, molte lire e tutte le Muse occupano i dipinti e i disegni di Gustave Moreau: essi sono i simboli della complessità umana che tende alle più alte sfere della conoscenza e dell'essere. Gli entusiasmi e le profezie dei poeti avvicinano l'uomo alla verità.

La morte di Orfeo, da Moreau a Ovidio a Fanocle

In Gustave Moreau, uno dei principali propulsori artistici degli orientamenti simbolisti, le favole antiche sulla morte di Orfeo non riproducono cronologie scientifiche e filologie puntuali, ma esse si riverberano nella contemporaneità, divenendo traslucide per accordarsi alle folgorazioni contemplative che intuiscono il valore, l'essenza della poesia, dell'arte. Le fini erudizioni, le dotte elaborazioni, le esperte sollecitazioni ovidiane vengono captate e potenziate, deformate e trasmutate: i nuovi scenari storici e mitologici si manifestano secondo inquadramenti sistematici ma non ordinati. Le diverse sensibilità culturali ripropongono con sfumature differenti la storia e le favole: le ermeneutiche si diffondono creando immaginari strutturanti. Nell'*Orphée*³⁰, il sacrificio del poeta, con increspate vibrazioni cristianeggianti, è necessario per eternare la poesia. Dopo il vano inabissamento infero, la potenza dell'arte si diffonde grazie alla liberazione dai lacci della materialità, verso mete di sottile levità.

Nelle *Metamorfosi*³¹ di Ovidio, Orfeo è il cantore dell'amore, di quello verso Euridice, di quello per i giovinetti e di quello di fanciulle rapite da improvvise e improvvise libidini: ma la nuova condotta omoerotica di Orfeo viene amaramente punita dalle baccanti. Per ciò che sopravvive oggi della tradizione letteraria greca, per la prima volta le preferenze amorose innovative del poeta compaiono in un frammento³² di quasi trenta versi dell'alessandrino Fanocle (di certo noto a Ovidio), che, secondo un'ingegnosa eziogenesi, trasfigura l'aspro assassinio mediante l'armoniosa melodia dei suoi versi e scopre le origini della poesia lesbica. Il mito sperimenta trasformazioni continue, ammettendo declinazioni imprevedibili e inaspettate: le connotazioni estetiche e formali non si separano mai da quelle antropologiche e semantiche. Orfeo si presta, in Fanocle, al martirio in nome dell'erudizione lenitiva, a cui si congiunge, in Ovidio, l'invincibile predominio dell'amore sull'oggettività dei bilanci.

³⁰ *Orphée*, olio su tela, 154×99,5 cm, 1865 ca, MdO, Paris, RF 104.

³¹ Ovidius, *Metamorphoses* X, 1-154 e XI, 1-84.

³² Phanocles, fr. 1 Powell.

Moreau, nella nota relativa al mito di *Fetonte*³³, dimostrando la sua riconoscenza nei confronti dei testi classici, scrive:

«C'est étourdissant, cela serait d'une bien grande leçon pour ceux qui croient qu'il s'agit de lire une scène au moment même où on veut la représenter pour la bien rendre. C'est tout le contraire. Je ne crée bien que parce que, toutes ces semences ayant germé dans mon cerveau, je suis comme un homme qui créerait de toutes pièces une fable imaginative, et je lui donne un feu qui m'est propre, mais qui n'est que le souvenir transformé des mes lectures et de mes méditations.

Cette fable d'Ovide est un chef-d'œuvre sublime»³⁴.

«Il lut Ovide et se mit à rêver»³⁵.



Orfeo: la morte, il poeta, la lira in Moreau

«Une jeune fille recueille pieusement la tête d'Orphée et sa lyre portées sur les eaux de l'Hèbre, aux rivages de la Thrace»³⁶: così il libretto del Salon del 1866 illustra l'*Orphée*, non aiutando lo spettatore della misteriosa scena. «Moreau refuse d'accorder aux titres et aux explications du livret une fonction véritablement explicative»³⁷: si sollecitano interpretazioni variegata perché i composti elementari vengono fusi in un amalgama folgorante. Le parole non sono potenti quanto le immagini, ché il patrimonio culturale letterario non è una meta ma è il grado zero che permette l'elaborazione artistica. Si captano solo le vibrazioni dei suoni originari, che si confondono con altri suoni, che provengono da parti diverse, che sono a diversa distanza: poi le suggestioni si rimescolano,

³³ *Phaëton, projet de plafond*, acquarello, 99×65 cm, MdL, département des Arts graphiques, fonds du MdO, RF. 12387.

³⁴ Moreau in Cooke 2002, p. 108.

³⁵ Leprieur 1889, p. 44.

³⁶ *Explication* 1866.

³⁷ Cooke 2003, p. 118.

proponendo nuove strutture, nuove costruzioni, penetrabili solo abbandonando le convinzioni moderne e le convenzioni tradizionali. Secondo il *Livre des notes (rouge)*, «une jeune fille trouve flottant sur l'eau d'un torrent la tête et la lyre d'Orphée. | Elle les recueille pieusement. Geste tendre»³⁸, ma nell'*Orphée* la Tracia è statuata e già con la lira e la testa del poeta tra le braccia: l'immobilità esalta il raccoglimento interiore, al di là di ogni necessità terrena, la sospensione alimenta il mite rapimento dei sensi. Il contatto tra la donna e Orfeo resta misterioso: l'armonia apollinea e la furia dionisiaca si arrestano, per contemplarsi, «in a strange mirror image»³⁹.

In un disegno⁴⁰ preparatorio si scorgono alcune note, in alto a sinistra e al centro, che marcano la mestizia che deve suggerire l'opera:

«Orphée mourant - toute la nature | en pleurs - les animaux | les satyres | les fauves | les centaures | et tous le mouvements de | désespoir - nature en deuil | paysage d'un ton triste et doux | dans une variante faire suivre la femme | d'un serpent animal consacré | à l'Apollon un oiseau familier | reposera sur les | branches de la | lyre | aplomb».

L'aura solenne e intimistica insieme che si sprigiona languorosamente sacra la poesia all'eternità: l'arte si libera dai vincoli materiali, si innalza fino a pervadere tutto con la determinazione dell'astrazione estetica e delle connessioni fulminee, in un formale antidinamismo paralizzante e in una segreta fecondità visionaria. Gli occhi chiusi e l'espressione meditabonda rivelano un rapporto interiorizzato, un legame non solo terreno tra Orfeo e la donna tracia: la potenza del valore della poesia, dell'arte è destinata a rigenerarsi nel mondo per l'universo.

L'arte multiforme e prodigiosa tende da ora all'assoluto. L'*Orphée* inverte le tonalità dell'*Edipo e la Sfinge* esposto al Salon del 1864. L'arte è prima Sfinge e poi Orfeo, è prima mostro e poi essere semidivino, è prima femminile e poi maschile: l'arte è prima repellente e anche attraente poi perficiente e anche sublimante. Le somiglianze formali (la posa di Edipo e della donna tracia, la posizione della Sfinge e di Orfeo) sono evidenti e le essenze sono immanentemente differenti: dalla morte come fine alla morte come nuovo inizio. La risolutezza della civilizzazione si impone sulla devastazione dell'ignoranza e della frenesia. Infatti nella Tracia

³⁸ MGM Arch. GM 500, p. 3.

³⁹ Cooke 2008.

⁴⁰ S.p. *Orphée*, matita, ricalco, 31,5×22,6 cm, MGM, Des. 2881.

moreauiana del Salon del 1866 non c'è solo Orfeo decapitato ma c'è anche *Diomede divorato dai suoi cavalli*: nella regione tracia vi hanno origine i piú efferati crimini (Diomede) e i piú soavi concetti (Orfeo). La robustezza architettonica e il paesaggio leonardesco, la concitazione antropofaga e le forme di comunicazione interiore si manifestano per chi è capace di captare le vibrazioni dell'ambiguità e del mistero, e non solo gli artifici intellettualistici.

Esposto anche all'Exposition Universelle del 1867, l'*Orphée* diviene da súbito oggetto di satira da una parte, di ammirazione dall'altra. Il caricaturista Charles Amedée de Noé, detto Cham, sostiene che «il n'y a pas qu'Orphée pour avoir perdu la tête, et ce pauvre Moreau donc! Espérons qu'on la lui retrouvera aussi»⁴¹. Ma «L'Artiste», il 15 dicembre del 1866, afferma che «fra i pittori rivelatisi in questi ultimi anni Gustave Moreau è certo il piú originale, il piú sapiente, il piú dotato di stile. Ha attraversato il Rinascimento, ha attraversato il Medioevo: ma si è fermato nell'Antichità, e i poemi che da essa ci ha riportato sono capolavori del sentimento»⁴². Amédée Cantaloube tenta di rassicurare il pittore simbolista, molto sensibile alle critiche demolitrici: «En somme, mon cher Gustave, faites vos prétendants ou tout autre tableau pathétique dans le grand sens du mot & vous verrez que vos luttes seront abrégées & que les artistes grossiers rentreront dans leur égout. Vous vous devez à votre art, à vous-même, puisque, suivant ma conviction, vous avez reçu le génie, vous êtes tenu de faire passer dans l'âme des plus rebelles la lumière de votre poésie»⁴³. L'*Orphée* fu acquistato dall'amministrazione per essere esposto al Musée du Luxembourg e fu a lungo l'unica opera di Moreau a essere esposta in una galleria pubblica.

Il tema dell'*Orphée* impegna Moreau già dal 1864: lo testimonia la vendita a Tesse, uno degli ammiratori del pittore, di un acquarello. Vi sono numerosi disegni collegati al dipinto poi esposto al Salon del 1866⁴⁴. Moreau ricorre alla tecnica neoclassica del ricalco, appresa probabilmente nell'atelier di Picot, ma, quando necessario, ricorre allo studio dal vero. Vi sono disegni in cui la

⁴¹ Cham 1866.

⁴² Da Lacambre 1992, p. 77.

⁴³ Da Paris-Chicago-New York 1998-1999, p. 90.

⁴⁴ Alla testa di Orfeo sono riferibili gli studi MGM Des. 636, 796, 818, 2008, 2879, 2881, 2885, 2887 (datato 1866), 2888, 2891, 2894, 2897, 2898, 2899, 2902, 2903, 2905, 2906, 2909, 2910, 11109; alla morte di Orfeo quelli MGM Des. 398, 559 (corpo di Orfeo privo della testa), 4013 (in alto: «Mort Orphée pleuré par les Muses | Un génie | retourne au ciel»); a ulteriori immagini per le opere in cui compare Orfeo quelli MGM Des. 97, 147, 198, 212, 339, 397, 505, 507, 517, 519, 532, 541, 613, 634, 635, 560, 611, 664, 682, 776, 915, 959, 1436, 2014, 3339, 3577.

modella compare nuda con in mano una tavola a forma di lira⁴⁵, per rifinire i dettagli, come il viso o la posizione delle mani, o per rendere più stabile la figura: alcuni particolari del volto mutano in seguito, scompare l'orecchino, il capo, comunque scoperto, presenta un'acconciatura più pudica rispetto al fluire libero dei capelli dei disegni, che contrasta con la sensualità dei piedi nudi in primo piano.

Il viso della giovane tracia, ispirato alle vergini di Leonardo e di Luini, rivela non il rimorso ma il rammarico, in un abbandono e un rapimento tutti interiori, diversi da quelli smodati dei sensi, che però consentono alla poesia di mostrarsi ora in tutta la sua portata atemporale, cioè eterna. La posa e l'atteggiamento della donna fanno eco ai modelli delle Pietà⁴⁶: il sacrificio della carne è indispensabile per la salvezza dell'arte. «Il y a dans son type fin, délicat et tendre quelque chose de la grâce virginale de Perugin ou de Raphaël dans sa première manière»⁴⁷. I modi quasi devozionali della Tracia si riverberano sulla stessa donna, ora in sintonia con la consapevolezza del potere salvifico della poesia, reso possibile solo mediante il crimine dello strazio orfico. Ma non solo in senso cristianeggiante⁴⁸ si può interpretare quel «pieusement» del Libretto del Salon: la *pietas* romana, di certo ben nota a Moreau, si congiunge a quella cristiana, e investe non solo la testa mozzata ma anche la stessa giovane che porta la testa «avec respect»⁴⁹, in un'aura di rilucente sacralità, per l'idealistica resurrezione dell'arte.

L'immagine della morte riverbera anche le Salomè e i Giovanni Battisti decapitati della tradizione artistica: «sur la grande lyre aux cornes rouges repose la tête d'Orphée, comme celle de saint Jean-Baptiste sur son plat d'argent aux mains d'Herodiade»⁵⁰, secondo Gautier. L'enigmaticità è stratificata e le interpretazioni sono molteplici. La giovane tracia è, nella sua femminilità, madre, musa e morte: le donne moreauiane sono capaci di propalare la più sfrenata delle furie o di infondere la più casta delle delicatezze, di incantare gli uomini con svenevoli malie o con castranti innocenze, di sottomettere o di elevare, di uccidere o generare. L'amore e la morte, l'odio e la vita si saldano necessariamente: la vita è anche la morte, l'odio è anche l'amore. La riconciliazione tra la 'santa' e la

⁴⁵ Cfr s.p. *Orphée*, matita, ricalco, 31,5×22,6 cm, MGM, Des. 2881.

⁴⁶ Cfr *Piéta*, olio su tela, 26,7×32,7 cm, 1867, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main; e *Piéta*, olio su tela, 23×16 cm, 1876 ca, The National Museum of Modern Art, Tokyo.

⁴⁷ Gautier 1866, da Chaleil 1998, p. 33.

⁴⁸ Cfr Cooke 2008.

⁴⁹ *Livre des notes (rouge)*, MGM Arch. GM 500, p. 5.

⁵⁰ Gautier 1866, da Cooke 2008.

vamp è concessa solo sul piano ideale, non su quello reale: l'*Orphée* è forse una castrazione edipica allegoricamente sublimata? La variazione del mito ovidiano è palese: nel poeta latino le baccanti sono esclusivamente delle furie che uccidono Orfeo e la sua poesia, nel pittore parigino la Tracia non solo prima è un'assassina ma poi è anche lo strumento che consente di rendere evidente il potere dell'arte.

Nel *Livre des notes (rouge)*, Moreau descrive il vestito della giovane: «Robe à fleurs. S'inspirer des costumes primitifs de 1400 et des miniatures indoues [*sic*], chinoises et japonaises»⁵¹. L'abito è riccamente e elegantemente decorato, è formato da più strati, che si sovrappongono, soprattutto nella parte superiore: la foggia eclettica non teme la commistione stilistica, anzi la accentua e la valorizza per far emergere la sintesi tra molteplici stili, e quindi tra diverse culture. In un acquarello del 1864⁵², la donna è dotata di una lira, che appare parzialmente perché appesa dietro al corpo della fanciulla mediante una cinghia. L'aspetto sacrale e sincretico è evidente dai raggi che si sprigionano dal capo della ragazza con i capelli sciolti.

La testa di Orfeo è ispirata alla testa dello *Schiavo morente* di Michelangelo, e è proprio il calco⁵³ del capo di quest'opera che il pittore acquista nel periodo in cui decide di lasciare l'École des Beaux-Arts e di lavorare indipendentemente: probabilmente Moreau sa che la statua michelangiotesca era ritenuta fin dal Rinascimento il simbolo dell'arte pittorica. Il modello dagli occhi chiusi e dalla fronte bassa viene ripreso da vicino; non è ignoto al pittore simbolista anche il volto di un'altra statua con gli occhi chiusi, ma ben diversa nell'espressione, quella del Fauno Barberini, visibile al Musée du Louvre, riprodotta parzialmente in un disegno⁵⁴: però il fauno ha una fronte alta e la bocca leggermente aperta. Ma il paradigma dello scultore italiano è condiviso nella cultura visuale parigina dell'epoca e è decisivo per Moreau.

La nitida testa di Orfeo, nuovo San Sebastiano e nuovo Cristo⁵⁵, è immersa in un sonno estatico: il martirio compiuto si conclude con un rapimento meditativo di straordinaria serenità. La

⁵¹ MGM Arch. GM 500, p. 5.

⁵² *Orphée (Jeune Thrace portant la tête d'Orphée)*, acquarello, guazzo e leggere lumeggiature in oro, 1864, collezione Hiroshi Matsuo.

⁵³ Calco della testa dello *Schiavo morente* di Michelangelo, gesso, 37×31,6×21,5 cm, MGM, Inv. 16096. Il timbro della Seconda Repubblica ivi impresso consente di datare l'acquisto di tale replica tra il 1848 e il 1952.

⁵⁴ Copia dal *Fauno Barberini*, lapis nero, lumeggiature di bianco, 40,9×24,4 cm, MGM, Des. 4655.

⁵⁵ Cfr *Saint Sébastien*, olio su tela, 24,5×32 cm, 1869 ca, Clemens Sels Museum, Neuss.

furiosa violenza delle donne non ha lasciato tracce sfiguranti sulla testa del cantore: il classicismo trasfigura l'esito delle scelleratezze femminee, magnificando la perpetuazione dell'arte in una somma sintesi culturale. «Secondo l'estetica idealistica, la testa sarebbe simbolica del valore catartico della morte, "morte hegeliana", come dirà Breton⁵⁶, liberazione dall'involucro del corpo, ritorno alla totalità originaria»⁵⁷. Nel 1889, il cantore tracio sarà uno dei grandi iniziati secondo il teosofista, occultista e mistico Schuré, accanto a Rama, Krishna, Ermete, Mosé, Pitagora, Platone, Gesù, in un comune panorama esoterico, sovvertitore anche di ogni più chiara evidenza storica: questo sincretismo si sforza di trovare, con vivide estrosità, gli elementi originari e comuni delle religioni orientali, con particolare interesse per quella indù, quella giudaico-cristiana e quella greco-romana: «Orphée fut le génie animateur de la Grèce sacrée, l'éveilleur de son âme divine. Sa lyre aux sept cordes embrasse l'univers. Chacune d'elles répond à un mode de l'âme humaine, contient la loi d'une science et d'un art. [...] L'impulsion théurgique et dionysiaque qu'Orphée sut communiquer à la Grèce, s'est transmise par elle à toute l'Europe»⁵⁸. Il rito di passaggio, di iniziazione che conduce alla metamorfosi vede nella donna un simbolo dell'umanità e nel martire un simbolo della rivelazione di una sfera conoscitiva e interpretativa ultraterrena: «la vierge a frémi de tendresse pour le poète déchiré par le Bacchantes. Ainsi la sympathie est pour l'âme féminine la première révélation de l'Ame Universelle. Cette émotion compréhensive la fait vivre déjà d'une vie nouvelle, plus vaste, plus haute et plus profonde. L'océan des passions gronde encore sous ses pieds, mais un autre océan l'appelle, celui des douleurs humaines, qu'elle s'y jette, qu'elle s'y plonge à cœur perdu en s'oubliant elle-même et elle renaîtra métamorphosée. Le renoncement passif est le suprême vertu. Ainsi la femme élue et s'élevant elle-même pénètre au stade héroïque et surhumaine»⁵⁹. Per Schuré, Orfeo è un sacerdote, un messaggero di civiltà, un testimone di verità.

Nella casa-museo dell'artista parigino, al numero 14 di rue de la Rochefoucauld, è possibile ancora oggi vedere la tavola di legno a forma di lira⁶⁰ commissionata appositamente, e sono ancora visibili i segni di matita che consentivano alla modella di riprendere

⁵⁶ Breton 1991, p. 232.

⁵⁷ Benedetti 1996, p. 13.

⁵⁸ Schuré 1889, pp. 219-220.

⁵⁹ Schuré 1904, pp. 350-351, da Kosinski 1989, p. 343.

⁶⁰ Tavola di legno a forma di lira, 91,5×29,5×2 cm, MGM, Inv. 16075.

esattamente la posa. «È piuttosto singolare che Moreau, dotato di una così fervida immaginazione, si sia costretto allo studio dal vero proprio per conferire affascinante consistenza ai suoi sogni»⁶¹: l'invenzione di universi estetici (e etici) innovativi è strettamente intrecciata alle fondamentali suggestioni del reale e della tradizione. La lira è l'attributo del poeta e del musicista, in una parola dell'artista, e è il simbolo dell'ispirazione poetica, dell'eternità della poesia che si trasmette attraverso le generazioni: Orfeo non è l'unico poeta moreauiano, compagno anche Esiodo, Saffo, Tirteo e numerosi poeti orientali, in una visione culturale ecletticamente commisturante.

La favola orfica, già in Fanocle e in Ovidio, ci garantisce la prosecuzione della poesia persino dopo la morte del cantore tracio, in Moreau anche altri simboli mettono in risalto l'eternità dell'arte, contrastando la sensazione della fine e espandendo quella del nuovo inizio. «Toute poésie est-elle éteinte à toujours parce qu'Orphée est mort? Non pas, car voici sur le rivage deux petites tortues qui plus tard offriront leur carapace aux poètes qui voudront encore faire résonner la lyre»⁶². Il sempreverde limone a sinistra è il simbolo del rinnovamento perpetuo, i pastorelli che suonano in alto a sinistra possono segnalare la continuazione della musica anche dopo l'incauto smembramento. Ma i vari elementi non hanno un'interpretazione univoca: le tartarughe in basso a destra potrebbero essere il simbolo del silenzio⁶³? oppure i pastorelli potrebbero indicare la permanenza della mediocrità? Quest'ultima posizione non può essere supportata, vista la presenza di un 'vero' poeta tra i cantori: vi è un pastore simile a Giotto⁶⁴ e alla figura di Esiodo, sono infatti tutti caratterizzati dal medesimo copricapo.

Il paesaggio si materializza in una «nature en deuil»⁶⁵. Secondo Proust, «ces paysages de Moreau sont tellement le paysage où tel dieu passe, où telle vision apparaît, et la rougeur du ciel y paraît à côté bien vulgaire et comme désintellectualisé, comme si les montagnes, les ciels, les bêtes, les fleurs avaient été vidés en un instant de leur précieuse essence d'histoire, comme si le ciel, les fleurs, la montagne ne portaient plus le sceau d'une heure tragique, comme si la lumière n'était plus celle où passe le dieu, où paraît la

⁶¹ Lacambre 1992, p. 77.

⁶² Du Camp 1867.

⁶³ Si ringrazia Camillo Neri per suggerire il tema dei *disiecti membra poetae* e il modello iconografico dell'Afrodite Urania, che presenta sotto il piede una tartaruga: cfr *Afrodite con tartaruga*, II-III sec., MdL, AO. 20126.

⁶⁴ *Giotto*, acquarello, lumeggiature a guazzo, 20,3×22,2 cm, MdL, RF. 31174.

⁶⁵ Moreau: cfr Forest 2004-2005.

courtisane, come si la nature désintellectualisée devenait aussitôt vulgaire et plus vaste, les paysages de Moreau étant généralement resserrés dans une grotte, fermés dans un lac, partout où le divin s'est parfois manifesté, à un heure incertaine que la toile éternise comme le souvenir du héros»⁶⁶. Il paesaggio leonardesco è immerso in un tramonto discretamente malinconico, dalle notazioni ambigue, frammiste di romanticismo e di decadentismo. «Le tableau s'inspire, pour sa construction, du *Bacchus*⁶⁷ de Léonard de Vinci: bien qu'il ait inversé le paysage, on trouve d'un côté une masse rocheuse assez artificielle, percée en son centre et laissant apparaître une trouée lumineuse de glaciers bleutés, et de l'autre, un paysage montant parcouru par les méandres argentés d'un cours d'eau. Le ciel, jaune coquille, est encore à peine dégagé des brumes du matin à travers lesquelles on distingue le disque rougeoyant du soleil»⁶⁸. La mancanza di movimento (estriore) dota la scena di una raffinata sospensione, che si estende fino a raggiungere i territori dell'atemporalità, dell'eternità. Leprieur si chiede: «Où se passe la légende d'Orphée? En Thrace, en Italie, ou partout à la fois? S'agit-il même encore d'Orphée? N'est-ce pas l'image du poète de tous les pays et de tous les temps, martyrisé, incompris et qu'on vénère après sa mort? [...] Le fond du système de M. Moreau, c'est d'éliminer le transitoire, le momentané, le successif, l'accident particulier et tout local, de supprimer le temps en quelque sorte, pour donner à ses œuvres une portée générale et un caractère d'éternité»⁶⁹.

Questo è un dipinto profondamente mitico e sensibilmente mistico, l'espressione di una solida erudizione umanistico-letteraria e di una penetrante sensibilità alla pittura sia di idee sia di soggetti⁷⁰. Il dialogo segreto tra la donna stante e il poeta decollato esclude la comunicazione diretta con lo spettatore, che è tuttavia coinvolto nell'indispensabile atto interpretativo, in un silenzioso e unisono sentire. La trasfigurazione della visione, che non rinuncia alla ricchezza della decorazione e all'ecllettismo dotto dello stile, ricerca una comprensione ermeneutica che non lasci inesplorate le zone del sogno e del mistero.

In un disegno successivo al 1866, la testa di Orfeo quasi si solleva dalla lira e si allontana dal modello michelangiotesco, per un

⁶⁶ Proust 1971.

⁶⁷ *Bacco*, olio su tela, 177×115 cm, MdL, Inv. 780.

⁶⁸ Mathieu 1976, p. 99.

⁶⁹ Leprieur 1889, pp. 21 e 44-45.

⁷⁰ Cfr Spoleto 1992.

trasporto maggiore, in un ‘dialogo’ piú intenso tra il poeta e la giovane tracia⁷¹.

In un altro disegno⁷², la linea che definisce le spalle e il busto della giovane, con i capelli sciolti, sono ammorbidite, la decorazione del vestito appare come un ricamo, simile a quello delle *Chimere* o dei *Liocorni*⁷³, e «sembra stabilirsi una sorta di dialogo tra la fanciulla e la testa di Orfeo, che si solleva leggermente sulla lira, diversamente dalla “bella inerzia” che caratterizzava il quadro del Salon del 1866»⁷⁴.

In un altro disegno ancora⁷⁵, l’immagine è ribaltata, spariscono i pastori e le tartarughe e compaiono invece degli uccelli. Sotto il passe partout, a destra del disegno c’è una scritta:

«Variante – cygnes volant sous des couverts de verdure accompagnent la jeune fille, ciel du matin, torrent desséché bordé de lauriers Rose – Lauriers gris – Volant sous les lauriers à raz de terre oiseaux rouges. Voir à la photographie de l’Algérie. Terrain blanc laiteux avec flaques d’eau – nature en fleurs Printemps».

Forse un maggiore ottimismo sembra trasparire, nell’annuncio del rinnovamento, alla presenza di un’alba, anziché di un tramonto, come nel quadro del 1866.

Altri dipinti e disegni presentano diverse tipologie figurative o differenti momenti della favola orfica: il laboratorio moreauiano è attento a ogni minima sfumatura, in una ontologica coordinazione tra gli stili formali e quelli tematici. Orfeo disperato per la perdita dell’amata Euridice⁷⁶ sembra rivolgersi alle Muse⁷⁷ per essere aiutato nel riavere la sposa morta per la seconda volta. Il potere maliardo del canto non serve piú poiché nulla è piú possibile e dunque non restano che la melancolia e la mestizia⁷⁸. *Orfeo che incanta le fiere*

⁷¹ *Orphée*, penna e inchiostro di china su carta color crema, 17,7×9,5 cm, 1890 ca(?), MGM, Des. 2885. Cfr MGM Des. 2909 e 7427.

⁷² *Orphée*, penna e inchiostro nero su calco interamente incollato su carta crema, linea di inquadratura a mina di piombo, 39,6×22,6 cm, seconda metà degli anni ’80(?), MGM, Des. 11013.

⁷³ *Les Licornes*, olio su tela, 115×90 cm, 1885, MGM, Cat. 213.

⁷⁴ Lacambre 1996-1997, p. 214.

⁷⁵ *Orphée*, matita, h. 15,5 cm, 1890-1891 ca(?), MGM, Des. 2902. Cfr MGM Des. 2898 e, già nel 1875, *Orphée (Jeune Thrace portant la tête d’Orphée)*, olio su pannello parchettato, 50,4×33,5 cm, 1875, collezione privata (Germania).

⁷⁶ *Orphée*, matita, 13,2×8,7 cm, MGM, Des. 519.

⁷⁷ *Orphée et les Muses*, matita, 30,7×25,2 cm, MGM, Des. 560.

⁷⁸ *Orphée*, acquarello, 31×16 cm, MGM, Cat. 566. *Orphée*, matita, 13,5×8 cm, MGM, Des. 3577. *Orphée*, 12,5×7 cm, MGM, Des. 682. *La douleur d’Orphée*, matita, carta blu, 16×9,4 cm, MGM,

(1890 ca⁷⁹) rivela il potere seduttivo della poesia: i colori cupi si schiariscono nel cielo, dove i colori sono stesi piú rapidamente e con maggiore abbondanza materica, quasi a individuare la fonte dell'ispirazione o la porta di un'ulteriore dimensione. Nella nota del catalogo della vendita Roux si legge: «La nuit lentement est descendue sur la plaine, une nuit tragique; et Orphée, éploré, chante en s'accompagnant de sa lyre. Il va, la tête levée, et ses yeux inspirés n'ont pas vu, là-bas, dans l'ombre, près d'un bouquet d'arbres grêles, des formes se mouvoir. Ce sont des fauves qui rôdaient dans les ténèbres en quête d'une proie. L'un d'eux s'est glissé derrière Orphée, et les corps félinement tendu, écoute. Lune. Horizon rougeoyant»⁸⁰.

Nell'*Orfeo che piange in terra* (1891 ca⁸¹), i colori pastosi mostrano una natura notturna, potente e ambigua: il cantore è disteso e immerso in un paesaggio che rispecchia l'angoscia e la sofferenza esperite. Nell'acquarello *Il dolore di Orfeo* (1887 ca⁸²), la figura distesa è quella di Euridice, vicino alla quale, in piedi, vi è quella di un Orfeo decorato con ali e aureola, in una ormai consueta sincretica commistione culturale. In una piccola tela dipinta a olio (*Orphée*⁸³), il poeta si rivolge al cielo per ottenere di essere esaudito o per implorare la misericordia divina: le tonalità grigie cromatiche e emotive si intensificano mediante un gesto portentoso, accentuato da un allungamento significativo del braccio rivolto al cielo. La dimensione dell'attesa quasi prevale su quella del dolore: il cantore si affida alla divinità, persino lasciando la lira ai suoi piedi e quindi abbandonandosi all'isolamento. *Orfeo sulla tomba di Euridice* (1891⁸⁴) è connesso al dolore per la morte di Adélaïde-Alexandrine Durieux del 28 marzo 1890, carissima amica a cui Moreau era legato da venticinque anni. Henri Rupp, legatario universale di Gustave Moreau, testimonia l'intensità della perdita per il pittore: «Egli vide scomparire un'anima gemella, una creatura d'eccezione alla quale era stato unito da venticinque anni di intimità indissolubile. Ella gli aveva dato tutto. Moreau le aveva reso in cambio tutto. Con lei scomparve una metà stessa di lui. Egli la curò febbrilmente...

Des. 613. Cfr anche *Orphée dans un paysage*, matita, 10,1×13,2 cm, MGM, Des. 1436, e *Orphée*, 11×11,8 cm, MGM, Des. 532.

⁷⁹ *Orphée charmant les fauves*, olio su tavola di mogano, 27×21,5 cm, 1890 ca, collezione Hiroshi Matsuo (1995).

⁸⁰ Da Mathieu 1998, n° 403.

⁸¹ *Orphée pleurant à terre* (étude), olio su cartone, 21×25 cm, 1891 ca, collezione privata.

⁸² *La douleur d'Orphée*, acquarello con lumeggiature a guazzo, 38×27,5 cm, 1887 ca, collezione privata.

⁸³ *Orphée*, olio su tela, 22×27 cm, MGM, Cat. 272.

⁸⁴ *Orphée sur la tombe d'Erydice*, olio su tela, 173×128 cm, 1891, MGM, Cat. 194.

raccolse il suo ultimo sospiro. Piombò nello stato di prostrazione che segue le catastrofi irrimediabili. Più che mai si rinchiuse nella propria opera, divenuta la sua consolatrice. E l'amarezza che traboccava dal suo cuore trovava sfogo nelle tele del suo studio e sulla carta velina dei suoi taccuini... Egli scriveva: "Dopo la morte di una persona amata, bisogna isolarsi per restarle fedele"... Mentre annotava i suoi pensieri toccanti, Gustave Moreau dipingeva un Orfeo di espressività sublime, un Orfeo vinto dal destino, e rinunciava alla lotta»⁸⁵. La solitudine e la malinconia si proiettano silenziosamente sul paesaggio, che diviene stato d'animo: i colori sono diluiti, il tocco è vibrante, emotivo; tutto appare così vago e insicuro, tranne quella architettura dietro Orfeo, così drammaticamente precisa, rigorosa, severa, simbolo dell'unica amara certezza, la morte.

«Orphée

Le chantre sacré se tait. La grande voix des Etres et des choses est éteinte.

Le poète est tombé inanimé au pied de l'arbre desséché, frappé par la foudre. La lyre délaissée est suspendue aux branches gémissantes et douloureuses.

L'âme est maintenant seule. Elle a perdu tout ce qui était sa splendeur, sa force et sa douceur. Elle pleure sur elle-même dans sa solitude inconsolée. Elle gémit et sa plainte sourde et sans éclat est le seul bruit d'humanité de cette solitude de nuit.

Tandis que, symbole du souvenir et de la piété fidèle et invincible, une lampe au fond d'une crypte funéraire répand sa lumière attristée et timide, flamme tremblante, brûlant toujours.

Le silence est partout. La lune apparaît au-dessus de l'édicule et de l'étang sacré. Seules les gouttes de rosée tombant des fleurs d'eau font leur bruit régulier et discret, ce bruit - murmure de vie et de nature espérante - dans cette enceinte du silence de la douleur et de la mort»⁸⁶.

Il lirismo cromatico si coniuga con la volontà di automitificazione del pittore, ormai completamente orfizzato, universalizzando e trascendendo il dolore individuale. La posa del cantore, spiccatamente androgino, si rifà a quelle consuete di Cristo o di San Sebastiano o a quelle di San Girolamo penitente nell'iconografia quattrocentesca. La classicità e la cristianità si compongono così in una sincretismo mitico-panteologica.

⁸⁵ Testimonianza riportata da Adolphe Brisson il 2 dicembre 1899 in «Le Temps», da Lacambre 1992, pp. 94-95.

⁸⁶ Moreau, in MGM Arch. 19, da Cooke 1995, p. 69.

In un disegno per un altro *Orphée*⁸⁷, il poeta avanza con le braccia alzate: la posa è simile a quella dei moltissimi Cristi in croce, che qui è evidentemente sostituita dalla lira. Questa è solo uno strumento per concepire la conseguente trasfigurazione: deve essere raggiunta la dimensione ultraterrena, la luce dell'aureola si espande sacralmente affinché il martirio si realizzi. La risonanza cristologica può essere percepibile anche nel disegno *Orfeo pianto dalle Muse*⁸⁸, che si può accostare alla lunetta della *Vita dell'umanità*: il misfatto delle baccanti non si scorge nel suo compiersi, e il suo esito si avvera solo in una topica martirologica che si rifà direttamente al modello insigne. Il pianto femminile e materno allevia il dolore dell'onta e rigenera le fondamenta spirituali degli amorosi sensi. Se non vi fosse una nota dello stesso Moreau, in un disegno si potrebbe ravvisare più San Sebastiano o Cristo che Orfeo⁸⁹. La sovrapposizione delle tre figure si rafforza mediante tipologie *visuali* affini, come nell'*Orfeo sulla tomba di Euridice* (1891⁹⁰): nel mondo etico, estetico e metafisico dell'arte moreauiana il supplizio è necessario per conquistare i più elevati ideali.

Il poeta morto è a volte accompagnato da uno o più uccelli, preferibilmente da cigni, noti per il loro canto e, secondo le tradizionali favole, per il loro rapporto stretto con la morte e la loro capacità di sintonizzarsi con le vibrazioni gioiose causate dalla consapevolezza platonizzante dell'estrema reintegrazione con il divino.

«καί, ὡς ἔοικε, τῶν κύκνων δοκῶ φαυλότερος ὑμῖν εἶναι τὴν μαντικὴν, οἳ ἐπειδὴν αἰσθωνταὶ ὅτι δεῖ αὐτοὺς ἀποθανεῖν, ἄδοντες καὶ ἐν τῷ πρόσθεν χρόνῳ, τότε δὴ πλείστα καὶ κάλλιστα ἄδουσι, γεγηθότες ὅτι μέλλουσι παρὰ τὸν θεὸν ἀπιέναι οὐπὲρ εἰσι θεράποντες. [...] ἀλλ' οὔτε ταῦτά μοι φαίνεται λυπούμενα ἄδειν οὔτε οἱ κύκνοι, ἀλλ' ἄτε οἶμαι τοῦ Ἀπόλλωνος ὄντες, μαντικοὶ τέ εἰσι καὶ προειδότες τὰ ἐν Ἄιδου ἀγαθὰ ἄδουσι καὶ τέρπονται ἐκείνην τὴν ἡμέραν διαφερόντως ἢ ἐν τῷ ἔμπροσθεν χρόνῳ. ἐγὼ δὲ καὶ αὐτὸς ἡγοῦμαι ὁμόδουλός τε εἶναι τῶν κύκνων καὶ ἱερὸς τοῦ αὐτοῦ θεοῦ, καὶ οὐ χεῖρον ἐκείνων τὴν μαντικὴν ἔχειν παρὰ τοῦ δεσπότη, οὐδὲ δυσθυμότερον αὐτῶν τοῦ βίου ἀπαλλάττεσθαι».

