



2023

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 27, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrocchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Huysmans critico d'arte: la fortuna dei primitivi fiamminghi

Simone Ferrari*

Abstract

Il saggio è incentrato su Joris Karl Huysmans, famoso scrittore e critico d'arte e, come noto, appassionato di Moreau e Redon. Oltre a questo interesse, molte pagine dei suoi scritti sono dedicate ad un tema intrigante: i primitivi fiamminghi. Da un punto di vista generale, la loro fortuna nel corso dei secoli è stata stabilita da diverso tempo. Ma Huysmans, diversamente dalla maggior parte degli autori, mostra una specifica competenza e può essere considerato un vero critico d'arte che si occupa di problemi di stile, qualità delle opere e attribuzione.

The paper focuses on Joris Karl Huysmans, the famous author and art critic and, as is well known, passionate about Moreau and Redon. In addition to this interest, many pages of his novels are dedicated to a very interesting topic: the Flamish Primitives Painters.

* Simone Ferrari, professore associato di Storia dell'arte moderna, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma, strada D'Azeglio 85, 43125 Parma, e-mail: simone.ferrari@unipr.it.

From a general point of view, their fortune over the centuries has been established from quite a long time. But Huysmans, unlike most writers, exhibits a specific competence and can be considered as a true art critic, focused on matters of style, quality and connoisseurship.

Lo scrittore parigino ma di origini olandesi Joris-Karl Huysmans (1848-1907)¹ è l'esponente principe di un'intera epoca, ne rappresenta al massimo livello gli ideali, le aspirazioni, l'ampiezza di vedute, ma anche le conflittualità e le insanabili contraddizioni. Cantore ineguagliabile del Decadentismo a partire dalla pubblicazione di *À rebours* (1884), ne definisce ed incarna il gusto basato su un estetismo raffinato ed elitario che informa i più grandi scrittori, da Oscar Wilde a D'Annunzio². Oltre a questa dimensione, certamente la più nota e studiata, Huysmans esprime come un prisma sfaccettato ed affilato le grandi tensioni del momento, le ambivalenti polarità dello "spirito del tempo": dall'insuperabile *ennuie* ad un nevrotico senso di disagio esistenziale, dalle tendenze sadiche e perverse, tipiche manifestazioni del *mal du siècle* allo sprofondamento nel satanismo³, per poi assurgere ad una nuova ed imprevedibile dimensione religiosa, segnata dalla personale conversione. Con gli altri grandi scrittori dell'epoca, condivide una non banale passione per l'arte, che fa di lui da molti punti di vista una moderna ed autorevole figura di critico, aperto a molteplici settori⁴: in primo luogo l'arte contemporanea, segnata dal precedente assai ammirato di Baudelaire ed estesa su più piani, dai pittori della vita moderna (Degas) agli esploratori del sogno, dall'amato Moreau a Redon⁵: in secondo luogo, l'arte olandese del Seicento, che culmina in Rembrandt. Un filone ricorrente è anche quello dei "primitivi" che, a differenza di altri recuperi coevi di epoche passate come il Rinascimento, non avviene sotto l'egida di un sentimento puramente evocativo e visionario⁶. Nello specifico poi, l'afflato nei confronti dei "primitivi fiamminghi", talvolta inquadrato dalla critica sullo sfondo di una personale rinascita cattolica, non può invece esser ricondotto esclusivamente a tale dimensione o sussunto all'interno di una logica "spiritualista" opposta al precedente "naturalismo".

La quantità dei temi trattati e la qualità delle argomentazioni delineano in-

¹ Si segnala la recente edizione cronologica delle opere complete di Huysmans, per cui si veda Huysmans 2017.

² Guyaux *et al.* 1987.

³ Per un raffinato inquadramento critico si veda Praz 1999.

⁴ Si rimanda al recente ed assai dettagliato studio di Jeannerod 2020. Si veda inoltre: Guégan, Guyaux 2019. Diverse novità e testi inediti sono presenti in Huysmans 2006.

⁵ Huysmans 2002.

⁶ Ci si riferisce ad esempio a Pater 1873. In lingua italiana, si veda Pater 1946. Sulla sua luminosa figura si rimanda inoltre a Pater 2017. Ancora prima del fenomeno novecentesco della riscoperta dei "primitivi", diversi autori europei si erano cimentati sul tema, ad esempio Waagen 1822.

vece, con anticipo rispetto al grande fenomeno della riscoperta dei “primitivi” fiamminghi ai primi del Novecento⁷, un approccio metodologico degno di uno storico e di un critico d'arte: un tema significativo non ancora pienamente valorizzato, rispetto ad argomenti più dibattuti e che rappresenta l'oggetto della presente analisi. Si tratta di un orizzonte storiografico acuto e consapevole che si coniuga ad altre grandi tematiche toccate, come la figura del *connoisseur* e il problema delle attribuzioni, il giudizio di qualità sugli artisti, lo straniamento delle opere rispetto al contesto originario, le scelte gerarchiche museali, il concetto di “scuola”. Il suo orizzonte critico non si limita a battere sentieri rassicuranti e ad esaltare glorie riconosciute ma mira, come con Grünewald e con il “Maestro di Flemalle”, alla valorizzazione di artisti fino ad allora trascurati⁸. Per contro, il disprezzo verso gerarchie consolidate, lo porta da un lato a notazioni sorprendenti ma visionarie, come la sostenuta superiorità del *Mosè* di Sluter su quello di Michelangelo; dall'altro, a giudizi ingenerosi come quello verso il poco amato Raffaello⁹.

