

ANNA PONTANI

HENRY DE GROUX, IL PITTORE DI ANDRONICO

Con una figura

Può non essere futile il modesto proposito di rendere nota al mondo dei bizantinisti l'esistenza di un quadro moderno di soggetto bizantino, di cui anche gli storici dell'arte sembrano sapere poco o nulla. Io l'ho scoperto casualmente, uscendo dal Musée d'Art Moderne di Bruxelles in occasione della mia ultima visita nel giugno 2001. I dati che espongo ora, relativi all'opera e alle sue fonti, preceduti da una breve presentazione dell'autore, sono il risultato di ricerche preliminari, che mi auguro inducano gli storici dell'arte e della letteratura francese nell'età del Simbolismo agli approfondimenti e ampliamenti necessari a dare compiuta risposta alle domande che restano ancora in sospeso.

L'AUTORE E IL QUADRO

Henry de Groux (Saint-Josse-ten-Noode/Bruxelles, 16. 11. 1866–Marglia, 12. 1. 1930): *La mort d'Andronic* (ca. 1925).

Olio su tela, 201 × 267, 3 cm.

Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Art Moderne (inv. 8932), III piano (Seurat, Gauguin, Boulanger, Vogels), nel passaggio verso le scale di uscita; acquistato a Parigi nel 1977 da G. Alexandra Charbonnier.

Cfr. Musées royaux des beaux-arts de Belgique: département d'art moderne; catalogue inventaire de la peinture moderne (dir. Phil. MERTENS), Bruxelles 1984, 258 (con una piccolissima riproduzione); A. VOISIN, Le souvenir d'Henry de Groux. *Sud* IV (Marseille, nr. 51 del 16. 1. 1931), 6–7 (riproduzione in bianco e nero, senza riferimento nel testo).

„Henry de Groux ... est aujourd'hui une figure obscure du symbolisme“: quest' affermazione non recentissima di Rodolphe Rapetti, ancora più frustrante se unita alla constatazione che il pittore fra il 1890 e il 1905 fu „sans aucun doute un des protagonistes importants du milieu

symboliste parisien“, non può essere sinora smentita¹. È stato da tempo osservato che alla vita *bohémienne*, da vero *peintre maudit*, da lui condotta sino alla fine, si debbono l'esistenza di un gran numero di opere non finite e la dispersione incontrollata della sua ampia e variegata produzione². La biografia scritta dal genero Emile Baumann³, un letterato che non lo conobbe direttamente, ma si trovò nella felice condizione di poter attingere alle informazioni di prima mano fornite dai familiari più stretti e dagli amici, e di poter disporre dei diciotto volumi del suo ancora

¹ R. RAPETTI, „Un chef-d'œuvre pour ces temps d'incertitudes“: *Le Christ aux outrages* d'Henry de Groux. *Revue de l'Art* 96 (1992), 40–50: 40. Quest'articolo, benché relativo a un'opera della prima giovinezza del pittore (ca. 1888–1890), essendo stato scritto da colui che sta curando la pubblicazione del suo *Journal*, è la guida criticamente più valida oggi disponibile per la valutazione complessiva della personalità di de Groux. Il fascicolo della rivista che lo ospita è interamente dedicato al Simbolismo, di cui un gruppo di studiosi si incarica di approfondire e aggiornare le problematiche vecchie e nuove; pertanto si avverte il lettore dell'opportunità di tenere presente anche gli altri articoli lì pubblicati. È significativo che l'Editorial di J.-P. BOUILLON, *Le Moment symboliste*, pp. 5–11: 9, citi proprio il caso di de Groux come il più chiaro esempio del fatto che anche un movimento letterario e artistico tanto studiato abbia ancora gravi lacune documentarie da colmare. A riprova del rilievo che al nostro si riconosceva in vita, cito due esempi. De Groux è citato in Italia credo per la prima volta da Vittorio PICA, sull'onda del suo successo parigino, insieme a nomi ancora oggi famosissimi, nella conferenza „Arte aristocratica“, tenuta al Circolo filologico napoletano e stampata a Napoli il 3 aprile 1892 (rist. an. in ID., *Arte aristocratica* e due scritti rari. Saggio introduttivo e nota al testo di T. IERMANO. Roma 1996, 46): „Passando in Belgio, la cui Arte è assai strettamente collegata a quella della vicina Francia, non farò che i nomi del sommo acquafortista Rops, dei pittori Giorgio Minne ed Enrico de Groux e di alcuni scrittori, come l'Hannon, il Van Arembergh, il Verhaeren, il Rodenbach, il Giraud, il Gilkin, e soprattutto Maurizio Maeterlinck, i cui drammi, di una grande semplicità e di una shakespeariana terribilità, fanno fremere e danno proprio l'intensa impressione agghiacciante del soprannaturale“. Nell'articolo su James Ensor in *Carnet de la semaine*, 28. 8. 1921 (consultato ad Avignon, Palais du Roure, ms. 337, nr. 112), relativo al Salon d'automne in cui si esponevano le sue opere, si legge che questo pittore è meno noto in Francia dei suoi compatrioti „Henry de Groux, Lemmen ou Théo van Rysselberge [sic]“.