«[Parla Socrate.] In fatto di arte divinatoria devo sembrarvi da meno dei cigni, i quali, non appena si accorgono di dover morire, sebbene cantino anche prima, intonano allora il loro canto più lungo e più bello, lieti

⁸⁷ *Orphée*, matita, 39,8x28,7 cm, MGM, Des. 339. Cfr *Orphée*, matita, 20,9x12,9, MGM, Des. 635, e *La douleur d'Orphée*, matita, 11,4x6,4 cm, MGM, Des. 505.

⁸⁸ *Orphée pleuré par le Muses*, 16,3x9,4 cm, MGM, Des. 611.

⁸⁹ *Mort d'Orphée*, matita, 16x10 cm, MGM, Des. 4013.

⁹⁰ Vd. sopra.

come sono di stare per andarsene presso il dio a cui sono consacrati. [...] Anzi i cigni, credo, perché sono gli uccelli di Apollo, sono indovini e, prevedendo i beni che li aspettano nell'Ade, cantano e gioiscono in quel giorno più che nel tempo precedente. Ora, anch'io credo di essere compagno di servitù dei cigni e consacrato allo stesso dio, e di possedere in misura non inferiore a loro l'arte della divinazione ricevuta dal nostro padrone, e così anche di allontanarmi dalla vita con non minore letizia di loro»⁹¹.

Nell'*Orphée mort*⁹² in cui vi sono solo Orfeo riverso a terra e un cigno che si eleva avviene la ricongiunzione con la sfera dell'immateriale, del trascendente. In un disegno⁹³, il cantore è attorniato da alcuni animali, ma spicca a destra ancora un cigno, che abbraccia e accompagna il poeta decapitato.

Accanto a Orfeo⁹⁴ compare una figura femminile seduta a terra in una posa di composto dolore, che rammenta le figure che in passato hanno circondato il corpo di Cristo deposto dalla croce. I colori cupi e corposi del primo piano contrastano con quelli del secondo piano, più diafani, anche se lividi per riflettere la sintonia della natura con la disperazione degli esseri umani ora privati del più eccezionale dei poeti. Orfeo può anche essere anche attorniato da più figure, solitamente dalle Muse⁹⁵, come forse nell'*Orphée mort* in cui le figure sembrano disposte secondo una struttura triangolare, sulla pendice di un piccolo promontorio roccioso sovrastato da una minimale vegetazione prevalentemente arborea. In un disegno⁹⁶ il poeta morto, seguito dalle Muse, viene trasportato dall'angelo della Morte, e in un altro⁹⁷ in lontananza vi è un gruppo di uomini che accorre forse per soccorrere Orfeo, che purtroppo è già morto per mano delle donne invase, ora placatesi, rappresentate da quella accasciata a terra in primo piano.

Prima di piegarsi per avvicinarsi alla lira con la testa decapitata⁹⁸, una fanciulla si ferma, in piedi, a osservare pensosamente l'esito del devastante atto bacchico, con un atteggiamento di equivoca attrazione e di consapevole stupore: collocato trasversalmente in modo insolito, il capo reciso sembra rivolgersi alla fanciulla direttamente in un ideale dialogo tra vita e

⁹¹ Plato, *Phaedo* 84e 3-85a 3 e 85a 8-85b 7, da *Platone. Fedone* 2007, pp. 234-237.

⁹² *Orphée mort*, olio su tela, 32x22 cm, MGM, Cat. 726.

⁹³ *Orphée mort*, matita, 31,2x22,8 cm, MGM, Des. 559.

⁹⁴ *Orphée*, 32x20 cm, MGM, Cat. 740.

⁹⁵ Cfr *Les Muses pleurant Orphée*, crayon, 25x17, MGM, Des. 185.

⁹⁶ *L'ange de la Mort emportant Orphée*, matita, 13,5x8,3 cm, MGM, Des. 444.

⁹⁷ *Mort d'Orphée*, penna, 26,8x19 cm, MGM, Des. 398.

⁹⁸ *Tête d'Orphée*, olio su tela, 23x14 cm, MGM, Cat. 889.

morte. Poi la giovane tracia si inginocchia e prega caritatevolmente⁹⁹: il segno della matita rapido sintetizza e arabesca la sagoma femminile, definendo invece piú precisamente la testa orfica e la lira. Dunque la Tracia raccoglie la testa orfica¹⁰⁰: è il momento precedente quello del dipinto esposto al Salon nel 1866: la donna, a terra, in ginocchio, allunga le braccia per tirare a sé l'insolito oggetto ritrovato tra i flutti. La pietà verso Orfeo morto si manifesta attraverso il riavvicinamento dopo il burrascoso smembramento. Anche qui sono percepibili le vibrazioni cristianeggianti e gli echi leonardeschi: l'atmosfera è ancora indeterminata, tra tramonto e alba, tra sonno e risveglio, tra morte e resurrezione¹⁰¹.



Ancora Muse, poeti, lire in Moreau

Le arti, secondo il poeta parigino, sono le piú elevate produzioni dell'intelletto umano: l'intuizione, l'immaginazione e la divinazione si congiungono nello spirito della creazione. La piú sublime delle arti è la poesia, tema presente di frequente nelle opere moreauiane: le Muse, i poeti, la poesia, la lira, l'ispirazione, le delusioni per la severità della critica, la pacata gioia per i giudici dalla schietta ammirazione. Apollo e le Muse sono i garanti del nuovo pantheon: Orfeo, Esiodo, Saffo, Tirteo, Arione, Davide, Santa Cecilia, i cantori orientali sono gli dèi di una religione che crede nel valore gnoseologico, etico e estetico della poesia. A loro si contrappone la produzione della perversione o del livore e dell'acrimonia o della tracotanza: le Sirene, i Centauri (ma alcuni sono positivi), i Satiri, Marsia, le Pieridi, per esempio, si dibattono per far emergere la propria voce inانamente. Il poeta può essere trionfante come Arione, Apollo e la Peri, vittima (morto o destinato a morire sventuratamente) come Orfeo, Saffo e Tirteo, ispirato

⁹⁹ *Orphée*, matita, 13×8,2 cm, MGM, Des. 517.

¹⁰⁰ *Tête d'Orphée*, penna e inchiostro bruno, 11,1×19,9 cm, MGM, Des. 796. Cfr. anche MGM Des. 776.

¹⁰¹ Vd. Orfeo anche nella *Vita dell'umanità* nel secondo capitolo.

visionariamente dalle Muse come Esiodo, meditabondo e malinconico come il pittore viaggiatore, Davide e Santa Cecilia o favoloso come i cantori indiani, persiani e arabi: ma le qualità sono giungibili o alternabili. L'universalità del potere e del valore poesia è la vera utopia mistica di Moreau.

Esiodo visitato dalla Musa (1858¹⁰²) è esposto al Salon del 1866 insieme con *Orphée, Diomede divorato dai suoi cavalli* e il disegno di una *Peri*. Il carattere visionario è rimarcato dagli occhi chiusi del poeta, la cui posa si rifà all'Endimione di un rilievo antico in marmo, conservato ai Musei capitolini a Roma e copiato¹⁰³ dal pittore francese durante il suo primo di viaggio in Italia: alla mistica artistica occorre necessariamente l'ipnosi entusiastica, alla metafisica poetica la pneumatica estetica.

«αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν,
 ἄρνας ποιμαίνουθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
 "ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
 ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι".
 ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι,
 καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
 δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
 καί μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
 σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖδειν.
 [...] τοίη Μουσᾶων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν.
 ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,
 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι
 φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ.
 εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
 Μουσᾶων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
 ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἰψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων».

«Esse [le Muse] una volta a Esiodo insegnarono un canto bello,
 mentre pasceva gli armenti sotto il divino Elicone;
 questo discorso, per primo, a me rivolsero le dee,
 le Muse d'Olimpo, figlie dell'eggioco Zeus:
 "O pastori, cui la campagna è casa, mala genia, solo ventre;

¹⁰² *Hésiode visité par la muse*, penna, inchiostro bruno, lapis nero, lavis bruno, lumeggiature di inchiostro bianco e di acquarello su carta beige, 37,6×29 cm, 1858, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

¹⁰³ Copia di un bassorilievo antico dei Musei Capitolini, Roma, (Endimione addormentato), matita su carta beige, 22,3×16,9 cm, MGM, Des. 4643.

noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,
 ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare”.
 Così dissero le figlie del grande Zeus, abili nel parlare,
 e come scettro mi diedero un ramo d’alloro fiorito,
 dopo averlo staccato, meraviglioso; e m’ispirarono il canto
 divino, perché cantassi ciò che sarà e ciò che è,
 e mi ordinarono di cantare la stirpe dei beati, sempre viventi;
 ma esse per prime, e alla fine, sempre.
 [...] Dalle Muse infatti e da Apollo lungisaettante
 sono gli aedi sulla terra e i citaristi,
 da Zeus i re; beato colui che le Muse
 amano; dolce dalla sua bocca scorre la voce;
 se c’è qualcuno che per gli affanni nel petto recente di lutto
 dissecca nel dolore il suo cuore, se un aedo
 delle Muse ministro le glorie degli uomini antichi
 celebra e gli dèi beati signori d’Olimpo,
 subito egli scorda i dolori, né i lutti
 rammenta perché presto lo distolgono i doni delle dee». ¹⁰⁴

La Musa, che sussurra a Esiodo la verità, ha la lira e le ali, come un angelo, quasi come una Sfinge vivificatrice: le sfumature si materializzano con sottile ambiguità. Il tema dell’ispirazione probabilmente deriva dalle illustrazioni della *Teogonia* che, incise da Réveil, vi sono nell’*Œuvre de John Flaxman*: nel primo volume di tale opera, dedicato a Dante, il pittore scrive: «Cet ouvrage m’a été donné il y a cinquante-cinq ans par mon bon père, Louis Moreau, architecte | 26 juin 1891, Gustave Moreau». «Hésiode recevant le chaste baiser de la Muse, jeune et beau coiffé du bonnet phrygien d’où s’échappe une longue et flottante chevelure, écoute, les yeux fermés, pour plus de recueillement, la parole inspirée que lui souffle la muse descendue de l’Olympe sur ses grandes ailes, toute aérienne et suspendue comme un léger nuage frôlant de ses doigts et de son haleine embaumée le front du poète. Le dessin est traité en bistre rehaussé de blanc modelé par de fines et libres hachures indiquées dans le sens des contours et des muscles. Le fond du papier, teinté avec art, offre des contrastes de valeurs et de ton qui donnent à cette petite page tout l’attrait et la valeur d’une peinture»¹⁰⁵. Le figure sono di profilo, come nel disegno *Esiodo e la Musa* (1864-1865 ca?¹⁰⁶), ma qui la Musa è meno vicino al poeta-pastore e non ha le ali, nonostante sia sospesa nell’aria e le vesti siano rigonfie e

¹⁰⁴ Hesiodus, *Theogonia* 22-34, 93-103, da *Esiodo. Teogonia*, pp. 64-67, 70-71.

¹⁰⁵ Chesneau 1866, da Mathieu 1998, n° 52.

¹⁰⁶ *Hésiode et la Muse*, penna, inchiostro bruno, lapis nero, lumeggiature di bianco, 42x33 cm, 1857, collezione Mr. & Mrs Germain Seligman, New York, prestito di lunga durata al Fogg Art Museum, Cambridge (MA).

svolazzanti: si assiste quasi a un'originale annunciazione, quella della nascita della poesia.

Nel dipinto del 1891 *Esiodo e la Musa*¹⁰⁷, l'ispirazione accompagna sempre il poeta, sembra anzi anche guidarlo da vicino nella modulazione musicale: la cometa e le ali blu della Musa di memoria cristiana si fondono con il tema e con i motivi del mondo antico. Esiodo ha in testa una corona di alloro e non piú il cappuccio e il bastone da pastore. Questi sono ancora presenti nelle *Voix*¹⁰⁸, in cui sono scomparse le lire e la Musa ha le ali rosse e tiene nella mano sinistra la corona d'alloro. Leprieur commenta cosí un acquarello dedicato a *Esiodo e la Musa*¹⁰⁹ e oggi non localizzato: «C'est une aquarelle à peine teintée, où des tons vert d'eau pâles et adoucis, appliqués çà et là, font ressortir les deux personnages qui se détachent en gris très fin, comme sculptés dans l'épaisseur d'une camée. Le jeune homme, presque un adolescent, le corps nu, merveilleux de souplesse e d'allongement juvénile, le front couronné de lauriers, tient en main une énorme lyre, sur laquelle la Muse, petite figure volante un peu conventionnelle, guide ses doigts encore timides et inexpérimentés. La Muse, imitée d'un camée ou d'une intaille de l'époque romaine, ne vaut pas le poète, qui rappelle les plus pures œuvres grecques; mais l'ensemble reste harmonieux et plein de douceur»¹¹⁰.

Di diversa impostazione è l'acquarello di Providence¹¹¹: un ancor piú femminile Esiodo è mollemente adagiato su una roccia e appoggiato al suo bastone, e lo sovrasta angelicamente e sofficemente una Musa con lira. Il sonno profetico si congiunge con una romantica morbidezza che si purifica mediante echeggiamenti classici. L'*Esiodo bambino*¹¹² è un acquarello di allegra leggerezza, di sensibili e mobili modulazioni cromatiche: il pastorello seduto su una roccia sembra già volersi avventurare, almeno ancora ludicamente, per le vie dell'arte, probabilmente ignaro del proprio orizzonte provvidenziale. Il soggetto e l'atteggiamento della Musa nel dipinto¹¹³ dedicato all'amica Alexandrine Dureux hanno una sfumatura autobiografica indubbia¹¹⁴. La grata riconoscenza tende a

¹⁰⁷ *Hésiode et la Muse*, olio su tavola, 59×34,5 cm, 1891, MdO, Paris, RF. 1961-7.

¹⁰⁸ *Les Voix*, acquarello e guazzo, 22×11,5 cm, 1867 ca, Musée Thyssen-Bornesmisza, Madrid.

¹⁰⁹ *Hésiode et la Muse*, acquarello, non localizzato: cfr Mathieu 1998, n° 114.

¹¹⁰ Leprieur 1889, pp. 24-25.

¹¹¹ *Hésiode*, acquarello, 34,9×20 cm, 1867 ca, Museum of Art. Rhode Island School of Design, Providence (RI).

¹¹² *Hésiode enfant*, acquarello, 28×13 cm, MGM, Cat. 404.

¹¹³ *Hésiode et la Muse*, olio su tela, 33×20,2 cm, 1870-1875 ca, MGM, Inv. 15502.

¹¹⁴ Cfr Mathieu 1998, n° 140.

elevarsi e a eternarsi: la Musa ispira teneramente Esiodo, che volge lo sguardo verso un paesaggio di marittima ampiezza.

Un paesaggio incantato ospita *Esiodo e le Muse*¹¹⁵: i cigni sacri a Apollo, Pegaso origine dell'immaginazione creatrice, l'amorino su una sua ala e la stella sopra la sua testa, la mistura di reminiscenze rinascimentali, botticelliane, peruginesche, leonardesche e luinesche irradiano l'atmosfera fiabesca: è il *fantasy* pittorico. Il poeta, sol vestito del suo puntuto cappuccio, riceve degnamente l'alloro per la poesia della verità. Il colore a tratti grondante e le linee arabescenti si coniugano in una florida mitologia della forza creatrice.

«Entouré des sœurs vierges voletant légères autour de lui, murmurant les mots mystérieux, lui révélant les arcanes sacrés de la nature, le jeune pâtre <le pâtre enfant> étonné, ravi, sourit émerveillé, s'ouvrant à la vie toute entière.

Néophyte sacré, il écoute ces leçons d'en haut mêlées de caresses et d'enchantements.

Tandis que la nature, toute dans son printemps, s'éveille aussi et sourit à son chantre futur.

Les cygnes s'ébattent amoureusement, les fleurs s'ouvrent et s'animent, tout semble naître, tout s'éveille à l'amour divin, à ce contact de jeunesse, d'allégresse et d'amour»¹¹⁶.

Per Robert de Montesquiou, Esiodo è immerso in un «paysage entouré de ses muses rustiques, voltigeant et susurrant autour de lui, telles des abeilles; peut-être la plus charmante des ses toiles inachevées»¹¹⁷.

Al tema dell'ispirazione vengono dedicate varie opere: essa può assumere l'aspetto di una piccola Musa angelica dotata di ali, che si accompagna al poeta o alla poetessa, come nell'acquarello di Chicago¹¹⁸ o in quello orientaleggiante conservato a Parigi in una collezione privata¹¹⁹. Mentre *Le prove*¹²⁰ «nous présentent un type remarquable du poète souffrant: sa tête douloureuse porte une riche auréole; sa robe talaire fait hésiter sur son sexe; enfin d'étranges petites créatures volantes – notons ce trait – le circonviennent e l'obsèdent»¹²¹.

¹¹⁵ *Hésiode et les Muses*, olio su tela, 263×155 cm, 1860 ca, MGM, Cat. 28.

¹¹⁶ Moreau in Cooke 2002, pp. 63-64.

¹¹⁷ Montesquiou 1906, da Paris-Chicago-New York 1998-1999.

¹¹⁸ *L'Inspiration*, acquarello, guazzo, penna, inchiostro blu, grafite, 29×19 cm, 1893 ca, The Art Institute of Chicago, Chicago, Inv. 1985-596.

¹¹⁹ *L'Inspiration du poète*, acquarello, 33×20 cm, 1893 ca, collezione privata, Paris:.

¹²⁰ *Les Épreuves*, acquarello con lumeggiature di guazzo, 29,5×19 cm, collezione Hiroshi Matsuo, Giappone.

¹²¹ Renan 1900, p. 104.

*Apollo e le nove Muse*¹²² sono ispirati a Poussin, pittore apprezzato e accuratamente studiato da Moreau, che copia anche la celebre *Morte di Germanico*. Un Apollo muliebremente delicato si trova circondato dai simboli che tradizionalmente lo rappresentano: l'alloro e il lupo, la lucertola e l'arancio, il pastorale e la lira. «Negli studi preparatori, l'artista si riferisce all'opera chiamandola *Apollo pianto dalle Muse* titolo che sembra corrispondere meglio alla melanconia di cui è impregnata l'opera»: «nel complesso, una composizione piuttosto strana e impenetrabile»¹²³. Le Muse sono addolorate, ch  Apollo ha annunciato loro l'intenzione di diffondere la musica ai mortali.

Apollo e Marsia, in un acquarello dipinto verso il 1890¹²⁴, sono polarizzati evidentemente: il dio poeta platonizzato in uno stato di aureolata beatitudine si contrappone alla bestialit  e alla protervia punita, nell'esaltazione dell'antitesi di definizioni etiche e estetiche nemmeno raffrontabili. Non si possono confrontare poetiche di raffinata elevatezza con scompostezze di capricciosa abiezione.

Arabeschi indianeggianti e persino una vegetazione orientaleggiante di palme e cactus si innesta nell'episodio delle *Muse che lasciano il padre Apollo per recarsi a rischiarare il mondo* (1868-1882¹²⁵), «una sorta di versione antica della dispersione degli apostoli dopo la Pentecoste»¹²⁶.

«C'est le soir, les beaux oiseaux voyageurs quittent leur nid. Ils adressent à leur père divin <un dernier regard dans leur mélancolie voil e> dans leur mélancolie <voilant [de tiédeur]> leur enthousiasme apaisé.

Le Dieu, immobile dans une attitude inspir e, semble rentrer tout en lui-même et planer par la pensée loin au-dessus de ce qui l'entoure. Ses filles ont reçu de lui le souffle d'inspiration de foi <les belles et nobles pens es> et elles iront au loin, portant en elles l'idéal divin sous formes diverses, porter <répandre> sur le monde ces germes de vie qui créent les poètes»¹²⁷.

Il simbolismo formale si accentua nell'allungamento verticale (1882) realizzato per fare spazio a un'edicola: non mancano grifoni e cigni, allori e lire. La spinta ascensionale   triangolarizzata, e non si evita di pervadere tutto di una mesta inquietudine crepuscolare.

¹²² *Apollon et les neuf Muses*, olio su tela, 103x83 cm, 1856, collezione privata, Paris.

¹²³ Mathieu 1989, n  7.

¹²⁴ *Apollon et Marsyas*, acquarello, 33x23,5 cm, 1890 ca, collezione privata, Paris.

¹²⁵ *Le Muses quittent Apollon, leur père, pour aller  clairer le monde*, olio su tela, 292x152 cm, MGM, Cat. 23.

¹²⁶ Lacambre 1992, p. 65.

¹²⁷ Moreau in Cooke 2002, p. 81.

Saffo è uno dei temi piú antichi e ricorrenti, fin già dal 1846: ella è l'incarnazione della poesia, la personificazione del poeta, il tramite tra le istanze ideali e le sostanze materiali.

«Pour ma Sapho, je veux le caractère sacré d'une prêtresse, mais d'une prêtresse poétique. Je combine donc son costume de façon à éveiller dans l'esprit l'idée de la grâce, de la sévérité et avant tout de la variété qui est la plus grande qualité du poète, l'imagination.

Je parsème ce costume de fleurs, d'oiseaux et de tous les objets de la création qui viennent tous se refléter dans la tête du poète, et c'est une façon matérielle de peindre cet être si varié et si compliqué qui est l'homme de poésie et de pensée»¹²⁸.

Non vi sono accenni agli amori omoerotici, anzi la poetessa si getta dalla rupe di Leucade per morire, per non soffrire piú d'amore per Faone, secondo la tradizione, assorbita anche da Ovidio.

«Tu mihi cura, Phaon; te somnia nostra reducunt -
somnia formoso candidiora die.
illic te invenio, quamvis regionibus absis; 125
sed non longa satis gaudia somnus habet
saepe tuos nostra cervice onerare lacertos,
saepe tuae videor supposuisse meos;
oscula cognosco, quae tu committere lingua
aptaque consueras accipere, apta dare. 130
blandior interdum verisque simillima verba
eloquor, et vigilant sensibus ora meis.
ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt,
et iuvat, et siccae non licet esse mihi. [...]
sive iuvat longe fugisse Pelasgida Sappho - 217
non tamen invenies, cur ego digna fugi -
hoc saltem miserae crudelis epistula dicat,
ut mihi Leucadiae fata petantur aquae!» 220

«Tu sei il mio pensiero costante, o Faone, te i miei sogni rievocano, sogni piú luminosi di uno splendido giorno. E lí ritrovo anche se sei in terre lontane ; ma non durano abbastanza le gioie che dà il sonno. Spesso mi sembra di appoggiare la testa sulle tue braccia, spesso di sorreggere la tua con le mie. Riconosco i baci che eri solito intrecciare con la lingua, baci intensi, che ricevevi e che tu mi davi. Talvolta ti accarezzo, e dico parole simili in tutto alla realtà, e la mia bocca resta sveglia per i miei sensi. Raccontare il resto, ne ho vergogna, ma avviene tutto, e ne provo piacere, e non riesco a restare insensibile.

[...] Se invece hai piacere di fuggire lontano dalla pelasgica Saffo - e non troverai, tuttavia, una ragione per cui io sia degna di esser fuggita

¹²⁸ Moreau in Cooke 2002, p. 99.

- che almeno una lettera crudele me lo faccia sapere, ahimè infelice, perché io vada a cercare il mio destino nell'acqua di Leucade!»¹²⁹.

Saffo sulle rocce (1869-1872 ca¹³⁰), in un paesaggio leonardesco, non declama poesie, ma abbandona languidamente il suo corpo su un ripido scoglio roccioso, pensosa, a occhi chiusi, quasi sospirante, di certo disperata: il suo braccio sinistro sembra già protendersi verso il vuoto. La vivacità dei colori e la decorazione rivela la recente scoperta delle stampe giapponesi: l'abito rosso è decorato con eleganti fiori blu, e bracciali e borchie decorano il corpo e le braccia riccamente. La colonna sormontata da un grifone, animale sacro a Apollo, è di tradizione classica.

Saffo che cade nell'abisso (1867¹³¹) rende in modo efficace il senso della vertigine provata nella concitazione dello scoramento, con spunti e accenti romantici: la tensione verso l'acqua e l'aria che si insinua tra le pieghe dell'abito e tra i capelli si contrappongono in un equilibrato ma disperato autoannientamento. La lira non viene mai abbandonata: non è solo un elemento che individua la poetessa in modo preciso, ma è anche lo strumento della creazione artistica, che non muore, ma che si perpetua nel tempo e al di fuori del tempo. La lira, inconsuetamente semplice, sembra proprio essere stata costruita con il carapace di una tartaruga, come riferisce la tradizione classica. In un acquarello¹³², appare una figura variopinta con lira fluttuante nell'aria, come gli uccelli che le stanno accanto, o bilicata su una roccia appena accennata: più che di Orfeo, si tratta di Saffo, che probabilmente si getta giù dalla rupe. L'ambiguità permane: la capigliatura e l'abito sono saffici, l'aureola appare maggiormente orfica.

La morte di Saffo (1872-1875 ca¹³³) «fa parte della decorazione del *boudoir* che Gustave Moreau aveva arredato nella sua casa in memoria di Alexandrine Dureux»¹³⁴. L'atmosfera crepuscolare esalta la figura della poetessa con l'abito rubro, che sembra più addormentata che morta, con la lira stretta a sé e con le braccia

¹²⁹ Ovidius, *Heroides* 15, 123-134 e 217-220, da *Ovidio. Lettere di eroine* 2008, pp. 288-289 e 294-295.

¹³⁰ *Sappho sur le rocher* (1869-1872 ca), acquarello, 18,4×12,4 cm, 1869-1872 ca, The Board of Trustees of Victoria and Albert Museum, London, P. 11-1934.

¹³¹ *Sappho tombant dans le gouffre*, olio su tavola, 20×14 cm, 1867, collezione privata, Giappone.

¹³² *Orphée* (?), acquarello, matita e penna, 14,9×9,5 cm, MGM, Des. 959. Cfr lo studio per *La mort de Sappho*, Carton 79, MGM, Des. 11177.

¹³³ *La mort de Sappho*, olio su tela, 33×20,3 cm, 1872-1875 ca, MGM, Inv. 15503.

¹³⁴ Sisi 1989, n° 20.

incrociate sul petto¹³⁵. *La morte de Saffo* (1872-1876 ca) di Saint-Lô¹³⁶ rappresenta la fine della poetessa: ormai la poesia è libera del corpo e è libera di proseguire a espandersi nello spazio e nel tempo. «Die Landschaft weitet sich unter einem wolkenbedeckten Himmel, di Sonne sinkt hinter den Horizont, di Möwe hat in ihrem Flug Sapphos Gesicht erreicht. Anders gesagt: Der Tod wartet. Doch die ans Herz gezerrte Leier soll bedeuten, dass über den Tos hinaus ihre Dichtung Bestand hat»¹³⁷.

La *parenesi bellica tirtaica* viene esaltata come un inno alla giovinezza, alla bellezza della saggezza delle buone azioni, coraggiose e virtuose.

«τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα
 ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ἧι πατρίδι μαρνάμενον·
 τὴν δ' αὐτοῦ προλιπόντα πόλιν καὶ πίονας ἀγροῦς
 πτωχεύειν πάντων ἔστ' ἀνιηρότατον,
 πλαζόμενον σὺν μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ γέροντι
 παισὶ τε σὺν μικροῖς κουριδίῃ τ' ἀλόχῳ.
 ἐχθρὸς μὲν γὰρ τοῖσι μετέσσειται οὓς κεν ἴκηται,
 χρησιμοσύνη τ' εἰκῶν καὶ στυγερῆ πενίη,
 αἰσχύνει τε γένος, κατὰ δ' ἀγλαὸν εἶδος ἐλέγχει,
 πᾶσα δ' ἀτιμὴ καὶ κακότης ἔπεται.
 τεῖθ' οὕτως ἄνδρός τοι ἀλωμένου οὐδεμί' ὥρη
 γίνεται οὐτ' αἰδῶς οὐτ' ὀπίσω γένεος.
 θυμῶι γῆς πέρι τῆσδε μαχώμεθα καὶ περὶ παίδων
 θνήσκωμεν ψυχέων μηκέτι φειδόμενοι.
 ὦ νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες,
 μηδὲ φυγῆς αἰσχροῦς ἄρχετε μηδὲ φόβου,
 ἀλλὰ μέγαν ποιεῖτε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν,
 μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι».

«Trovar la morte è cosa bella e buona, per chi è caduto nelle prime file,
 per l'uomo che sia valoroso, che per la sua patria combatta;
 ma per chi prima abbia abbandonato la sua città ed i campi ricchi e
 grassi

è l'esser mendico tra tutte la cosa piú triste e penosa,
 ramingo, in giro con la propria madre e con il padre già in età avanzata,
 e con i bambini piccini, e con la legittima sposa.
 Odioso infatti si accompagnerà a quanti poi gli accada di incontrare,
 costretto a piegarsi al bisogno, alla povertà detestata,
 ed il proprio casato disonora, e il suo nobile aspetto va smentendo,
 là dove ogni tipo di offesa e di maldicenza lo scorta.
 Se proprio allora non vi è alcuna cura per l'uomo sballottato nell'esilio,
 e nessun rispetto e nessun riguardo e nessuna pietà,

¹³⁵ L'abbraccio della lira compare già, per esempio, in *Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade* di Théodore Chasseriau, acquarello e mina di piombo, 37x22,8 cm, 1846, MdL, Paris, RF. 24388.

¹³⁶ *La mort de Sapho*, olio su tavola, 28,5x23,5 cm, 1872-1876 ca, Musée de Saint-Lô, Saint-Lô.

¹³⁷ Lacambre 1986, n° 41.

combattere dobbiamo con coraggio per questa terra e per i nostri figli, e morire senza mai fare risparmio della nostra vita». Orsú ragazzi, forza, combattete, restando saldi l'uno accanto all'altro e non cominciate a fuggire, ch'è turpe, in preda al terrore, bensí rendete grande e vigoroso tutto l'ardore ch'è nei vostri cuori, né siate attaccati alla vita nel battervi contro i nemici [...]»¹³⁸.

Tirteo che canta nella battaglia (dal 1860¹³⁹) è il poeta sommo, è il sacerdote sofferente della guerra valorosa. La definizione maschile e femminile assomma la bella delicatezza e la concitazione bellica.

«Il est représenté jeune, féminin par la tête seulement, et d'une beauté antique, c'est-à-dire sereine et forte. La bouche sera souriante et la légère expression de douleur contenue se trouvera traduite dans le mouvement contrasté de la bouche et du sourcil légèrement froncé.

C'est un jeune homme, mais cependant plus âgé que ceux qui l'entourent. Car il faut se rappeler que c'est une fête de la jeunesse; quelques têtes plus graves seront placées aux seconds plans. [...]

Les cheveux de Tyrtée sont blonds, de ce blond hellénique si vanté dans Homère. Sa tête est ceinte d'un laurier d'or. Le manteau du poète est blanc, sans ton, avec ornements d'or. La robe de dessous est gris de lin ou lavande.

Le peintre suppose donc cette pure hostie, ce blanc holocauste, porté pendant ce soir de bataille, malgré ses blessures, aux endroits les plus exposés et partout où le souffle du poète pourra relever l'ardeur et l'enthousiasme»¹⁴⁰.

Nudi o seminudi i combattenti avanzano spronati dal poeta e dalla prosopopea di Marte, di spalle, vestito solo di calzari e di un drappo sulle spalle: entrambi guardano avanti, ispirati, incitanti e incorniciati da corpi morti o ancora vivi che eroicamente affrontano i nemici, non rappresentati. La lira viene portata non dal poeta ma da un porta-lira, dalla caratterizzazione completamente femminile, ché è l'unico che può comprendere il destino che si deve compiere. Il valore e l'audacia si manifestano in un panoramico efebeo dall'ambigua e conturbante connotazione: la strage si sta consumando, l'ardore si avvia al sacrificio, per l'apoteosi finale del martirologio.

«L'Hostie saignante dans les combats.

Toute la Grèce jeune à la belle chevelure meurt à ses pieds dans l'ivresse, dans le délire du sacrifice.

¹³⁸ Tyrtaeus, fr. 10 West, tr. it. Neri 2004, p. 130.

¹³⁹ *Tyrtée chantant pendant le combat*, huile sur toile, 415×211 cm, MGM, Cat. 18.

¹⁴⁰ Moreau in Cooke 2002, pp. 65-66.

La lyre, toujours la lyre triomphante et ensanglantée.
(χάρμα - Joie, Combat)»¹⁴¹.

Le Pieridi (1880-1885 ca¹⁴²), la cui vicenda è tratta dal V libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, si stanno trasformando in gazze, dopo aver osato confutare il verdetto che le vede sconfitte dalle Muse. La cascata che fuoriesce dalla roccia e i colori vivaci si ispirano a modelli giapponesi posseduti dallo stesso pittore, forse il *Manga* di Hokusai o la stampa di Kunichika. La poesia elevata, eticamente e esteticamente, si deve distinguere da quella perdente, di valore incerto: la prima prevale e vince sulla seconda, a cui si deve negare infine anche l'autenticità.

*L'Amore e le Muse*¹⁴³ si separano: la sfera dei sensi non si accompagna a quella della purezza. Moreau così risponde a Charles Hayem, che gli richiedeva una nota esegetica dell'acquarello:

«Les productions en peinture étant plutôt faites pour être senties qu'expliquées on risquerait trop à vouloir emprisonner la pensée libre du spectateur dans une formule définie.

Ce qui est très certain pourtant, c'est qu'il ne peut rien y avoir de commun entre cet enfant nu fort terrestre malgré ses ailes mythologiques et ces vierges sacrées qui se tenant pressées marchent le à travers la prairie en chantant des hymnes divins»¹⁴⁴.

I colori delle Muse sono vividi e la composizione contrappone, a destra, i cigni sacri a Apollo all'Amore, a sinistra: «que penser portant du déshabillé assez fétichiste de l'Amour, qui n'est pas sans évoquer un certain érotisme homosexuel, assez fréquent d'ailleurs dans l'œuvre de Moreau?»¹⁴⁵

L'inclinazione al nudo maschile giovanile si ravvisa, per esempio, anche nei *Lamenti del poeta*¹⁴⁶: la Musa consola maternamente l'adolescente, circondato da piante d'alloro. Le rassicurazioni sono utili a proseguire con determinazione sulla strada tracciata dall'ispirazione. Il potere della poesia, dell'arte è grande e si eleva, si espande, come le speranzose fronde simpatetiche e sinestetiche che fuoriescono dai limiti dell'acquarello stesso. Le delusioni non possono proseguire se si dà ascolto alla vera poesia.

¹⁴¹ Moreau in Cooke 2002, p. 71.

¹⁴² *Les Piérides*, olio su tela, 95×150, 1880-1885 ca, MGM, Cat. 87.

¹⁴³ *L'Amour et les Muses*, acquarello, 18,7×25,7 cm, MdL, RF. 2135.

¹⁴⁴ Moreau in Cooke 2002, p. 46.

¹⁴⁵ Cooke 1998, 77.

¹⁴⁶ *Les Plaintes du poète*, acquarello, mina di piombo, lumeggiature di guazzo e d'oro, 28,3×17,1 cm, 1882, MdL, Paris, RF. 12237.

Per il *Poeta viaggiatore*¹⁴⁷ abbiamo una foto che raffigura il modello che posò appositamente: sotto il suo piede si vede la copia secentesca di Ovidio che il pittore consultava spesso. «Il tema romantico dell’Ispirazione del poeta davanti alla natura vien qui evidentemente svolto da Moreau in una fitta tessitura simbolica. Sopra una sorta di tetto del mondo il poeta posa la propria ‘malinconia’, vegliato dalla monumentalità di un Pegaso quasi fitomorfo. È evidente il riferimento iconografico al *Parnaso* del Mantegna al Louvre»¹⁴⁸, sia per la figura del cavallo alato sia per l’idea dei calzari: è il *fantasy* pittorico, colto, mai gotico, sempre ambiguo e meditabondo.

Il poeta *Arione* (1891¹⁴⁹) cavalca un soterico delfino, animale sacro a Apollo, cantando e suonando la lira innalzandola affinché la musica di espanda potentemente. Al disprezzo degli uomini corrisponde la stima degli dèi: Arione è una figura esemplare per il pittore francese, sempre preoccupato di ottenere il successo presso i suoi contemporanei. E su un delfino compare anche *Anfione*¹⁵⁰, vestito di rosso e dotato di nimbo e lira. L’indifferenza dell’idealizzazione poetica non si può curare della materialità che le scivola addosso in forma di piccoli satiri impudenti nella *Poesia sacra* (1896¹⁵¹): la lira, l’aureola, la figura allungata e statuata, il gesto perentoriamente benedicente si vogliono imporre in un mondo che è estraneo ai valori supremi.