In diverse occasioni Huysmans tocca il problema stilistico/attributivo: ne *L'Oblat* (1903) ricorda una tavola a lungo ascritta a Memling ma senza ragione, data la scarsa attinenza con la cifra individuale del maestro¹⁰; parlando del Louvre (*De Tout*, 1902), da lui assai frequentato, stigmatizza le indicazioni incerte da parte di Alfred Michiels¹¹; in una delle molte occasioni in cui biasima la mancanza di gusto (vuoi per eccesso di banalità e volgarità, per scarsa raffinatezza/sensibilità o per un abbigliamento triviale da paesano ricco rispetto ad una sana eccentricità), l'attenzione artistica dell'“eroe” Folantin per i pittori della vita reale e per soggetti di vita umile (*A Vau-l'eau*, 1882) viene additata per contrasto rispetto alla luminosa figura del *connoisseur*, evidentemente altra rispetto al personaggio indicato¹². D'altra parte, è un protagonista di tale caratura e competenza che in *À Rebours* ispira la definizione di un intenditore in grado di discernere un capolavoro da una crosta, grazie ad una

⁷ Hayum 2004, pp. 1-20; Challéat, 2008, pp. 61-91. Per la precocità di approccio da parte del letterato e la sua interferenza con questa congiuntura internazionale tesa alla rivalutazione dei primitivi fiamminghi, si veda Martin 2012, pp. 467-477, in part. pp. 467-468 e Martin 2008, pp. 93-108.

⁸ Jeannerod 2020, p. 92.

⁹ Ivi, pp. 323-324.

¹⁰ Huysmans 1903, p. 227. Il romanzo conclude e completa la precedente trilogia dedicata al personaggio Durtal, per cui si veda Huysmans 2015.

¹¹ Huysmans 1902, p. 149. Il lavoro più significativo di Michiels è l'ampia disamina sulla pittura fiamminga e olandese, per cui si veda Michiels 1845-1849. Sul carattere poliedrico del personaggio, critico d'arte e uomo di lettere, ma anche sulle debolezze della sua costruzione storica e i limiti in ambito attributivo si veda, fra i suoi diversi interventi, Martin 2007.

¹² Huysmans 1882, p. 120. Il volume è compreso nella prestigiosa edizione Gallimard “Bibliothèque de la Pléiade” dedicata a J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, per cui si veda Huysmans 2019; sui criteri utilizzati e le scelte operate si veda anche la recensione di Seillan 2020, pp. 1006-1009.

particolare dote intuitiva fortificata da uno studio assiduo¹³; un principio coerente con una moderna forma di critica d'arte, distintiva e selettiva, contraria ad una uniformante confusione fra artisti di diverso valore e qualità (*Certains*, 1889)¹⁴.

Questa spiccata propensione verso l'opera d'arte, letta nella sua specificità, qualità e nella dimensione individuale/valoriale, si coniuga ad una non comune attenzione per il “contesto” e per le dinamiche museali. La visione dei dipinti all'interno delle collezioni o dei musei sconta un mortificante effetto di straniamento, dettato dal fatto che in origine si trovavano in un luogo diverso, ad esempio una cappella o un oratorio: lontane dall'originario “milieu”, queste opere generano una sensazione di miseria e povertà, di isolamento e disorientamento e risultano senza casa, come in un hotel¹⁵. All'interno di questo articolato e non scontato quadro di riferimento, non stupisce la consapevole riflessione di Huysmans su alcuni aspetti dell'arte fiamminga. L'acuta sensibilità dello scrittore lo porta a criticare coraggiosamente persino i conservatori del Louvre di Parigi, tacciati a questo proposito di sciovinismo¹⁶: i “primitivi” fiamminghi non occupano nel museo uno spazio degno e meritorio ma risultano marginalizzati, collocati in pessime condizioni di luce e visibilità, in una sorta di ripostiglio nero, appesi su una porta aperta che conduce ai servizi¹⁷. Tale critica è bilanciata in senso positivo da una considerazione di carattere generale sul concetto di “scuola”, approfondito in diverse occasioni dallo scrittore e che riguarda da vicino gli artisti in questione. Già in *Là-bas* (1891)¹⁸, l'ideale dei *Primitifs* aggrega pittori dell'Italia, della Germania e soprattutto delle amate Fiandre; nel successivo *En Route* (1895)¹⁹ la questione si definisce e si dettaglia in diversi passi: i “veri primitivi” risultano soltanto fiamminghi, tedeschi e italiani, non i francesi, mentre la scuola borgognona viene collegata per via derivativa proprio ai fatti di Fiandra, ragione per cui Huysmans sostiene in seguito che non esista una scuola “primitiva” veramente francese²⁰. Al

¹³ Huysmans 1992a, p. 216. Ma si vedano anche: Livi 1972; Huysmans 1998; Fumaroli 2006, pp. 715-754.