² È definito „peintre d'histoire, compositions à personnages, portraits, sculpteur, graveur, illustrateur, aquarelliste, pastelliste, dessinateur“ in E. BÉNEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs et graveurs ...*. Nouvelle édition sous la direction de J. BUSSE, VI. Paris 1999, 489.

³ E. BAUMANN, *La vie terrible d'Henry de Groux*. Paris 1936; su di lui (Lione 1868–Bouches-du-Rhône 1941), insegnante a Roanne, Algeri, Nizza, Sens e Le Mans, prolifico scrittore cattolico integralista e reazionario, cfr. *DBF* 5 (1951), 933s.

inedito *Journal*, ha purtroppo scarso valore dal punto di vista documentario: le indicazioni cronologiche e prosopografiche sono carenti e spesso assenti, i riferimenti generali piuttosto confusi⁴. Che la bibliografia critica relativa a questo personaggio sia scarsa, è dunque diretta conseguenza dell'assenza di un catalogo delle sue opere, disperse e spesso difficilmente localizzabili, e del fatto che i diari tardano ad essere pubblicati, come anche le sue lettere, sinora edite in ragione della rilevanza dei destinatari e mai come documento della sua biografia e della sua opera.

Nessuno dei limiti descritti ho potuto superare nella redazione di questo studio: esso pertanto risulta essere null'altro che una ‚muette documentaire‘, in quanto tale assolutamente imparagonabile all'esautivo *dossier* messo a punto da Rapetti per *Le Christ aux outrages*, l'opera più significativa e più nota, che de Groux dipinse all'inizio della sua carriera e che appare in qualche modo speculare a *La mort d'Andronic*, realizzata pochi anni prima di morire e del tutto ignorata dalla critica. Nulla ho ricavato dall'esame del fondo de Groux conservato al Palais du Roure di Avignone, costituito da quanto il pittore e poi la famiglia lasciarono a Jeanne de Flandreysy-Espérandieu, sua benefattrice nell'ultimo decennio di vita, e alla quale si deve la *Fondation* che dal 1936 porta il nome suo e del marito archeologo⁵. Le cinquantadue opere di de Groux

⁴ Varie riserve esprime la recensione di L. GINIES, *Souvenirs sur Henry de Groux à Marseille*. *Marseille* (nr. 10 avril 1938), 13–20, e più di recente anche il già ricordato J.-P. Bouillon ne rileva l'assoluta inconsistenza scientifica. L'impianto retorico e insieme edificante di questa biografia si evince già dalle pagine iniziali (9–19: „Pourquoi ce livre devait être écrit“), in cui Baumann dice di voler rendere giustizia a un pittore che, essendo sempre andato controcorrente, avendo disprezzato la miserabile arte che trionfava ai suoi giorni, essendo rimasto sempre fedele al suo ideale („il défendait dans l'art la spiritualité“), è stato condannato all'oblio; il libro ne metterà in luce la grandezza degli intenti, la potenza dell'immaginazione, l'acutissima sensibilità, ma anche le debolezze morali, gli errori nei comportamenti, i cedimenti passionali che furono causa della sua rovina esistenziale.

⁵ Questa giornalista-scrittrice (Valence 1874–1959, vero nome Jeanne Mellier), che svolse un grande ruolo nella cultura provenzale della sua epoca, impegnandosi a fianco di Frédéric Mistral a difesa della cultura della regione, che voleva però inquadrata nel contesto più ampio della cultura mediterranea, creò una vasta collezione di oggetti e una ragguardevole biblioteca, legate nel 1944 ad Avignone insieme al quattrocentesco Palais du Roure, da lei stessa acquistato nel 1918, restaurato e destinato a diventare il „tempio della cultura latina“ (dal 1952 ospita l'Institut Méditerranéen, posto sotto l'egida delle Università di Aix-Marseille e di Montpellier). Del suo mecenatismo de Groux beneficiò quando nel 1920–1923 fu ospitato ad Avignone proprio nel Palais du Roure, dove soggiornò di nuovo dal giugno 1928 all'autunno 1929.