Tra le numerose Sirene, vi sono quelle di un acquarello del 1882¹⁵² in cui i colori sono chiari e vibratili: esse sono umane fino alle ginocchia, dalle quali in giù si propagano code pescine o quasi serpentine. È l’ora del tramonto e della fine della vita: le tre pallide figure femminili dai lunghi capelli biondi ornati da corone verdi o rosse attendono le vittime avvicinandosi tra loro in una macabra solidarietà. Nel *Poeta e la Sirena* del 1893¹⁵³, questa si impone sull’uomo, che esprime evidentemente il suo dolore con una smorfia del viso: il gesto della mano della donna-pesce è aggressivo, violento. Il poeta, che ricorda anche qui Cristo o San Sebastiano sofferenti e morenti, è naufragato e giunto presso l’essere mostruoso che vive tra le cavità rocciose degli scogli: alla decorazione cesellatrice dei due

¹⁴⁷ *Le Poète voyageur*, olio su tela, 22×27 cm, MGM, Cat. 272.

¹⁴⁸ Monti 1989, n° 69.

¹⁴⁹ *Arion*, olio su tavola, 45×36 cm, 1891, Musée de Petit Palais, Paris, Inv. 754.

¹⁵⁰ *Amphion* (?), olio su tavola, 27×22 cm, MGM, Cat. 641.

¹⁵¹ *La poésie sacrée*, acquarello, 18,5×10,5 cm, 1896, MGM, Cat. 516.

¹⁵² *Le Sirènes*, acquarello, 32,3×20,6 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (MA).

¹⁵³ *Le Poète et la sirène*, olio su tela, 97×62 cm, 1893, collezione Hiroshi Matsuo, Giappone.

protagonisti si contrappone la natura indistinta nei suoi contorni sfaldati dal colore che sembra colare fluidamente senza sosta.

Dei molti Centauri, uno vecchio e mesto trasporta il corpo diafano e androgino di un poeta morto¹⁵⁴: il tramonto cosmico esige il muto raccoglimento: la speranza dubbiosa e inintelligibile si sfalderà per una divina assunzione. «Moreau, sovvenendosi della natura maieutica ed educativa insita nella figura mitologica del Centauro (si pensi al personaggio di Chirone), immagina una singolarissima deposizione profana»¹⁵⁵: vi è il ricordo di un affresco pompeiano¹⁵⁶. Anche la reminiscenza michelangiolesca¹⁵⁷ è evidente: la consapevolezza dell'inevitabile disastro è pari alla sicurezza dell'avvento della rinascita.

Davide (1878¹⁵⁸), nella *Bibbia*, è un poeta e un profeta, come Giovanni Battista e Orfeo. Ai suoi piedi vi è un angelo, simbolo della giovane moglie Abisag e del genio della poesia: la sua personificazione sacra e religiosa. La lampada al centro indica l'eternità dell'ardore della fede.

«Le roi-Prophète est arrivé à cette heure de la vie où la vision de l'Éternité s'empare de l'âme humaine à l'exclusion de toute autre pensée.

Le Poète-Roi a laissé tomber la lyre des Psaumes et l'inspiration et les chants se sont éteints.

Mais l'ange assis à ses pieds a recueilli la lyre sacrée et les cris de cette âme repentante ne seront pas perdus.

Cet ange, forme visible du Génie du Poète, gardera pieusement ces chants d'amour divin et rendra bientôt au prophète et sa lyre et son saint enthousiasme.

David, vêtu d'habits sacerdotaux, est assis sur un trône d'ivoire, dans un pavillon ouvert de tous côtés, sur la campagne solitaire.

Une lampe, emblème de cette flamme éternelle de la foi, brûle suspendue; elle se détache sur l'Éther.

L'heure est crépusculaire et le ciel a ces dernières lueurs d'un beau jour qui finit et d'une pure lumière qui va s'éteindre.

C'est le soir de la vie»¹⁵⁹.

La patrona dei musicisti, Santa Cecilia, compare in numerose opere¹⁶⁰: in una tela conservata in Giappone¹⁶¹, ella è

¹⁵⁴ *Poète mort porté par un centaure*, acquarello, 33,5×24,5 cm, 1890 ca, MGM, Cat. 481.

¹⁵⁵ Monti 1989, n° 64.

¹⁵⁶ Copia di un affresco antico con Achille e il centauro Chirone, olio su tela, 123×127 cm, MGM, Cat. 2.

¹⁵⁷ *Diluvio universale*, affresco, 1508-1512, volta della Cappella Sistina (particolare), Roma.

¹⁵⁸ *David*, olio su tela, 230×138 cm, 1878, UCLA at The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles (CA), AH.90.49. Canta ancora il re in *David dansant devant l'arche*, acquarello, 1890 ca, localizzazione ignota: cfr Mathieu 1998, n° 409.

¹⁵⁹ Moreau in Cooke 2002, p. 107.

malinconicamente seduta su trono, mentre tre angeli fanno risuonare le melodie divine.

«Au crépuscule du soir la sainte écoute les voix célestes de chérubins chanteurs.

L'heure est triste et l'expression doucement souriante de la jeune fille est celle des êtres aux destinées glorieuses et tragiques.

Comme dans la composition du David méditant, c'est la rêverie sur les hautes terrasses en face des grands horizons solitaires, le montagnes ou la mer.

Mais ce sont des rêveries aux deux pôles de la vie. Le contraste est adouci par cette ressemblance des heures, des lieux et des destinées sacrées.

Un vase plein de lys est aux pieds de la sainte. C'est l'emblème de la pureté employé souvent par les vieux maîtres, accessoire surtout nécessaire pour l'harmonie de la ligne et sur lequel [il ne faut pas insister].

À l'horizon, quatre cygnes se lèvent planant dans l'éther, taches blanches immaculées qui vont bientôt disparaître dans les profondeurs du ciel»¹⁶².

*Il poeta e la santa*¹⁶³ si ispira alla vicenda di Santa Elisabetta d'Ungheria: il miracolo floreale riempie di stupore il poeta, che inginocchiato allarga le braccia: è un'annunciazione rovesciata. La manifestazione divina è suggerita dalla presenza quasi romantica e quasi sensuale delle rose, ma il grado superiore raggiungibile si esalta in questo mondo mediante simboli arcani e eccezionali.

Il mondo orientale irrompe nel 1866: la curiosità e la propensione per la ricercatezza si incontrano con l'invenzione di un oriente ideale e misterioso. *La Peri*¹⁶⁴, una fata della mitologia indopersiana, rappresenta l'Oriente, con le sue bizzarrie paurose e attraenti. Su un grifone con la coda di drago, l'incantata figura femminile abbraccia una chitarra indiana generosamente decorata: la ricchezza dell'ornamentazione si scorge anche nelle stoffe del vestito e nei gioielli di sottile eleganza. L'ispirazione è tratta da miniature Moghol del fondo Gentil, riprodotte nel «Magasin pittoresque» del 1838, presente nella biblioteca del pittore parigino. *L'elefante sacro*

¹⁶⁰ Cfr almeno Mathieu, nn. 422, 450, 455, 465, e Mathieu 1991, n° 288.

¹⁶¹ *Sainte Cécile et les anges de la musique*, olio su tela, 64×53 cm, 1895 ca, collezione privata, Giappone.

¹⁶² Moreau in Cooke 2002, p. 149.

¹⁶³ *Le poète et la sainte*, acquarello con lumeggiature d'oro, 29×16,5 cm, 1868, collezione Hiroshi Matsuo, Giappone.

¹⁶⁴ *La Peri*, mina di piombo, lumeggiature di lavis d'inchiostro nero, di bianco e d'oro, 35×25 cm, 1865, Art Institute of Chicago, Chicago, Prints and Drawings Purchase Fund, Inv. 1973-722.

(1885-1886 ca¹⁶⁵) trasporta una Peri su un howdah, un palanchino adagiato sopra una gualdrappa decorata con minuziosa acribia: la sontuosità pervade tutto: la fantasia sincretica si sfuma in un'atmosfera di meravigliosa svenevolezza, che richiama anche le divinità indù Vishnu, Lakshmi, Saraswati e le contamina con Afrodite. Gli sfolgoranti cantori indiani, arabi e persiani, trasposizioni immaginarie dei poeti come Orfeo, Saffo, Dante, si rivolgono solitamente a donne: l'affinamento poetico formale e la sensibilità femminile si legano in una sobrietà molle e collettiva. Il *Poeta indiano*¹⁶⁶ e il *Cantore arabo*¹⁶⁷ si notano per i colori vividi e pulsanti. A Proust non sfugge l'ambiguità dell'afflato del *Cantore persiano*¹⁶⁸:

«ce cavalier au visage de femme et de prêtre, aux insignes de roi, que suit l'oiseau mystérieux, devant qui les femmes et les prêtres s'inclinent et inclinent les fleurs, et regarde [son cheval] d'un œil où vit l'esprit qui circule encore dans toute la nature, d'un œil tendre comme s'il l'aimait, en levant vers lui son mufler indompté, comme s'il le haïssait et devait le dévorer. Il chante, sa bouche est ouverte, sa poitrine gonfle les branches de roses qui l'enlacent. C'est le moment où on perd pied, où on n'est plus sur la terre ferme, où le vaisseau mis à la mer flotte et déjà miraculeusement s'avance, où la parole, soulevée par les flots rythmiques, devient chant. Et cette palpitation visible se soulève éternellement dans la toile immobile»¹⁶⁹.

*Le lire morte*¹⁷⁰ sono le ultime a essere concepite da Moreau prima della sua scomparsa. Possediamo solo degli studi e dei bozzetti: la liberazione dai classici, dagli eroi e dagli dèi pagani esalta una formazione teologica del tutto nuova. La composizione dalla struttura triangolare prevedeva in alto un arcangelo pluralato e aureolato, con una croce e una lira, su un globo alato, e in basso tutti i poeti e i personaggi mitologici della tradizione greca e romana: è il trionfo della palinodia, della gloria della poesia cristiana. Non è più sopportabile l'ambiguità: l'idealismo mistico folgorante impone l'allontanamento dai sensi, rappresentati dagli antichi miti, e dalla natura, di certo non benigna (verso la fine del 1897 Moreau scopre

¹⁶⁵ *L'éléphant sacré* o *Le lac sacré*, acquarello con lueggiate a guazzo, 57,5×44 cm, The National Museum of Western Art, Tokyo34.

¹⁶⁶ *Poète indien*, acquarello, penna e inchiostro nero, 35×39 cm, data, MGM, Cat. 387.

¹⁶⁷ *Chanteur arabe*, acquarello, 20,7×14 cm, data, Académie des beaux-arts, Paris, fondazione Éphrussi de Rothschild, Saint-Jean-Cap-Ferrat.

¹⁶⁸ S.p. il *Poète persan*, MGM, Des. 11194. Cfr anche Mathieu 1998, n° 440.

¹⁶⁹ Proust 1971, pp. 670-671.

¹⁷⁰ *Les lyres mortes*, acquarello, 27,5×25 cm, MGM, Cat. 346.

di avere un cancro maligno allo stomaco). L'artista simbolista è ora del tutto uno sciamano di pensieri di pura luce.

«Mais la grande lyre de l'âme, la grande voix aux cordes vibrantes de l'idéal vraiment divin vient éteindre, abolir toutes ces voix des sens, ces voix de la matière glorifiée - elle se dresse, cette lyre superbe, tenue par l'archange sombre et terrible armé de la croix de sang qui va régénérer le monde, cette croix sublime symbole du sacrifice, du mépris des choses éphémères et témoignage suprême d'adoration de l'éternel divin»¹⁷¹.



¹⁷¹ MGM Arch. GM 305.5, da Lacambre-Cooke-Capodieci 1998, p. 147.

II

*«Non la cronologia
dei fatti,
ma la cronologia
dello spirito.»*

Classici visionari ·66·

Le mere trasposizioni dei classici non esistono: il processo interpretante anche in Gustave Moreau conduce a una rilettura degli antichi. Questi si caricano di valori contrastanti: l'ambiguità non permette di distinguere sempre con sicurezza la repulsione per il male dall'ammirazione per il bene.

La biblioteca di Moreau ·78·

Gustave Moreau è un *pictor doctus*: nella sua ricca biblioteca vi sono numerosi libri sull'antichità classica. Testi letterari, dizionari mitologici, studi storici e antiquari sollecitano inesaurevolmente la fantasia del «peintre de rébus».

Ibridismi culturali ·88·

La mitologia e la teologia sincretiche di Gustave Moreau intrecciano elementi della tradizione classica, della tradizione giudaico-cristiana e delle tradizioni orientali, in un orizzonte dalle stupefacenti e inquietanti connotazioni.

Classici visionari

La perturbante rivoluzione ottocentesca dell'arte simbolista prende le distanze sia dall'accademismo, tratteggiato come categorico, compiacente e compiaciuto, sia dai prodotti del naturalismo (come il realismo e l'impressionismo), le cui pretese positivistiche di oggettività e oggettivismo non sono affatto rassicuranti. Il simbolismo esalta la dimensione soggettiva che intuisce le corrispondenze misteriose del dominio ideale e del mondo sensibile e dei loro legami reciproci. Dunque ritrovare i classici, con le loro arcane mitologie, significa recuperare un patrimonio che è fondamentale per la cultura europea, significa far risaltare i valori reputati perpetui, eterni, sovrastorici¹.

Gustave Moreau reinterpretava il mondo antico contrapponendolo alle inquietudini generate da quello moderno, mediante una paziente operazione di rivalorizzazione di una presunta autenticità originaria, magnificata o esecrata a seconda dei casi. L'antico diviene raffinato rifugio e prospera potenzialità per avventure conoscitive emblematicamente contemplative, viene reinventato, riplasmato per creare un panorama originale e suggestivo. Soprattutto a partire dagli anni Settanta, si sprigionano sempre più i valori simbolici, assurgono sempre più le astrazioni idealizzanti: la storia e le favole classiche vengono caricate semanticamente, incoraggiando letture perfettamente problematiche.

Se vi è tensione pedagogica, questa è suggerita sottilmente: è il processo della ricerca che guida le passeggiate nei boschi conoscitivi teoricamente incontaminati. L'avventura è quella dello studio, della continua scoperta, della costante insoddisfazione che induce a non interrompere mai l'approfondimento delle indagini: ecco allora il frequente ricorrere di alcuni temi e motivi, la frequentazione assidua di una vero e proprio atlante composto da testi letterari e visivi che consentono di tracciare mappe sempre nuove ma mai prevertenti.

I classici sfumano nel moderno, si rivelano non con l'esattezza della storia ma con l'approssimazione di cui è capace l'evocazione. Nel 1885, Moreau spiega a Joséphin Péladan le modalità di elaborazione continua della propria arte così: «Voglio accumulare

¹ Cfr Benedetti 1996, p. 11.

nelle mie opere i particolari evocativi, sí che il proprietario anche di una sola di esse possa trovarvi un'emozione sempre nuova; il mio sogno sarebbe quello di fare delle iconostasi, piú che dei quadri. Di anno in anno, aggiungo dei particolari accrescitivi, secondo come l'Idea si presenta, alle mie duecento opere postume, perché vorrei che la mia arte apparisse tutta insieme, d'un colpo, un istante dopo la mia morte»². Tonalità mistiche e misteriose si mescolano in amalgami magnetici: «il mito non deve essere illustrato, ma evocato attraverso percorsi creativi autonomi: non la cronologia di un avvenimento, ma quella dello spirito. Alla rigidità documentaria di un approccio positivista, egli [Moreau] contrappone una interpretazione che dia spazio all'arbitrio creativo, elimini ogni ricostruzione archeologica e insieme consenta l'utilizzo delle fonti piú svariate»³.

Alle ieratiche sospensioni fanno eco i sussulti dell'ambiguità e dell'inquietudine: all'esaltazione della classicità corrisponde un autentico slancio verso di essa, mediante profonde ricognizioni attraverso i secoli che permettono di stravolgere ogni ingenuità moderna. Non solo il pittore ha illuminanti visioni allucinatorie, ma anche gli stessi classici divengono visionari, capaci di viaggi nei piú rari recessi della mente. Ciò significa creare le basi per un'arte lontana dal frastuono della contemporaneità: guardare, a volte persino strabicamente, in varie direzioni, spaziali e temporali, esterne e interne, e contemplare le altezze dal basso e dall'alto provoca alle facoltà psichiche piacevoli e auspicabili vertigini. Gli antichi greci e romani divengono veri e propri strumenti per la re-interpretazione del mondo: sono fonte di meditazione e fascinazione, non sono semplicisticamente la panacea per le degenerazioni insane della modernità: in realtà sono delle pie idealizzazioni, prive di implicazioni utilitaristiche. Infatti Moreau era ritenuto da Degas «un ermite qui sait l'heure des trains»⁴: il pittore simbolista, a differenza di quello impressionista, dopo aver avuto esperienza del mondo materiale, e dopo un complesso percorso ascetico, si innalza attingendo alle piú alte vette estatiche.

La pittura di storia, per tradizione seria, impegnata, alta, si commistura con forme polidrome, che riverberano i moti e le idee dell'animo. I pretesti accademici, ormai quasi solo superficialmente provocanti, si tramutano in provocatorie sonde delle profondità della psiche, dell'anima. Le nuove conformazioni che richiamano

² Moreau, da Lacambre 1989, p. 20.

³ Benedetti 1996, p. 13.

⁴ Lafond 1918, I, p. 150, da Chaleil 1998, p. 115.

primordiali paesaggi reali e spirituali avvincono tutto, non disgiungendo la concretezza della materia dall'astrattezza dell'idea: significati e significanti nascono insieme in modo agglomerante, tentando di respingere deformazioni interpretative dicotomiche. La tradizione letteraria e quella artistica si manifestano nell'attenta ponderazione di elementi eterogenei, con esiti insoliti: lo studio attento consente di sperimentare nuove soluzioni senza inciampare in bislaccherie e strampalattaggini, alle quali si potrebbe attribuire comunque una rilevanza in sede storica. Queste fenditure e questi squarci sono aperture verso opportunità pittoriche nuove e diverse, alla ricerca di zone spirituali vergini: allegorie, simboli e significati nuovi avanzano e procurano delle scioccanti scosse alla fiducia moderna nel progresso, nelle potenzialità tutte positive della scienza. Si rivela come grande e vera solo quell'Arte che sa trascendere le labilità del tempo e che sa proiettarsi necessariamente verso l'irraggiamento delle perpetuazioni⁵.

«Le grand art est l'art des hautes conceptions poétiques et imaginatives - art improprement appelé pour la peinture "Peinture d'Histoire" -, ce qui est un non-sens, car le grand art ne prend pas ses éléments, ses moyens d'action dans l'histoire. Il les prend dans la poésie pure, dans la haute fantaisie imaginative, et non dans les faits historiques, à moins de le allégoriser <symboliser>. [...]

Or cet art, qui est de tous les temps, reflète inévitablement le ton général des âmes au moment même où il se produit. C'est là sa seule façon d'être moderne, comme on dit. Il n'a rien à faire avec le mouvements des caprices, des modes nuancées de l'esprit au moment même où il se produit, car il domine tout cela à tel point que ses manifestations toujours dépassent l'heure présente pour ne s'adresser qu'à l'avenir»⁶.

I panorami che si possono intravedere in secondo piano nei dipinti sono spesso di decisa e leonardesca indefinitezza e rappresentano veri e propri territori dello spirito: la dimensione del sogno e quella della proiezione non tralasciano ambiguità e misteri. Può anche risaltare il contrasto tra la precisione del segno e l'indeterminatezza del colore: colore e segno che si possono scambiare, a seconda dei casi, le funzioni smaterializzanti e quelle concretizzanti. Ecco allora che appare la linea che definisce la realtà oppure che ripercorre i tracciati dell'ornamento, della decorazione; ecco allora che appare il colore che si sostanzia dei contorni oppure che deborda e pullula ritmicamente. Le figure dalla compostezza

⁵ Cfr Lacambre 2001, p. 57.

⁶ Moreau in Cooke 2002, p. 349.

classicheggiante campeggiano con i loro caratteri sincretici, frammisti di elementi greco-romani, cristiani, orientali, antichi e moderni: le intonazioni innovative del simbolismo si rivelano mediante mescolanze folgoranti di linguaggi unisoni.

Significati simbolici e allegorici arricchiscono le rappresentazioni di eventi e personaggi dell'antichità, trascendendo la storia stessa: l'elaborazione creativa e fantastica ha il sopravvento, il soggetto storico attraversa la materia e raggiunge i confini dell'idea.

In *Cleopatra*⁷ (1887 ca), l'ambientazione egizia è suggerita dagli elementi del paesaggio archeologico immaginario (piloni, piramidi, un obelisco, una sfinge) e dalla stessa pettinatura della regina, che si trova su un trono elevato nel momento in cui sta per procurarsi la morte mediante il piccolo aspide che si scorge a sinistra. Vi è l'esaltazione della bellezza della seducente Cleopatra più che il racconto di un istante drammatico e sofferto: l'avvitamento serpentino del corpo sul seggio e il profilo elegante si coniugano all'atmosfera pervasa da una luce elusiva⁸.

*Messalina*⁹ (1874), la giovane moglie dell'imperatore romano Claudio (10 a.C.-54 d.C.), allegorizza l'amore dei sensi, la più turbinosa dissolutezza, le condotte forsennatamente debosciate. Ella attira uno dei suoi numerosi amanti, un giovane marinaio nerboruto, che la stringe alla vita. Dietro di loro compare una vecchia con una fiaccola, una novella parca che prospetta la fine degli amplessi smodati e la morte imminente e desolante dell'imperatrice.

«La scène est conçue en forme d'allégorie. L'idée est la débauche conduisant à la mort.

[...] Cette figure de jeune taureau tient embrassée comme une statue ce corps de marbre couleur rose-thé, et le presse avec une ardeur bestiale est rustique. L'impératrice de profil porte la coiffure compliquée des grandes dames romaines. L'expression est vague, un sourire intérieur donne à la physionomie cette nuance de mystère et de placidité inquiétante [...].

Comme témoin de cette scène d'une sensualité grandiose, une vieille, dans une attitude immobile, tient une torche. Cette figure, aux tétines pendants, dont la tête perdue sous des coiffes de linge sordide est

⁷ *Cléopâtre*, acquarello e guazzo, 40×25 cm, 1887 ca, MdL, dipartimento di Arti grafiche, fondi del MdO, RF 27900.

⁸ L'amore e la morte sono insolubilmente legate anche nel moderno (1838) racconto archeologico *Une nuit de Cléopâtre* di Théophile Gautier: gli uomini desiderano unirsi alla magnetica regina, sebbene sappiano di dover soccombere subito dopo l'agognato coito.

⁹ *Messaline*, acquarello, 57×33,5 cm, 1874, MGM, Inv. 13962; *Messaline*, olio su tela, 242×137 cm, 1874, MGM, Cat. 30.

empreinte de la décrépitude la plus hideuse, ressemble à une parque fatale ou à la mort attendant sa proie.

Voilà les trois phases de l'allégorie: la jeunesse sans frein, la débauche sans fond, la mort sans espérance.

[...] Cette composition est une merveille de conception. Elle eût manqué dans mon œuvre. Ce sera peut-être la seule note exprimant une des passions de l'homme et de la femme qui est terrible: l'amour des sens.

[...] C'est en même temps la haute morale du sujet qui représente la Débauche accompagnée de la mort.

[...] C'est en élevant ce sujet d'histoire à la hauteur de l'allégorie et du symbole que j'ai fait de ce sujet un poème satanique des plus nobles»¹⁰.

È del 1873 l'opera teatrale *La femme de Claude* di Alexandre Dumas figlio: Cesarina, novella Messalina, crede di poter tradire, sessualmente e politicamente, in modo indisturbato il marito Claudio, che alla fine la uccide. Sono gli anni di poco successivi alla sconfitta di Sedan (1870) e i valori patriottici si rianimano.

In *Tomiride e Ciro*¹¹ (1885 ca), la regina dei Massageti fa riempire di sangue umano un otre in cui immerge la testa del re dei Persiani appena sconfitto da lei, per oltraggiarlo. Il rituale della consegna dell'otre con la testa del sovrano è compreso «in un paesaggio primordiale, bruciato dai biancori delle rocce su orizzonti infiniti». Il «misoginismo metaforico»¹² di Moreau esprime efficacemente il furore ultore di Tomiride, che, in Erodoto, parla così al nemico decapitato:

«σὺ μὲν ἐμὲ ζῶσάν τε καὶ νικῶσάν σε μάχῃ ἀπώλεσας παῖδα τὸν ἐμὸν ἐλὼν δόλω· σὲ δ' ἐγώ, κατὰ περ ἠπέιλησα, αἵματος κορέσω».

«Tu hai ucciso me che son viva e che t'ho vinto in battaglia, catturando con inganno mio figlio; e io, come ti minacciai, ti sazierò di sangue»¹³.

Il re indiano Poro, in primo piano nel *Trionfo di Alessandro il Grande*¹⁴ (1885-1890), implora il vincitore greco: così avvengono le nozze tra l'oriente misterioso e il razionale occidente, superando la contrapposizione tra i due universi, in una commistione culturale affatto originale. L'India è il paese del sogno e dell'incanto: la composizione rispecchia il gusto orientalistico, attraverso una costruzione fantasiosa e insolita, in cui Alessandro Magno è rappresentato come in un cammeo romano sotto una vittoria alata e

¹⁰ Moreau in Cooke 2002, p. 94.

¹¹ *Thomyris et Cyrus*, olio su tela, 57,5×87 cm, 1885 ca, MGM, Inv. 13978.

¹² Monti 1989, n° 49.

¹³ Herodotus, *Historiae* I 214, 5 (da Erodoto 1996, pp. 310-311).

¹⁴ *Le Triomphe d'Alexandre le Grand*, olio su tela, 155×155 cm, 1885-1890, MGM, Cat. 70.

gli elementi indianeggianti sono di derivazione varia, come la statua del personaggio della religione giaina (il santo Gomateshvara del X sec.) quasi al centro, tratto da una fotografia del Capitano Lyon, e come il tempio di Gwalior che diviene il motivo dietro al trono del re greco, tratto da un album di Samuel Bourne. È così che si svela il laborioso studio di materiali acquistati o visibili nelle biblioteche, nei musei e nelle esposizioni d'arte, ma sono del 1881 i disegni dell'elefante Bangkok, che vive al Jardin des Plantes (Paris).

«Le jeune Grec, roi conquérant, domine tout ce peuple <plane sur tout ce peuple> vaincu <captif> et rampant à ses pieds, dompté de crainte et d'admiration. La petite vallée indienne entière, les temples aux façades splendides, les idoles terribles, les fantastiques lacs sacrés, les souterrains pleins de mystère et de terreurs, et toute cette civilisation inconnue et troublante, les grands éléphants surmontés des (pagodes ?) où se cachent les bayadères sacrées: toute cette richesse mystérieuse et inquiétante. Les prêtres, fantômes semblables aux idoles, les devineresses, le jeteuses de sort se dressent, tout ce peuple fantomatique et silencieux se prosterne <où> avec, au loin, ces grands fonds de montagne d'azur teinté de rose, ces roches aux formes d'architecture (taillées), ces énormes végétations aux senteurs vénéneuses, etc, etc, et le jeune Grec tend son sceptre vers le roi indien en signe de grâce <clémence> et de protection souveraine.

Et la Grèce et l'esprit et l'âme de la Grèce triomphent au loin.

Et l'âme de la Grèce triomphe, rayonnante et superbe, au loin, dans ces régions inexplorées du mystère et du rêve»¹⁵.

I miti classici di Moreau sono ricognizioni nell'universo ideale e astratto dell'uomo di sempre, ma le certezze cognitive sono destinate a infrangersi, a dissolversi: le insoddisfazioni etiche e estetiche trovano eco in mondi conturbanti e ambigui, arcani e inquieti.

Come Dalila e Tomiride, Cleopatra, Salomè e Messalina, Elena¹⁶ è una donna enigmatica, ma forse non *fatale*¹⁷, contrariamente alle altre appena evocate: la bellezza vincitrice trionfa sugli uomini morti e morenti per lei. Elena (con i tratti dell'attrice Julia Bartet, rivale della «divina» Sarah Bernhardt) sovrasta con impenetrabilità albagiosa la massa degli eroi che si accumulano sotto di lei (*Elena sugli spalti di Troia*, 1885-1890). Tale massa di cadaveri è informe, indistinta, si sgretola e diviene puro colore agglomerante (*Elena alla porta scaea*, 1885 ca): sublime, la figura della regina

¹⁵ Moreau in Cooke 2002, p. 133.

¹⁶ Cfr *Hélène à la porte Scée*, olio su tela, 72×100 cm, 1885 ca, MGM, Cat. 42; *Hélène sous les murs de Troie*, acquarello, 40×23 cm, 1885-1890, MdL, Dipartimento di arti grafiche, RF. 32135; *Hélène glorifiée*, acquarello, 19×12 cm, 1887, MGM, Cat. 488.

¹⁷ Cfr Mathieu 1998, p. 122, e Pinchon 2001.

spartana si staglia imperiosa come la lattata architettura dello sfondo, mediante elaborate ma semplificate compenetrazioni tra i piani. Elena può comparire persino attorniata dall'umanità intera, rappresentata da un re, un guerriero e un poeta, e dalla personificazione alata dell'arte stessa nel momento della sua irresistibile apoteosi (*Elena glorificata*, 1887).

*Pasifae*¹⁸ (1880-1890) è rapita da una vanitosa frenesia per il toro fatale, si appresta a unirsi mostruosamente alla bestia possente. Non vi è il labirinto. La donna intende già affrontare coraggiosamente il suo eccezionale amante, mediante l'espedito di Dedalo, seduto non lontano a sinistra. Ancora una volta l'amore si coniuga a turbolente condotte voluttuose da stigmatizzare.

«Pâles et grandes figures, terribles, solitaires, sombres et désolées, fatales amantes, mystérieuses, condamnées aux hontes titaniques, que deviendrez-vous, quelles destinées seront les vôtres, où pourront se cacher vos formidables amours?

Quelles terreurs, quelles pitiés vous inspirez, quelles tristesses immenses et stupéfiées vous éveillez chez l'être humain appelé à contempler tant de honte, d'horreur, de crime et d'infortune!»¹⁹.

*Gli Ateniesi sacrificati al minotauro nel labirinto di Creta*²⁰ (1855) risentono dell'influenza non solo di Chassériau e di Delacroix ma anche di Poussin e David, mediante il recupero di tendenze classiciste, come nel ragazzo inginocchiato²¹ e nei tre giovani che si abbracciano a sinistra²². L'opera oltrepassa la formazione romantica e si dirige verso le teorie dell'*art pour l'art*, mediante una particolare attenzione per il gusto antichizzante, per il dato archeologico, non eminentemente filologico.

Nel circuito dell'attrazione degli opposti, Ercole-Eracle capta la curiosità di Moreau per interi decenni: «il serait sans doute trop facile d'expliquer l'attirance de Moreau pour le personnage d'Hercule par le fait que l'artiste était de petite taille et de complexion fragile, mais force est de constater que, dès ses premières travaux, il marque un attachement durable pour les

¹⁸ *Pasiphaé*, olio su tela, 195×147 cm, 1880-1890, MGM, Cat. 74. Cfr anche il contatto più diretto tra Pasifae e il Minotauro in *Pasiphaé*, olio su tela, 196×91 cm, 1897 ca, MGM, Cat.75. Cfr *L'Enlèvement d'Europe*, olio su tela, 175×130 cm, 1868, MGM, Cat. 191.

¹⁹ Moreau in Cooke 2002, p. 92.

²⁰ *Les Athéniens livrés au Minotaure*, olio su tela, 106×200 cm, 1855, Museo dell'Ain, Bourg-en-Bresse.

²¹ Cfr Poussin, *Les bergers d'Arcadie*, olio su tela, 87×120 cm, 1638?, MdL, Inv. 7300.

²² Cfr Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, olio su tela, 330×425 cm, 1784-1785, MdL, Inv. 3692.

exploits du célèbre héros»²³. Ercole è l'eroe della forza e della virilità, della giovinezza e dell'ingegno, in lui si incarnano le energie civilizzatrici dinamiche della Grecia.

I primi studi per *Le figlie di Tespio*²⁴ sono del 1853 e l'ultima versione risale al 1883. Sono necessari trent'anni per elaborare il «gineceo ciclopico», l'inno alla generazione: Eracle, con vigore e prestanza, si deve unire, in una o più notti, con le figlie del re beota Tespio, che desidera una discendenza illustre. Sono avvertibili influssi di Chassériau²⁵ per la composizione e del Michelangelo della Cappella Sistina per la rappresentazione di Ercole nudo al centro del dipinto.

«C'est la réalisation tentée d'un mythe antique des plus délicats, des plus mystérieux à exprimer.

C'est la mise en lumière d'une grande et profonde idée antique: l'Hymne à la virilité, à la force créatrice.

Deux cippes derrière Hercule portent le soleil et la lune, tous deux naturellement symbolisés par des taureaux et des sphinx: les deux pôles de la vie, de la création, emblèmes de cette dualité constante des deux sexes.

[...] C'est une des plus grandes idée plastiques, des plus rares qu'il se puisse exprimer: il n'y a pas là de sujet, pas d'idée précise; c'est la plastique pure et jamais faiseur de formes, constructeur d'attitudes n'a eu prétexte pour parler plus haut.

[...] Gynécée cyclopéen: grands piliers formés de végétations, de figures de femmes ailées s'entrelaçant, se mêlant, frondaison végétale et humaine; des femmes, des femmes partout et des fleurs: rien qui rappelle ni ne donne l'idée même de l'homme»²⁶.

Nella tela di *Ercole e le figlie di Tespio* (1880 ca²⁷), l'eroe entra esitabondo nella sala in cui vi sono a aspettarlo le giovani: quella distesa in primo piano, avendo attraversato i secoli, è tratta direttamente dall'antichità²⁸.

«On ne peu rêver une semblable imagination, un semblable feu. Cette entrée d'Hercule, la nuit, dans ce gynécée des filles de Thestius [*sic*], au milieu de ces parfums de femme, avec tout ce troupeau endormi, et ce

²³ Mathieu 1998, p. 124.

²⁴ *Les Filles de Thestius*, olio su tela, 158×255 cm, 1853 e 1882-1883, MGM, Cat. 25.

²⁵ Cfr Théodore Chassériau, *Le Tepidarium*, "salle où les femmes de Pompéi venaient se reposer et se sécher en sortant du bain", olio su tela, 171×258 cm, 1853, MdO, RF. 71.

²⁶ Moreau in Cooke 2002, pp. 38-39.

²⁷ *Hercule et les Filles de Thestius. (Hercule entre dans le gynécée)*, olio su tela, 147×103 cm, 1880 ca, MGM, Cat. 82.

²⁸ Cfr anche *Ermafrodito che dorme*, marmo, copia romana del II sec. d.C. da un originale ellenistico realizzato intorno alla metà del II sec. a.C., 148 cm, restaurato nel 1619 da David Larique, (materasso realizzato da Gianlorenzo Bernini, 1619), MdL, MA. 323.

silence religieux, la lune et les jardins de lauriers roses et les orangers dans le fond, c'est sublime. Le héros s'arrête au sommet du gigantesque escalier de granit et reste un moment hésitant»²⁹.

I dipinti del Musée Gustave-Moreau (1876 ca³⁰) e di Chicago (1876³¹) dedicati a *Ercole e l'idra di Lerna* derivano da centinaia di studi, realizzati anche mediante l'osservazione diretta dei rettili al Jardin des Plantes (Paris), non rinunciando comunque alla consultazione di trattati scientifici, come quello di Cuvier³².

«J'ai choisi pour la tête maîtresse de l'animal le serpent hadj adoré par les Égyptiens, ce qui me permet de lui donner cet aspect immobile et inquiétant dans la fixité, tandis que les autres reptiles greffés sur son corps, et qui ne sont que les instruments ou membres de sa colère, se tordent de fureur, exprimant la passion intérieure de la bête. Rien n'est plus beau que cet homme et cette bête se contemplant avant le combat. C'est bien autrement terrible»³³.

Ercole è il campione delle prodezze civilizzatrici greche: la luce si oppone alle tenebre, l'umano al mostruoso, la civiltà alla barbarie. In un arcano paesaggio leonardesco, la tensione è massima, prima che avvenga lo scontro fatale con lo spaventoso mostro dalle sette teste. Nella tela del Musée Gustave-Moreau, i colori sono semplificati e Ercole si sta ormai avvicinando all'idra per colpirla con la clava. Nel quadro di Chicago, invece l'eroe risplende portentoso, in una posa che richiama il *David*³⁴ di Michelangelo e l'*Apollo del Belvedere*³⁵: Ercole ha persino nella mano sinistra un ramo d'alloro, che contribuisce a accentuare il suo carattere già luminoso, solare, apollineo appunto: come in una parata trionfale prelude profeticamente. La contrapposizione tra il bene e il male può essere venata di impulsi patriottici, in séguito alla sconfitta di Sedan (1870): l'arte sembra così intridersi di ideali politici³⁶.

Vittima di Eracle è anche il re tracio Diomede, che viene dato in pasto alle sue cavalle antropofaghe, perché queste non annientino più gli ospiti giunti in Tracia. Ma nel dizionario etimologico di Noël posseduto da Moreau si parla di cavalli e non di giumente.

²⁹ Moreau in Cooke 2002, p. 114.

³⁰ *Hercule et l'Hydre de Lerne*, olio su tela, 155×132 cm, 1876 ca, MGM, Cat. 26.

³¹ *Hercule et l'Hydre de Lerne*, olio su tela, 179,3×153 cm, 1876, The Art Institute of Chicago, Chicago. Cfr anche Mathieu 1998, nn. 177-179, 181-183.