¹⁴ Huysmans 1889, pp. 7-16. Non è forse un caso che tali notazioni appaiano in un volume che, dopo *L'Art Moderne*, rappresenta la seconda “puntata” dedicata alla critica d'arte, secondo un modello che si emancipa ora dal precedente lavoro giornalistico dedicato ai Salons temporanei ed ha per oggetto invece gli artisti in quanto tali. Per tale passaggio si veda Kalantzis 2010, pp. 236-237. Per i requisiti richiesti al critico d'arte e l'elaborazione di un personale metodo descrittivo da parte di Huysmans, si veda Jeannerod 2022.

¹⁵ Huysmans 1902, p. 225.

¹⁶ Su queste grandi tematiche, Jeannerod 2017, pp. 101-110. Che il tema sia complesso e transnazionale, è documentato anche da Belting 2005.

¹⁷ Huysmans 1902, p. 148.

¹⁸ Huysmans 1891, p. 8. Si veda anche Huysmans 2004, nell'edizione Gallimard. Inoltre, il saggio di Brunel 2009.

¹⁹ Huysmans 1895, p. 233.

²⁰ Huysmans 1902, p. 149.

contrario, fra le due principali correnti del Quattrocento, Huysmans menziona i maestri tedeschi (con le scuole della Franconia e della Svevia) e proprio i *vieux maîtres flamands*²¹.

L'interesse progressivo e sistematico dello scrittore per questo genere vanta un illustre precedente ne *Les Maitres D'Autrefois* di Fromentin (1876)²²: un volume che, come è stato più volte rilevato, riveste un'importanza fondamentale nella storia della critica d'arte e rappresenta un sicuro precedente per lo scrittore franco-olandese²³. In quest'ultimo caso lo sviluppo del tema, culminante nella visionaria ed immaginifica evocazione di Grünewald del Museo di Colmar (1904)²⁴, viene abitualmente collegato alla personale conversione di Huysmans e alla ricerca di specifici paradigmi figurativi in linea con una visione improntata a valori simbolici e marcatamente spirituali²⁵. Senza volere banalizzare questa fondante linea interpretativa, mi preme però richiamare l'attenzione e valorizzare una tendenza che, al di là della sfera ideologica e contenutistica, mostra comunque una specifica aderenza al linguaggio figurativo.

Il più luminoso antecedente della scuola fiamminga viene correttamente identificato nella produzione di Claus Sluter, una sorta di Donatello nordico, definito come uno dei più grandi artisti di tutti i tempi²⁶. Nella sequenza storico-artistica Sluter rappresenta in termini kubleriani (*The Shape of Time*, 1962) un elemento di rottura della serie, di assoluta discontinuità ed infatti risulta, con le parole di Huysmans, assai avanti rispetto al suo secolo e propone già un precoce annuncio del Rinascimento²⁷. Parlando della Certosa di Champmol, presso Digione, sono esaltate le figure dei *Profeti*, a grandezza naturale e viene elogiato il sorprendente *Mosè*, colossale e dalle forme robuste, considerato il solo testimone di un'arte più che realista²⁸ (pp. 326-328). Questa precisa agnizione, da vero esperto d'arte, individua acutamente la nascita di uno stile che verrà sviluppato nel Rinascimento in forme diverse a Nord e a Sud delle Alpi ma che già, proprio attraverso la linea del Realismo, determina nelle pagine dello scrittore l'anello di congiunzione del discorso critico dedicato a tale scuola.

²¹ Huysmans 1895, p. 206.

²² Si vedano due diverse edizioni: quella classica in italiano, Fromentin 1943; quella recente francese, Fromentin 2018.

²³ Fromentin 2004.

²⁴ Huysmans 1988. Per l'attenzione specifica nei confronti del pittore tedesco all'interno della dialettica Naturalismo/Simbolismo, si veda Aurnhammer 2008, pp. 17-42. Sull'artista si veda Villata 2018.

²⁵ Sull'evoluzione della poetica di Huysmans e possibili confronti con Fromentin, si veda Simpson 2004, pp. 16-25.

²⁶ Huysmans 1903, p. 334.

²⁷ Ivi, p. 333.

²⁸ Ivi, pp. 326-328. Sull'artista si vedano i tre interventi di Nash 2005; Nash 2006 e Nash 2008.