(quadri, disegni, incisioni) custoditi e in parte esposti nel Palais, non conservano traccia del nostro quadro e solo sporadiche e insignificanti notizie affiorano dall'ampia documentazione bibliografica raccolta già in vita dell'artista (ritagli di giornali, articoli in quotidiani e riviste prevalentemente locali etc.) e arricchita sino ad oggi⁶.

I lemmi dedicati ad Henry de Groux nei correnti repertori artistici risentono delle carenze documentarie descritte, ma non sono in genere inutili né inattendibili⁷. A quanto ho potuto vedere, la notizia più ampia e documentata si deve a D. Derrey-Capon, in sede però non facilmente accessibile⁸. Tra i repertori di comune reperibilità, si consiglierebbe almeno al pubblico italiano il ricorso al Dizionario della pittura e dei pittori, II. Torino 1990, 53s. (s. v. De Groux, Charles), che a differenza degli altri, non sacrifica alla concisione l'indispensabile rimando al fondo de Groux del Palais du Roure di Avignone. Espongo di seguito nella forma più succinta gli essenziali ragguagli biografici a vantaggio dei non pochi lettori, che si possono supporre ignari.

Henry de Groux, figlio d'arte di un padre che però perse a quattro anni⁹, dopo un infelice e fugace passaggio in Accademia¹⁰, esordì nel cir-

⁶ La documentazione bibliografica relativa a de Groux è ordinata in sei dossiers, numerati come Mss. 337, 338, 339, 340, 341, 342. Il primo di questi è articolato in cinque parti (I–II: Articles sur l'œuvre et la vie d'Henry de Groux; III: Mort et obseques d'H. de G.; L'exposition H.d.G. au Musée Cantini à Marseille 1954; Documents relatifs au *Christ aux outrages*; Entretiens avec Henry de Groux [note manoscritte o dattilografate di Jeanne de Flandreysy]; Divers [copie dattiloscritte di lettere]; Listes d'œuvres d'H. de G. [à Bruxelles, Marseille, à Louis Giniès, à divers, œuvres provençales d'Henry de Groux, peintures d'Henry de Groux, Le visage de la Victoire: estampes, dessins, lithographies etc.]). Il Ms. 338 contiene fotografie di *Le Christ aux outrages*. Il 339 è un supplemento al dossier H.d.G. (articoli di giornali o riviste degli ultimi anni di vita del pittore o *post mortem*); gli ultimi tre manoscritti sono relativi alla figlia Elisabeth, artista come il padre (340–341), e al marito Emile Baumann (342).

⁷ Il bizantinista resta però deluso dovendo constatare, dopo verifica, l'inconsistenza della notizia secondo la quale la storia di Bisanzio fu „une autre thématique de prédilection“ di Henry de Groux: notizia incautamente data in *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nous jours*, préface de E. DE WILDE. Bruxelles 1995, 28; nessuna opera di soggetto bizantino risulta, infatti, oltre al nostro quadro.

⁸ Cfr. il lemma Henry de Groux, in: *Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement artistique: exposition*. Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique. Bruxelles 1987, 153–155.

⁹ Era figlio di Charles de Groux (Comines 1825–Bruxelles 1870), a tutti noto come uno dei fondatori della pittura ispirata al realismo sociale.

¹⁰ Su di esso ragguaglia DERREY-CAPON, Henry de Groux (come in nota 8).

colo artistico L'Essor (1886). Membro de Les XX¹¹ dal 1887, ne fu espulso nel 1890 per comportamenti intollerabili verso alcuni membri (van Gogh, Toulouse Lautrec), non avendo peraltro egli stesso motivo di restare dopo il rifiuto opposto alla cooptazione nel circolo del suo miglior amico, William Degouve de Nuncques. A Parigi, dove si trasferì nel 1892, dopo qualche difficoltà, ebbe subito successo esponendo in una rimessa in rue Alain Chartier *Le Christ aux outrages*, la gigantesca opera giovanile (olio su tela, 293 × 353 cm), che nonostante imperfezioni tecniche e innegabili abusi stilistici, resterà quella in assoluto più significativa della sua intera produzione (Avignon, Palais du Roure, Fondation Flandreysy-Espérandieu)¹². Sposò Marie Engel, modesta ragazza di Spa, nel febbraio 1893, conducendo con lei a Parigi una vita di stenti. Intanto si legò a numerosi intellettuali della Décadence (si fanno i nomi di Paul Verlaine, del poeta cubano J. M. de Heredia, di Pierre Louÿs); ma la sua stella polare fino al 18 giugno 1900 fu Léon Bloy, di vent'anni più vecchio di lui¹³. La perenne incertezza economica, l'instabilità sentimentale (assunte toni romanzeschi la sua lunga *liaison* con Siegmonde, giovane nipote della moglie, definitivamente naufragata nel 1905¹⁴), l'irrequietezza esistenziale che non superò neppure negli anni maturi, inficiarono la qualità delle opere realizzate in gran numero con impegno strenuo, che colorava di misticismo la sua totale dedizione all'arte. *Peintre litterateur*, come era frequente all'epoca¹⁵, accanto alle opere di ispirazione latamente sociale