³² Cuvier 1836.

³³ Moreau in Cooke 2002, p. 100.

³⁴ Michelangelo, *David*, marmo, 450 cm, 1501-1504, Galleria dell'Accademia, Firenze.

³⁵ *Apollo del Belvedere*, marmo, 224 cm, copia romana del 130-140 ca d.C. da un originale greco in bronzo del IV sec a.C., Musei Vaticani, Roma.

³⁶ Cfr Feinberg 1998^(b).

«Diomède, roi de Thrace, [...] avait des chevaux furieux qui vomissaient le feu par la bouche. Il les nourrissait, dit-on, de chair humaine, et leur donnait à dévorer tous les étrangers qui avaient le malheur de tomber entre ses mains. Hercule, par ordre d'Eurysthée, prit Diomède, le fit dévorer par ses propres chevaux, les amena ensuite à Eurysthée, et les lâcha sur le mont Olympe, où ils furent dévorés par les bêtes sauvages»³⁷.

Nel *Diomede divorato dai suoi cavalli* (1865 ca³⁸), la memoria visiva richiama non solo immediatamente il Diomede di Gros, ma anche San Giorgio e il drago di Carpaccio, la cacciata di Eliodoro di Raffaello, i disegni di Flaxman, i destrieri di Leonardo e Delacroix, i moribondi della zattera della Medusa di Géricault o quelli della peste d'Asdod di Poussin e le corse dei cavalli ancora di Géricault³⁹. Proprio il ricordo delle gare rappresentate da quest'ultimo spingono Moreau a vedere, a Roma, una delle note competizioni, nel corso del suo secondo viaggio in Italia.

«J'ai eu la curiosité de voir l'original du tableau de Jéricault [*sic*] représentant les courses du Corso, et je suis allé à cette course un soir à cinq heures, par une pluie battante, en me rendant à mon restaurant. C'est un spectacle d'enfant: des chevaux de bois, des rosses avinées et excitées à grands renforts de papiers dorés et de pétards, amenées chacunes [*sic*] par quatre ou cinq hommes qui les lâchent aussitôt le signal donné. Tout cela dure une seconde. Je me suis retiré trempé et peu satisfait au point de vue artistique»⁴⁰.

La costruzione straziante e statuarica di Diomede, che è quasi sorretto solo da un drappo, si contrappone alla tranquilla posa di Ercole, che è seduto in alto, sull'Arco dei Pantani, tratto, come tutto lo sfondo

³⁷ Noel 1801, vol. I, p. 535, da Lacambre 2000, p. 41.

³⁸ *Diomède dévoré par ses chevaux*, olio su tela, 138,5×84,5 cm, 1865 ca, Musée des Beaux-Arts, Rouen. Cfr Rouen 2000.

³⁹ Il tema dell'opera di Moreau è tratto proprio da Jean-Antoine Gros, *Hercule et Diomède*, olio su tela, 42,6×32,4 cm, 1835, Musée des Augustins, Toulouse. Vd. Vittore Carpaccio, *San Giorgio e il drago*, olio su tela, 141×360 cm, 1502-1507, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venezia. Vd. Raffaello Sanzio, *La Cacciata di Eliodoro dal tempio*, affresco, 750×400 cm, Musei Vaticani, Roma, *Stanza di Eliodoro*. Vd. John Flaxman, *Délivrez-nous du mal*, *Recueil de ses compositions gravées par Réveil*, XII, Paris 1836, MGM, Inv. 13834 BIS. Vd. Leonardo Da Vinci, disegni di cavalli, MdL, Inv. 781DR recto, e cfr la relativa foto al MGM, Inv. 11921-8. Cfr Eugène Delacroix, *Chevaux arabes se battant dans une écurie*, olio su tela, 64,6×81 cm, 1860, MdL, RF. 1988. Nicolas Poussin, *La Peste d'Asdod dit les Philistins frappés de la Peste*, olio su tela, 148×198 cm, 1630 (?), MdL, Inv. 7276. Vd. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, olio su tela, 491×716 cm, 1819, MdL, Inv. 4884. Moreau possiede una litografia (MGM, Inv. 11912-50) di Eugène Leroux, *La Course des chevaux libres à Rome*, tratta da un quadro di Géricault (olio su tela, 45×60 cm, 1817 ca, MdL, RF. 2042). Gli studi degli artisti italiani sono condotti direttamente in Italia, nel corso dei suoi due viaggi (1841, 1857-1859).

⁴⁰ Moreau in Capodiecici 2002, n° 84 (21), 12 febbraio 1858, p. 237.

architettonico, da un'incisione di Piranesi⁴¹ raffigurante il Foro di Nerva. L'ospitalità negata dal re tracio viene punita mediante un atroce e amaro castigo: la reciprocità mancata è inesorabilmente e fatalmente capovolta.

Nel *Livre de notes (rouge)*, sono sei i soggetti legati alla sfinge greca. L'indicazione «53. x. Sphinx. Œdipe. L'homme dans l'âge mûr aux prises avec l'énigme de la vie»⁴² è riferibile al dipinto *Edipo e la sfinge* esposto al Salon nel 1864⁴³. Le istanze materiali, le prerogative malefiche, gli allettativi femminili della sfinge sfidano le forze ideali, le doti benefiche, le morigeratezze virili di Edipo, l'uomo della ragione, non il patricida e l'incestuoso.

«Voyageur à l'heure sévère et mystérieuse de la vie, l'homme rencontre l'énigme éternelle qui le presse et le meurtrit. Mais l'âme (forte) et ferme défie les atteintes enivrantes et brutales de la matière et, la foulant au pied, l'homme marche confiant, l'œil sur l'idéal (marche confiant vers le but idéal ou l'idéal). Mais ferme et plein de force, il défie, etc, etc, et l'ayant foulé aux pieds, il marche confiant vers son but, l'œil fixé vers l'idéal.

[...] L'Œdipe est une figure qui devra être servilement copiée d'après la nature. Car ici on atteindra d'autant m[ieux] la noblesse et l'idéal qu'on s'approchera plus de l'homme tel qu'il est.

Ce n'est pas un héros, une nature hiérarchiquement supérieure à l'humanité, c'est l'homme avec sa misère et sa grandeur.

Il a l'attitude du voyageur fatigué, mais cependant plein de forces encore. La draperie est verte sombre, très sévère, le chapeau rejeté sur les épaules est noir. Il tient à la main une lance rouge. L'heure du jour est le matin, un croissant pâle se voit encore dans le ciel. Le paysage devra avoir cet aspect serein des hautes cimes granitiques. L'antre ou repaire du monstre est un morceau de granit rouge, d'une <certaine> forme architecturale particulière. Un débris de vieux laurier mort est au pied»⁴⁴.

Echi della pittura vascolare greca, di quella italiana quattrocentesca⁴⁵, dei rocciosi paesaggi di Leonardo e dell'*Edipo*⁴⁶ di

⁴¹ Giovanni Battista Piranesi, *Veduta degli avanzi del Foro di Nerva*, incisione, MGM, Inv. 11919-48.

⁴² *Livre de notes (rouge)*, MGM Arch. GM 500, p. 3, col. II.

⁴³ *Œdipe et le Sphinx*, olio su tela, 206,4×104,8 cm, 1864, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 21.134.1.

⁴⁴ Moreau in Cooke 2002, pp. 73-74.

⁴⁵ Cfr Carpaccio. «L'artiste a consulté la tradition, avons-nous dit: il l'a fait en homme et non en enfant, il a regardé les maîtres non à genoux, comme un disciple, mais face à face; leur demandant, s'assimilant celles de leurs qualités qui avaient le plus d'affinités avec son propre tempérament... Y a-t'il dans son tableau une réminiscence de Mantegna? Dans la figure d'Œdipe c'est possible; mais combien il y a loin de là à un pastiche ou à une plate imitation d'atelier, à un devoir d'élève! L'œuvre est absolument une, individuelle et originale» (Ernest Chesneau 1868, pp. 182-183, da Geneviève Lacambre in Roma 1996-1997, pp. 200-201).

Ingres si fondono in un'opera che nega le prorompenti tendenze realistiche contemporanee. Secondo una delle acute caricature di Cham, la Sfinge di Moreau impedisce a Courbet di dormire⁴⁷. «To paint a hybrid mythological creature in 1864 was an obvious way of repudiating the mimetic strictures of naturalism and affirming humanist notions of artistic license and fantasy»⁴⁸. Il simbolista, legato alla tradizione senza i lacci della subalternità, intende essere moderno, ma non si lascia ingannare dalla fiducia assoluta nelle scienze. Il legame con l'antichità è rinsaldato anche dalla citazione attenta di un'urna con quattro teste di grifone sulla colonna a destra, tratta da un'incisione di Piranesi⁴⁹. Odilon Redon, in una lettera a Mme de Holstein del 29 gennaio 1900, esprime in modo significativo il senso del frammento mitologico:

«[...] lorsque je vis pour la première fois l'Œdipe et le Sphynx [*sic*], alors que j'étais jeune; on était en plein naturalisme alors, et combien l'œuvre me berça! J'ai gardé le souvenir longtemps de cette impression première, elle a eu peut-être sur moi le pouvoir de me donner la force de poursuivre une voie seule, qui côtoyait la sienne peut-être, à cause de la part suggestive, chère aux littérateurs»⁵⁰.

L'inesorabilità e l'oscurità del destino vengono esaltate dalla centralità del punto di vista della Sfinge, che rimane inaspettatamente turbata dallo sguardo di sfida di Edipo: l'ambiguo erotismo è connesso a istanti di effimera consapevolezza, la forza istintiva del mostro viene disarmata dall'equivoca certezza raziocinante dell'uomo, in un instabile equilibrio di repulsione e attrazione: «M. Moreau a compris son sujet mythologique dans toutes ses profondeurs; il a vu le symbole caché dans la fable»⁵¹.



⁴⁶ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Œdipe explique l'énigme du Sphinx*, olio su tela, 189×144 cm, MdL, RF. 218.

⁴⁷ Cham 1864: «Le Sphinx de M. Gustave Moreau empêchant M. Courbet de dormir».

⁴⁸ Allan 2008.

⁴⁹ Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi*, 1778, MGM Inv. 11919.

⁵⁰ Da Paris-Chicago-New York 1998-1999, p. 77.

⁵¹ Rousseau 1864, da Allan 2008.

La biblioteca di Moreau

Gustave Moreau cresce in una famiglia borghese e colta. Il padre Louis è architetto e riceve commissioni dallo Stato francese: egli possiede una fornita biblioteca e ammira la civiltà antica, soprattutto quella greca, e ne ritiene necessario l'apprendimento per gli intellettuali, filosofi, letterati, artisti. Pretende che il figlio concluda gli studi secondari fino al raggiungimento del baccellierato, che prevede anche lo studio del greco e del latino. Dunque Gustave conosce bene l'alfabeto greco, che gli piace utilizzare per scrivere in italiano o in francese, anche per non far decifrare ai domestici i suoi appunti, come si può leggere in una pagina scritta nel 1884, poco dopo la morte della madre, sui beni contenuti nel suo appartamento. Proprio il percorso formativo di Moreau conduce il pittore a confrontarsi con quei temi che devono essere spesso affrontati in famiglia, come il valore e la forma della poesia, il potere dell'immaginazione, l'antichità, il Rinascimento (con anche i suoi classicismi), la necessità dei viaggi in Italia per l'approfondimento conoscitivo, la pittura del 'classicista' e esemplare Poussin. Nella biblioteca di Moreau vi sono libri di natura varia: alcuni possono essere qui di un certo rilievo e interesse (la selezione privilegia soprattutto i testi relativi al mondo classico)⁵².

Alfieri, *Myrrha*, Paris 1855

Anacreon, Sapho, Moschus, Bion, Tyrthée & C., *Oeuvres*, Traduites en vers français par M. L. Poinciset de Sevry, à Nancy, chez Pierre-Antoine Imprimeur, 1758

Anonyme, *Amours de Rodanthe et Dosiclés – L'Eubéenne*, Paris, chez J.-S. Merlin libraire quai des Augustins n° 7, 1822 (MGM Inv. 16240-8)

Antonini (Abbé), *Dictionnaire français latin et italien, contenant tout ce qu'il y a de plus remarquable dans les meilleurs lexicographes, etymologistes, & glossaires, qui ont paru dans différentes langues*, première partie, Paris, chez Prault fils, quai de Conty, vis-à-vis la descente du Pont-Neuf à la Charité 1743

Saint Augustin, *Les Confessions*, traduction de M. de Saint Victor avec une préface de M. l'Abbé de la Mennais, Paris, Charpentier éditeur, 1841 (MGM Inv. 13493)

⁵² Si ringraziano Marie-Cécile Forest e Samuel Mandin del Musée Gustave-Moreau per aver consentito l'accesso a materiali ancora non disponibili pubblicamente.

- Barthelemy (Abbé), *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du 4^{ème} siècle avant l'ère vulgaire*, volumes 6, Paris, chez Etienne Ledoux libraire rue Guénégaud n° 9, 182 (MGM Inv. 13930-1)
- Barthelemy-Saint Hilaire, J., *Socrate et Platon ou le Platonism*, Chartres, Imprimerie Durand, 1896 (MGM Inv. 14613)
- Bouillet M.-N., *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Nouvelle édition (20^{ème}) entièrement refondue, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1864 (MGM Inv. 16728)
- Boudot, *Dictionarium latino gallicum*, Bruxelles, 1785 (MGM Inv. 13946)
- Choul, Guillaume (du), *Discours de la religion des anciens romains, de la castramentation & discipline militaire d'iceux, des bains & antiques exercitation grecques & romains*, Lyon, par Guillaume Roville à l'Escu de Venize, 1567 (MGM Inv. 13835)
- Collection des romans grecs, tome I, *Aventures d'amour de Parthénus et choix des narrations de Conon*, Paris, chez J.-S. Merlin libraire quais des Augustins n° 7, 1822 (MGM Inv. 16240-1)
- Collection des romans grecs, tome X, *Amours de Chéréas et Callirrhoé*, Paris, chez J.-S. Merlin libraire quais des Augustins n° 7, 1822 (MGM Inv. 16240-6)
- Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile ou Hypnérotomachie de frère Francesco Colonna*, fascicules 9, littéralement traduit pour la première fois avec une introduction et des notes par Claudius Popelin, Paris, Isidore Liseux éditeur, 1880
- De La Croix, M., *Histoire poétique tirée des meilleurs poètes et littérateurs français, ouvrage classique ... suivie d'un dictionnaire de la fable*, X^e édition revue et corrigée par J.F. Nouel, Paris 1822 (MGM Inv. OVY.88.157(22))
- Delavigne, A., *Manuel complet des aspirants au baccalauréat ès lettres*, Paris, Crochard, 1834-1835
- Deneux, Gabriel, *Rénovation de l'art Antique: Application de la peinture à l'encaustique sur le bois, le ciment, le marbre, la pierre, etc...*, Paris, Imprimerie de D. Dumoulin et Cie, 1896 (MGM Inv. 14611)
- Demoustier, C.A. *Lettres à Emilie sur la mythologie*, Paris 1826 (MGM Inv. OVY.88.157(16))
- Du Camp, Maxime, *L'Emplacement de l'Ilion d'Homère d'après les plus récents découverts*, Paris 1876 (MGM Inv. 14606)
- Eschine, Demosthene, *Harangues sur la couronne*, traduites du grec par M. Auger, à Rouen de notre imprimerie Richard Lallemand, à Paris chez P.D. Brocas & Hamblot libraires (1768) (MGM Inv. 17286)
- Fenelon, *Aventures de Télémaque*, tomes I et II, Paris, Imprimerie fils d'Ulysse et de la fonderie stéréotypes de Pierre Didot l'ainé et de Firmin Didot, An II (1800) (MGM Inv. 15261)
- Héliodore, *Amours de Théagene et Chariclée*, tomes II, III, IV, Paris, chez J.-S. Merlin libraire Quais des Augustins n° 7, 1822 (MGM Inv. 16240-2, 3, 4)
- Homere, *L'Iliade*, traduit en vers français par M. de Rochefort, Paris, Imprimerie royale 1871 (MGM Inv. 13934)

- Homere, *L'Odyssée*, traduction nouvelle accompagnée de notes, d'explications et de commentaires par Eugène Barest, Paris, Lavigne libraire-éditeur, 1842 (MGM Inv. 14672)
- Homere, *L'Odyssée*, traduit en vers français par M. Rochefort, Paris, Imprimerie royale 1782 (MGM Inv. 13935)
- Homere, *Oeuvres traduites du grec*, tomes I et II: *L'Iliade*, tomes III-IV: *L'Odyssée*, Paris chez Bossange père et fils, Masson et fils, 1822 (MGM Inv. 17191-1,2 [Iliade] e 17192-1,2 [Odissea])
- Horace, *Oeuvres*, tomes I et II, traduction nouvelle avec le test en regard précédé et suivie d'études biographiques et littéraires par M. Patin, Paris, Charpentier et Cie libraire-éditeur, 1872 (MGM Inv. 13359-1, 2)
- Horace, *Poésie*, tomes I et II, chez Saillant, Paris 1777 (MGM Inv. 13576.1,2)
- Jarry de Nancy, A., *Atlas historique et chronologique des littératures anciennes et modernes des sciences et des beaux-arts, d'après la méthode et sur le plans de l'atlas de A. Lesage (Comte de Las Casas), et propre à former le complément de cet ouvrage*, 1881 (MGM Inv. 14704)
- Kingsford, Anna, Maitland, E., *La Voie parfaite ou le Christ ésotérique, traduit de l'anglais avec une préface d'Edouard Schuré*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1892 (MGM Inv. 16757)
- Knackfuss H., Zimmermann Max Og., *Allgemeine Kunstgeschichte, Altertum und Mittelalter*, 4 tomi, Bielefeld, 1896 (MGM Inv. 16760-1,2,3,4)
- La Bruyere-Théophraste, *Les Caractères*, tomes I et II, suivi des *Caractères* de Théophraste traduits du grec par le même, Paris, chez Lefèvre libraire rue de L'Eperon n° 6, 1818 (MGM Inv. 13888-1, 2)
- La Bruyere, *Les Caractères suivis des Caractères de Théophraste traduits du grec par La Bruyère avec des notes et des additions par Scheighoëuser*, Paris, Librairie dei Firmin Didot frères, fils et Cie, 1856 (MGM Inv. 14802)
- Ladvoat, (Abbé), *Dictionnaire historique portatif – tome I et II*, Paris, chez Didot, quai des Augustins à la Bible d'or, 1755 (MGM Inv. 13500-1,2)
- La Harpe, Jean François, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, tome 1-16 (1-4: *Anciens*), Paris, Imprimerie de Firmin-Didot, 1821 (MGM Inv. 13856-1, 2, 3, 4 ... 16)
- Landon, C.P., *Les Antiquités d'Athènes...*, Paris 1812
- Lefranc, Émile, *Mémento méthodique des aspirants au baccalauréat ès-lettres d'après le programme du 14 juillet 1840*, Paris 1840
- Legouvé, Ernest, *Médée*, tragédie en trois actes en vers ..., Paris, chez Michel Lévy Frères éditeurs, 1856 (MGM Inv. 16787)
- Lenthéric, Charles, *La Grèce et l'Orient en Provence*, Paris, E. Plon et Cie imprimeurs-éditeurs, 1878 (MGM Inv. 13407)
- Levi, Eliphas, *Fables et symboles avec leur explication où...*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1862 (MGM Inv. 14642)
- Longus, *Les pastorales*, Paris, chez J.S. Merlin libraire quai des Augustins n° 7, 1825 (MGM Inv. 16240-5)
- Louÿs, Pierre, *Les chansons de Bilitis – traduites du grec par Pierre Louÿs*, Paris, Société du Mercure de France, 1898 (MGM Inv. 14768)

- Luneau de Bois-Germain, P.-J.-F., *Cours de langue italienne*, tomes I, II, III, Paris, chez l'auteur, rue ci-devant Condé n° 7, An VI (MGM Inv. 13597-1, 2,3)
- Martelli, D., *Cours de langue italienne d'après la méthode Robertson suivie d'un traité sur la versification*, 4^{ème} éd., Paris, A. Derache libraire pour les langues étrangères, 7 rue de Bouloy, 1853
- Martinelli, Joseph; Pio, Louis, *Dictionnaire de poche Français Italien (abrégé de celui d'Alberti)*, Paris, Bossange et Masson éditeur, 1819 (MGM Inv. 16241)
- Menard, Louis, *Du polytheisme hellénique*, Paris, Charpentier éditeur, 1863 (MGM Inv. 14670)
- Migne (Abbé), *Encyclopédie théologique, Dictionnaire sur toutes les parties de la science religieuse*, tomes 23 et 24 – Dictionnaire des apocryphes (2 tomi), Paris, tomo I (1856), tomo (1858)
- Nisard, D., *Etudes de moeurs et de la critique sur les poètes latins de la décadence*, tomes I et II, 5^{ème} éd., Paris, Calmann-Lévy, 1888 (Inv. 13270-1,2)
- Noël, Fr., *Dictionnaire de la Fable ou Mythologie, grecque, latine, égyptienne...* Paris 1801 (Inv. 16685-1, 2)
- Noël, M.-Chapsal, M., *Leçons d'analyse grammaticale*, Paris, 1863
- Ovide, *Les Auteurs latins: Choix des Métamorphoses*, Paris, Hachette , 1880 (MGM Inv. 17218)
- Ovide, *Les Métamorphoses d'Ovide, divisées en XV livres. Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables par Pierre du Ryer*, Paris 1660 (MGM Inv. 14698)
- Ovide, *Oeuvres complètes: Les Métamorphoses*, traduction française de Gros refondue avec le plus grand soin par M. Cabaret-Dupaty et précédées d'une notice sur Ovide par M. Charpentier, Paris, Garnier frères libraires-éditeurs, 1877 (MGM Inv. 13528)
- Pauw, *Recherches philosophiques ou mémoire intéressants pour servir à l'histoire de l'espèce humaine: sur le grecs*, tome VI, Paris, chez Jean-François Bastien, An III (MGM Inv.13889-6) [opera completa in 7 tomi]
- A.J. du Pays, *Itinéraire de l'Italie*, Paris, Librairie Hachette, 1855 (4 voll.)
- Peladan, J., *L'Art Ochlocratique*, 1888 (MGM Inv. 16859)
- Pindare, *Odes*, traduction par M. Vauvilliers, Paris, chez Laporte, 1776 (MGM Inv. 13505)
- Plutarque, *Le vies des hommes illustres* (tomes 1-25), *Oeuvres morales* (tomes 13-17), *Oeuvres mêlées* (tomes 17-25), Paris, chez Jaumet et Cotelte, 1818 (MGM Inv. 13872, 1, 2, 3 ... 25)
- Prodrome, Théodose; Dion, Chrysostome, *Collection des romans grecs*, tome XIII, *Amours de Rhodoante et Dosiclés-L'Eubéenne*, Paris, chez J.-S. Merlin libraire quai des Augustins n° 7, 1822 (MGM Inv. 16240-8)
- Purper L., *La resurrection de la mythologie*, Paris, Léon Vanier libraire-éditeur, 1894 (MGM Inv. 14608)
- Ravaison, Félix, *La Vénus de Milo*, 1892 Klincksieck
- Ravaison, Félix, *Monuments grecs relatifs à Achille*, 1895 Klincksieck

- Ritter, William, *Myrtis et Korinna*, Paris, Coll. Lotus Alba, Librairie Borel, 1898 (MGM Inv. 17238)
- Salluste, *Oeuvres*, traduction de Dureau de Lamalle, Paris, chez L.G. Michaud libraire rue de Clery n° 13, 1823 (MGM Inv. 13887, 13874)
- Schuré, Édouard, *Grandes legends de France*, 2^{ème} éd., Paris, Didier, 1892 (MGM Inv. 13334)
- Senèque, *Les Epistres*, traduites par Français du Malherbe, Paris, chez Antoine de Sommerville, 1640 (MGM Inv. 16242)
- Supplément ou voyage d'Anacharsis et Antenor: Fêtes des courtisanes de la Grèce*, tomes 1-4, Paris, chez les principaux libraires, 1821 (MGM Inv. 13892-1, 2, 3, 4)
- Tacite, *Oeuvres*, tomes 1-6, traduction nouvelle avec texte latin en regard par Dureau de Lamalle, 3^{ème} édition augmentée de la vie de Tacite, des notes, et des suppléments de Brotier, traduits par Dotteville, revue et corrigée par M. Dureau de Lamalle fils, Paris, chez L.G. Michaud imprimeur-Libraire, 1818 (MGM Inv. 13887-1,2,3,4,5,6)
- Giorgio Vasari, *Vie des peintres...*, trad. Léopold Leclanché e commentées par Jeauron et L.L., Paris, Just Tessier libraire-éditeur, 1841 (4 tomi)
- Valery, M., *L'Italie confortable. Manuel du tourisme appendice aux voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Paris, chez Jules Renonard et Cie libraire, [n.d.] (MGM Inv. 13530)
- Veneroni (de), *Maître italien ou nouvelle grammaire pratique française et italienne*, 2^{ème} éd., Lyon, Savy librairie, 1820 (MGM Inv. 13949)
- Virgile, *Les Géorgiques, Les pastorales, L'Enéide (début) (tome I), L'Enéide (fin) (tome II)*, traduction de l'abbé des Fontaines, à Amsterdam, aux depens de la compagnie, 1775 (MGM Inv. 13501, 1-2)
- Virgile, *Les auteurs latins expliqués d'après une méthode nouvelle*, livre I, II et III de l'Enéide, [n.d.], (MGM Inv. 17273)
- Virgile, *Oeuvres: L'Enéide*, tomes II-IV, Paris, chez Brocas librairie Saint Jacques, 1769 (MGM Inv. 13570-1, 2, 3)
- Virgilio Maronis opera*, tomus primus, Parisiis, apud fratres Barbou, via Mathurinensium 1743 (MGM Inv. 13502)
- Vitruve, *I dieci libri dell'architettura*, tradotti & commentati da Monsignor Saniel Barbaro patriarca d'Aquileia, da lui riveduti, & ampliati; et hora in questa nuova impressione per maggior comodità del lettore, le materie di ciascun libro ridotte sotto Capi, Venezia, apresso Alessandro de Vecchi, 1629 (MGM Inv. 13831)
- Vitruve Pollion, Marc, *Architecture ou art de bien bastir mis de latin en françois par Ian Martin secrétaire de monseigneur le cardinal Lenoucourt*, Paris, Imprimerie de Hierosme de Marnes & Guillaume Cauellat au Mont S. Hilaire à l'enseigne du Pélican, 1572
- Jacques de Voragine, *Le légende dorée*, traduite du latin et précédée d'un notice historique et bibliographique par M. G.B., 2 tomi, Paris, Adolphe Delahays libraire, 1854 (MGM Inv. 13365-1,2)

Xénophon d'Ephèse, *Habrocome et Anthia. Histoire éphésienne*,
Collection des romans grecs, tome XI, Paris, chez J.-S. Merlin libraire
quai de Augustins n° 7, 1822 (MGM Inv. 16240-7)⁵³

Tra gli strumenti di studio e di preparazione agli esami finali del percorso scolastico vi sono quelli di Delavigne, di Lefranc e di de la Harpe. In quello di Delavigne si trovano le vicende di Cleopatra, di Messalina, di Lucrezia e Tarquinio. E Tirteo sprona i suoi concittadini: «aux accents de sa lyre, le Spartiates se réveillèrent, leurs ennemis furent vaincus». Viene ricordato anche l'evento di Tomiri e Ciro: «Selon Hérodote, Cyrus aurait trouvé la mort dans une expédition contre les peuples nomades de la Scythie. Thomiris, reine des Massagètes, l'ayant fait décapiter, aurait rempli sa tête d'or fondu et l'aurait plongée ensuite dans une outre pleine de sang. D'autres historiens le font mourir paisiblement à Babylone»⁵⁴. Queste indicazioni incidono profondamente sulla formazione del giovane Moreau, come è possibile intuire proprio nel dipinto *Tomiri e Ciro*.

Delle *Metamorfosi* di Ovidio il pittore possiede la traduzione francese di du Ryer del 1660 e quella di Gros del 1887, oltre a una antologia del 1880. L'edizione di du Ryer è di grande formato e appare oggi molto rovinata: alcune pagine sono state strappate e alcune incisioni tagliate, come quelle raffiguranti le favole di Fetonte e Giasone. Nei margini di molte pagine compaiono numerosi schizzi a matita: il volume viene consultato frequentemente e 'sfruttato' intensamente, e lo si può scorgere persino sotto il piede di un modello che posa per il *Poeta viaggiatore*, in una fotografia scattata, forse da Henri Rupp, verso il 1891⁵⁵ nello studio del pittore. Le annotazioni di du Ryer, intrise di «razionalismo moralizzante»⁵⁶, attirano l'interesse di Moreau: l'ispirazione trova qui corrispondenze, per esempio, con i miti di Apollo, Dafne, Semele, Marsia, Prometeo, Narciso e le Pieridi. Per il commentatore, Orfeo è

⁵³ Nella casa-museo vi sono anche alcuni dischi. Due di essi sono relativi a *Orfeo e Euridice* di Gluck: forse appartengono già a Moreau o giungono nella casa dopo la sua morte? Gluck, Christoph Willibald, *Orphée et Eurydice* «Objet de mon amour», Romance chantée par Nourrit arrangé avec accompagnement de piano ou de harpe par Pacini, Paris, chez Jouve, Palais Royal galerie de pierre n° 96 côte du perron, [n.d.]. *Partitions imprimées* (dans une chemise cartonnée verte), Gluck, Christoph Willibald, *Orphée, morceaux détachés avec accompagnement de piano*, Air chanté par Pauline Viardot n° 10 «J'ai perdu mon Eurydice», Paris, Au Ménestrel, 2 bis rue Vivienne, Hengel et Cie éditeurs-libraires pour tous le pays, [n.d.].

⁵⁴ Da Lacambre 2001, p. 25 (in Delavigne, l'informazione su Tirteo si trova a p. 69, quella su Tomiri e Ciro alla n. 1 di p. 53).

⁵⁵ Fotografia di un modello che posa per il *Poeta viaggiatore*, stampa all'albumina incollata su cartone grigio, 23,5×17,8 cm, MGM, Inv. 16024.

⁵⁶ Lacambre 1992, p. 15.

un modello di perfezione e verità, da contrapporre agli uomini infidi e malvagi: è un saggio, e, attraversando le culture, un magio egiziano, è l'inventore di molte cose utili alla «vita umana», e persino adempie al ruolo di espiare i grandi peccati dell'uomo di fronte alla divinità e di introdurre le leggi e l'istituzione del matrimonio, sebbene, dopo la morte di Euridice, non si accompagni più a alcuna donna. Non può sfuggire il tralasciamento della conversione omoerotica del cantore. Dopo lo smembramento, nella Tracia si espande l'ignoranza, mentre le lettere e le scienze fioriscono a Lesbo, dove però forse qualcuno, raffigurato allegoricamente da un serpente velenoso, appare ancora invidioso della poesia bella, cioè quella buona, svelatrice di civiltà.

«Il n'y a personne qui n'ait pitié du miserable Orphée quand il considere son aventure, il n'y a personne qui ne luy souhaite une meilleure destinée, & qui ne voulut le voir revivre afin de le voir plus heureux. Mais il n'a rien enduré que ne souffrent tous les jours ceux qui ont de la vertu, & que des merites extraordinaires ont relevez par dessus les autres. En effet l'on nous represente icy Orphée, comme un portrait achevé d'un homme parfait & veriteux; & l'on montre par son aventure que les gens de bien sont exposez à l'envie, & pendant qu'ils vivent, & après leur mort. L'on ne peut souffrir pendant leur vie les salutaires instructions, avec lesquelles ils combattent, & le vice & le vitieux; & l'on voudroit les ruiner après leur mort, afin que le vice triomphant ne trouvast aucun obstacle au grand cours que l'on luy donne. L'on figure donc la meschanceté & la malice par ces femmes, qui n'ayant pû se laisser flechir par les beaux airs d'Orphée, se jetterent sur luy & le déchirerent; & par ce Serpent qui voulut mordre sa teste après sa mort, l'on nous represente la malice qui tasche à perdre ce qui reste des gens de bien, c'est à dire, le bons preceptes par lesquels ils sont encore utiles aux hommes, lors qu'ils ne sont plus parmy les hommes. Car on ne doute point qu'Orphée n'ait esté un Sage de l'Antiquité, & l'on ne manque point de témoignages qui assurent qu'Amphion, & luy, estoient des Mages Egyptiens. Il inventa quantité de choses qui furent utiles à la vie humaine, il fut le premier qui ouvrit pour ainsi dire la Theologie, qui trouva le moyens d'expiar les grandes crimes, & d'apaiser les Dieux irritez. Il apprit aux peuples à observer les Loix, & leur enseigna les Mariages; enfin il donna des remedes non seulement pour les maladies du corps, mais aussi pour celles de l'esprit, qui sont les plus dangereuses. Il me semble après cela que nou aurons juste raison de considerer Orphée comme le modele d'un homme de bien.

Mais encore que les meschans triomphent quelquesfois des Sages, ils ne gardent pas long-temps les avantages de leur victoire; & Dieu ne permet jamais que leur violence demeure impunie. C'est ce que l'on veut faire voir par ces femmes qui assassinerent Orphée, & qui furent bientost après converties en arbres. C'est ce que nous montre se Serpent qui fut converty en pierre, comme il alloit deffigurer par se atteintes, & par ses morsures une teste si precieuse. Car au point que les meschans sont

tout prêts de ruiner les ouvrages de la vertu, il se presente toûjours quelque obstacle qui les convertit comme en pierre, c'est à dire, à mon avis qui leur oste le pouvoir d'executer ce qu'ils vouldoient. Et certes, si par un effet de la Providence cela n'arriveroit de la forte, il n'y auroit plus dans le monde, je ne d'y pas de vertu, mais seulement de marques qu'il y ait eu des vitieux.

Quelques-uns on dit qu'après la mort d'Eurydice, il mesprisa toutes les femmes; qu'il persuada à plusieurs hommes que la femme estoit un grand mal, soit qu'elle fut meschante, soit qu'elle fut bonne; que comme un grand nombre à son exemple ne vouloient point se marier, des femmes seignant sacrifier à Bacchus jetterent sur luy, & le deschirerent comme l'ennemy de leur sexe.

L'on dit au reste que sa Lyre e sa teste furent transportées à Lesbos, parce qu'après sa mort, l'ignorance se répandit dans la Thrace, & que le lettres & les sciences, & principalement la Poésie que l'on figure par la Lyre, furent florissantes dans Lesbos. Enfin par ce Serpent qui fut metamorphosé en pierre, en voulant mordre la teste d'Orphée, quelques-uns disent qu'on doit entendre quelque envieux Lesbien, qui attaqua la reputation & la science d'Orphée après sa mort. Car ceux qui déchirent la reputation des gens de bien, & principalement de morts, sont plus durs que des rochers, & plus cruels que des serpents»⁵⁷.

Tra gli autori latini, oltre a Ovidio, ci sono Sallustio, Orazio, Virgilio (in varie edizioni), Vitruvio (in due edizioni), Seneca (*Epistole*), Tacito e Sant'Agostino.

Tra gli autori greci, ne compaiono molti di storie contraddistinte tipologicamente dal modo romanzesco: Partenio di Nicea, Conone mitografo, Caritone di Afrodizia, Dione Crisostomo (*Euboico*), Senofonte Efesio, Longo Sofista, Eliodoro di Emesa, Teodoro Prodromo (*Rodante e Dosicle*). Tra i prosatori vi sono inoltre Teofrasto (*Caratteri*, tradotti da La Bruyere, che cerca anche di aggiornarne la classificazione con aggiunte moderne), Plutarco (tutte le opere), Eschine e Demostene, che si confrontano con le loro orazioni sulla corona. Per la poesia, ci sono Omero (*Iliade* e *Odissea*), Pindaro (odi), e Anacreonte, Saffo, Mosco, Bione, Tirteo, Callimaco, Giuliano d'Egitto, Archiloco, Alfeo di Mitilene raccolti in un'antologia. Le opere appaiono interessanti a Moreau per il loro carattere romanzesco, mitologico e storico o per quello intrinsecamente letterario (è il caso di certa poesia): la fusione degli orizzonti in una prospettiva unitaria rende le scelte organiche all'ideologia eclettica e sincretica verso la realizzazione di un universo cognitivo coerente eticamente e esteticamente.

⁵⁷ Dall'edizione del 1677, p. 346, che riporta anche il testo latino: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00004337/images/index.html?id=00004337&fip=151.51.52.131&no=47&seite=360>.

Vi sono anche le *Canzoni di Bilitis*, che sono un vero falso letterario, poiché Louÿs vuole far credere di aver tradotto le poesie di una poetessa contemporanea di Saffo (VI sec. a.C.), originaria della Panfilia: Bilitis, dopo aver vissuto tristemente una storia d'amore e aver abbandonato la propria figlioletta, si sarebbe recata presso Saffo, imparando a suonare, cantare e scrivere e abbandonandosi agli amori lesbici: inesausta si sarebbe poi recata a Cipro per dedicarsi alla prostituzione sacra in onore di Afrodite. Nel 1901 avviene la prima rappresentazione delle *Canzoni di Bilitis* musicate da Claude Debussy.