La fortuna dei “primitivi” fiamminghi trova ampio spazio anche ne *La Cathédrale* (1898), in un composito affresco che incarna molti valori dell'epoca e soprattutto il nuovo spirito dell'autore dopo l'avvicinamento alla religione²⁹. In un quadro complessivo volto a riabilitare ed esaltare il Medioevo, in linea con il modello di Chateaubriand³⁰, il tema si inserisce all'interno del fondamentale problema della periodizzazione artistica: la “grand art” della Francia, il cui primato architettonico nel Medioevo emerge indiscusso in più parti del volume, si esaurisce invece nel Rinascimento, malgrado le lodi vanitate dagli storici al seguito di Michelet³¹. Al contrario, per quanto riguarda *les Primitifs* in pittura, malgrado inopportuni tentativi patriottici e campanilistici francesi, “Tout vient des Flandres”³². L'apprezzamento abbraccia diverse generazioni di maestri, da Roger van der Weyden a Quentin Metsys, creatori di opere di una bellezza straordinaria³³, così come Memling, Bouts e David, capaci di impregnare le loro tavole di riflessi celesti³⁴. L'esaltazione del realismo sincero e mistico di tale scuola a partire da Van Eyck (parallelo all'apprezzamento di Beato Angelico) contrasta con il classicismo pagano ed empio del Rinascimento, incarnato da Botticelli³⁵. Al di là dell'afflato religioso visualizzato dai loro dipinti, se ne lodano diverse componenti come la qualità paesaggistica, lo sguardo visionario e gli effetti grandiosi e nel complesso vengono considerati come i più grandi pittori al mondo³⁶. Idealmente, il primato dell'architettura medievale francese continua con “Les Primitifs des Flandres”, ai quali seguirà la decadenza della “scuola” rappresentata da Rubens; al contrario, gli epigoni del “gotico fiammingo” di fianco ai celebri pittori di Fiandra più volte evocati delineano, in contrasto con la rinascita del paganesimo antico, una sorta di magico e rimpianto *Autunno del Medioevo* ante litteram³⁷.

Dal punto di vista dell'evoluzione dello scrittore, il trapasso dal raffinato ma nevrotico snobismo di Des Esseintes in *À rebours* (1884) fino a *En Route* (1895) segna il passaggio dal materialismo allo spiritualismo mentre in ambito letterario, a livello generale, il precedente filone naturalistico, dopo una luminosa stagione incarnata da Balzac e da Zola, lascia spazio alla temperie

²⁹ Huysmans 1992b (di cui si citano le pagine nel testo). Ma si veda anche la più recente edizione Huysmans 2017.

³⁰ Su cui si veda Fumaroli 2009.

³¹ Huysmans 1992, p. 173. Per il concetto di “rinascita nazionale” diffuso in Francia ed un utilizzo strumentale di Leonardo all'interno di una costruzione mitica del passato, si veda Mozzati 2020, pp. 253-261.

³² Huysmans 1992b, p. 119.

³³ Ivi, p. 203.

³⁴ Ivi, p. 199.

³⁵ Ivi, pp. 301 e 349.

³⁶ Ivi, pp. 352-354.

³⁷ Huizinga 1966; per un'edizione più recente, si veda anche Huizinga 2020.

simbolista/decadente³⁸. Superata anche la fase più estrema ed inquietante del satanismo (*Là bas*, 1891), Huysmans trova ora una piena corrispondenza fra la propria visione e il gusto “naturalista/spiritualista” dei “primitivi” fiamminghi³⁹. In realtà le ragioni dell'apprezzamento sono assai varie e vengono chiarite dall'autore in molteplici occasioni: già prima della conversione, nell'*Art Moderne* (1883)⁴⁰, pur affrontando aspetti di stretta attualità (dalla condanna dei temi patriottici delle Battaglie esposte ai Salons all'apprezzamento per Gustave Moreau), propone un punto di vista articolato che si riflette sul tema ora in oggetto: parlando della scultura contemporanea, suggerisce di rigettare lo studio dell'antico e i suoi inevitabili postulati materici quali bronzo, marmo e pietra; al contrario, esalta il legno, idoneo a valorizzare un'arte che deve essere “viva e reale”, secondo il modello della grande statuaria dipinta del passato, anche a grandezza naturale o degli “antichi scultori delle Fiandre”⁴¹. Superando gli invalsi pregiudizi classicisti, Huysmans considera la bellezza non come un paradigma valido e dato per sempre, uniforme ed invariabile, alla Winckelmann (piuttosto criticato), ma un valore cangiante nel corso dei secoli e quindi relativo⁴²: ne deriva che la *Venere di Milo* non va considerata più bella delle antiche statue del nuovo mondo⁴³. Il superamento di tale steccato favorisce l'apertura verso l'antica scuola fiamminga, giudicata eccellente, caratterizzata da interni tranquilli e rassicuranti e da immagini che soddisfano i bisogni di realtà e di vita intima⁴⁴. Tale processo di valorizzazione rimanda ancora a Fromentin, esplicitamente citato nel testo⁴⁵. *I Maestri d'un tempo* rappresentano, nel panorama critico dell'epoca, una voce nuova ma non subito compresa⁴⁶: parlano di precedenti, di influssi, delle opere come singole manifestazioni di specifiche personalità. Anche se il cuore del volume è il '600 olandese e fiammingo, alcune notazioni sui “primitivi” risultano degne di nota: la visione lenticolare di Van Eyck si sposa ad una comprensione plastica dei temi e ad una saldezza strutturale che prelude ad Holbein; dal suo occhio acuto e lungimirante si passa poi

³⁸ Per la dialettica fra concetti come naturalismo, decadentismo, naturalismo spiritualista, all'interno di un quadro articolato e complesso, si legga Jeannerod 2020, pp. 11-18. Ma si veda anche Guérin-Marmigère 2010. La rottura consumata con Zola è documentata da Noiray 2004, pp. 121-139.