Moreau consulta anche altri libri che trattano di miti antichi, come quello, curato da M. De La Croix, in cui si trovano sintetiche genealogie degli dèi degli eroi; anche nella «piccola opera divulgativa»⁵⁸ Demoustier si trova una succinta mitologia, da cui derivano i dipinti e i disegni dedicati, per esempio, a Giove, Europa, Ganimede, Onfale, Teseo e il Minotauro, Edipo e la Sfinge. Più articolati appaiono i due volumi del *Dizionario* di Noël, ma a volte anche 'originali', come nel caso di Diomede, che nella perpetrazione del crimine viene aiutato da cavalli e non da giumento.

Sono vari i libri dedicati alle antichità greche e romane, come quelli sulla Grecia e l'Oriente in Provenza (Lenthéric), sulla filosofia (Pauw), sul politeismo ellenico (Menard), su Troia (Du Camp), su Telemaco (Fenelon), su Mirtide e Corinna (Ritter), su Socrate, Platone e il platonismo (Barthelemy-Saint Hilaire), su vari aspetti della cultura romana (Choul). E sono molto numerosi i volumi sull'arte antica, tra i quali vi sono quelli di Denoux, Ravaison, Knackfuss e Zimmermann, e Winckelmann. Per le letterature antiche e moderne si ricorre al manuale di de Nancy. Moreau consulta spesso un grande volume in folio⁵⁹, contenente 150 incisioni, pubblicato senza data da A. Morel e Cie, librai-editori con sede al n. 13 di rue Bonaparte a Parigi, con il titolo: *Oeuvres de John Flaxman sculpteur anglais, comprenant L'Iliade d'Homère – L'Odysée d'Homère – Les Tragédies d'Eschyle – L'oeuvre des jours e la Théogonie d'Hésiode, auxquelles on a joint Les Tragédies de Sophocle par Giacomelli* (l'opera contiene le illustrazioni di Esiodo incise nel 1821 a Parigi da Madame Soyer). Vi è anche il testo della *Divina Commedia* illustrata da Flaxman e incisa da Reveil, nell'edizione del 1836: Moreau si serve costantemente delle tavole di soggetto antico ricalcandone molti dettagli, come dimostrano sia numerosi disegni,

⁵⁸ Lacambre 1996-1997, p. 179.

⁵⁹ MGM Inv. 13843-2.

sia i ricalchi o le tracce di ricalco presenti su alcune pagine. Il libro viene regalato dal padre a Moreau decenne, nel 1836, lo stesso anno della pubblicazione, e in séguito sempre letto e consultato frequentemente. Inoltre ci sono una raccolta delle incisioni tratte dall'Ulisse del château de Fontainebleau, capolavori scomparsi di Niccolò dell'Abate, *Les Travaux d'Ulysse desseignez par le sieur de Saint Martin de la façon qu'ils se voyaint dans la maison Royale de Fontainebleau, peints par le sieur Nicolas et gravés en cuivre par Théodore Van-Tulden avec le sujet e l'explication Morale de chaque figure*, Paris 1640, e un album con le incisioni di Piranesi, utilizzate, per esempio, per *Diomede ucciso dai cavalli*. Sono molto importanti le riproduzioni fotografiche di collezioni antiche, come le *Reproductions photographiques: Collection de médailles anciennes et pierres gravées recueillies au Palais du Vatican et dans le divers musées de Rome*, pubblicate a Parigi da Alfred Cadart nel 1859: si tratta di un dono della madre («Donné à Gustave Moreau par sa mère - 1862»). L'ispirazione viene sollecitata anche dalle immagini presenti nella rivista illustrata enciclopedica «Magasin pittoresque», pubblicata a partire dal 1833: tra i soggetti dei primi due volumi compaiono le sculture del frontone del Partenone e il tempio di Zeus a Egina.

Si può trovare anche qualche autore italiano, come Jacopo da Varagine (*Legenda aurea*), Francesco Colonna (*Polifilo*), Ariosto (*Orlando furioso*), Vasari (*Vite...*), Tasso (*La Gerusalemme liberata*), Alfieri (*Mirra*). Ci sono anche tre corsi di italiano (Luneau de Bois-Germain, Martelli e Veneroni, che pubblica una grammatica francese e italiana), una guida turistica con note storiche, letterarie e artistiche (Valery), un dizionario bilingue di francese e italiano (Martinelli), uno di latino e francese (Boudot) e uno trilingue di francese, latino e italiano (Antonini). Non manca un manuale di analisi grammaticale (Noël).

Contribuiscono alla versatile formazione di Moreau testi come quelli relativi all'arte oclocratica di Peladan, a Cristo esoterico di Kingsford e Maitland, alle grandi leggende francesi di Schuré, alle favole e ai simboli di Levi e alla grande enciclopedia delle religioni di Migne⁶⁰.



⁶⁰ Vd. anche Mathieu 1978 e Lacambre 2001.

Ibridismi culturali

Le componenti culturali diverse presenti nelle opere di Moreau si mescolano, si uniscono, si fondono, fanno parte di un universo unico, sono contigue: i classici, la cristianità e gli Orientali si incontrano in una sonnambolica dimensione al di là del tempo e dello spazio. Il sincretismo moreauiano è colto, dotto: le facoltà intellettive umane devono saper vibrare all'unisono con le idee immutabili dell'essere. La raffinatezza, la preziosità, la ricercatezza intensificano la riflessione euristica: è necessario captare le folgoranti e oniriche illuminazioni che si percepiscono nell'insieme, nella sintesi che procede da stratificazioni, sedimentazioni congregative. Ma la cultura non si fa concrezione schenobatica: essa invece si rinvigorisce nell'ibridazione, nella contaminazione delle interpretazioni e delle significazioni riadattive e stranianti, stravaganti e versatili.

Nel polittico della *Vita dell'umanità*⁶¹, concepito verso il 1879 e eseguito nel 1886, si interpretano le età del mondo (oro, argento, ferro), le tappe dello sviluppo dell'uomo (infanzia, giovinezza, maturità) e i cicli dei giorni (mattino, meriggio, sera) secondo una «mythologie sacrée et profane» (Moreau). Sincreticamente, si mescolano le storie bibliche, tratte dalla *Genesi*, e i miti pagani: Adamo, Eva, Orfeo (in una seconda versione compare anche Esiodo), Caino e Abele sono riuniti in un unico quadro storico e ideale insieme dell'uomo. Nella lunetta superiore vi è Cristo che viene trasportato in cielo dagli angeli: la redenzione è il culmine del significato dell'esistenza. La configurazione religiosa si dipana a partire dal paradiso terrestre fino a arrivare allo stadio della morte dell'uomo per mano di un altro uomo: il deterioramento graduale rivela la degradazione a cui può giungere la civilizzazione, con una sostanziale sfiducia nel progresso umano. Orfeo occupa la fascia intermedia, e al centro splende solare: i colori rossi e blu riflettono l'intelligenza della poesia, dell'arte. «La posizione centrale di Orfeo può essere paragonata a quella del giovane greco che reca una lira, al centro del grande quadro dei *Prétendants*⁶²»⁶³. Il cantore greco può richiamare le rappresentazioni catacombali: Orfeo che incanta le

⁶¹ *La Vie de l'humanité*, polittico, olio su tavola, nove pannelli di 34,5×25 cm e lunetta superiore, 1886, MGM, Cat. 216.

⁶² *Les Prétendants*, olio su tela, 385×343 cm, 1852-1896, MGM, Cat. 19.

⁶³ Lacambre 1992, p. 86.

fieri è il modello per la rappresentazione di Cristo pastore di anime.
Moreau illustra l'opera alla madre sorda:

«L'âge d'or referme ce trois compositions: Adam.

L'enfance.

La prière au lever du jour.

La promenade dans le Paradis, ou l'extase de la nature.

Le sommeil de toute la nature.

L'âge d'argent, le deuxième phase, prise dans la mythologie païenne:
Orphée. La jeunesse.

1° Le rêve: la nature se dévoile aux sens du poète ému, qui s'en inspire.

2° Le chant: Orphée chante, la nature entière l'écoute et l'admire.

3° Les pleures: Orphée dans le grands bois, sa lyre brisée, aspire à des
pays inconnus et à l'immortalité.

L'âge de fer: Caïn. La maturité de l'homme.

1° Le semeur qui fait produire la terre (la production).

2° Le laboureur (le travail).

3° La mort: Caïn tue Abel.

4° panneau: le triomphe du Christ.

Ces trois phase de l'humanité toute entière correspondent aussi aux trois
phases de la vie de l'homme:

La pureté de l'enfance: Adam.

Les aspirations poétiques et douloureuses de la jeunesse: Orphée.

Les souffrances pénibles et la mort, pour l'âge viril: Caïn-

- Avec la rédemption par le Christ.

Destouches a trouvé extrêmement ingénieux et intelligent d'avoir pris
pour le cycle de la jeunesse et de la poésie une figure de l'antiquité
païenne au lieu d'une figure biblique, parce que l'intelligence et la poésie
sont bien mieux personnifiées dans ces époques tout entières d'art et
d'imagination que dans la Bible, toute de sentiments et de religiosité.
Ça veut dire la phase.

L'âge d'or: commencement du monde, naïveté, candeur, pureté.

Le matin: la prière.

Midi: l'extase et le soir: le sommeil. Pas de passion, rien de [*sic*] que des
sentiments primitifs.

L'âge d'argent, correspondant à la civilisation de l'humanité, commence
déjà à connaître la passion. C'est l'âge des poètes. Je ne peux trouver ce
cycle que dans la Grèce.

Le matin: l'inspiration, le midi: le chant, le soir: les larmes.

L'âge de fer, décadence et faute de l'humanité. Matin: je prends Caïn
labourant, Abel ensemence. Midi: Caïn se repose, Abel pare l'autel du
Seigneur dont la fumée, image de la pureté, s'élance droite vers le ciel. Le

soir: la mort par Caïn, la première mort correspondant aux deux autres morts dans les deux autres compositions: le sommeil, mort des sens, les larmes, mort de cœur.

Adam	Orphée	Caïn
La matin	le jour	le soir
La prière	l'extase	le sommeil
Le rêve	le chant	le pleurs
L'ensemencement	le travail	la mort

Vois-tu le gradations?

Le sommeil plus doux, quoique triste, que les larmes plus douces, quoique douloureuses, que la mort.

L'extase plus délicieuse que le chant, plus doux que le travail.

La prière supérieure au rêve qui l'emporte sur le travail manuel»⁶⁴.

Avvoltoi, anziché aquile, suppliziano il titano *Prometeo*⁶⁵: la tortura che deve subire l'eroe civilizzatore, che ha anche una fiammella sul capo, è il prefiguramento della passione di Cristo.

«Je veux rendre l'homme de sacrifice et de pensée aux prises, dans la vie, avec les tortures et les attaques de la brutalité de la médiocre matière vile: je n'irais donc pas, suivant <regardant> la logique du sentiment [non celle] <plutôt> d'un fait plus ou moins déterminé <et ne m'attachant pas [*mot illisible*]>, faire de l'aigle, le plus noble et le plus royal des animaux, le bourreau et le tortionnaire de cette figure résignée»⁶⁶.

In *Giove e Semele*⁶⁷, la ricca profusione di decorazioni, di ornamenti, di simboli, di allegorie accumula significati molteplici, pagani e cristiani insieme. Giove è seduto ieratico come una divinità indiana, la sua mano destra sorregge un fiore di loto e quella sinistra è appoggiata su una lira: la rappresentazione sintetizza le sublimità astratte orientali con la serenità apollinea greca e con la funzione purificatrice cristiana. La rivelazione di una sincretica religione misterica esplose con un traboccamento sontuoso rinnovato.

«Au centre d'architectures aériennes, colossales, sans faîtes ni bases, couvertes de végétations animées et frémissantes, flore sacrée se

⁶⁴ Moreau in Cooke 2002, pp. 126-128.

⁶⁵ *Prométhée*, olio su tela, 205×122 cm, 1868, MGM, Cat. 196.

⁶⁶ Moreau in Cooke 2002, pp. 79-80.

⁶⁷ *Jupiter et Sémélé*, olio su tela, 212×118 cm, 1894-1895, MGM, Cat. 91.

découpant sur les sombres azurs des solitudes du ciel, le Dieu, tant fois invoqué, se manifeste dans sa splendeur encore voilée.

Sémélé, pénétrée des effluves divins, régénérée, purifiée par le sacre de feu, meurt foudroyée et avec elle, le Génie de l'Amour Terrestre, le Génie aux pieds de bouc.

Alors sous cette incantation et cet exorcisme sacrés, tout se transforme, s'épure, s'idéalise. L'Immortalité commence, le Divin se répand en tout, et tous les Êtres encore informes adorent la vraie lumière.

Satyres, faunes, dryades, hôtes des Eaux et des Bois, tous sont atteints, éperdus de joie, d'enthousiasme et d'amour. Se dégageant de leur limon terrestre, ils aspirent aux sommets, montant, montant toujours et prenant, quelques-uns déjà, la forme des Génies supérieurs et sacrés.

Aux deux côtés du trône des Éphèbes aux ailes éployées, aux attitudes d'officiants, sont en adoration devant le Dieu.

Au pied de ce trône, la Mort et la Douleur forment cette base tragique de la vie de l'humanité, et non loin d'elles, sous l'Égide de l'aigle de Jupiter, le Grand Pan, symbole de la terre, courbe son front attristé, dans un regret d'esclavage et d'exil, tandis qu'à ses pieds s'entasse la sombre phalange des monstres de l'Érèbe et de la Nuit: les êtres non formés, qui doivent attendre encore la vie de lumière, les Êtres de l'Ombre et du Mystère, les indéchiffrables Énigmes des ténèbres.

La Lune silencieuse et fatale, l'Hécate aux regards obliques, les Griffons, les Lémures, les Hydres de sang, monstres aux formes hybrides, Divinités funestes de la Nuit sommeillent au fond du Gouffre et dans les abîmes de l'ombre.

Et les deux grands Sphinx, le Passé et l'Avenir, gardiens de ce formidable troupeau et des Avenues célestes, se contemplent l'un l'autre dans leur immobilité souriante et hiératique»⁶⁸.



⁶⁸ Moreau in Cooke 2002, pp. 147-148.

III

*«Vedere sorgere
l'oro dalla
punta del pennello»*

Moreau e la tradizione artistica ·94·

La formazione artistica di Gustave Moreau si basa sullo studio *curioso* dei maestri rinascimentali, le cui opere vengono ammirate direttamente nel corso dei due viaggi in Italia (1841 e 1857-1859): i fari luminosi sono Leonardo e Michelangelo. Non mancano i classicisti, come Poussin.

Esplorazioni estetiche e conoscitive ·97·

Gustave Moreau è un pittore di storia, si dedica ai temi ‘impegnati’, religiosi e mitologici. È anche simbolista. La sua arte, sontuosa e raffinata, inquietante e misteriosa, è diretta dai valori della «ricchezza necessaria» e della «bella inerzia» (Ary Renan): essa mira iniziaticamente a raggiungere le alte vette dell’astrazione e dell’idealismo.

Moreau *camp* e *queer* ·102·

In Gustave Moreau, le figure maschili e femminili dall’ambigua definizione sessuale sono riconducibili a principi di sintesi formale e concettuale. L’androgino, sfumato e bizzarro, può essere letto secondo le categorie del *camp* e del *queer*. La donna, se non è angelicata, è solitamente fatale, vampiresca.

Moreau e la tradizione artistica

«Mentre Courbet rifiuta come nociva l'idea del viaggio in Italia e si riallaccia alla realtà della sua provincia natale, mentre Manet fa un viaggio in Spagna, mentre i suoi amici Berchère e Fromentin esplorano il vicino Oriente, Moreau si ostina a voler completare la propria formazione in Italia, come aveva fatto il suo amico Puvis de Chavannes, altro adepto della pittura idealista e pioniere del simbolismo»²⁴⁶: sulla formazione del giovane Moreau ha un peso decisivo la posizione classicista del padre, estimatore incondizionato degli antichi. È soprattutto nel secondo viaggio in Italia che Moreau ha la possibilità di ammirare, studiare, copiare le opere dei maestri italiani, con predilezione per quelli rinascimentali, modelli dalla profonda carica incisiva, capaci di mutare la stessa sensibilità percettiva.

«J'ai déjà vous le pensez bien éprouvé bien des sensations toutes nouvelles pour moi, mais je ne puis encore m'en rendre bien maître & le définir. Aussi attendrai je quelque temps encore que je me sois un peu débarrassé de tout ce qui me trouble trop ma pauvre tête & mon pauvre cœur [...] | j'ai trouvé ici dans toute leur clarté & leur grandeur les lois de l'art que j'aime encore tant & ces grands exemples loin de m'anéantir m'ont au contraire comme fort transformé- [...] | Je m'étourdis beaucoup dans un travail incessant & je me suis arrangé de façon à ce qu'aucune heure ne restat sans emploi»²⁴⁷.

La dottrina deve essere raffinata mediante la visione diretta dei capolavori dei «maitres primordiaux»²⁴⁸: Mantegna, Michelangelo, Leonardo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Rembrandt, Velazquez, e, tra gli altri, anche Botticelli, Sodoma, Carpaccio, Peruzzi. Non manca il classicista Poussin, considerato un elevato modello da Louis e Gustave Moreau: a Roma si vede e si copia direttamente la *Morte di Germanico*. A Ercolano e Pompei si possono studiare gli affreschi antichi, da cui si trae ispirazione per eclettiche composizioni, come per *Giove e Semele*. Moreau, che per Alexandrine Durieux era il “suo Raffaello”, si dedica totalmente alla propria arte, divenendone il sublime sacerdote, il maestro stregone.

²⁴⁶ Lacambre 1996-1997, p. 14.

²⁴⁷ MGM, Archivi, *Brouillons des lettres d'Italie*, lettera a Berchère, s.d., da Capodiecì 1996-1997, pp. 21-22.

²⁴⁸ Du Camp, da Lacambre 1996-1997, p. 14.

Un ruolo di primo piano hanno Michelangelo e Leonardo. La meraviglia di fronte agli affreschi della Cappella Sistina di Michelangelo rivela una profonda corrispondenza ideale.

«Quelle merveille sublime! Jamais l'art n'a été & n'ira plus loin en peinture! Mais quelles bonnes et belles leçons et combien, aujourd'hui que je puis contempler cette œuvre, me paraissent absurdes les craintes et les dangers que redoutent tant d'imbéciles à un pareil contact. Quelles rengaines dans les façons de juger ce génie formidable. Et sa boursoufflure de formes et ses exagérations de muscle et de mouvements et tant d'autres enfantillages ineptes. Enfin vous verrez cela & vous apprécierez que jamais logique & sagesse prudente ne sont alliées à une si profonde science & à une si riche & si solide imagination»²⁴⁹.

Dall'esemplare fusione di personaggi mantici appartenenti a tradizioni culturali diverse si può concepire l'ispirazione di un nuovo sincretismo per la *Vita dell'umanità*

«Exemple dans Michel-Ange du mélange du sacré et du profane: sybille de cumes, libyques, avec prophètes, pour excuser dans cette composition (de la vie de l'homme) mon Orphée mêlé au cycle biblique. Comme après coup a toujours raison quand l'inspiration de l'âme est supérieure»²⁵⁰.

Oltre alla Cappella Sistina, vengono copiate anche le sculture delle tombe dei Medici della Chiesa di San Lorenzo a Firenze: i materiali saranno riutilizzati in futuro. Nello studio di Moreau, vi sono anche riproduzioni di opere o parti di opere di Michelangelo, come la testa dello *Schiavo morente* o di *Mosé*.

«Toutes les figures de Michel-Ange semblent être fixées dans un geste de somnambulisme idéal.

C'est en effet presque inconscientes du mouvement qu'elles exécutent dans l'ensemble de la composition, qu'on les voit se mouvoir et agir.

Trouver l'explication de cette répétition presque générale dans toutes ces figures du caractère du sommeil. Donner les raisons de cette rêverie absorbée au point de les faire paraître toutes endormies ou emportées vers d'autres monde que celui que nous habitons.

Sublimité de cette combinaison plastique. Moyens puissants d'expression dans cette combinaison unique: le sommeil dans l'attitude. Absorption de l'individu par le rêve.

²⁴⁹ Moreau in Capodiecì 2002, p. 126, n. 10, 10 dicembre 1857.

²⁵⁰ Moreau in Cooke 2002, p. 230.

C'est ce seul sentiment de rêverie profonde qui sauve ces figures de la monotonie, mettant à part, bien entendu, les sublinités du style dans la forme et la science répandue dans ces figures.

Quel actes accomplissent-elles? Que pensent-elles? Où vont-elles? Sous l'empire de quels sentiments sont-elles?

L'idée divine, immatérielle, l'idée d'une autre sphère à laquelle elles ont l'air d'appartenir ou d'aspirer, car tout, chez elles, est pour nous mystère.

On ne repose pas, on n'agit pas, on ne marche pas, on ne médite pas, on ne pleure pas, on ne pense pas de cette façon sur notre planète. Dans notre monde, le geste est toujours explicable dans toute œuvre plastique; dans Michel-Ange, le geste, l'attitude extérieure du corps, est toujours en contradiction avec l'expression à rendre et vice-versa (admirable ressource plastique).

L'artiste se dédouble et il écrit pour la terre et pour le ciel»²⁵¹.

Così il pittore parigino ha formulato la propria idea sull'arte: l'antinomia ossimorica e la contraddizione paradossale intercettate sostanziano gli alterni e contrapposti moti psichici, insieme scissi e congregati in una sofisticata ambiguità e in un armonico contrasto ancora illisibili: un 'Michelangelo moderno'.

Leonardo è presente in numerose opere moreauiane: paesaggi di primordiale indefinitezza, sfondi di originaria indeterminatezza divengono panorami atemporali, astorici, per proiettarsi in una dimensione onirica e mistica dalle profonde inquietudini. Dal maestro di Vinci si traggono il carattere mistico dell'arte, il senso di decadenza: viene apprezzata anche la propensione a individuare linee fluide e arabesche, per rendere le composizioni piú gentili e eleganti.

«Léonard et Corrège sont les deux peintres dont les lignes ondoyantes et flottantes comme arabesque sont les plus délicates, les plus difficiles à étudier. L'impression plastique donnée par ces lignes est unique pour qui sait comprendre les choses intimes de cet art de la peinture»²⁵².

Echi leonardeschi vi sono anche nel riuso del motivo della *femme fatale* e di quello dell'androgenismo: Théophile Gautier, a proposito del *San Giovanni*, afferma che «son masque, efféminé jusqu'à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire de vagues soupçons sur son orthodoxie»²⁵³. Moreau possiede anche alcune riproduzioni

²⁵¹ Moreau in Cooke 2002, pp. 305-306.

²⁵² Moreau in Cooke 2002, p. 233.

²⁵³ Gautier 1882, p. 217.

fotografiche di opere di Leonardo, come la *Gioconda* e gli studi sui cavalli.



Esplorazioni estetiche e conoscitive

Il simbolismo e il decadentismo sono la reazione al parnassianesimo, al positivismo, al naturalismo e all'impressionismo, esaltano l'arte che privilegia la visione simbolica e spirituale del mondo. Nel 1892, secondo il poeta e critico francese Albert Aurier l'arte deve essere

«idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée; symboliste, puisqu'elle exprimera cette Idée en formes; synthétique, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale; subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet; (c'est une conséquence) décorative, car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symbolique et idéiste».

Il simbolismo si è diffuso a partire dalla metà del XIX secolo fino almeno agli inizi della prima guerra mondiale, e poi è stato rivisitato e re-interpretato ampiamente anche dal surrealismo. Contrariamente a quanto comunemente si pensa, cioè che l'arte del Novecento abbia le sue radici essenziali nell'impressionismo, il movimento culturale simbolista è stato pervasivo e dalla potente influenza sulle ricerche artistiche, letterarie, filosofiche di fine Ottocento e di buona parte del Novecento, si pensi all'importanza del misticismo del Blaue Reiter e del primo Kandinskij, che pubblica *Über das Geistige in der Kunst* nel 1912 (München), o all'astrazione esoterica di Mondrian²⁵⁴. Le origini dell'arte visionaria e fantastica sono lontane e tra i principali artisti che per primi percepiscono modernamente la

²⁵⁴ Cfr Lorandi 2007.

fascinazione del sogno, del contrasto tra il bene e il male, della follia, del mostruoso, delle alterazioni psichiche sono Blake, Füssli e Goya, i cosiddetti «pittori dell'immaginario», ché si incamminano verso l'introspezione psicologica, «sostituendo un tipo di rappresentazione "visionaria" all'illusionismo del verosimile e le immagini interne, nate nella mente, alle suggestioni del naturale, le ragioni della fantasia a quella della mimèsi»²⁵⁵.

La visione simbolista è antimaterialista, antinaturalista, antirazionale, nemica dichiarata dell'effimero movimento impressionista, che invece spesso viene esaltato, soprattutto nella manualistica scolastica, come punto di svolta nella storia dell'arte: due mondi artistici si contrappongono, uno prende in considerazione il dato della vita reale, della vita moderna, l'altro si pone sulla lunghezza d'onda del trascendente. Per Des Esseintes, nel romanzo *À rebours* del 1884 di Joris-Karl Huysmans,

«la nature a fait son temps: elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers!

Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer: aucune forêt de Fontainebleau, aucun clair de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent: aucune cascade que l'hydraulique n'imité à s'y méprendre: aucun roc que le carton-pâte ne s'assimile: aucune fleur que de précieux taffetas et de délicats papiers peints n'égalent !

À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice»²⁵⁶.

Anche Gustave Moreau esalta le facultà poetiche umane:

«Tout ce qui est beau dans l'art, vraiment rare, tout ce qui relève de ce qu'il y a de plus noble, de plus précieux, de l'esprit et de l'âme, ne peut être copié sur nature.

Un geste impromptu, même pour les choses les plus simples, un mouvement des naseaux frémissants de cheval, un jet de draperie expressif, etc, etc, etc.

Celui qui ne s'inspire pas *seulement* de la nature, mais qui la copie, est perdu.

Il y a mille façons de se perdre en art et une seule de se sauver»²⁵⁷.

²⁵⁵ Briganti 1989, p. 13.

²⁵⁶ Huysmans 1977, p. 103

²⁵⁷ Moreau in Cooke 2002, p. 238.

Il termine “simbolismo” viene proposto il 18 settembre 1886 da Jean Moréas (pseudonimo di Ionnis Papadiamantopoulos) in un articolo pubblicato sul supplemento letterario del «Figaro», teorizzando una poesia che sia in grado di rivestire l’idea di una forma sensibile, un’idea che riveli le segrete affinità delle immagini della natura e degli avvenimenti umani attraverso segni, simboli appunto. Nel 1857, Baudelaire esprime nella sua lirica *Correspondances* la necessità di individuare i rapporti tra suoni, colori e odori, rapporti misteriosi, sospesi tra visibile e invisibile, rendendo evidenti i legami tra spirito e sensi.

Diversa risulta la posizione critica di Renato Barilli, che sostiene che «ancora oggi c’è chi è troppo pronto a fare di ogni erba un fascio, e a raccogliere nel capitolo del Simbolismo troppi predecessori, meritevoli solo del fatto di aver insistito, con i valori “bassi” del realismo-naturalismo, nel difendere gli aspetti alti e nobili della mitologia e del connesso museo, con immagini peraltro pesanti, pesantissime, troppo “fatte” fino ai minimi particolari. Lo stesso Gustave Moreau è della partita, coi suoi eccessi di definizione, da orafo prezioso, tuffato nel gusto del particolare. Meglio di lui, forse, Puvis de Chavannes, perché già più essenziale, nella stesura del colore, ma anch’egli ancora un po’ troppo descrittivo»²⁵⁸, anche se questi risulta di capitale importanza per tutta l’arte contemporanea, come dimostrano gli studi raccolti nel catalogo della mostra tenutasi nel 2002 a Palazzo Grassi a Venezia²⁵⁹.

Moreau si definisce, nei suoi biglietti da visita, «pittore di storia», cioè di soggetti elevati, religiosi e mitici. Tuttavia la sua arte non si può inquadrare né nell’accademismo più o meno sensuale né nelle tendenze realiste, incluse quelle impressioniste. Il pittore parigino fonde la sua profonda cultura con l’ansia, l’inquietudine moderna, che deriva da un non risolto rapporto conflittuale con la visione positivista, che proclama l’incessante progresso dell’umanità all’insegna della tecnica e della tecnologia. La progressiva maturazione artistica moreauiana conduce a un simbolismo sempre più spinto, astratto, idealizzante: non vi è mai una trasposizione automatica delle leggende cristiane o classiche, perché queste devono rivelare mediante simboli, dotti e ricercati, le verità sempiterni.

²⁵⁸ Barilli in Brescia 1999-2000.

²⁵⁹ Venezia 2002.

«Une seule chose domine chez moi, l'entraînement et l'ardeur la plus grande vers l'abstraction. L'expression des sentiments humains, des passions de l'homme m'intéresse sans doute vivement, mais je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l'âme et de l'esprit qu'à rendre pour ainsi dire visibles les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la pure plastique, ouvrent des horizons vraiment magiques et je dirai même sublimes»²⁶⁰.

Nei capolavori moreauiani non c'è la sintesi di Séon o di Gauguin: tuttavia vi è una decisa propensione a rendere l'arte fondamentale per tentare di raggiungere le vette più elevate della conoscenza, dell'etica, dell'estetica e dello stesso essere: il profeta e sacerdote Moreau ha un ruolo fondamentale di civilizzazione, poiché può stabilire un'arcana rispondenza tra la sfera divina e quella umana. La dottrina profonda, la ricchezza preziosa e elegante e l'astrazione perfezionativa creano un'arte abbagliante, inquietante, sublimante.

«Quelle admirable trouvaille que celle de l'artiste peintre qui le premier aura rencontré l'éloquence éternelle de ce langage muet, qui aura pu prouver, le sublime inventeur, le savant, le divin artiste, que tout l'homme peut s'exprimer dans cette langue du symbole, du mythe et du signe.

O noble poésie du silence vivant et passionné, bel art que celui qui, sous une enveloppe matérielle, miroir des beautés physiques, réfléchit également les grands élans de l'âme, de l'esprit, du cœur et de l'imagination, et répond à ces besoins divins de l'être humain de tous les temps.

C'est la langue de Dieu»²⁶¹.

La capacità immaginativa e fantastica dell'arte e della teoria estetica di Moreau è sorprendente, poiché egli la deriva dall'esperienza quotidiana, materiale e intellettuale. La pittura moreauiana è sostanziata dall'enigmaticità e suggestività del messaggio, dall'eclettismo della rappresentazione, dalla fede nell'intuizione divina, nei flash interiori, negli «éclairs intérieurs», e non nelle emozioni umane, dall'espressionismo del colore, dalla dissociazione di questo e del disegno, compenetranti ma estremamente curati in modo separato dopo numerosi studi di pose significative, di macchie evocative e quasi astratte, di ornamenti preziosi, tutto sottoposto a una meravigliosa creatività, a una

²⁶⁰ Moreau in Cooke 2002, p. 53.

²⁶¹ Moreau in Cooke 2002, pp. 257-258.

straordinaria fantasia, come se si trattasse di una sorprendente collezione di sogni.

Cromismo e grafismo si combinano in modo elegante e trascinate: «l'inconciliabile dissidio tra linea e colore-materia non è senza peso in un momento nel quale la pittura, quella realistica e quella impressionistica da un lato, suggeriva soluzioni ottiche, in cui, appunto, la forma cedeva il campo all'impressione retinica, lasciando il colore, in un certo senso, unico elemento strutturante della composizione, mentre quella di storia dall'altro, insisteva sui valori del disegno netto e nitido della tradizione accademica. [...] Il contrasto è così amp[i]o e vario che Moreau fa appello per realizzare le sue idee a tutte le tecniche dell'arte»²⁶². I dipinti presentano abbondante colore oppure linee nitide cesellatrici oppure addirittura entrambi insieme: la tensione tra forme e forze moderniste e quelle tradizionali rende ancora più audace la coscienza *visuale* moreauiana. I colori pabulosi si declinano spesso in tonalità di base scure che fanno risaltare e risuonare le chiazze blu, rosse, verdi attraverso una luce traslucida. La forma plastica può essere materica oppure rarefatta e rifinita attraverso linee e contorni modellanti, ma la tridimensionalità è data dalle tonalità cromatiche più o meno scure, attraverso un progressivo alleggerimento che intende liberarsi del peso accademico che esalta la forma, fino a rendere le superfici pellucide, bidimensionali, trascendenti, spirituali.

«È fatale che Moreau, pittore di sublimi bellezze, di giovani delicati come fanciulle, e di fanciulle efebiche, tutti misteriosamente inespressivi e campeggianti in una tela a volte orgiastica dal punto di vista del colore e della materia, prestasse il fianco ad interpretazioni, ricche di notazioni analitiche²⁶³», come quelle di Dalí: «Gustave Moreau, le plus glorieux des peintres érotiques et scatologiques [...], ne poursuivait qu'un but, fanatiquement: voir apparaître de l'or à la pointe de son pinceau»²⁶⁴. Le forme si inverano mediante strati scuri e densi che si amalgamano addensandosi in materia chiaroscurale: i colori appaiono nella loro luminosità solo emergendo dal fondo scuro, dal quale rimangono inevitabilmente impiestrati: sono bagliori, luccichii che affiorano dagli abissi per rivelarsi nella loro arcana inafferrabilità. La raffinatezza preziosa rivela il dissidio, il tumulto che si scatena tra istanze di impeccabilità disegnative languide e suasive e quelle di cromie debordanti che si liberano

²⁶² Mantura 1992, p. 9.

²⁶³ Mantura 1992, p. 10.

²⁶⁴ Dalí in Pauwels 1968, da Mantura 1992, pp. 10-11.

implacabilmente disturbando ogni profilatura apollinea a favore di un ardore chetamente sovversivo²⁶⁵.



Moreau *queer e camp*

Nell'arte dell'Ottocento vi è un recupero voluttuoso e contemporaneamente idealizzato dell'androginia, che spinge la costruzione dei modelli sessuali nella direzione dell'omosessualità, una categoria definita con intenti quasi piú normativi che descrittivi: secondo Foucault²⁶⁶, essa viene definita come una sorta di androginia interiore, appunto. Nella cultura francese del XIX secolo, l'androgino è un modello di sublime perfezione, per l'unione del maschile e del femminile: i caratteri adamici, tipici appunto del primo uomo della tradizione biblica, si fondono con quelli platonici e delle tradizioni neoplatonizzanti. «Nel Moreau le figure sono ambigue, quasi non distingui al primo momento chi dei due amanti sia l'uomo e chi la donna, tutti i personaggi son stretti da sottili vincoli di parentela come nella *Lesbia Brandon* del Swinburne: gli amanti sono come consanguinei, i fratelli son come amanti, gli uomini han volti virginali, le vergini, volti d'efebo; i simboli del Bene e del Male s'allacciano e si confondono equivocamente. Non v'è contrasto alcuno d'età, di sessi, di tipi: il senso segreto di questa pittura è l'incesto, la figura esaltata è l'androgino, e l'ultima parola è sterilità»²⁶⁷.

La curiosità antiquaria e 'archeologica' conduce alla creazione di efebi dagli ambigui lineamenti: le sfumature giocano con l'incertezza classificatoria. La ricerca delle origini è immanente alle stesse note formali: l'idea desessualizzante dalle ambizioni idealizzanti si confronta con il potere erotizzante dei segni e della materia. Soprattutto i poeti, per il ruolo di civilizzatori, devono assumere caratteri misti per esaltare la sublimazione

²⁶⁵ Cfr anche Frongia 1972^(a).

²⁶⁶ Cfr Foucault 1992, p. 18.

²⁶⁷ Praz 2008^(a), p. 249.

desessualizzatrice: essere sul limite per annullarlo è uno dei più eclatanti valori moreauiani. Proust nota che «peut-être Gustave Moreau a-t-il voulu signifier que le poète contient en lui toute l'humanité, doit posséder les tendresses de la femme; mais si, comme je le crois, il voulait aussi envelopper de poésie le visage, les vêtements, l'attitude de celui dont l'âme est poésie, c'est seulement parce qu'il a pu nous laisser hésitants sur le sexe du poète»²⁶⁸.

In base alla documentazione oggi disponibile, non è ancora ben distinguibile una realtà biografica omosessuale: se le tracce sono visibili, non si danno certezze deducibili ma solo ipotesi inferibili. Invece nelle opere l'antropologia del *gender* è chiaramente definita: la costruzione intellettuale non schiva la vita ma la attraversa per creare articolazioni di sottile ambiguità. Lo schema binario interno ai generi stessi è sfumato: ai dolci e aggraziati efebi non si contrappone solo la possanza virile di eroi come Sansone e Ercole, e le donne fatali, vampiresche non si confrontano facilmente solo con le salvifiche donne-angelo. L'indeterminatezza, la vaghezza, la contaminazione prendono vita esprimendo la raffinata indecisione tra il museo delle idee e le traiettorie percettibili dell'esistente.

La teoria *queer* è adatta a comprendere nei suoi studi anche l'arte del *gender* ambiguo di Moreau: l'indifferenziazione sessuale si congiunge con ciò che non è lineare, ciò che è strano e bizzarro: è l'esaltazione delle facoltà intellettive che non possono disdegnare la materialità. I giovani moreauiani esibiscono corpi sottili e diafani, fianchi provocanti e visi strani, hanno un'aria trasognata mista di sensualismo e di idealismo: lo sguardo malinconico e assente è come una visione magica in cui il desiderio e il suo appagamento regna solo nella mente.

È necessario allora ricorrere anche al *camp* a quell'estetica elusiva e sfuggente proposta da Susan Sontag nel 1964: il *camp* scardina le opposizioni ontologicamente individuate, sostenendo la multiformità del reale e delle prospettive critiche. È fondamentale negare le opposizioni alto/basso, contenuto/forma, serio/comico, autentico/inautentico, superficie/profondità. «L'androgino è certo una delle grandi immagini della sensibilità Camp. [...] In questo caso il Camp tocca una delle verità più misconosciute del gusto: la forma più raffinata di attrazione sessuale (nonché del piacere sessuale) consiste nell'andar contro la natura del proprio sesso. Nel fascino degli uomini virili c'è qualcosa di femminile; quanto di più bello nelle donne femminili è un che di maschile. [...] Il Camp è il

²⁶⁸ Proust 1971, pp. 534-535.

trionfo dello stile ermafrodita. (La convertibilità fra ‘uomo’ e ‘donna’, ‘persona’ e ‘cosa’). Ma tutto lo stile, che è artificio, è in fondo sempre ermafrodita. La vita non ha stile. E neanche la natura»²⁶⁹.

Nel 1910, nel *De l'Androgyné*, Joséphin Péladan sostiene che l'androgino si debba individuare come forma primordiale, originaria: Adamo stesso è stato il primo androgino.

«Tout se tient harmonieusement dans la création: et si les initiations assurent unanimement que l'homme n'est parfait que par la réunion des deux types sexuels au point de la vie morale, la même chose sera vraie de son aspect physique. L'homme général a des angles aigus et des mouvements également pointus et brusques: or l'angle abolit la grâce, l'angle brutalise la forme; la femme générale a des courbes trop molles et des mouvements indécis et multipliés. Figurez un homme moins anguleux et aux mouvements courbes et solidaires les uns des autres: vous aurez de la grâce, car la courbe l'engendre. Figurez une femme aux courbes fermes et aux mouvements précis et raisonnés: vous aurez une impression de force et de conscience. Comme l'art ne doit représenter que des héros ou des héroïnes, des allégories ou des personnifications, il n'y a pas d'autre mode d'héroïser que de masculiniser les muses et de féminiser les dieux»²⁷⁰.

Nel mondo fantastico moreauiano, la tranquillità e la superiorità maschili sono messe in pericolo dalla donna: maga: materiale: lasciva: dominatrice: persino mostruosa.

Giasone (1865²⁷¹) è dominato da Medea: gli sguardi e le posizioni dei due rivelano già il destino dell'eroe. La mano e la dislocazione elevata di Medea, neo-Anadiomene e neo-Leda leonardesca, simboleggiano la potenza femminile, come la sfinge sul filatterio, che presenta due nastri con versi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Le certezze erotiche non sono ancora conscie dell'assenza dell'innocenza, ma sono già vittime sacrificali dei misteriosi filtri: il simbolo della giovinezza è destinato a un futuro rovinoso.

«Nempe tenens quod amo, gremioque in Iasonis haerens,
per freta longa ferar: nihil illum amplexa verebor».

«Sarà, ma stretta al mio amore, in grembo a Giasone, a lui aggrappata, me ne andrò per lunghe distese marine. Nulla temerò, abbracciata a lui»²⁷².

²⁶⁹ Sontag 1998, pp. 369-398.

²⁷⁰ Péladan 1910, p. 32, da Franchi 1991, p. 216.

²⁷¹ *Jason*, olio su tela, 204×115,5 cm, 1865, MdO, Paris, RF. 2780.

²⁷² Ovidius, *Metamorphoses* VII 66-67, da Ovidio. *Metamorfosi*, pp. 250-251.

«[et auro]
heros Aesonius potitur, spolioque superbus,
muneris auctorem secum, spolia altera, portans».

«L'eroe diviene padrone dell'oro, e fiero di quella preda, portandosi dietro - seconda preda - la sua benefattrice»²⁷³.

È «straordinaria [la] capacità di tendere l'immagine in una sorta di visualità ipersensibile ed affabulatoria, secondo quello che sarà il pedale maggiore del suo stile a venire»²⁷⁴. Gli echi della pittura italiana sono molteplici: le figure richiamano Efestione e Imeneo delle *Nozze di Alessandro e Rossana*²⁷⁵ del Sodoma alla Farnesina; Giasone si ispira al *David*²⁷⁶ di Donatello e a quello di Michelangelo e anche al Mercurio del *Parnaso*²⁷⁷ di Mantegna, e a questo pittore si rifà anche il filatterio. La critica, al Salon del 1865, non apprezza la ridondante ornamentazione e l'eccessiva dottrina richiesta per l'interpretazione del cumulo di simboli sciorinati. Il fascino del dipinto ispira intrigantemente José Maria de Hérédia, che compone un sonetto per *Jason et Médée*, comparso l'8 settembre 1872 nella «Renaissance littéraire et artistique» e poi riproposto nei *Trophées* del 1893.

«En un calme enchanté, sous l'ample frondaison
De la forêt, berceau des antiques alarmes,
Une aube merveilleuse avivait de ses larmes,
Autour d'eux, une étrange et riche floraison.

Par l'air magique où flotte un parfum de poison,
Sa parole semait la puissance des charmes;
Les Héros la suivait et sur ses belles armes
Secouait les éclairs de l'illustre Toison.

Illuminant les bois d'un vol de pierreries
De grands oiseaux passaient sous les voûtes fleuries
Et dans les lacs d'argent pleuvait l'azur des cieux.

L'Amour leur souriait; mais la fatale Épouse
Emportait avec elle et sa fureur jalouse
Et les philtres d'Asie et son père et le Dieux».

²⁷³ Ovidius, *Metamorphoses* VII 156-157, da *Ovidio. Metamorfosi*, pp. 254-257.

²⁷⁴ Monti 1989, n° 14.

²⁷⁵ Copia dell'affresco *Nozze di Alessandro e Rossana* di Sodoma, MGM, Inv. 13614.

²⁷⁶ Copia del *David* di Donatello, matita, 17,7×10,1 cm, MGM, Des. 4540.

²⁷⁷ *Parnaso*, tempera du tela, 159×192 cm, MdL, Inv. 370.

*Giasone e l'Amore*²⁷⁸ riprende «le même sujet d'une manière moins narrative»²⁷⁹. L'ancheggiamento è simile a quello del 1865, anche se le gambe sono maggiormente divaricate. L'eroe, quasi nudo, ha due calzari, anche se la tradizione afferma che egli ne ha solo uno: Donatello e la tentazione erotizzante e decorativa si impongono implacabilmente.

«Le jeune héros, portant l'enfant Dieu sur son bras, l'amour aux ailes de pourpre, arrache superbement le trophée sacré.

A ses pieds, le dragon expirant semble menacer encore cette gloire toute rayonnante de joie, de jeunesse, d'héroïsme et d'amour»²⁸⁰.

Eros pervade tutto: spinto da Afrodite, è proprio lui, nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, a scoccare la freccia dell'amore.

Τόφρα δ' Ἔρωσ πολιοῖο δι' ἠέρος ἶξεν ἄφαντος,
τετρηχώς, οἷόν τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἴστρος
τέλλεται, ὄν τε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες.
ᾠκα δ' ὑπὸ φλιήν προδόμῳ ἔνι τόξα τανύσσας,
ιοδόκης ἀβλήτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν.
ἐκ δ' ὅ γε καρπαλίμοισι λαθὼν ποσὶν οὐδὸν ἄμειψεν
ὄξεα δενδίλλων· αὐτῷ δ' ὑπὸ βαιὸς ἔλυσθεις
Αἰσονίδη, γλυφίδας μέσση ἐνικάτθετο νευρῆ,
ἰθὺς δ' ἀμφοτέρησι διασχόμενος παλάμησιν
ἦκ' ἐπὶ Μηδείῃ. τὴν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν.
αὐτὸς δ' ὑπορόφοιο παλιμπετῆς ἐκ μεγάρου
καρχαλόων ἦιξε· βέλος δ' ἐνεδαίετο κούρη
νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ, φλογὶ εἴκελον. ἀντία δ' αἰεὶ
βάλλεν ἐπ' Αἰσονίδην ἀμαρύγματα, καὶ οἱ ἄητο
στηθέων ἐκ πυκινὰ καμάτῳ φρένες· οὐδέ τιν' ἄλλην
μνήστιν ἔχεν, γλυκερῆ δέ κατείβετο θυμὸν ἀνίη.

«Frattanto per l'aria luminosa giunse invisibile Eros, smanioso di colpire, come piomba sulle giovenche l'assillo che i pastori di buoi chiamano tafano. Tese l'arco in fretta nel vestibolo, sotto l'architrave, e prese dalla faretra un dardo nuovo, dolorosissimo; poi, non visto, superò la soglia a passi rapidi, e cercando con gli occhi il bersaglio si rannicchiò ai piedi dello stesso Giasone. Sistemata la cocca nella corda e incurvato l'arco con le due mani, tirò diritto contro Medea: un muto sconcerto invase l'animo della fanciulla. Lui fuggì ridendo dalla sala sontuosa, ma il dardo bruciava profondo nel cuore di Medea simile a fiamma, e lei sempre gettava sul viso di Giasone il lampo degli occhi, mentre l'animo, un tempo avveduto,

²⁷⁸ *Jason et l'Amour*, olio su tela, 133×91,5 cm, 1890-1891 ca, collezione privata, Italia.

²⁷⁹ Lacambre 1998-1999, p. 86.

²⁸⁰ Moreau in Cooke 2002, p. 136.

le usciva dal petto per l'ansia: non ricordava piú nulla,
e soltanto si struggeva nella dolcissima pena»²⁸¹.

*Salomé*²⁸², cioè, in ebraico, «colei che dona prosperità e salute», è una figura enigmatica, sospesa tra concretezza e idealità, tra fragilità e vigore: «benché i critici e gli artisti contemporanei avessero visto in Salomé un emblema della *femme fatale*, ciò che Moreau aveva inteso rappresentare era in realtà, come egli stesso aveva scritto, la *femme éternelle*, la donna nelle sue potenzialità sia negative che positive»²⁸³.

«Cette femme qui représente la femme éternelle, oiseau léger, souvent funeste, traversant la vie un fleur à la main, à la recherche de son idéal vague, souvent terrible, et marchant toujours, foulant tous aux pieds, même des génies et des saints. Cette danse s'exécute, cette promenade mystérieuse s'accomplit devant la mort qui la regarde incessamment, béante et attentive, et devant le bourreau à l'épée qui frappe. C'est l'emblème de cet avenir terrible réservé aux chercheurs d'idéal sans nom de sensualité et de curiosité malsaine.

Un saint, une tête décapitée, sont au bout de son chemin qui sera parsemé de fleurs. Le tout se passe dans un sanctuaire mystérieux qui porte l'esprit à la gravité et à l'idée des choses supérieures»²⁸⁴.

L'unione di princípi contrapposti, in un ambiguo amalgama di generi, si riscontra nel consueto tracciato vago tra maschile e femminile: «Moreau's symbols of masculinity subvert the very lines of a female figure; the body is rounded off by masculine arms and shoulders in *Salomé Dancing Before Herod*; however its identity is disguised by an elaborate detailing of textured surfaces and fantastic jewels»²⁸⁵. La ricchezza dell'ornamentazione non riveste ma sostanza: la comprensione dell'esperienza del mondo si dà mediante folgorazioni estetiche di raffinata eleganza, di sublimante ontologica ambiguità. Moreau, come un iniziato e un profeta, attinge alla «sfera onirica ed ermetica propria dell'estetismo decadente»²⁸⁶: *L'Apparizione*, esposta al Salon del 1876²⁸⁷, può rammemorare macabramente il poema satirico del 1847 *Atta Troll* di Heinrich

²⁸¹ Apollonius Rhodius, *Argonautika* III 275-290, da *Apollonio Rodio* 2003, pp. 164-167.

²⁸² *Salomé*, olio su tela, 144x103,5 cm, 1876, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles (CA), AH 98.40.

²⁸³ Lacambre 1996-1997, p. 208.

²⁸⁴ Moreau in Cooke 2002, p. 97-98.

²⁸⁵ Gray 1991, p. 44.

²⁸⁶ Sisi 1989, n° 28.

²⁸⁷ *L'Apparition*, acquarello, 106x72,2 cm, 1876, MdL, département des Arts graphiques, fonds du MdO, RF 2130.

Heine in cui la giovane danzatrice gioca con la testa di Giovanni Battista come fosse una palla, gettandola in aria e riafferrandola con le mani. La decorazione del palazzo si rifà a quella dell'Alhambra di Granada, studiata dal pittore mediante fotografie. Huysmans descrive elaboratamente la figura femminile in *À rebours* (1884):

«Elle est presque nue; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, le brocart ont croulé; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin e la ceinture, le ventre bombé, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle»²⁸⁸.

La violenza della voluttà, indicata dal loto, e della perversione e della forza crudele, simbolizzate dalla pantera nera, preannunciano il lugubre fato che si sta per compiere: con modalità tragiche, dalla bellezza solo sensuale si deduce esclusivamente la liberazione e l'esaltazione dello splendore ideale. Nella *Salomé tatuata*²⁸⁹, gli studi delle decorazioni medievali e orientali si riflettono con definitorie guarniture: la luce e il colore che plasmano vagamente le figure convivono con la linea che si insinua serpentatamente. Salomé sorregge la testa del Battista in più opere²⁹⁰, ma in una, forse non finita, *Salomé contempla la testa di San Giovanni Battista*²⁹¹ da vicino: vi è un dialogo muto dalla natura equivoca e sibillina tra la danzatrice e il santo, una sorta di nuovo Orfeo: la fonte mortifera si muta non in rimpianto ma in conturbante contemplazione.

Commissionati dal banchiere Benoît Fould Oppenheim, fratello di Achille Fould, Ministro di Napoleone III, e mai portati a termine (Moreau consegnerà un *Apollo e le nove Muse*), *Ercole e Onfale*²⁹² (1856-1857) sono rappresentati con mano accademica. Sono ravvisabili influenze poussiniane, ma trasparenze e velature rivelano una ricercatezza cromatica che esalta parti scure e parti chiare in modo accentuato, come nel caso di Amore, che campeggia su uno sfondo scuro mediante le sue ali azzurrissime. Il pittore, che

²⁸⁸ Da Huysmans 1977, p. 147.

²⁸⁹ *Salomé*, detta *Salomé tatouée*, olio su tela, 92×60 cm, 1874 ca, MGM, Paris, Cat. 211.

²⁹⁰ Cfr almeno Mathieu 1998, nn. 190, 206, 207, 208, 368, 369, 419, 420.

²⁹¹ *Salomé contemplant la tête de Saint Jean-Baptiste*, olio su tela, 31,8×23 cm, dopo il 1876, collection Hiroshi Matsuo, Giappone.

²⁹² *Hercule et Omphale*, olio su tela, 104,5×65 cm, 1856-1857, MGM, Inv. 13989.

si ritiene ancora insicuro nella rappresentazione del nudo femminile²⁹³, si confronta con una ricca tradizione artistica su questo tema: nel solo Museo del Louvre vi sono, per esempio, i dipinti di Rubens (1606²⁹⁴) e Lemoyne (1724²⁹⁵). Ercole viene schiavizzato, sottomesso da Onfale, che si è impossessata della clava e costringe l'eroe a filare. La donna dominatrice si maschilizza e non rinuncia al proprio ruolo, sovrastando e toccando la testa di Ercole, che, come afferma Ovidio nelle *Eroidi* (IX 47-118), viene femminilizzato, in una prospettiva psicologica di tipo tipicamente sessista, in cui l'inversione dei ruoli di genere si manifesta attraverso lo stravolgimento del 'gioco delle parti' consueto culturalmente elaborato: se la fusione dei generi è auspicabile, la loro superficiale inversione è biasimata.

Maeandros, terris totiens errator in isdem,
 qui lassas in se saepe retorquet aquas,
 vidit in Herculeo suspensa monilia collo
 illo, cui caelum sarcina parva fuit.
 non puduit fortis auro cohibere lacertos,
 et solidis gemmas opposuisse toris?
 nempe sub his animam pestis Nemeaea lacertis
 edidit, unde umerus tegmina laevus habet!
 ausus es hirsutos mitra redimire capillos!
 aptior Herculeae populus alba comae.
 nec te Maeonia lascivae more puellae
 incingi zona dedecuisse putas?
 non tibi succurrit crudi Diomedis imago,
 efferus humana qui dape pavit equas?
 si te vidisset cultu Busiris in isto,
 huic victor victo nempe pudendus eras.
 detrahat Antaeus duro redimicula collo,
 ne pigeat molli succubuisse viro.
 Inter Ioniacas calathum tenuisse puellas
 diceris et dominae pertimuisse minas.
 non fugis, Alcide, victricem mille laborum
 rasilibus calathis inposuisse manum,
 crassaque robusto deducis pollice fila,
 aequaque formosae pensa rependis erae?
 a! quotiens digitis dum torques stamina duris,
 praevalidae fusos conminuere manus!
 [crederis infelix scuticae tremefactus habenis]
 ante pedes dominae [pertimuisse minas...]

²⁹³ Moreau lo afferma in una lettera a Eugène Fromentin (cfr Mathieu 1998, p. 31).

²⁹⁴ Petrus-Paulus Rubens, *Hercules et Omphale*, olio su tela, 278x215 cm, 1606 ca, MdL, Inv. 854.

²⁹⁵ François Lemoyne, *Hercule et Omphale*, olio su tela, 184x149 cm, 1724, MdL, MI. 1086.

eximiis pompis, immania semina laudum]
 factaque narrabas dissimulanda tibi-
 [...] Haec tu Sidonio potes insignitus amictu
 dicere? non cultu lingua retenta silet?
 se quoque nympha tuis ornavit Iardanis armis
 et tulit a capto nota tropaea viro.
 i nunc, tolle animos et fortia gesta recense;
 quo tu non esses, iure vir illa fuit.
 qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum,
 quam quos vicisti, vincere maius erat.
 illi procedit rerum mensura tuarum-
 cede bonis; heres laudis amica tuae.
 o pudor! hirsuti costis exuta leonis
 aspera texerunt vellera molle latus!
 falleris et nescis: non sunt spolia illa leonis,
 sed tua, tuque feri victor es, illa tui.
 femina tela tulit Lernaëis atra venenis,
 ferre gravem lana vix satis apta colum,
 instruxitque manum clava domitrice ferarum,
 vidit et in speculo coniugis arma sui.

«Il Meandro²⁹⁶, tante volte errante nelle stesse contrade, che spesso fa ripiegare su se stesso le sue acque stanche, ha visto pendere collane dal collo di Ercole, quel collo per cui il cielo fu un peso leggero. Non hai provato vergogna a serrare con oro le tue forti braccia e a portare gemme sui muscoli robusti? Eppure sotto queste braccia ha reso la vita il flagello di Nemea, da cui viene il mantello che porta la tua spalla sinistra. Hai osato cingere con una mitra i tuoi irsuti capelli: il bianco pioppo era più adatto alla chioma di Ercole. E non pensi che sia stato indegno di te cingerti di una cintura Meonia, come una fanciulla lasciva? Non ti viene alla mente l'immagine del selvaggio Diomede, che ferocemente nutrì le sue cavalle con carne umana? Se Busiride ti avesse visto così acconciato, certo tu, vincitore, saresti dovuto arrossire di lui vinto, Anteo strapperebbe quei nastri dal tuo duro collo, per non vergognarsi di esser stato sconfitto da un uomo imbecille.

Si dice che tu abbia tenuto il cestello della lana fra le fanciulle della Ionia, e abbia avuto paura delle minacce della tua padrona. Non ti rifiuti, Alcide, di poggiare su levigati cestelli la mano vittoriosa di mille fatiche, e col robusto pollice fai scorrere grossi fili di lana e rendi alla bella padrona un peso uguale a quello che ti aveva affidato? Ah, quante volte, nel torcere il filo con le tue rozze dita, le mani troppo robuste hanno spezzato i fusi !... Davanti ai piedi della tua padrona ... e raccontavi fatti che avresti dovuto nascondere [...]. Questi fatti tu puoi raccontare, addobbato con un manto sidonio? Non è un freno a tacere, per la lingua, il tuo abbigliamento? La ninfa figlia di Iardano si è anche fatta bella delle tue armi, riportando un glorioso trofeo dall'eroe prigioniero. Suvvia ora, esalta il tuo coraggio e passa in rassegna le tue gesta valorose :

²⁹⁶ Fiume dell'Asia Minore che attraversa anche la Lidia, di cui Onfale è regina.

non essendolo tu, a buon diritto l'uomo fu lei; le sei di tanto inferiore di quanto il vincere te, il piú grande di tutti, era piú che sconfiggere coloro che tu hai vinto. Passa a lei il totale delle tue proprietà ; rinuncia al tuo patrimonio: la tua amica eredita la tua gloria. Oh, vergogna! Una ruvida pelle, strappata alle costole di un irsuto leone, ha coperto un fianco delicato! Ti inganni, e non lo sai: quella spoglia non è di leone, ma la tua; tu hai vinto la fiera, ma ella ha vinto te! Una donna ha portato le frecce annerite dal veleno di Lerna, una donna a malapena capace di portare la conocchia pesante di lana, e ha armato la sua mano della clava che ha domato le fiere, e ha visto nello specchio le armi del suo marito»²⁹⁷.

È del 1856 la pubblicazione, nelle *Contemplations*, della lirica *La Rouet d'Omphale* di Victor Hugo: con accenti romantici, il racconto ovidiano diviene una poesia sulle relazioni di genere maschile-femminile, legate inoltre al tema della sottomissione e dell'atto della creazione.

Il est dans l'atrium, le beau rouet d'ivoire.
La roue agile est blanche, et la quenouille est noire ;
La quenouille est d'ébène incrusté de lapis.
Il est dans l'atrium sur un riche tapis.

Un ouvrier d'Egine a sculpté sur la plinthe
Europe, dont un dieu n'écoute pas la plainte.
Le taureau blanc l'emporte. Europe, sans espoir,
Crie, et, baissant les yeux, s'épouvante de voir
L'Océan monstrueux qui baise ses pieds roses.

Des aiguilles, du fil, des boîtes demi-closes,
Les laines de Milet, peintes de pourpre et d'or,
Emplissent un panier près du rouet qui dort.

Cependant, odieux, effroyables, énormes,
Dans le fond du palais, vingt fantômes difformes,
Vingt monstres tout sanglants, qu'on ne voit qu'à demi,
Errent en foule autour du rouet endormi :
Le lion néméen, l'hydre affreuse de Lerne,
Cacus, le noir brigand de la noire caverne,
Le triple Géryon, et les typhons des eaux
Qui le soir à grand bruit soufflent dans les roseaux ;
De la massue au front tous ont l'empreinte horrible,
Et tous, sans approcher, rôdant d'un air terrible,
Sur le rouet, où pend un fil souple et lié,
fixent de loin dans l'ombre un œil humilié.

²⁹⁷ Ovidius, *Heroides* IX 55-84 e 101-118, da *Ovidio. Lettere di eroine* 2008.

Nell'*Edipo e la Sfinge*²⁹⁸, vi è la tensione tra il complesso edipico irrisolto e la pura idealizzazione e la sublime astrazione. La Sfinge, felino dalla testa e dal petto umani, come già in Ingres, si arrampica con gli artigli sul corpo di Edipo: colpisce fulmineamente la forte scossa erotica sadomasochistica.

«Le peintre suppose l'homme, arrivé à l'heure grave et sévère de la vie, se trouvant en présence de l'énigme éternelle.

Elle le presse et l'étreint sous sa griffe terrible. Mais le voyageur, fier et tranquille dans sa force morale, la regarde sans trembler.

C'est la Chimère terrestre, vile comme la matière, attractive comme elle, représentée [par] cette tête charmante de la femme, avec les ailes encore prometteuses de l'idéal et le corps du monstre, du carnassier qui déchire et anéantit»²⁹⁹.

Le incomplete *Chimere*³⁰⁰ rappresentano il dissidio tra le pulsioni irrefrenabili e l'insondabilità del destino funesto, della natura misteriosa e inquietante. La tela è affollata e la linea definisce le figure con morbidezza e preziosità. Il misoginismo di Moreau è qui evidente: le donne sono diaboliche, irrazionali e incontrollabili.

«Cette composition est un Décaméron satanique où se trouveront exprimées toutes les nuances du rêve de la femme, prise par son côté satanique, depuis l'antiquité jusqu'à la Renaissance, en passant par le moyen âge, mélangeant le trois phases de l'humanité.

Ces femmes sont toutes exprimées dans leur rêve visible par des symboles, des emblèmes capricieux qui sont la pensée vivante de l'être qu'elles accompagnent: un ange déchu tient en garde ce troupeau démoniaque»³⁰¹.



²⁹⁸ Vd. capitolo II.

²⁹⁹ Moreau in Cooke 2002, p. 73.

³⁰⁰ *Les Chimères*, olio su tela, 236×204 cm, MGM, Cat. 39.

³⁰¹ Moreau in Cooke, p. 119.

IV

*«I miti
non sono piú greci,
sono nostri»*

L'orfica ossessione: Orfeo e i pittori simbolisti dell'Ottocento ·116·

A Gustave Moreau principium: il mito di Orfeo ha un'emblematica risonanza nei pittori simbolisti (come Puvis de Chavannes, Alexandre Séon, Odilon Redon, Jean Delville). Il poeta greco è l'artista per eccellenza: il confronto con i principi metapoietici è inevitabile.

Costruire l'antico ·123·

I teorici e gli artisti simbolisti si considerano come profeti e sacerdoti di una nuova religione iniziatica, gli unici a poter percepire e comunicare le costanti ideali delle tradizioni culturali di tempi e luoghi differenti, inclusa quella greco-romana.

L'orfica ossessione: Orfeo e i pittori simbolisti dell'Ottocento

Nei pittori simbolisti d'area francofona, la testa di Orfeo, dalla connotazione lievemente sadomasochistica e con una carica anche dolcemente necrofila, riassume in sé i caratteri dell'apollineo e quelli del dionisiaco: Orfeo, come emblema dell'arte, è il simbolo della tensione tra l'ordine e il caos, tra le opposte forze della natura. Il sacrificio dionisiaco è necessario per l'apoteosi apollinea dell'arte. Una dicotomia che si esprime incisivamente con un'arte ambigua, che corteggia il vago, l'indeterminato, che evoca mondi 'altri', che esalta il mutamento, la metamorfosi, che si insinua nell'equivoca mistione dei generi. La Grecia solare di winckelmanniana memoria è perturbata dalle oscurità misteriose di una modernità attraente e ripugnante allo stesso tempo. La testa di Orfeo è l'espressione del dolore e della trascendenza dell'atto creativo, indica la vittoria del poeta immerso nell'armonia rassicurante e onnicomprensiva della natura: intrepidamente diviene così lo stendardo di un'estetica dell'antimaterialismo, dell'idealismo e appunto del simbolismo.

«È nell'adozione di temi antichi, attraverso i quali egli a più riprese esprime la condizione contemporanea e le sue incertezze, che Courtois si ricollega al simbolismo, pur non avendo mai partecipato alle esposizioni di questo movimento»³⁰². Nell'*Orfeo*³⁰³ del 1875, compare un paesaggio privo di connotazioni topografiche, quasi metafisico, in cui si scorgono la testa e la lira di Orfeo: il 4 giugno 1876, su «Zigzags»³⁰⁴ una vignetta riferibile a questa opera riporta la didascalia «Disjecti membra poetae». Il senso della fine, della morte è comunicato attraverso la rappresentazione di un abbandono totale: le foglie dorate di alloro si sono staccate dalla corona, la lira ha le corde rovinare, il viso del personaggio mitico è parzialmente insabbiato, sebbene comunichi un senso di *pietas* e intenda indurre a una generale riflessione sulla transitorietà della vita, esaltando l'interpretazione di tipo religioso. Il volto di Orfeo, che ricorda

³⁰² Lobstein 2007, p. 305.

³⁰³ *Orphée*, olio su tavola, 27×66 cm, 1875, Musée Municipal, Pontalier.

³⁰⁴ Cfr Riout 1992.

quello di San Giovanni Battista del paradigma del Solario³⁰⁵, è trattato realisticamente e in modo individualizzato, infatti il modello qui potrebbe essere lo stesso pittore o il caro amico Pascal Dagnan-Bouveret, oppure, piú probabilmente, il giovane compagno di Gustave Courtois, il pittore bavarese Karl von Stetten. Orfeo diviene il simbolo dell'uomo "creatore", che è però attorniato da un ambiente in continua, frenetica, moderna trasformazione e che spesso è a lui ostile.

Pierre Puvis de Chavannes è considerato già dai contemporanei il maestro dei simbolisti: secondo Wyzewa, «la peinture émotionnelle, symphonique, doit reconnaître aujourd'hui pour maître Monsieur Puvis de Chavannes. [...] Le poète exemplaire de la peinture moderne»³⁰⁶. Per Puvis il mito di Orfeo è legato ai misteri della creazione, alla fonte dell'ispirazione e della civilizzazione³⁰⁷: il raggiungimento della verità universale si compie nella negazione del dominio materiale, per l'esaltazione dell'idea e dell'evocazione simbolica e allegorica. In un pastello, *Orfeo* (1890 ca³⁰⁸), con una corona di alloro sul capo, in modo classico tiene la lira con il braccio sinistro e alza quello destro, con un gesto teatrale, drammatico, nell'atto di declamare la propria poesia: un semplice drappo ricopre parzialmente il poeta, che si trova solitario vicino al mare, su una costa alberata. Il cantore, in un dipinto del 1896³⁰⁹, si abbandona tra le braccia della Musa che lo deve ispirare: l'abbigliamento sempre ellenizzante si congiunge con la natura alata della Musa laureata. L'esperienza mistica del contatto con l'ispirazione divina fa quasi perdere i sensi: la misura e il controllo delle passioni si affievoliscono, pur sempre nella solennità e monumentalità strutturale e nei colori e toni alleggeriti ma sempre soavi.

Nel 1883, Puvis disegna un *Orfeo*³¹⁰ disperato per la perdita di Euridice: il personaggio mitico è solo e abbandonato su una spiaggia deserta e inospitale. La sottrazione cromatica, la riduzione lineare, l'astrazione spaziale e la contorsione della figura umana accentuano l'intensità dell'oppressiva emozione e del tormento psicologico la

³⁰⁵ *Testa di San Giovanni Battista*, olio su tavola, 46×43 cm, 1507, MdL, Paris, MI. 735, *Testa di San Giovanni Battista*, inchiostro bruno, lapis bruno, lapis nero, pennello, 14,5×26,5 cm, MdL, Paris, Inv. 2750.

³⁰⁶ Wyzewa 1886, pp. 110-11, da Kosinski 1989, p. 335.

³⁰⁷ Cfr Trémeau 1994-1995, p. 155.

³⁰⁸ *Orphée*, pastello, 1890 ca, collezione privata, Puteaux.

³⁰⁹ *Orphée*, olio su tela, 67×46,5 cm, 1896, Nasijonalgalleriet, Oslo.

³¹⁰ *Orphée*, matita, 13×23 cm, 1883, collezione privata, Paris.

qualità. Orfeo incarna la difficoltà dell'ispirazione, la fine del flusso creativo, la mestizia dell'artista, il suo pessimismo nei confronti del mondo moderno, dominato dallo sviluppo incontrollato della tecnica e delle scienze. Puvis de Chavannes, visitando la Galerie des Machines all'Esposizione nel 1899, afferma: «Come potrà un pittore, un poeta lottare contro di esse [la scienza e la tecnica], contro la loro influenza sociale, il loro potere sull'immaginazione?»³¹¹. Gli esiti della forza di implacabili dettami si ravvisano anche in *Agar e Ismaele*³¹² di Jean-François Millet: alla perdita dell'amore corrisponde la desolazione. La miseria umana è rappresentata dall'ipotetico trittico³¹³ composto da Orfeo, il *Povero pescatore* e il *Figliol prodigo*: l'atteggiamento pessimista muta nel *Sogno*³¹⁴ (dipinto del medesimo anno), che infonde calma e serenità nei toni dell'ispirazione trasognante. «Le contenu repose sur l'allegorie, privilège des thèmes simples, exposés sans narration ni psychologie et desquels se dégage une poésie tantôt élégiaque, tantôt triste ou parfois tragique»³¹⁵.

«Puvis de Chavannes esercitò un'influenza determinante sulla pittura di fine secolo, soprattutto in Francia e in Belgio, dove molti giovani artisti guardarono a lui come un esempio - Alphonse Osbert, Alexandre Séon, i Nabis e, naturalmente, Gauguin, che sognava di creare dei "Puvis colorati"»³¹⁶.

Alexandre Séon «a reçu les confidences d'Orphée, a assisté à ses rêveries et à ses désespérances et les raconte dans ses œuvres avec une simplicité lapidaire»³¹⁷. In un disegno del 1890 ca, Séon presenta *Orfeo*³¹⁸ come una statua, imponente e immobile: la posa e il vestito sono delineati in modo classico, seppure con una tecnica ricercatamente riaccurciata. Una corona di lauro cinge la testa del cantore, il cui volto è rappresentato di profilo, riducendo la frontalità complessiva: una raggianti aureola crea un effetto

³¹¹ Da Benedetti 1996, p.106.

³¹² *Hagar et Ismaël*, 1849.

³¹³ Cfr Vachon 1895, p. 16.

³¹⁴ *Le pauvre pêcheur*, olio su tela, 155,5×192,5 cm, MdO, Paris, RF. 506. *Le fils prodigue*, olio su tela, 107×147 cm, 1879, National Gallery of Art, Washington. *Le rêve. "Il voit dans son sommeil l'Amour, la Gloire et la Richesse lui apparaître"*, olio su tela, 82×102 cm, 1883, MdO, Paris, RF. 1685.

³¹⁵ Lemoine 2002, p. 18.

³¹⁶ Lacambre 2007, p. 317.

³¹⁷ Charles Saunier, dall'articolo del 1901, apparso nella «Revue blanche» in occasione dell'esposizione di Séon, da Camboulives 1994-1995, p. 182.

³¹⁸ *Orphée*, matita e gessetto, 1890 ca, collezione privata, Paris.

sincretico non solo tematico. La lira è di grandi dimensioni e è già delineata con maggiore cura.

*Orfeo*³¹⁹ disperato si appoggia a una roccia e si copre con una mano il volto dall'espressione triste, indicata dall'inflessione della bocca: il pianto dello scoramento non è degno del poeta, che non può che rivelare la sua natura umana e indifesa, nonostante il valore simbolico elevato e ideale della sua poesia. La lira è tenuta saldamente dall'altra mano, il corpo efebico è nudo e semplificato: la natura è lo specchio dell'anima: la levigatezza e la stringatezza astraggono il dolore individuale in una risonanza universale. Sansebastianeggiante è l'Orfeo del *Dolore di Orfeo*³²⁰ di Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret del 1876, che potrebbe essere del tutto romantico se non fosse per quel drappo nero, che in maniera ambigua assume su di sé una carica erotica e funerea, attraente e distraente insieme. L'*Orfeo* di Séon, del 1883, sembra essere ben presente anche al fotografo pittorialista Fred Holland Day quando realizza il *Giovane nudo con lira*³²¹ nel 1907-1908. *Il poeta*³²² di Séon rivela una giovanissima età e un profilo androgino: rivolgendosi al cielo con un gesto drammatico, quasi a toccare il cielo stellato, ha abbandonato la lira e si è inerpicato su un alto scoglio, e con una posa plastica sembra quasi volersi involare.

Nel 1896, nel *Lamento di Orfeo*³²³ Séon recepisce tutta la forza essenzializzante di Puvis de Chavannes, che viene coniugata alle ricerche cromatiche dei contemporanei neoimpressionisti. La lira è precisamente individuata: al carapace vengono aggiunte le corna di stambecco. La figura è delineata da linee fluide e eleganti e la gestualità è aggraziata, composta, autocosciente. Il quadro presenta solo tre colori, di varie tonalità: vi è il bruno delle rocce e della lira, il drappo e il mare sono blu, a simboleggiare la disperazione e la profonda tristezza, e il corpo e la sabbia sono pallidamente ocracei, per indicare la melancolia. L'assemblaggio dei volumi è geometrico, le forme e le linee puntano all'astrazione: è evidente la volontà di rendere cosmico il dolore di Orfeo. Tutto è sotteso allo stile, cioè all'idealizzazione, all'astrazione, «le style, c'est, reconnaît-il avec Charles Blanc, "la vérité agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants, rendue à son essence originelle, à son aspect typique". L'Idéal, il le comprends, selon la définition de J. Péladan,

³¹⁹ *Orphée*, olio su tela, 45,5×30,5 cm, 1883, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne.

³²⁰ *La douleur d'Orphée*, olio su tela, 150×108, 1876, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.

³²¹ *Giovane nudo con lira*, stampa combinata, Library of Congress, Washington D.C..

³²² *Le Poète*, olio su tela, 101×56 cm, 1895, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne.

³²³ *Lamentation d'Orphée*, olio su tela, 73×116 cm, 1896, MdO, Inv. 20.637.