³⁹ Su questo ampio filone culturale, si veda Cadars, Cedergren 2013.

⁴⁰ Huysmans 1883. Fra le edizioni del volume, spesso unito ad altri studi dell'autore relativi alla critica d'arte, si vedano ad esempio: Huysmans 1975; Huysmans 2008.

⁴¹ Huysmans 1883, p. 179.

⁴² Dagen 1998.

⁴³ Huysmans 1883, p. 189. Il celebre passo è citato (all'interno di uno studio sui rapporti fra lo scrittore e la scultura che dal contemporaneo spazia fino ai primitivi) da Ward-Jackson 1996, pp. 801-808.

⁴⁴ Huysmans 1883, pp. 6, 51.

⁴⁵ Ivi, p. 25.

⁴⁶ Lo studio di Fromentin è considerato fra i più preziosi nella sua identificazione fra storia dell'arte e critica d'arte da Venturi 1991, pp. 267-269.

a Memling, inventore di combinazioni cromatiche più sottili, di tinte vaporose e sfumate, di un ideale più aristocratico paragonato a maestri come Perugino.

L'afferenza dei “primitivi” fiamminghi al grande fenomeno del Realismo, oltre che un dato indiscutibile della critica⁴⁷, è un tema ricorrente nella produzione di Huysmans, anche nella fase “simbolista”. A *rebours* rappresenta la più mirabile e compiuta incarnazione del nuovo spirito *fin de siècle*, primo e riconosciuto “Manifesto”, fra *ennuie* corruttiva e *spleen*, snobistico ed elitario disgusto ed un instabile equilibrio psicologico: eppure nella *Prefazione* scritta vent'anni dopo l'uscita del volume, l'autore riconosce il merito della precedente scuola letteraria naturalista, in grado di collocare personaggi reali all'interno di *milieux* esatti, di analizzare e suggerire l'illusione del movimento e della vita⁴⁸. Un elogio, quello rivolto a Zola, che si collega e ricorda per le stesse ragioni l'apprezzamento dei “primitivi” fiamminghi. Colpisce però come la precisazione abbia luogo proprio nel momento in cui con questa opera Huysmans sferra, in ambito letterario, un colpo decisivo al Naturalismo.

Da un lato quindi, il romanzo segna un indubbio iato rispetto ai precedenti modelli letterari e pittorici: non a caso le opere di Gustave Moreau a stento collegabili con maestri del passato, emergono tetragone nella loro unicità, fuori dai secoli e dal pensiero dominante, come una sorta di magico incantesimo degno soltanto di Baudelaire, ammirato senza limiti⁴⁹. D'altro canto, rimangono tracce di una cultura viva ancora allineata con il gusto dei “primitivi” fiamminghi: ad esempio, lo scrittore romano Petronio viene ammirato come “pittore meraviglioso”, perspicace osservatore ed analista, acuto realista, descrittore della vita quotidiana e dei costumi della sua epoca⁵⁰ (pp. 112-114). Tale interesse conosce una decisa accelerazione negli anni successivi: verso la fine di *De Tout*, la figura statuaria di Metsys emerge “forte e virile”, come il culmine ideale di una nobilissima tradizione, l'autore nel quale la presenza del naturale e del realismo tocca un vertice assoluto, superiore ai fenomeni del passato⁵¹. Tale qualità si estrinseca in una grande varietà di soggetti da lui dipinti che abbraccia ritratti e usurai, pesatori d'oro e *scènes des moeurs* e nella capacità di visualizzare il gusto esibito dai ricchi fiamminghi attraverso vestiti, acconciature, copricapi, trame materiche, velluti porpora e magnifiche *parures*⁵².

L'apprezzamento crescente per la scuola fiamminga, abitualmente congiunto dalla critica alla conversione religiosa dello scrittore, si caratterizza quindi per una doppia matrice culturale: maestri come Van Eyck, Rogier Van der Weyden

⁴⁷ Si veda Huizinga 2015.

⁴⁸ Per il grande tema del naturalismo, o meglio dei naturalismi e sulla problematicità del concetto, si rimanda agli studi di Colin 2012.

⁴⁹ Sul binomio artista/scrittore si veda Guyaux 2007

⁵⁰ Huysmans 1992a, pp. 112-114.

⁵¹ Ivi, p. 234.