“toute idée sublimée, à son point suprême d’harmonie, d’intensité, de subtilité”³²⁴. Il poeta è coperto in parte da un drappo, quasi come una toga, una tunica, e è delineato mediante contorni attenuati: la grazia languida e l’abbandono svenevole rendono imprecisato il genere di questa figura laureata che si nasconde il viso, in un gesto di dolce e pudico ritegno.

*La lira di Orfeo*³²⁵ del 1898 è intensamente simbolista: lo testimoniano la rigorosa sintesi scarnificante, che cede ai valori della linea, e i significati reconditi, che si intrecciano con immediatezza con i pensieri di questa testa muta ma assorta e meditabonda, serena e rassicurante. La monocromia sabbiosa e la leggerezza del tocco rivelano la trama della tela, la lira tricolore, costruita sempre con il carapace di una tartaruga e le corna di uno stambecco, appare molto semplice, il viso, i capelli e la corona di alloro risultano maggiormente curati, il paesaggio, isolato e desolato, invece è sobrissimo, presenta solo sei piccoli massi e solamente due linee e tre tonalità diverse suddividono il terreno, il mare e il cielo. La sensazione che suscita questo dipinto è di calma e di serenità, a dispetto della drammaticità dell’evento e della crudezza della *tête coupée*: lo sbranamento, il dilaniamento, il viaggio sull’acqua sono catartici, solo il passaggio mediante un evento violento da uno stato di insoddisfazione a uno di beatitudine garantisce la libertà creativa, il raggiungimento della sfera del sublime, dell’ideale, dell’universale.

Odilon Redon disegna o dipinge varie volte la testa e la lira di Orfeo fluttuanti sull’acqua³²⁶. Il volto di Orfeo, con quei suoi occhi chiusi e in un’espressione animata da un sottile rapimento contemplativo, sprigiona un’aura di psicologica consapevolezza. L’ambientazione, di tipo liquido, acquatico, è denudata, astratta, a volte anche accompagnata da fiori dotati di traslucida fosforescenza: sono paesaggi indistinti, che tuttavia riflettono, riverberano l’attività psichica o emozionale che si percepisce dal volto del cantore. Questi ambienti, divenendo fluidi spazi atemporalmente, evocano la vittoria di Orfeo sulla vita e sulla morte, trasmettendo l’idea del valore e della potenza dell’atto creativo, dell’arte. Essendo stato dilaniato, frammentato, il poeta si ricongiunge con la natura, con cui è ormai

³²⁴ Germain 1892, p.109, da Kosinski 1989, p. 336.

³²⁵ *La Lyre d’Orphée*, olio su tela. 27×46, 1898, Musée d’Art Moderne, Saint-Etienne.

³²⁶ *Tête d’Orphée*, pastello, 68,8×56,8 cm, 1903-1910 ca, The Cleveland Museum of Art. *Tête d’Orphée*, carboncino, 41×34 cm, 1881 ca, Kröller-Müller Rijksmuseum, Otterlo. *Tête d’Orphée*, carboncino, 44,5×53,7 cm, 1881 ca, The Museum of Modern Art, New York. *Tête d’Orphée*, pastello, 53×67,5 cm, collezione privata. *Tête d’Orphée sur la lyre*, olio su tela, 32,2×40,3 cm, 1880, Musée Municipal de l’Evêché, Dépot du Musée d’Orsay, Limoges.

inscindibilmente unito, materialmente e spiritualmente. Una natura che si rivela acquosa simboleggia la generazione, la crescita e la metamorfosi: la narrazione si carica di significati mitici e arcani. Il canto persistente della testa mozzata di Orfeo è il simbolo del pensiero puro e anche dell'immortalità della poesia e della simbiosi tra la natura e l'artista. Secondo Redon, «l'arte deve fornire al filosofo, al pensatore, al sapiente, e forse anche al teosofo - chi sa? - materia da riflettere e da amare»³²⁷, in una visione sincretica, aperta e pronta a accogliere tutti gli elementi culturali e religiosi che esaltino la creatività speculativa, la ricerca delle profondità insondabili dell'inconscio, l'elevatezza spirituale: Redon esplora tutto ciò che confina con l'enigma, l'indefinito, l'impreciso, fino alla rivelazione che tutto è enigma, indefinitezza, imprecisione. C'è un'irresistibile attrazione per tutto ciò che non è determinato, per tutto ciò che appare continuamente mutevole: così le opere non definiscono ma suggeriscono qualcosa, che è polisemico e affascinantemente ambiguo e che dunque spinge l'osservatore a desiderare di ricercarne il significato profondo. La carica moderna di Redon sta nell'esaltazione intenzionale, attraverso immagini allusive e enigmatiche, della soggettività interpretativa del fruitore e nella sostituzione della visione mentale alla visione "retinica": uno sguardo al di là del visibile. Elementi che faranno dichiarare a Marcel Duchamp: «Il mio punto di partenza è stato l'arte di Odilon Redon»³²⁸. E anche il poeta Verlaine esprime nell'*Art poétique* del 1874, ma pubblicata solo nel 1882, il raffinato gusto per l'ambiguo:

«Il faut aussi que tu n'aies point
 Choisir tes mots sans quelque méprise:
 Rien de plus cher que la chanson grise
 Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est de beaux yeux derrière des voiles,
 C'est le grand jour tremblant de midi,
 C'est, par un ciel d'automne attiédi,
 Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
 Pas la Couleur, rien que la nuance!
 Oh! la nuance seule fiancée
 Le rêve au rêve et la flûte au cor!»

³²⁷ Redon 2004, p. 113.

³²⁸ Cfr di Stefano 2005, pp. 20-21.

Redon nel suo diario pubblicato postumo nel 1922, *À soi-même*, afferma:

«Riguardo a quel che è mio, credo di aver fatto un'arte espressiva, suggestiva, indeterminata. L'arte suggestiva è irradiazione di divini elementi plastici, accostati, combinati per suscitare fantasie che essa illumina ed esalta, incitando al pensiero»³²⁹.

Il pittore fonde le principali tre fonti dell'arte, la tradizione, la realtà e l'invenzione personale, riservando a quest'ultima una posizione privilegiata, poiché permette di far raggiungere agli uomini le vette astratte della spiritualità, onirica, panica, cosmica, infinita. Il passaggio dal nero, il colore più essenziale, rispettato e incontrastato fino ai primi anni '90 dell'Ottocento, avviene in modo (quasi) improvviso con l'inizio del nuovo secolo, e allora compaiono colori sontuosi, fulgidi, irradianti, fino a giungere a veri e propri «lyrical chromatics», come li ha definiti André Masson: è l'ulteriore esperienza esplorativa della trasformazione: «he invented color as metamorphosis»³³⁰. «Tutto ciò che nei "neri" era statico, sospeso o semplicemente fluttuante, adesso sfugge a ogni assetto stabile in un continuo sbocciare e irradiare, un dinamismo aurorale che evoca un paradiso nascente, l'alba di un mondo appena rivelato. Le figure sono grumi di sostanza cromatica assimilata alle rocce o alla vegetazione, e l'apparizione del sole nero non coincide più con l'eclissi della luce in un mondo senza Dio, ma è l'emblema di un'iniziazione al mistero panico dell'universo»³³¹. Immerso in un'atmosfera irreale, che possiede qualcosa di magico, Orfeo è un iniziato, investito della missione sacra di esprimere l'Ideale e del ruolo messianico di profeta-martire in grado di comprendere il linguaggio dell'universo. Il tema della vittoria del canto sulla caducità dell'esistenza possiede un valore referenziale e, rinviando al potere universale dell'arte, si pone come immagine autocelebrativa dell'artista.

Dopo il viaggio nell'oltretomba sotto la protezione del potere della poesia e dopo la decapitazione, la metamorfosi costellante viene quasi prefigurata dagli astri che sfolgorantemente risplendono riflessi sull'acqua che trasporta sopra la lira la testa dell'*Orfeo morto*³³² di Jean Delville del 1893. Tutto è pervaso, impregnato di

³²⁹ Redon 2004, p. 115.

³³⁰ Masson 1957, p. 61.

³³¹ Di Stefano 2005, p. 38-40.

³³² *Orphée mort*, olio su tela, 1893, Collection Anne-Marie Gillion-Crowet, Bruxelles.

una misteriosa luce stellare, la superficie liquida è increspata da lievi onde regolari, la lira è minuziosamente incrostata di pietre preziose, appare piú ricca anche di quella dello stesso decorativo Moreau. Il blu intenso dell'acqua infonde meraviglia e serenità; le conchiglie in basso a destra indicano la rinascita dopo la morte. L'androgina del volto, ricercata anche attraverso l'utilizzo come modello della signora Delville, segnala l'aspirazione ai valori supremi. Il cantore, con gli occhi chiusi e l'espressione trasognata e estatica, è l'intermediario tra gli esseri umani e l'Essere assoluto: egli conosce e domina anche le forze ultraterrene, possedendo intellettualmente e spiritualmente tutte le leggi dell'armonia globale, cosmica, assoluta, in una dimensione neoplatonizzante e cristianeggiante.



Costruire l'antico

L'arte, per i simbolisti, deve evocare non descrivere, ispirare non definire, provocare non paralizzare. L'arte è assorbita dalle rivelazioni, dalle religioni: l'artista ne è il sacerdote. Le favole antiche penetrano nel passato attraverso interstizi non visibili: rintracciarli è compito di chi sa mettersi in contatto con le sfere piú elevate dell'essere. Orfeo è un intermediario perfetto tra gli dèi e gli uomini. È iniziato: sacerdote: artista sublime: martire. Indagare i miti e le leggende serve a comprendere l'inutile affanno del mondo contemporaneo: filologi, storici delle religioni, antropologi tentano di individuare forme e strutture comuni, unitarie, che includano piú culture. Lo studio delle radici della civiltà contemporanea coinvolge anche i linguisti, che ricercano una lingua originaria da cui derivare scientificamente quelle antiche e poi quelle moderne: l'indoeuropeo è la super-lingua dell'area ariana³³³. Anche l'origine di tutte le religioni è unica: le diversità riscontrabili sono incrostazioni, deviazioni o solo metamorfosi della religione primigenia. Bisogna abbattere tutte le barriere tra le varie dottrine e

³³³ Cfr Said 2007.

congiungere la tradizione giudeo-cristiana non solo con quella greco-romana ma anche con quelle numerose dell'Oriente. I mitografi studiano le leggende e i miti per individuare verità che trascendano i confini della storia: la contaminazione culturale si vivifica costruendo un mondo antico nuovo.

Le culture si manifestano mediante linguaggi, che nei loro significati sono rivelazioni: la religione, l'arte e la lingua sono simboli da decodificare (Ferdinand Brunetière³³⁴). Secondo Jean Thorel, il simbolo è l'espressione, la realizzazione di una verità che concentra l'individuale e l'universale.

«Le Symbolisme date toujours, puisqu'il est le fond même de toute poésie. C'est précisément parce que le symbole joue ce rôle synthétique, aliment aux sens, à l'âme, à l'esprit, qu'il est d'essence supérieure à la comparaison et à l'allégorie, lesquelles distinguent et séparent ce que le symbole unit et joint ensemble pour faire une seule et même chose»³³⁵.

Anche lo storico delle religioni belga Eugène Félicien Albert Goblet d'Alviella, per il quale le religioni sono il riflesso di una verità universale, propone una definizione del simbolo e del simbolismo, diluendola con la teoria sacerdotale dell'artista:

«On pourrait définir le symbole: une représentation qui ne vise pas à être une reproduction. La reproduction suppose que l'image est identique ou du moins semblable à l'original; le symbolisme exige seulement qu'elle ait certains caractères en commun avec l'objet représenté, de façon que, par sa seule présence, elle puisse évoquer l'idée de ce dernier; comme c'est le cas pour une arme de jet et la foudre, une faucille et la moisson, une bague et le mariage, une balance et la notion de justice, une genuflection et le sentiment de soumission, etc.

Par le symbolisme, les objets les plus simples, les plus vulgaires se transfigurent, s'idéalisent, acquièrent une valeur nouvelle et, pour ainsi dire, illimitée»³³⁶.

Pierre Simon Ballanche tenta di armonizzare religione, mitologia, filologia, filosofia e occultismo in una prospettiva palinogenetica, ispirata alle teorie dei cicli storici. La prospettiva cristiana si unisce a quella pagana. Anche Cristo è un iniziato, il più vicino alla perfezione, e Adamo, il primo essere umano, possiede caratteri androgini. Orfeo è ormai un'astrazione, è una forma simbolica molto convincente del mondo antico: la sua figura viene energicamente reinventata.

³³⁴ Cfr Brunetière 1891.

³³⁵ Thorel 1891, da Kosinski, p. 309.

³³⁶ Goblet d'Alviella 1891, pp. 2-3.

«Voici donc cet Orphée, que j'ai déclaré ne pas être établi sur des bases scientifiques, et qui cependant, j'ose presque l'affirmer, n'est, sous certains rapports, qu'une véritable évocation de l'antiquité. La mythologie est une histoire condensée, et pour ainsi dire algébrique»³³⁷.

Il conflitto con il classicismo winckelmanniano e con la tecnologia della società moderna induce i simbolisti a rinnovare il mondo. Il nitore e la solarità della grecità scompaiono: ombre, inquietudini e ambiguità tratteggiano i nuovi classici con intenzioni di deliberato sconvolgimento dei modelli filologici e storici. L'apostolato del sincretismo si propaga nell'olimpico degli adepti per esaltazioni mistiche di incantata e divina emanazione. I classici non si rivestono, ma si reinventano, non disgiungendo significati e significanti: la forza ermeneutica della creazione si sprigiona fantasmagoricamente nell'essenza universale dell'arte, nelle corrispondenze cosmiche, nelle sinestesie mondane e ultramondane. Il mito è «la conque sonore d'une idée»³³⁸.

Ibride configurazioni interpretative compaiono anche in saggi di matrice scientifica. Il modello sincretico della nascita e dell'evoluzione della religione mondiale è proposto anche da Georg Friedrich Creuzer nel suo studio enciclopedico sul mondo delle religioni, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810, prima edizione). In India vi sono le radici di tutte le religioni, di tutte le lingue: lo studio filologico-comparativo studia il sanscrito e le mitologie indiane, per trarne in modo sicuro le specificità derivazionali. Il medesimo entusiasmo per l'India è condiviso anche da Goethe, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Esiste una sorgente comune a tutti gli uomini: lo sviluppo coinvolge persino la sfera spirituale e religiosa. Infatti Creuzer inizia con le religioni dell'India, della Persia e dell'Egitto, passando poi a quelle greca e romana: il livello spirituale più elevato è rappresentato da quella indiana, che possiede un ordine monoteistico di sistematica e formale purezza simbolica. Gli dèi greci sono delle invenzioni ingegnose per spiegare le verità di una spiritualità pura e logica. In modi platonizzanti, si procede per successive corruzioni, l'ideale spirituale è rappresentato dalle religioni indiana e quella derivata e quindi inferiore spiritualmente dalla religione greca: i miti sono esclusivamente rappresentazioni di forme simboliche, cioè delle spiegazioni

³³⁷ Ballanche 1830, vol. 4, p. 6.

³³⁸ Régnier 1901, da Illouz 2004, p. 86.

elementari di verità supreme. Nel panteismo greco sono importanti i culti misterici: Orfeo è iniziato ai misteri orientali, è sacerdote dei culti dionisiaci, è il civilizzatore della Grecia.

A queste posizioni si oppongono alcuni studiosi, come J.H. Voss, G. Hermann, Schelling, K.O. Müller. Allora si difende Omero, indicato da Creuzer come colpevole di aver sostenuto il politeismo. Si accusa Creuzer di avere una visione neoplatonica o di avere pregiudizi cristiani nei confronti della religione greca o di aver interpretato i miti solo come mere serie di allegorie. Si difende la religione greca, sostenendo il suo sviluppo indipendente³³⁹. Ernest Renan si oppone razionalisticamente alla posizione di Creuzer, cioè all'idea dell'India come origine della religione greca e all'enfasi assegnata alle forme simboliche. Ma egli apprezza la ricerca di basi comuni condivise, la validità spirituale delle religioni antiche e soprattutto la sottostante visione sincretica:

«Ce fut un grand enseignement et comme une révélation que de voir ainsi pour la première fois réunis dans un *panthéon* scientifique tous les dieux de l'humanité, indiens, égyptiens, perses, phéniciens, étrusques, grecs, romains»³⁴⁰.

Joseph Daniel Guigniaut traduce in francese il testo di Creuzer tra il 1825 e il 1841: nel volume è incluso anche un breve panorama dello stato degli studi classici in Germania, del contesto delle idee di Creuzer e delle controversie relative al suo libro.

Da Friedrich Max Müller, studioso dei testi della tradizione occidentale e orientale e sostenitore della derivazione di ogni mito dal linguaggio (*nomina numina*), George W. Cox ricava anche la rilevanza culturale della potenza del sole. Analisi etimologiche comparative delle parole sorreggono il senso fondamentale dei miti, di cui si devono individuare i significati simbolici, valicando i confini culturali. Nel *Manual* le leggende greche, latine, egizie, assire, vediche, persiane e nordiche sono esposte in termini semplici e chiari, destinati ai bambini. Vi è anche un capitolo su Orfeo e Euridice.

«What is the name of Orpheus? It is the same as the Indian Ribhu, a name that seems at a very early period to have been applied to the sun. In the Veda it is applied to many deities. In its original sense it seems to have denoted creative power or energy. In the opinion of some, Orpheus

³³⁹ Cfr Kosinski 1989, p. 307.

³⁴⁰ Renan 1853, p. 826.

represents the winds, who tear up the trees as they course along, chanting their wild music»³⁴¹.

L'idealismo estetico interpreta il mito come l'espressione finita di un'astrazione: Stéphane Mallarmé, traducendo in modo originale il *Manual* nel 1880, porta a compimento il collegamento tra filologia, mitografia e poesia simbolista moderna.

Les symboles mythiques ont été, par la Science, délivrés de la personnalité fabuleuse où les enferma l'Antiquité. Rien ne reste plus, aux yeux de qui vient de regarder ce livre, que l'apparence des dieux à jamais incarnée dans le marbre, puis leur signification rendue à la lumière, aux nuées, à l'air.

Voilà où en est le savoir de notre temps; mais à côté de l'étude il y a l'imagination. De très grands poètes ont su (c'est leur devoir tant que l'humanité n'a pas créé des mythes nouveaux) vivifier à force d'inspiration et comme rajeunir par une vision moderne les types de la Fable. Si quelque esprit, imbu de préjugés, pensait que les divinités n'ont plus chez nous le droit à l'existence, il pourra, à la lecture de belles pages empruntées ici aux gloires des Lettres d'aujourd'hui, reconnaître, comme un fait, que rien n'est mort de ce qui fut le culte spirituel de la race. Magnifique et vivant prolongement qui doit se perpétuer aussi longtemps que notre génie littéraire!»³⁴²

Per il mito di Orfeo, Mallarmé si attiene piuttosto fedelmente al dettato di Cox, tralasciando la partecipazione del poeta greco al viaggio degli Argonauti e il suo canto vincitore delle voci delle Sirene. Questo mito risente fortemente dell'esegesi solare, mettendo in evidenza la contrapposizione tra la luce e le tenebre.

«Orphée passe pour fils du fleuve Éagre et de la muse Calliope. Son histoire est des plus belles. Ce mythe brillant gagna l'amour de la belle Eurydice, qui mourut bientôt après de la morsure d'un serpent. Orphée, malheureux de cette perte, n'eut plus le cœur d'éveiller sur sa lyre d'or la musique, qui faisait que bêtes, arbres et hommes le suivaient avec délices. Il se détermina donc à chercher Eurydice dans la terre des morts; et, ayant adouci le chien d'Hadès, Cerbère, par son chant, il fut conduit devant Polydegmon et Perséphone, qui lui permirent d'emmener sa femme: à condition qu'il n'en regarderait pas le visage aimé avant qu'elle eût atteint la terre. Orphée, oubliant sa promesse, se retourna trop tôt; et Eurydice lui fut ravie presque avant qu'il pût la voir. La douleur d'Orphée imposa de nouveau silence à sa musique, cela jusqu'aux temps où il mourut sur les bords de l'Hébre. Son nom est le même, Orpheus, que l'indien Ribhu, appellation qui paraît avoir été, à une époque très-

³⁴¹ Cox 1867, pp. 106-107.

³⁴² Mallarmé 1880, pp. 305.

primitive, donnée au soleil. On l'applique, dans les Védas, à de nombreuses déités.

Le sens primitif semble avoir marqué l'énergie et le pouvoir créateurs. Orphée représente, dans l'opinion de quelques-uns, les vents qui arrachent les arbres dans leur course prolongée, en chantant une sauvage musique. Aussi faut-il voir comme le mélange de deux notions qui viennent aboutir à la légende d'Orphée: l'idée du matin, avec sa beauté de courte durée, s'y fond comme dans l'histoire d'Hermès, avec l'idée de la brise qui accompagne ordinairement l'aurore. Le nom d'Eurydice vient du mot qui a donné leur forme aux noms comme Europe, Eurytos, Euryphassa, et beaucoup d'autres: tous dénotant le vaste jaillissement de l'aurore dans le ciel. Alors qu'est-ce que le serpent qui mord Eurydice? Le serpent des ténèbres, qui tue le beau crépuscule du soir. Le pèlerinage d'Orphée enfin représente le voyage que, pendant les heures de la nuit, le Soleil passait pour accomplir afin de ramener, au matin, l'Aurore, dont il cause la disparition par sa splendeur éblouissante. Réminiscences: voir dans ce départ final d'Eurydice une autre forme de la mort de Daphné et de celle de Procris»³⁴³.

Il poeta moderno omette anche il destino finale di Orfeo, ucciso e decapitato, la cui testa, nel mito originario, continua a cantare, come quella mozzata del *Cantique de Saint Jean*.

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent

Je sens comme aux vertèbres
S'éployer des ténèbres
Toutes dans un frisson
À l'unisson

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps

Qu'elle de jeûnes ivre
S'opiniâtre à suivre
En quelque bond hagard

³⁴³ Mallarmé 1880, pp. 191-192, cfr Mallarmé 2008.

Son pur regard

Là-haut où la froidure
Éternelle n'endure
Que vous la surpassiez
Tous ô glaciers

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut.

L'estetica mistica di Mallarmé vede nel poeta un *medium* per il raggiungimento della verità divina: la «Parole» è la fonte del potere magico e mistagogico dell'arte. Mentre per Richard Wagner i miti sono l'espressione di un'anima nazionale, per il poeta francese essi sono «le support d'une pensée plus abstraite et plus universelle des contenus de la poésie»³⁴⁴.

Il sincretismo lega le mitografie del presente e del passato, le religioni esoteriche e la teosofia, le filosofie occulte e il misticismo: è fondamentale individuare quella verità che è in grado di unificare tutte le manifestazioni culturali della storia dell'uomo. Il linguaggio dei simboli deve essere decriptato dall'artista-sacerdote perché c'è una relazione arcana tra il mondo reale, materiale e quello trascendente, ideale. Si va alla ricerca di simboli universali, in un invasamento insieme obnubilante e rischiarante per entusiasmi estatici. Le intermittenze mistiche possono essere captate solo attraverso un costante confronto tra il mito e la realtà, tra lo spazio della storia e quello dell'invenzione. «Le mythe n'est pas descriptif. [...] Il est au contraire essentiellement interprétatif. Le flou thématique souvent généré par la peinture symboliste résulte de l'écart entre sujet figuré et thème sous-jacent, de la tension qu'introduit toute propension métaphorique de la forme. La place du mythe dans le symbolisme et donc plus que celle d'un "sujet", puisqu'il y est le pivot autour duquel s'organise la représentation du monde»³⁴⁵. Nei simbolisti, l'astrazione è potentemente idealistica, e la *reductio ad unum* appare indifferente agli aspetti antropologicamente determinati. Il processo di assolutizzazione si accorda con quello di rivelazione elitista della verità delle essenze superiori.

³⁴⁴ Illouz 2004, p. 94.

³⁴⁵ Rapetti 2007, p. 206.

I pittori simbolisti interagiscono con i teorici del sincretismo culturale, sono da loro stimolati a creare sotto gli auspici di un pantheon multiforme. Divenuti sacerdoti e profeti (come i Nabis, dall'ebraico Nabiim, 'profeta'), gli artisti si sforzano di recepire i segni della natura che consentono di attingere a piú elevate idee: l'essenza dell'arte è religiosa. La teosofia e la fede nella palingenesi giungono persino a identificare l'arte con lo stesso idealismo (come, per esempio, in Delville). Tra i maggiori teosofi, occultisti e mistici vi sono Eliphas Lévi, pseudonimo dell'Abbé Alphonse Louis Constant, Joséphin Péladan, che si fa chiamare Sâr Mérodack, perché si considera discendente di un re assiro, Papus, soprannome di Gérard Encausse, e Edouard Schuré³⁴⁶. Secondo Eliphas Lévi, «tout l'univers n'est qu'un temple sublime, n'ayant qu'un rôle, qu'un soleil et qu'un Dieu»³⁴⁷: l'artista, iniziato profeta sacerdote, ha un ruolo fondamentale, deve decodificare le misteriose corrispondenze visibili e rivelare la sostanza ideale che si manifesta nella sua forma piú elevata. Lévi fonde i miti classici con la storia della *Bibbia*, in un quadro filosofico occultista che crea una sintesi religiosa esuberante. Orfeo ha un ruolo fondativo, poiché è il primo di una illustre serie di iniziati, tra cui vi sono anche Pitagora, Socrate, Apollonio di Tiana e Ipazia.

«La fable d'Orphée est tout un dogme, c'est une révélation des destinés sacerdotales, c'est un idéal nouveau issu du culte de la beauté. On dit que le beau est la splendeur du vrai. C'est donc à cette grande lumière d'Orphée qu'il faut attribuer la beauté de la forme révélée pour la première fois en Grèce»³⁴⁸.

Joséphin Péladan subisce profondamente l'influenza di Eliphas Lévi: la visione occultista manipola i miti antichi unendoli alla tradizione cristiana. Orfeo è uno ierofante, un filosofo e un iniziato, come Mosé, Zoroastro, Sakyamuni, Rama, Krishna. In una composizione per il teatro intitolata *Terre d'Orphée*, di cui abbiamo solo il manoscritto, si mescola il mito di Orfeo e Euridice con la storia di Caino e Abele, con ardite crasi martirologiche. Nel 1891, Péladan pubblica *L'Androgyné* e *La Gynandre*: entrambe le figure sono giovani e presentano caratteri insieme maschili e femminili, con tensioni evidentemente ibride, platonizzanti e adamiche.

³⁴⁶ Cfr capitolo I.

³⁴⁷ Lévi 1862, p. 467, da Kosinski 1989, p. 312.

³⁴⁸ Lévi 1860, da Kosinski 1989, p. 312.

«L'enfant semblait une fille de treize ans: de beau cheveux d'un or sombre frisaient sur son cou dénudé par un col marin rabattu; ses mains toutes petites, aux doigts pointus et finement onglés, ses pieds chaussés de soie grise et d'escarpins vernis, efféminaient son costume de drap bleu composé d'une veste courte ouverte sur la chemise et d'une culotte bouffante. Mais le visage, ce beau teint jaune clair, n'éteignait pas la fermeté des traits»³⁴⁹.

Anche Papus è un propugnatore del sincretismo religioso, dell'occultismo e dei misteri iniziatici. Anch'egli sostiene la natura androgina primordiale di Adamo, e presta particolare attenzione a privilegiare l'Oriente, culla di tutte le culture. In una lista ordinata secondo una gerarchia spirituale, Orfeo ha una posizione di rilievo, accanto anche a Zoroastro, Abramo, Mosé, Lao-Tze, Buddha, Pitagora: questi iniziati, questi profeti hanno saputo rivelare l'alchemica verità universale.

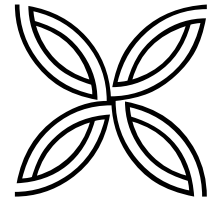
L'arte è la vita e ciò che vi è oltre la vita: l'arte deve trovare una forma ideale nell'interazione tra le diverse sfere sensoriali, tra le differenti forme espressive, tra le poliedriche contaminazioni culturali da concepire. L'estetica simbolista è intrisa di enigmi e di ambiguità, che si manifestano tramite miti, simboli e significati segreti: i profeti sono il ponte tra le apparenze e le essenze, essi devono svelare misteriosamente i nessi ancora intangibili, impalpabili. L'universo del mito è l'immaginazione, a cui tutti i nessi di tipo causale e logico sono estranei: la mitologia preserva i geroglifici dell'anima sempre olograficamente metamorfizzabili e trasformativi. I miti classici simbolisti sono una ri-costruzione, una re-invenzione ermetica e preziosa del mondo antico, dispiegata con carisma e sintomatico mistero.

«Nous ne modifions pas le données des légendes; elles ont poussé en nous des racines trop profondes, elles sont trop mêlées à notre vie intérieur; elles ne sont plus grecques, elles sont nôtres; elles ne font plus partie de la mythologie grecque, mais de la mythologie de notre âme, dans l'atmosphère et les paysages de laquelle elles se sont déroulées [...] Tout y vit d'une vie présente. Ce sont les mêmes contes, les mêmes histoires, mais vécu dans une sensibilité spéciale, au pays de notre imagination, à l'aube du passé de notre monde intérieur, en des cosmogonies dont les sens nous est personnel et se relie à toute notre pensée»³⁵⁰.



³⁴⁹ Péladan 1891^(a), p. 11, da Franchi 1991, p. 228.

³⁵⁰ Poizat 1919, p. 152.



Abbreviazioni

Bibliografia

Abbreviazioni ·134·

Bibliografia ·135·

Abbreviazioni

GM: Gustave Moreau
MdL: Musée du Louvre, Paris
MdO: Musée d'Orsay, Paris
MGM: Musée Gustave-Moreau, Paris
RMN: Réunion des Musées Nationaux

vd. bibliografia per CA, MGM Arch./Cat./Des./Inv., RE

a.C.: avanti Cristo	intr.: introduzione
c.: cura (in “a c. di”: “a cura di”)	inv.: inventario
ca: circa	it./itt.: italiano/-a / italiani/-e
cat.: catalogo	n.: nota
cit./citt.: citato/-a / citati/-e	nn.: note / numeri
cm: centimetri	n°: numero
col./coll.: colonna/colonne	p./pp.: pagina/pagine
collab.: collaborazione	rist.: ristampa /ristampato
comm.: commento	s./ss.: seguente/seguenti
cfr: confronta	s.d.: senza data
d.C.: dopo Cristo	sec./secc.: secolo/secoli
ecc.: eccetera	s.p./ss.p.: studio per/studi per
ed./edd.: edizione/edizioni	tav./tavv.: tavola/tavole
edit./editt.: editore/editori	tr./trr.: traduzione/traduzioni
es./ess.: esempio/esempi	v./vv.: verso/versi
esp.: esposizione	vd.: vedi
fig./figg.: figura/figure	vol./voll.: volume/volumi
fr./frr.: frammento/frammenti	



Bibliografia

Bibliografia selettiva: si rinvia anche all'ulteriore bibliografia ivi riferita.

A

Katherina **Alexander**

1988: *Stylistic Commentary on Phanocles and related Texts*, Amsterdam: Hakkert

Luigi **Alfonsi**

1953: *Phanoclea*, «Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie» 81, pp. 379-383

Scott C. **Allan**

2008: *Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon*, «Nineteenth-Century Art Worldwide» 7 (primavera), pp. 1-21, cfr http://www.19thc-artworldwide.org/spring_08/articles/alla.shtml

Apollodoro

2004: *Apollodoro. Biblioteca*, con il comm. di James G. Frazer, ed. it. a c. di Giulio Guidorizzi, Milano: Adelphi Edizioni

Apollonio Rodio

1986: *Apollonio Rodio. Le Argonautiche*, tr. it di Guido Paduano, intr. e comm. di Guido Paduano e Massimo Fusillo, Milano: Rizzoli

2003: *Apollonio Rodio. Argonautiche*, a c. di Alberto Borgogno, Milano: Mondadori

Arjun **Appadurai**

2001: *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, tr. it. Roma: Meltemi, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1996

Lloyd James **Austin**

1970: *Mallarmé et le mythe d'Orphée*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises» 22.1, pp. 169-180

Claude **Aziza**

2008: *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée*, Paris: Les Belles Lettres

B

Pierre Simon **Ballanche**

1830: *Orpheus* (1827), in *Palingénésie sociale ou Théodicée de l'Histoire*, in *Œuvres complètes*, Paris: Barbezat

Enea **Balmas**

1990^(a): *Appunti per un Orfeo in Francia*, Milano: CUSL

1990^(b): (a c. di), *Orfeo in Francia. Testimonianze*, Milano: CUSL

1995: *Orfeo nella letteratura francese moderna*, in Rossi Cittadini 1995, pp. 43-56

Honoré de **Balzac**

1835: *Séraphîta*, Paris: Werdet

Alessandro **Barchiesi**

1989: *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 23, pp. 53-97

Renato **Barilli**

1966: *Il simbolismo*, Milano: Fabbri Editori

1982: *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna: il Mulino

Roland **Barthes**

1974: *Miti moderni*, con uno scritto di Umberto Eco, tr. it. Torino: Einaudi, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1957

Pierluigi **Basso**

2002: *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma: Meltemi

Maria Teresa **Benedetti**

1996: *Moreau, Puvis de Chavannes, Redon: fantasie mitiche e realtà della psiche*, *Catalogo*, in Roma 1996, pp. 11-19, *passim*

1997: *Simbolismo*, «Art e Dossier» inserto allegato al n. 128 (novembre)

Albertus (Alberto) **Bernabé**

2005: (edit.), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta Pars II Orphicorum et Orphicis similium Testimonia et Fragmenta Fasciculus 2*, München-Leipzig: K.G. Saur Verlag

Homi **Bhabha**

2001: *I luoghi della cultura*, tr. it. Roma: Meltemi, *Location of culture*, London-New York: Routledge, 1994

Paul **Bittler** - Pierre-Louis **Mathieu**

1983: (a c. di), *Inventaire du Musée Gustave Moreau. Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris: Édition de la RMN

Albrecht von **Blumenthal**

1938: *Phanocles*, in *RE*, XIX.2, coll. 1781-1783

Louis **Boisse**

1917: *Le paysage et la nature dans l'œuvre de Gustave Moreau*, «Mercure de France» CXIX.447 (1 febbraio), pp. 417-428, in Bourg-en-Bresse - Reims 2004-2005, pp. 161-167

Philippe **Borgeaud**

1991: (a c. di), *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève: Librairie Droz

Bourg-en-Bresse - Reims

2004-2005: *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, cat. esp. Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou - Reims, Musée des Beaux-Arts, Versailles - B.-e.-B. - R.: Éditions Artlys-Monastère royal de Brou-Musée des Beaux-Arts de Reims, 2004

Jan **Bremmer**

1987: *Interpretations of Greek Mythology*, London-Sydney: Croom Helm

1991: *Orpheus: From Guru to Gay*, in Borgeaud 1991, pp. 13-30

Brescia

1999-2000: *Da Pont-Aven ai Nabis. Le stagioni del Simbolismo francese. Denis, Sérusier, Gauguin, Vallotton e gli altri*, cat. esp. Brescia, Palazzo Martinengo, Milano: Skira editore

André **Breton**

1991: *L'arte magica*, Milano: Adelphi, *L'art magique*, Paris: Club Français du Livre, 1957; Paris: Éditions Phébus et Éditions Adam Biro, 1991

Giuliano **Briganti**

1969: *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento*, Milano: Fratelli Fabbri Editori

1989: *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Electa, Milano 1989², 1977¹

Browning

1990: *Robert Browning. Poems. Poesie*, a c. di Angelo Righetti, Milano: Mursia

Pierre **Brunel**

2005: *Un mythe littéraire et musical*, «TDC» 891, 1 marzo, cfr <http://www.cndp.fr/revueTDC/891-72864.htm>

Ferdinand **Brunetière**

1891: *Le symbolisme contemporain*, «La Revue des deux mondes» 104

Isabelle **Buatois**

2008: *La femme comme énigme: étude des oeuvres de Gustave Moreau, Œdipe et le Sphinx, Le Sphinx vainqueur, Œdipe voyageur et de la pièce de Maurice Maeterlinck, Pelléas et Mélisande*, «Post-Scriptum. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias» 8, http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2008_8_buatois.pdf

Judith **Butler**

2004: *La disfatta del genere*, ed. it. a c. di Olivia Guaraldo, Roma: Meltemi, *Undoing Gender*, New York-London: Routledge, 2004

C

CA

= Powell 1925

Claude **Calame**

1995: *Mythe et mythologie: taxinomies indigènes et catégories occidentales*, in Rossi Cittadini 1995, pp. 57-

Anna **Camaiti Hostert**

2006: *Passing. Dissolvere le identità, superare le differenze*, Roma: Meltemi

Catherine **Camboulives**

1994-1995: *L'âme et le sang du poète, Catalogue*, in Tourcoing-Strasbourg-Ixelles 1994-1995, pp. 53-67, *passim*

Alan **Cameron**

1995: *Callimachus and his Critics*, Princeton (NJ), Princeton University Press

Luisa **Capodici**

1996-1997: *Cronaca di un viaggio in Italia*, in Roma 1996-1997, pp. 19-43

2002: *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, testi inediti trascritti, classificati e annotati da L. C., prefaz. di Geneviève Lacambre, Paris: Somogy