⁵² Ivi, p. 235.

e Campin (correttamente associato e identificato con il “Maestro di Flemalle”) vengono definiti come naturalisti/realisti nello stile e mistici nello spirito, in una perfetta fusione fra forma e contenuto⁵³. Tali concetti ritornano in più occasioni: in *Certains* (1889), dopo avere letto il moderno realismo di Degas non secondo la linea inaugurata da Courbet ma nel segno di alcuni “primitivi”, sempre ammirabili⁵⁴, Huysmans esalta l'ideale della purezza di pittori come Memling, in grado di “sublimarne il talento”⁵⁵: per contro, nello stesso tempo, si ridimensiona il ruolo di Raffaello⁵⁶. Ne *L'oblat* (1903), si parla prima del realismo mistico dei pittori di Fiandra e del loro successo alla corte di Borgogna poi della capacità di Rogier Van der Weyden di rappresentare eventi magico-miracolosi come l'astro di Betlemme apparso ai Re Magi in forme convincenti e plausibili⁵⁷.

I continui rimandi di Huysmans al rapporto fra forma e contenuto, realismo e spiritualità/misticismo, uniti all'attenzione attributiva, al rapporto fra la mano di un maestro e i possibili collaboratori, all'attenzione per temi museali (che riguardano anche l'apprezzamento di istituzioni non ancora degnamente valorizzate né sufficientemente note al pubblico), fanno di lui una raffinata e degna figura di storico dell'arte che, proprio nella percezione dei “primitivi” fiamminghi, mostra notevole perspicacia. E anche la rimarcata compresenza di una componente realistica e di una trascendente nei dipinti di tale scuola, si colloca correttamente in quella linea interpretativa che avrà il suo apice nel Novecento grazie al volume di Erwin Panofsky⁵⁸; sappiamo infatti, sulla scia dello studioso tedesco, che la ricostruzione fenomenica del microcosmo fiammingo, la via maestra del realismo analitico, si sposa con una copiosa presenza di elementi simbolici, legati alla sfera religiosa. La forma realistica risulta quindi il mezzo abitualmente utilizzato per rappresentare contenuti “altri”, più elevati, che vengono perfettamente armonizzati con un mondo sensibile scandagliato e ricostruito al microscopio ed al telescopio. La lettura di Huysmans, ancora una volta, va nella giusta direzione e si inserisce quindi nel più fecondo dibattito della storiografia novecentesca e contemporanea⁵⁹.

⁵³ Per questo ed altri aspetti, si veda Maingon 1969 e Maingon 1977.

⁵⁴ Huysmans 1889, pp. 27 e 215.

⁵⁵ Ivi, p. 91.

⁵⁶ Ivi, p. 220. Si veda per contro la diversa predilezione di Stendhal 1983.

⁵⁷ Huysmans 1903, pp. 106 e 192.

⁵⁸ Panofsky 1953. Sul volume si veda il saggio di Nash 2013, pp. 88-101.

⁵⁹ Segnalo in conclusione che nel volume di Jeannerod 2020 p. 557, parlando di Huysmans in relazione a Memling e ad altri primitivi, si parla espressamente di ossimori e di coesistenza dei contrari. Quest'ultimo tema, definibile anche come la coincidenza dei contraddittori, è un concetto sensibile che richiama il pensiero di Nicolò Cusano, la cui figura è determinante per l'arte rinascimentale e che risulta certamente a contatto con le opere dei fiamminghi. Per questo ed altri temi legati al filosofo e ai suoi rapporti con i pittori dell'epoca, si veda Cuozzo 2012, in part. p. 122. La preziosa menzione da parte del cardinale tedesco di un'opera di Van der Weyden, definito grandissimo artista, è ricordata da Nash 2008, p. 17.

Riferimenti bibliografici / References

- Aurnhammer A. (2008), *Joris-Karl Huysmans' Supranaturalismus im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption*, in *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau Catholique und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, a cura di W. Kühlmann, R. Luckscheiter, Freiburg: Rombach, pp. 17-42.
- Belting H. (2005), *Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe*, München: Beck, 1992; trad. it. *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, Milano: Il Castoro, 2005.
- Brunel P. (2009), *Chapitre II. Huysmans et Là-bas*, in J.-K. Huysmans. *Littérature et religion*, a cura di S. Lair, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 39-49.
- Cadars M.C., Cedergren M., a cura di (2013), *Le Naturalisme spiritualiste en Europe. Développement et rayonnement*, Paris: Classiques Garnier.
- Challéat C. (2008), *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Bruges, 15 giugno-5 ottobre 1902*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 61-91.
- Colin R.P. (2012), *Dictionnaire du Naturalisme*, Tusson: Du Lérot.
- Cuozzo G. (2012), *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano-Udine: Mimesis.
- Dagen P. (1998), *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris: Flammarion.
- Fromentin E. (1943), *Les maîtres d'autrefois*, Paris: E. Plon & Cie 1876; trad. it. *I Maestri d'un tempo*, prefazione di M. Pittaluga, Torino: Francesco De Silva.
- Fromentin E. (2003), *I Maestri del passato*, a cura di B. Le Breton, Padova: Il Poligrafo.
- Fromentin E. (2018), *Les maîtres d'autrefois*, introduzione di P. Tudoret, Paris: Klincksieck.
- Fumaroli M. (2009), *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris: Gallimard, 2006; trad. it. *Poesia e Terrore*, Milano: Adelphi, 2009.
- Fumaroli M. (2006), *Rhétorique de la décadence. L'À rebours de Joris-Karl Huysmans*, in Id., *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris: Gallimard, pp. 715-754.
- Guégan S., Guyaux A. (2019), *Joris-Karl Huysmans, critique d'art: de Degas à Grünewald. Sous le regard de Francesco Vezzoli*, Catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 26 novembre 2019-1° marzo 2020), Paris: Gallimard.
- Guérin-Marmigère S. (2010), *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris: Honoré Champion.
- Guyaux A. et al., a cura di (1987), *Huysmans: une esthétique de la décadence*, Atti del convegno (Bale, Mulhouse e Colmar, 5-7 novembre 1984), Genève: Slatkine.

- Guyaux A. (2007), *Huysmans-Moreau, Féeriques visions*, Catalogo della mostra (Paris, Musée Gustave Moreau, 4 ottobre 2007-14 gennaio 2008), Paris: Musée Gustave Moreau, Société J.-K. Huysmans.
- Guyaux A. (2008), *Huysmans et le lexique Baudelairien*, «Cahiers de l'AIEF», n. 60, pp. 301-311.
- Huizinga J. (1966), *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem: Tienck Willink, 1909; trad. it. *L'Autunno del Medioevo*, introduzione di E. Garin, Firenze: Sansoni, 1966.
- Huizinga J. (2015), *Het probleem der Renaissance*, Haarlem: Tienck Willink, 1920; trad. it., *Il Problema del Rinascimento, con un saggio su Rinascimento e realismo*, introduzione di G. Pedullà, Roma: Donzelli.
- Huizinga J. (2020), *L'Autunno del Medioevo*, a cura di F. Paris, Milano: Feltrinelli.
- Huysmans J.-K. (1883), *L'art moderne* Paris: Charpentier.
- Huysmans J.-K. (1889), *Certains*, Paris: Tresse & Stock.
- Huysmans J.-K. (1891), *Là-bas*, Paris: Stock.
- Huysmans J.-K. (1895), *En Route*, Paris: Tresse & Stock.
- Huysmans J.-K. (1902), *Du tout*, Paris: Stock.
- Huysmans J.-K. (1903), *L'oblat*, Paris: Stock.
- Huysmans J.-K. (1975), *L'Art moderne. Certains*, prefazione di H. Juin, Paris: Union générale d'éditions.
- Huysmans J.-K. (1988), *Les Grünewald du Musée de Colmar. Des Primitifs au Retable d'Issenheim*, edizione critica a cura di P. Brunel, Paris: Hermann.
- Huysmans J.-K. (1992a), *À rebours*, prefazione di M. Fumaroli, Paris: Gallimard.
- Huysmans J.-K. (1992b), *La Cathédrale*, prefazione di A. Vircondelet, München: Éditions du Rocher.
- Huysmans J.-K. (1998), *Against Nature (A Rebours)*, trad. di M. Mauldon, introduzione e note di N. White, Oxford: Oxford University Press.
- Huysmans J.-K. (2002), *Dall'Impressionismo al Simbolismo. Scritti sull'arte 1879-1889*, a cura di E.M. Davoli, Napoli: Liguori.
- Huysmans J.-K. (2004), *Là-bas*, a cura di G. Bonnet, Paris: Gallimard.
- Huysmans J.-K. (2006), *Écrits sur l'art (1867-1905)*, edizione critica a cura di P. Locmant, Paris: Bartillat.
- Huysmans J.-K. (2008), *Écrits sur l'art. L'art moderne, Certains, Trois Primitifs*, presentazione di J. Picon, Paris: Flammarion.
- Huysmans J.-K. (2015), *Le roman de Durtal. Là bas, En Route, La Cathédrale, L'Oblat*, Paris: Bartillat.
- Huysmans J.-K. (2017), *La Cathédrale*, edizione curata e annotata da D. Millet-Gérard, Paris: Gallimard.
- Huysmans J.-K. (2017-), *Oeuvres complètes*, a cura di P. Glaudes, J.M. Seillan, Paris: Garnier.
- Huysmans J.-K. (2019), *Romans et nouvelles*, a cura di A. Guyaux, P. Jourde, Paris: Gallimard.