2004-2005: *Gustave Moreau au pays où fleurit le citronnier: promenades romaines, Paysages d'Italie, d'honfleur et d'étampes*, in Bourg-en-Bresse - Reims 2004-2005, pp. 36-46, 72-93

- 2007: *Rinascimento trasfigurato: il sogno italiano in Francia fra tradizione e modernità*, in Ferrara-Roma 2007, pp. 27-37
- Jean Cassou**
 1971: *Odilon Redon*, Milano: Fratelli Fabbri Editori
- Jean Cassou** - **Pierre Brunel** - **Francis Claudon** - **Georges Pillement** - **Lionel Richard**
 1972: *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris: Somogy
- Francesco Cattani** - **Donata Meneghelli**
 2008: (a c. di), *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, Roma: Meltemi
- Remo Ceserani**
 1999: *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari: Editori Laterza
- Frédéric Chaleil**
 1998: (a c. di), *Gustave Moreau par ses contemporains*, prefaz. di Bernard Noël, Paris: Les Éditions de Paris
- Charles Amédée de Noé**, detto **Cham**
 1864: *Une promenade au Salon*, «Le Charivari» 15 maggio
 1866: *Le Salon de 1866 photographié par Cham*, Paris, Éd. Arnauld de Vresse
- Ernest Chesneau**
 1866: *Salon de 1866*, «Le Constitutionnel» 128, 8 maggio
 1868: *Les nations rivales dans l'art*, Paris: Didier
- Maria Grazia Ciani** - **Andrea Rodighiero**
 2004: (a c. di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, testi di Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino, Venezia: Marsilio
- Russel T. Clement**
 1996: *Four French Symbolists. A sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon and Maurice Denis*, Westport (CT)-London: Greenwood Press
- Fabio Cleto**
 2008: (a c. di), *PopCamp*, 2 voll., «Riga» 27
- Roberta Coglitore**
 2008: (a c. di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, contributi di Hans Belting, Andreas Beyer, Michele Cometa, Philippe Hamon, W.J.T. Mitchell, Ulrich Stadler, Palermo: :duepunti edizioni
- Giorgio Colli**
 2005: *La sapienza greca, I Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*, Milano: Adelphi Edizioni, 2005⁴, 1977¹
- Michele Cometa**
 2004^(a): *Dizionario degli studi culturali*, a c. di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma: Meltemi
 2004^(b): *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma: Meltemi
- Peter Cooke**
 1995: *L'image et le texte. L'Orphée (vers 1890-1891) de Gustave Moreau, la peinture et sa «notice»*, «Revue du Louvre» 3, pp. 66-72
 1996: *History Painting as Apocalypse and Poetry. Gustave Moreau's Les Prétendants, 1852-1897*, «Gazette des Beaux-Arts» (gennaio)

- 1998: *Les Muses et le poète*, in Lacambre-Cooke-Capodieci 1998, pp. 74-77
- 2000: *Text and Image, Allegory and Symbol in Gustave Moreau's Jupiter et Sémélé*, in McGuinness 2000, pp. 122-143
- 2002: *Gustave Moreau. Écrits sur l'art*, pres. et annot. par P. C., préf. de Geneviève Lacambre, 2 voll., Fontfroide: Bibliothèque artistique et littéraire
- 2003: *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Bern: Peter Lang
- 2004-2005: *Pour une théorie de la nature et du paysage chez Gustave Moreau*, in Bourg-en-Bresse - Reims 2004-2005, pp. 27-35
- 2008: *Gustave Moreau and the reinvention of history painting*, «Art Bulletin» (settembre) 90.3, pp. 394-416, cfr http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_3_90/ai_n28094078
- George W. Cox**
- 1867: *A manual of Mythology. In the Form of Question and Answer*, London: Longmans, Green, and Co.
- 1870: *The Mythology of Aryan Nations. The Relation of Mythology and Language*, London: Longmans, Green, and Co.
- Umberto Curi**
- 2009: *Nelle profondità degli inferi. Il mito di Orfeo e Euridice*, in *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Milano: Bompiani
- Georges Cuvier**
- 1836: *Le règne animal. Les reptiles*, Paris: Deterville

D

- Massimiliano D'Aiuto**
- 2004: *Fanocle, Orfeo e "l'acqua di Forco"*, in Silvio M. Medaglia (a c. di), *Miscellanea in ricordo di Angelo Raffaele Sodano*, Napoli: Alfredo Guida Editore, pp. 69-88
- Anna Maria Damigella**
- 1981: *La pittura simbolista in Italia 1885 1900*, Torino: Einaudi
- 2007: *Il simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale*, in Ferrara-Roma 2007, pp. 51-62
- Marie-Laure De Contenson**
- 1998: *Le Moyen Âge recréé par Gustave Moreau*, in Paris-Chicago-New York 1998-1999, pp. 28-34
- Jean Defradas**
- 1962: (ed., intr. e comm. di), *Les élégiaques grecs*, Paris: Presses Universitaires de France
- Enzo Degani**
- 1977: *Epigramma ed elegia*, in Ranuccio Bianchi Bandinelli (dir.), *Storia e civiltà dei Greci*, IX, Milano: Bompiani, pp. 266-314
- 1999: *Filologia e storia*, «Eikasmos» X, pp. 279-314
- Delcourt**
- 1971: *Marie Delcourt*, «Critique. Revue générale des publications Françaises et Étrangères» 293

Diane **De Margerie**

1998: *Autour de Gustave Moreau*, a c. di Jean-Jack Martin, St-Cyr-sur-Loyre: Christian Pirot Éditeur

Marcel **Detienne**

1990: *La scrittura di Orfeo*, tr. it. Roma-Bari: Editori Laterza, *L'écriture d'Orphée*, Paris: Gallimard, 1989

1995: *L'Orphée de la Mer Noire*, in Tourcoing-Strasbourg-Ixelles 1994-1995, pp. 13-17

Georges **Didi-Huberman**

2006: *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. Torino: Bollati Boringhieri, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éditions de Minuit, 2002

Bram **Dijkstra**

1986: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, Oxford: Oxford University Press

Maria Giuseppina **Di Monte**

2006: (a c. di), *Immagine e scrittura*, Roma: Meltemi

Eva **di Stefano**

2005: *Redon*, «Art e Dossier» inserto allegato al n. 212 (gennaio)

Eric Robertson **Dodds**

1951: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles: University of Columbia Press

José **Doerig**

1991: *La tête qui chante*, in Borgeaud 1991, pp. 61-64

Dossier

1998: *Gustave Moreau. Le rêve symbolique*, «Dossier de l'Art» 51 (ottobre)

Douglas W. **Druick**

1998: *Gustave Moreau et le symbolisme*, in Paris-Chicago-New York 1998-1999, pp. 35-41

Maxime **du Camp**

1867: *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris

E

Umberto **Eco**

2004: (a c. di), *Storia della bellezza*, Milano: Bompiani

2007: (a c. di), *Storia della bruttezza*, Milano: Bompiani

Erodoto

1996: *Erodoto. Storie*, intr. di Filippo Càssola, note di Daniela Fausti, Milano: Rizzoli, 1996⁷, 1984¹

Esiodo. Teogonia

2007: *Esiodo. Teogonia*, intr., tr. e note di Graziano Arrighetti, Milano: Rizzoli, 2007¹⁴, 1984¹

Explication

1866: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-élysées le 1^{er} mai*

1866, Paris: Charles de Mourgues frères, ristampa in *Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881*, 60 volumes compiled by H.W. (Horst Woldemar) Janson, 60 voll., New York-London: Garland, 1977, vol. 42

F

Larry J. **Feinberg**

1998: *Gustave Moreau et la Renaissance italienne, Dossier*, in Paris-Chicago-New York 1998-1999, pp. 15-22, 126-143

Ferrara-Roma

2007: *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, cat. esp. Ferrara, Palazzo dei Diamanti - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Ferrara: Ferrara Arte Editore

Isabelle **Fessaguet**

1995: *Les Images d'Orphée en Italie à la Renaissance*, in Tourcoing-Strasbourg-Ixelles 1994-1995, pp. 35-41

Firenze-Ferrara

1989: *Gustave Moreau. 1826-1898*, cat. esp. Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio - Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Firenze: Artificio

Marie-Cécile **Forest**

2004-2005: *La nature en deuil*, in Bourg-en-Bresse - Reims 2004-2005, pp. 10-18

2005: *Une figure obsédante*, «TDC» 891, 1 marzo, cfr <http://www.cndp.fr/revueTDC/891-72868.htm>

Michel **Foucault**

1992: *The Perverse Implantation*, in Stein 1992, pp. 11-24

1988: *Questo non è una pipa*, Milano: SE, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris: Editions Fata Morgana

2006: *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano: Rizzoli, 2006⁴, 1971¹, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969

Franca **Franchi**

1991: *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore

Frankfurt

2007: *As in a Dream. Odilon Redon*, cat. esp. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern: Hatje Cantz

Maria Luisa **Frongia**

1972^(a): «Finito» e «non finito» nell'opera di Gustave Moreau, Roma: De Luca Editore (rist. da «Commentari» 23.12, pp. 139-151)

1972^(b): *I miti classici nelle opere della maturità di Gustave Moreau*, «Storia dell'arte» 13, pp. 83-96

1973: *Il mito di Orfeo nella pittura simbolista francese*, «Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero» 36, Università degli Studi di Cagliari, pp. 352-415

1978: *Il simbolismo di Jean Delville*, Bologna: Pàtron

1996: *Miti ed eroi nel simbolismo belga: Mellery, Delville, Khnopff*, in Roma 1996, pp. 27-34

Massimo **Fusillo**

2009: *Estetica della letteratura*, Bologna: il Mulino

G

Dario **Gamboni**

1992: *Le «symbolisme en peinture» et la littérature*, «Revue de l'art» 96, pp. 13-23

Maria-Xeni **Garezou**

1994: *Orpheus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München: Artemis Verlag, VII.1 pp. 81-105, VII.2 pp. 57-77

Théophile **Gautier**

1866: *Salon de 1866*, «Le Moniteur Universel» (15 maggio)

1876: *Mademoiselle de Maupin*, Paris: Charpentier

1882: *Guide de l'amateur au musée du Louvre, suivi de la Vie et les Œuvres de quelques peintres*, Paris: Charpentier

Pamela A. **Genova**

2002: *Symbolist Journals. A Culture of Correspondence*, Aldershot: Ashgate

Alphonse **Germain**

1892: *Un peintre idéaliste-idéiste. Alexandre Séon. Symbolisme des teintes*, «L'art et l'idée» 20 febbraio

Michael **Gibson**

1999: *Odilon Redon 1840-1916. Il principe dei sogni*, tr. it. Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo: Taschen (1999)

2006: *Il Simbolismo*, ideaz. di Gilles Néret, tr. it. Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo: Taschen (1997)

Eugène Félicien Albert **Goblet d'Alviella**

1891: *La migration des symboles*, Paris: Leroux (rist. da «Revue des deux mondes» maggio 1890)

Fritz **Graf**

1987: *Orpheus: A Poet Among Men*, in Bremmer 1987, pp. 80-106

1995: *Il mito tra menzogna e «Urwahrheit»*, in Rossi Cittadini 1995, pp. 43-56

Françoise **Grauby**

1994: *La Création mythique à l'époque du Symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris: Nizet

Piers **Gray**

1991: *The comedy of suffering*, «Critical Quarterly» 33.4, pp. 41-57

Barbara **Guidi**

2007: *Simbolismo e Secessioni. La diffusione dell'arte idealista in Germania e Austria*, in Ferrara-Roma 2007, pp. 65-77

Giulio **Guidorizzi** - Marziano **Melotti**

2005: (a c. di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma, Carocci editore

Emmanuel **Guigon**

2008: *Konrad Klapheck. Gustave Moreau*, a c. di Serge Lemoine, Paris: Argol-Musée d'Orsay

W.K.C. **Guthrie**

1966: (a c. di), *Orpheus and Greek Religion. A study of the Orphic Movement*, New York: W.W. Norton & Company

H

Philippe **Hamon**

2007: *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, ed. rivista e aumentata, Paris: José Corti, 2007², 2001¹

Philippe **Hoffmann** - Paul-Louis **Rinuy**

1996: (a c. di), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, con la collaboraz. di Alexandre Farnoux, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure

Heinz **Hofmann**

1999: *Orpheus*, in H. H. (a c. di), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen: Attempto, pp. 153-198

Ragnar von **Holten**

1960: *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur

1965: *Gustave Moreau, Symbolist*, Stockholm: Natur och Kultur

Robert C. **Holub**,

1989: (a c. di), *Teoria della ricezione*, con testi di Gumbrecht, Iser, Jauss, Naumann, Stempel, Stierle, Weimann, Weinrich, Torino: Einaudi

Neil **Hopkinson**

1988: (sel. e edit.), *A Hellenistic Anthology*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press

Herbert J. **Hunt**

1941: *The Epic in Nineteenth Century France*, Oxford: Blackwell

Joris-Karl **Huysmans**

1977: *À rebours*, testo presentato, stabilito e annotato da Marc Fumaroli, seconda ed. rivista e aumentata, Paris: Gallimard

2002: *Dall'Impressionismo al Simbolismo. Scritti sull'arte 1879-1889*, a c. di Enrico Maria Davoli e Daniela Boni, prefazione di Renato Barilli, Napoli: Liguori Editore

I

Jean-Nicolas **Illouz**

2004: *Le symbolisme*, Paris: Le livre de poche

J

Simonne **Jacquemard** - Jacques **Brosse**

1998: *Orphée ou l'initiation mystique*, Paris: Bayard Éditions

K

Julius **Kaplan**

1982: *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style and Content*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, con aggiornam. bibliografico, 1972¹

Otto Kern

1963: (edit.), *Orphicorum Fragmenta*, Berlin: Weidmann, rist. da 1922

Dorothy M. Kosinski

1986: *Orpheus - das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau*, in Zürich-München 1986, pp. 43-69

1989: *Orpheus in the Nineteenth-Century Symbolism*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press

L

Davide Lacagnina

2007: *L'«animo forte» di Edipo e il complesso della Sfinge. Digressioni intorno a un dipinto di Gustave Moreau*, in Gaetano Bongiovanni (a c. di), *Scritti in onore di Teresa Pugliatti*, Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 164-170

Geneviève Lacambre

1986: *Gustave Moreau und der Symbolismus, Katalog der ausgestellten Werke*, in Zürich-München 1986, pp. 15-18, *passim*

1989^a: *Gustave Moreau al lavoro*, in Firenze-Ferrara 1989, pp. 19-25

1989^b: *Gustave Moreau et le Japon*, «Revue de l'art» 85, pp. 64-75

1990: (a c. di), *Peintures, cartons, aquarelles, etc... exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris: Édition de la RMN, aggiornam. del 1990, 1904¹

1992: *La lira di Gustave Moreau, Catalogo*, in Spoleto 1992, pp. 13-15, 57-102

1996: *Moreau*, «Art e Dossier» inserto allegato al n. 117 (novembre)

1996-1997: *Gustave Moreau, un "Leonardo" moderno, Catalogo*, in Roma 1996-1997, pp. 13-17, *passim*

1997: *Gustave Moreau maître sorcier*, Paris: Gallimard

1998-1999: *Gustave Moreau et l'exotisme*, in Paris-Chicago-New York 1998-1999, pp. 23-27

2000: *Genèse d'une œuvre*, in Rouen 2000, pp. 20-50

2001: *Gustave Moreau dans son siècle, Influences familiales, Voyages en Italie, Gustave Moreau peintre d'histoire*, in Millau 2001, pp. 10-19, 20-33, 34-40, 41-59

2004-2005: *Paysage et peinture d'histoire dans la France du XIX^e siècle*, in Bourg-en-Bresse - Reims 2004-2005, pp. 19-26

2007: *Il simbolismo, Opere in mostra, Biografie*, in Ferrara-Roma 2007, pp. 3-15, *passim, passim*

Geneviève Lacambre - Peter Cooke - Luisa Capodiecì

1998: *Gustave Moreau. Les aquarelles*, Paris: Éditions d'art Somogy et Édition de la RMN

Paul Lafond

1918: *Degas*, Paris: H. Floury

Wolfgang Lederer

1970: *Gynophobia ou la peur des femmes*, tr. francese Paris: Payot, *The fear of women*, New York: Grune & Stratton, 1968

Serge Lemoine

2002: *Le créateur*, in Venezia 2002, pp. 17-47

Paul Leprieur

1889: *Gustave Moreau et son œuvre*, «L'Artiste» 59.1, pp. 443-455

Françoise Levailant

1980: *Le mythe, dans l'œuvre graphique d'André Masson, au début des années 30: un problème d'interprétation*, in *L'Art face à la crise. L'art en Occident 1929-1939*, Actes de colloque, Saint-Etienne: CIEREC, pp. 111-134

1985: *Masson, Bataille, ou l'incongruité des signes*, *Œuvres graphiques inédites d'André Masson en rapport avec Sacrifices et Acéphale*, in *André Masson*, cat. esp. Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Nîmes: Musée des Beaux-Arts, pp. 30-41, 42-49

Alphonse Louis Constant, detto Eliphas Lévi

1860: *Histoire de la magie*, Paris: Baillière

1862: *Fables et symboles*, Paris: Baillière

Suzy Lévy

2007: *Odilon Redon et le Messie féminin*, Paris: Editions Cercle d'Art

François Leyge

2001: *Catalogue des œuvres exposées*, in Millau 2001, pp. 60-70

François Lissarague

1995: *Images grecques d'Orphée*, in *Tourcoing-Strasbourg-Ixelles 1994-1995*, pp. 19-23

Hugh Lloyd-Jones

2005: (edit.), *Supplementum Supplementi Hellenistici*, indici a c. di M. Skempis, Berlin-New York: Walter de Gruyter

Dominique Lobstein

1996: *L'ordine e la fede. La sopravvivenza della pittura mitologica e sacra. 1886-1914*, in Roma 1996, pp. 21-25

2007: *Joséphin Péladan e i Salon dei Rosacroce: una strategia pragmatica*, *Opere in mostra, Biografie*, in Ferrara-Roma 2007, pp. 17-24, *passim, passim*

Marco Lorandi

2007: *Simbolismo*, in Poli 2007, pp. 30-53

M

Madrid

2006-2007: *Sueños de Oriente*, cat. esp. Madrid, Instituto de cultura de la Fundación Mapfre, Madrid: Fundación Mapfre

Gigliola Maggiulli

1991: *La lira di Orfeo dall'epillio al melodramma*, Genova: Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni

Stépane Mallarmé

1880: *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée. D'après George W. Cox...*, Paris: Rotschild

2008: *Gli dèi antichi*, a c. di Vito di Sorbello, Milano: Aragno, cfr Mallarmé 1880

Manilio

2001: *Manilio. Il poema degli astri (Astronomica)*, a c. di Simonetta Feraboli, Enrico Flores e Riccardo Scarcia, Milano: Mondadori

Bruno Mantura

1992: *Qualche considerazione sulla pittura di Gustave Moreau*, in Spoleto 1992, pp. 9-12

Miroslav Marcovich

1979: *Phanocles ap. Stob. 4.20.47*, «American Journal of Philology» 100, pp. 360-366

José A. Martín García

1994: (a c. di), *Poesí Helenística menor. Poesía fragmentaria*, Madrid: Gredos

Agostino Masaracchia

1993: (a c. di), *Orfeo e l'orfismo*, Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991), Roma: Gruppo Editoriale Internazionale (GEI)

André Masson

1957: *Redon. Mystic with method*, «Art News» 55 (gennaio),

Pierre-Louis Mathieu

1976: *Gustave Moreau. Sa vie son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg: Office du livre, (473 nn.)

1978: *La bibliothèque de Gustave Moreau*, «Gazette des Beaux-Arts» XCI (avril), pp. 155-162

1984: *Gustave Moreau. Aquarelles*, Fribourg (Suisse): Office du Livre

1985: *Gustave Moreau et le mythe d'Hélène*, «Gazette des Beaux-Arts» settembre, pp. 155-162

1986: *Der Alltag eines Traumsammlers*, in Zürich-München 1986, pp. 19-42

1989: *Gustave Moreau in Italia, Catalogo*, in Firenze-Ferrara 1989, pp. 35-43, *passim*

1991: *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris: Flammarion, (303 nn. e A 1-11)

1994: *Gustave Moreau*, Paris: Flammarion

1998: *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoie (Paris): ACR Édition Internationale, (520 nn.)

2006: *Gustave Moreau. Supplément au Nouveau Catalogue de l'œuvre achevé*, con la collab. di Françoise Siess, Courbevoie (Paris): ACR Édition Internationale, (nn. 11bis, 27bis, 31bis, 41, 43, 133bis, 148, 195bis, 301bis, 307, 307bis, 337bis, 339, 350bis, 355bis, 381, 417, 452, 499, 503, 504bis, 513bis, 513ter, 519bis, 521-526)

Pierre-Louis Mathieu - Geneviève Lacambre - Marie-Cécile Forest

2005: *The Gustave Moreau Museum*, Paris: Édition de la RMN

Patric McGuinness

2000: (a c. di), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European perspectives*, Exeter: University of Exeter Press

Miguel Mellino

2009: (a c. di), *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Roma: Meltemi

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin

1997: *La décadence, une histoire d'influences*, «Romantisme» 27.98, pp. 85-95

Stephen Melville - Bill Readings

1995: (a c. di), *Vision and textuality*, Durham (NC): Duke University Press

México

1994-1995: *Gustave Moreau y su legado*, cat. esp. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México: Fundación Cultural Televisiva, A.C.-Centro Cultural/Arte Contemporáneo, A.C.

MGM

Arch. GM: manoscritti di Gustave Moreau, MGM, Paris

Arch. PM: manoscritti di Pauline Moreau, MGM, Paris

Cat.: Lacambre 1990, (1179 nn.)

Des.: Bittler-Mathieu 1983, (4831 nn.), e inventario manoscritto dei disegni assenti in Bittler-Mathieu 1983, (nn. oltre il 4831), MGM, Paris

Inv.: inventario manoscritto del MGM, Paris

Millau

2001: *Gustave Moreau et l'antique*, cat. esp. Millau, Musée de Millau et des Grands Causses, Millau: Édition de la Ville de Millau

Nicholas **Mirzoeff**

2002: *Introduzione alla cultura visuale*, ed. it. a c. di Anna Camai Hostert, Roma: Meltemi, *An introduction to Visual Culture*, London-New York: Routledge, 1999

W.J. Thomas **Mitchell**

1994: *Picture Theory*, Chicago-London: The University of Chicago Press

Paul **Monceaux**

1904: *Orpheus*, in Ch. Daremberg - Edmond Saglio (a c. di), *Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines...* (DAGR), IV.2, Paris: Hachette, pp. 241-246

Frédéric **Monneyron**

1996: *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble: Ellug

Delphine **Montalant**

1992: *Alexandre Séon. Peintre Symboliste*, «Revue A Rebours», primavera-estate, pp. 21-48

Robert de **Montesquiou**

1906: *Un peintre lapidaire, Gustave Moreau*, in Paris 1906

Raffaele **Monti**

1989: *Catalogo*, in Firenze-Ferrara 1989, *passim*

Eric M. **Moormann** - Wilfried **Uitterhoeve**

2004: *Orfeo*, in *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, ed. it. a c. di Elisa Tetamo, Milano: Bruno Mondadori, 2004 (rist. da 1997), pp. 551-558, *Van Achilleus tot Zeus*, Nijmegen, SUN, 1987, *Van Alexandros tot Zenobia*, Nijmegen: SUN, 1989

N

Mario **Naldini**

1995: *I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica*, in Rossi Cittadini 1995, pp. 43-56

Camillo **Neri**

2004: *La lirica greca. Temi e testi*, Roma: Carocci editore

New York

2005-2006: *Beyond the Visible. The Art of Odilon Redon*, cat. esp. New York, The Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art

François **Noël**

1801: *Dictionnaire de la Fable, Ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persane, Syriaque, Indienne, Chinoise, Scandinave, Africaine, Américaine, Iconologique, etc.*, 2 voll., à Paris: chez Le Normant

O

Ovidio. Metamorfosi

1979: *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, a c. di. Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino: Einaudi

Ovidio. Lettere di eroine

2008: *Ovidio. Lettere di eroine*, a c. di Gianpiero Rosati, Rizzoli: Milano, 2008⁵, 1989¹

P

Guido **Paduano**

1991: *Il racconto della letteratura greca*, testi scelti, tradotti e commentati da G. P., III, Bologna: Zanichelli

Camille **Paglia**

1993: *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nerfertiti a Emily Dickinson*, tr. it. Torino: Einaudi, *Sexual Personae. Art and decadence from Nerfertiti to Emily Dickinson*, London-New Haven: Yale University Press, 1990

Enrique R. **Panyagua**

1972: *Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo*, «Helmantica. Revista de Humanidades clásicas» 70 pp. 83-140, 72 pp. 393-416

Paris

1906: *Gustave Moreau*, cat. esp. Paris, Galerie Georges Petit

2000-2001: *D'après l'antique*, cat. esp. Paris, MdL, Paris: Édition de la RMN

2003: *Gustave Moreau. Mythes et chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave-Moreau*, cat. esp. Paris, Musée de la Vie Romantique, Paris: Édition de la RMN

2005: *Quand Moreau signait Chassériau*, cat. esp. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris: École nationale supérieure des beaux-arts

2008: *Huysmans-Moreau. Féeriques visions*, cat. esp. Paris, Musée Gustave-Moreau, Paris: Société J.-K. Huysmans - MGM

Paris-Chicago-New York

1998-1999: *Gustave Moreau. 1826-1898*, cat. esp. Paris, Galeries du Grand Palais - Chicago, The Art Institute - New York, The Metropolitan Museum of Art, Paris: Édition de la RMN, 1998

Paris-Lorient

1997: *L'Inde de Gustave Moreau*, cat. esp. Paris, Musée Cernuschi - Lorient, Musée de la Compagnie des Indes, Paris: Éd. Des musées de la Ville de Paris

Louis **Pauwels**

1968: *Les Passions selon Dalí*, Paris: Denoël

Joséphin **Péladan**

1891^(a): *L'Androgyne*, Paris: Dentu

1891^(b): *La Gynandre*, Paris: Dentu

- 1910: *De l'Androgyne. Théorie plastique*, Paris: Sansot et Cie
- Rudolf Pfeiffer**
- 1949-1953: *Callimachus*, I. *Fragmenta*, II. *Hymni et epigrammata*, Oxford: Clarendon Press, 1949 (I) -1953 (II)
- Antonio Pieretti**
- 1995: *Il mito come topos ermeneutico*, in Rossi Cittadini 1995, pp. 77-91
- José Pierre**
- 1991: *L'Univers symboliste. Fin de siècle et décadence*, Paris: Somogy
- Pierre Pinchon**
- 2001: *D'Hélène de Troie à Julia Bartet: vers une définition de l'éternel féminin selon Gustave Moreau*, «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français de l'année 2000», pp. 237-252
- 2004: *Le «sauvage» et les «mondains» (1856-1906). Les amateurs «fin de siècle» de Gustave Moreau*, «Les Cahiers d'Histoire de l'Art» 2, pp. 48-60
- Andrea Pinotti - Antonio Somani**
- 2009: (a c. di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano: Raffaello Cortina Editore
- Platone. Fedone**
- 2007: *Platone. Fedone*, intr., premessa al testo e note di Alessandro Lami, tr. di Pierangiolo Fabrini, Milano: Rizzoli, 2007⁷, 1996¹
- Götz Pochat**
- 1996: *Mito e arte nell'Ottocento*, in Roma 1996, pp. 77-93
- Alfred Poizat**
- 1919: *Le symbolisme*, Paris: La Renaissance du Livre
- Francesco Poli**
- 2007: (a c. di), *Arte moderna. Dal postimpressionismo all'informale*, Milano: Electa
- Iohannes (John) U. Powell**
- 1925: (edit.), *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae 323-146 a.C. Epicorum, Elegiacorum, Lyricorum, Ethicorum. Cum Epimetris et Indice Nominum*, Oxford: Clarendon
- Mario Praz**
- 2008^(a): *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Milano: Rizzoli, Milano-Roma: Società editrice la cultura, 1930¹
- 2008^(b): *Mnemosine. Parallelo tra letteratura e le arti visive*, Milano: SE, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and visual art*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1970
- Marcel Proust**
- 1971: *Les éblouissements par la comtesse de Noailles, Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*, in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris: Gallimard, (scritte alla fine del 1898), pp. 533-545, 667-674

R

Marguerite Eymery, detta **Rachilde**

1884: *Monsieur Vénus. Roman matérialiste*, Bruxelles: Brancart

Rodolphe **Rapetti**

2007: *Le Symbolisme*, Paris: Flammarion

RE

1894-1980: August Pauly - Georg Wissowa - Wilhelm Kroll - Kurt Witte - Karl Mittelhaus - Konrat Ziegler (editt.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*, Stuttgart: J.B. Metzler poi A. Druckenmüller

Odilon **Redon**

1961: *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, nuova ed., Paris: Floury, 1922¹

2004: *A se stesso*, ed. it. a cura di Stefano Chiodi, Milano: Abscondita, cfr Redon 1961

Henri de **Régnier**

1901: *Figures et caractères*, Paris: Mercure de France

Francesco **Remotti**

1996: *Contro l'identità*, Roma-Bari: Editori Laterza

Ary **Renan**

1886^(a): *Gustave Moreau (1° article)*, «Gazette des beaux-Arts» 33, pp. 377-394

1886^(b): *Gustave Moreau (2° et dernier article)*, «Gazette des beaux-Arts» 34, pp. 35-51

1900: *Gustave Moreau (1926-1898)*, Paris: Éditions de la «Gazette des beaux-Arts»

Ernest **Renan**

1853: *Des religions de l'antiquité et de leurs derniers historiens*, «Le Revue des deux mondes» 15 maggio (cfr http://fr.wikisource.org/wiki/Des_Religions_de_l'antiquité_et_leurs_derniers_historiens)

Christoph **Riedweg**

1996: *Orfeo*, in Salvatore Settis (a c. di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2.I (*Una storia greca. Formazione*), Torino: Einaudi, pp. 1251-1280

Deny **Riout**

1992: *Les Salons comiques*, «Romantisme» 22.75, pp. 51-62

Roma

1996: *Dei ed eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, cat. esp. Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma: Edizioni De Luca

1996-1997: *Gustave Moreau e l'Italia*, cat. esp. Accademia di Francia a Roma, Milano: Skira editore, 1996

Raphaël **Rosenberg**

2004-2005: *Taches ou paysages? Les peintures non figuratives de Gustave Moresu, Entre paysage et abstraction*, in Bourg-en-Bresse - Reims 2004-2005, pp. 60-71, 134-143

Margherita **Rossi Cittadini**

1995: (atti a c. di), *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, Convegno Internazionale di

Didattica, Perugia, 7-10 novembre 1990, Perugia: IRRSAE dell'Umbria-Perugia - Città di Castello (PG): GESP

Rouen

2000: *Gustave Moreau. Diomède dévoré par ses chevaux*, cat. esp. Rouen, Musée des Beaux-Arts, Lyon: Édition de la RMN

Jean Rousseau

1964: *Salon de 1864*, «Le Figaro», 19 maggio

S

Edward W. Said

2007: *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2007⁶, Torino: Bollati Boringhieri, 1991¹, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978

Saint-Denis de la Réunion

2007-2008: *Odilon Redon, le ciel, la terre, la mer*, cat. esp. Saint-Denis de la Réunion, Musée Léon Dierx, Paris: Édition de la RMN

Carlo Santini

1992: *La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio*, «Giornale italiano di filologia» XLIV, pp. 173-181

1993: *Orfeo come personaggio delle Metamorfosi e la sua storia raccontata da Ovidio*, in Masaracchia 1993, pp. 219-233

1995: *Il mito di Orfeo in Virgilio e Ovidio*, in Rossi Cittadini 1995, pp. 187-203

Marie-Anne Sarda

2004-2005: *Source et développements de Gustave Moreau pour l'art du paysage, Paysages d'après nature?, Paysages de la mythologie et de l'histoire, ...vers un paysage symboliste*, in Bourg-en-Bresse - Reims 2004-2005, pp. 47-59, 94-111, 112-133, 144-133

Gerth Schiff

1965: *Die Seltsame Welt des malers Gustave Moreau*, «Du Atlantis» 291, Zürich, May

Felix M. Schoeller

1969: *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Freiburg

Édouard Schuré

1889: *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris: Perrin

1904: *Les précurseurs et révoltés*, Paris: Perrin (sezione su Moreau in «La Revue de Paris» 1 dicembre 1900, pp. 587-622)

Odile Sebastiani-Picard

1977: *L'influence de Michel-Ange sur Gustave Moreau*, «La Revue du Louvre et des musées de France» 3, pp. 140-152

Charles Segal

1995: *Orfeo. Il mito del poeta*, tr. it. Torino: Einaudi, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1989

Victor Segalen

1984: *Gustave Moreau. Maître de l'Orphisme*, Fontfroide: Bibliothèque artistique et littéraire

Jean Selz

1978: *Gustave Moreau*, Paris: Flammarion

Jean Seznec

1981: *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, presentazione di Salvatore Settis, tr. it. Torino: Bollati Boringhieri, *La survivance des dieux antiques. Essai sur rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris: Flammarion

Carlo Sisi

1989: *Catalogo*, in Firenze-Ferrara 1989

Abigail Solomon-Godeau

1997: *Male trouble: A Crisis in Representation*, London: Thames and Hudson

Susan Sontag

1998: *Sullo stile, Note su "Camp"*, in *Contro l'interpretazione*, tr. it. Milano: Mondadori, 1967¹, pp. 37-68, 369-393, *Against interpretation*, New York: Straus & Giroux, 1966

Spoletto

1992: *Gustave Moreau. L'elogio del poeta*, cat. esp. Spoleto, Palazzo Racani Arroni, Roma: Leonardo-De Luca Editori

George Stambolian - Elaine Marks

1990: (editt.), *Homosexualities and French Literature. Cultural Context/Critical Texts*, London: Cornell University Press

Jean Starobinski

1977: *Le mythe au XVIII^e siècle*, «Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères» 366, pp. 975

Edward Stein

1992: (a c. di), *Forms of desire. Sexual orientation and Socialist Constructionist Controversy*, Routledge

Jacon Stern

1979: *Phanocles' Fragment 1*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 3, pp. 135-143

Toni Stooss

1986: *Gustave Moreau «Ödipus» - ein Kind seiner Zeit*, in Zürich-München 1986, pp. 70-102

Davide Susanetti

2005: *Il canto e la morte: Orfeo*, in *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma: Carocci editore, pp. 101-124

T

Temistio

1995: *Temistio. Discorsi*, a c. di Riccardo Maisano, Torino: UTET

Jean Thorel

1891: *Les Romantiques allemands et les symbolistes français*, «Entretiens politiques et littéraires» settembre, pp. 95-109

Tzvetan Todorov

1977: *Théories du Symbole*, Paris: Éd. du Seuil

Tourcoing-Strasbourg-Ixelles

1994-1995: *Les Métamorphoses d'Orphée*, cat. esp. Tourcoing, Musée des Beaux-Arts - Strasbourg, Les Musées de la Ville - Ixelles, Musée Communal, Tourcoing - Strasbourg - Ixelles, Bruxelles: Editions Musée des Beaux - Arts de Tourcoing - Les Musée de la Ville de Strasbourg - Musée d'Ixelles, Bruxelles - Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995

Guy Trebay

2008: *The Vanishing Point*, «The New York Times» 7 febbraio <<http://www.nytimes.com/2008/02/07/fashion/shows/07DIARY.html?ex=1360904400&en=df099272421abb9a&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>>.

Tristan Trémeau

1994-1995: *Catalogue*, in Tourcoing-Strasbourg-Ixelles 1994-1995, *passim*

U

Robert Upstone

2007: *Simbolismo e arte britannica: i preraffaeliti e l'Europa*, in Ferrara-Roma 2007, pp. 39-49

V

Marius Vachon

1895: *Puvis de Chavannes*, Paris: Braun et Cie & Lahure

València

1998: *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*, cat. esp. València, Museu de Belles Arts, València: Generalitat Valenciana-Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana-Museu de Belles Arted de València

Venezia

2002: *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso*, cat. esp. Venezia, Palazzo Grassi, Flammarion: Paris

Marisa Volpi

1996: *Classicità impossibile*, in Roma 1996, pp. 63-76

W

John Warden

1982: *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press

Martin L. West

1989: *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, II, Oxford: Oxford University Press, 1989², 1972¹

Alec Wildenstein

1994: (a c. di), *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, vol. II *Mythes et legends*, testo e ricerca Agnès Lacau St Guily, documentaz. Marie-Christine Decroocq, Paris: Wildenstein Institute

Téodor de Wyzewa

1886: *Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886*, «La Revue wagnérienne» 8 maggio

Z

Paola **Zaccaria**

2005: (a c. di), *Transcodificazioni*, Roma: Meltemi

Paolo **Zanotti**

2005: *Il Gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale*,
Roma: Fazi Editore

Konrat **Ziegler**

1939: *Orpheus*, in *RE*, XVIII.1 coll. 1200-1316

Zürich-München

1986: *Gustave Moreau. Symboliste*, cat. esp. Zürich, Kunsthaus - München,
Museum Villa Stuck, Zürich: Kunsthaus Zürich