- Jeannerod A. (2017), *Le Nord et le Sud de l'Europe dans la critique d'art de Thoré-Bürger et Huysmans*, in *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen*, a cura di T. Laugée, C. Rabiller, Bruxelles: Peter Lang, pp. 101-110.
- Jeannerod A. (2020), *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*, Paris: Garnier.
- Jeannerod A. (2022), *Du coup de pinceau au coup d'oeil. La description de tableau*, «La revue des lettres modernes», n. 8, 2, pp. 193-206.
- Kalantzis A. (2010), *L'influence de l'écriture en revue sur l'évolution des genres dans l'oeuvre de J.-K Huysmans*, in *Huysmans et les genres littéraires*, a cura di G. Bonnet, J.M. Seillan, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 236-237.
- Livi F. (1972), *J.-K. Huysmans. À Rebours et l'esprit décadent*, Paris: Nizet.
- Maingon C. (1969), *Les Primitifs et l'oeuvre de Joris-Karl Huysmans*, tesi di laurea, Vancouver, Canada, The University of British Columbia.
- Maingon C. (1977), *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris: Nizet.
- Martin F.R. (2007), *L'école des "Primitifs pingouins": fonction historique et critique historiographique chez Anatole France*, in *La notion d'école*, a cura di C. Peltre, P. Lorentz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 165-180.
- Martin F.R. (2008), *L'admiration du génie national: "L'Exposition des Primitifs français" de 1904*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 61-91.
- Martin F.R. (2012), *Le Moine-Peintre et le Primitif. L'invention des «Primitifs» russes dans une perspective internationale*, «Cahiers du Monde Russe», 53, nn. 2/3, pp. 467-477.
- Martindale C. et al., a cura di (2017), *Pater the Classicist. Classical Scholarship, Reception, and Aestheticism*, Oxford: Oxford University Press.
- Michiels A. (1845-49), *Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise*, 4 voll., Bruxelles: Vandale.
- Mozzati T. (2020), *Al di qua della morte. Pensieri ulteriori sulla fortuna francese di Leonardo fra Sette e Ottocento*, in *L'ultimo Leonardo, 1510-1519*, Atti del convegno (Milano, 7-8 novembre 2019), a cura di P.C. Marani, Busto Arsizio: Nomos, pp. 253-261.
- Nash S. (2005), *Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered, part I*, «The Burlington Magazine», n. 147, pp. 798-809.
- Nash S. (2006), *Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered, part II*, «The Burlington Magazine», n. 148, pp. 456-467.
- Nash S. (2008), *Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered, part II*, «The Burlington Magazine», n. 150, pp. 724-741.
- Nash S. (2008), *Northern Renaissance Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Nash S. (2013), *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character, 1953*,

- in *The Books that shaped Art History, from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, a cura di R. Shone, J.-P. Stonard, London: Thames & Hudson, pp. 88-101.
- Noiray J. (2004), *Huysmans critique de Zola et du Naturalisme (1884-1907)*, «Modernités», 20, pp. 121-139.
- Panofsky E. (1953), *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Pater W. (1946), *Il Rinascimento*, a cura di M. Praz, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Pater W. (2010), *Studies in the History of the Renaissance (1873)*, con introduzione e note di M. Beaumont, Oxford: Oxford University Press.
- Praz M. (1999), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (1930)*, introduzione di P. Colaiacomo, con un saggio di F. Orlando, Firenze: Sansoni.
- Seillan J.M. (2010), *Huysmans: politique et religion*, Paris: Éditions Classiques Garnier.
- Seillan J.M. (2020), recensione a Huysmans J.-K. (2019), *Romans et nouvelles*, a cura di A. Guyaux, P. Jourde, Paris: Gallimard, «Revue d'Histoire littéraire de la France», n. 4, ottobre-dicembre, pp. 1006-1009.
- Simpson J. (2004), *Science, Belief and the Art of the Subjectivity: From Fromentin's to Huysman's Modern Primitifs*, in *Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research*, a cura di M. Lahelma, Helsinki: The Birch and the Star, pp. 16-25.
- Stendhal (1983), *Storia della pittura in Italia (1817)*, prefazione di G.C. Argan, Roma: Editori Riuniti.
- Venturi, L. (1991), *Storia della Critica D'Arte (1936)*, Torino: Einaudi.
- Villata E. (2018), *Grünewald. Pittore e mistico tra Lutero e Hindemith*, Torino: Hapax.
- Waagen G. (1822), *Über Hubert und Jan Van Eyck*, Breslau: Max.
- Ward-Jackson P. (1996), *Reinvesting the Idol: J.-K. Huysmans and Sculpture*, «The Burlington Magazine», n. 138, pp. 801-808.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petroroia

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

Texts by

Simona Antolini, Sabrina Arcuri, Germain Bazin, Michele Bellomo,
Lorenzo Calvelli, Caterina Caputo, Sara Caredda, Alessio Cavicchi,
Mara Cerquetti, Stefania Cerutti, Pacifico Cofrancesco, Gian Luigi Corinto,
Cinzia Dal Maso, Rosario De Iulio, Valentina De Santi, Anabel Fernández
Moreno, Simone Ferrari, Gianni Lorenzoni, Sonia Malvica, Sonia Massari,
Siria Moroso, Emanuela Murgia, Antonino Nastasi, Paola Novara,
Silvia Orlandi, Jessica Piccinini, Miriam Poiatti, Maria Luisa Ricci,
Selene Righi, Silvia Rolandi, Mauro Salis, Francesco Spina, Gianluca Sposato,
Bella Takushinova, Sabrina Tomasi, Antonio Troiano, Franca Varallo,
Daniele Vergamini, Jairo Guerrero Vicente, Elena Viganò, Davide Zendri.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