¹¹ Questo gruppo, nato nel 1883 per scissione da L'Essor, fu attivo fino al 1893 con esposizioni annuali sotto l'egida di Octave Maus, che dirigeva anche la rivista *L'art moderne* (1881–1914), e Théo van Rijsselberghe. Raccoglieva gli aderenti alle nuove correnti artistiche di derivazione impressionistica, restando però estraneo al coevo simbolismo pittorico e letterario.

¹² All'opera è dedicato lo studio esaustivo di RAPETTI, *Un chef-d'œuvre* (come in nota 1).

¹³ Cfr. *Correspondance Léon Bloy et Henry de Groux*, Préface de M. VAUSSARD. Paris 1947 (incompleta, comprende le lettere dal 9 ottobre 1891 al 26 settembre 1899); R. RAPETTI, *Léon Bloy et Henry de Groux. L'Herne: Léon Bloy*. Paris 1988, 375–384; J.-CL. POLET, *Henry de Groux (1866–1930) et Léon Bloy (1846–1917)*. *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale* 7 (1997), 163–178.

¹⁴ A questa vicenda è legato il travagliato soggiorno italiano di de Groux (1903–1904), di cui per ora conosco solo la sommaria e imprecisa ricostruzione fatta da BAUMANN, *Vie terrible* (come in nota 3), 186–211. La coppia visse a Firenze, dove ebbe molteplici contatti con gli intellettuali italiani dell'epoca e de Groux collaborò anche a nostre riviste. Sarà interessante, anche se non facile, per noi italiani la ricostruzione di questo periodo della vita del pittore.

¹⁵ Una messa a punto del problema in D. GAMBONI, *Le „symbolisme en peinture“ et la littérature*. *Revue de l'Art* 96 (1992), 13–23, con la bibliografia precedente; un sintetico inquadramento nell'Editorial di J.-P. BOUILLON, *ibid.* 8s.

(*Le chambardement* [1893]; *Zola aux outrages* [1898], in occasione del processo per l'*affaire* Dreyfus; cicli legati alla prima guerra mondiale¹⁶), si compiacque di realizzarne molte attingendo i soggetti all'immaginario del simbolismo letterario (nascono così i cicli dipinti della *Divina Commedia* e della *Tetralogia* di Wagner). Illustrò i libri dei suoi amici Joséphin Péladan e Léon Bloy, così come i *Trois contes* di Villiers de l'Isle-Adam. Autore di numerosi ritratti e busti di artisti (Baudelaire, Balzac, Wagner, Tolstoj, questo in dimensioni colossali), dal 1913 cominciò a frequentare per motivi di lavoro il sud della Francia, vivendo l'ultimo decennio della sua vita, nella morsa delle consuete molteplici difficoltà, fra Avignone, Vernègues, Marsiglia (dove lasciò la grande decorazione per la scala dell'Opéra). Nel 1920 fece parte della Corporation des Artistes Veilleurs con l'amico poeta di origine lituana Oscar Wladislas de L. Milosz, una personalità fortemente impregnata di spiritualismo religioso.

La critica cominciò a valutare la pittura di de Groux in occasione dell'esposizione parigina di *Le Christ aux outrages* nel 1892; gran parte degli articoli allora apparsi furono ripubblicati nel numero speciale della rivista *La Plume*, che gli fu dedicato nel 1899¹⁷. Un'altra ampia valutazione del pittore fu fatta, molti anni dopo, dal già ricordato Vittorio Pica, in occasione della esposizione parigina (1916) delle sue opere ispirate alla guerra¹⁸. Nel corso della seconda guerra mondiale a Bruxelles de Groux fu ricordato da Marcel Schmitz con una conferenza (24. I. 1943), che sottolineava la consonanza dell'ispirazione e della tematica del pittore (genio funebre che opera negli abissi profondi dell'orrore) con i tempi tristissimi che si stavano vivendo¹⁹. Conviene tuttavia riferirsi ancora una

¹⁶ Questi ultimi sono ben illustrati da V. PICA, Un visionario romantico della guerra (Henry de Groux). *Emporium* 45 (1917), 83–102; N. DAVENPORT, Henry De Groux, the Great War and the Apocalypse. *Print Quarterly* 19 (2002), 147–169.

¹⁷ L'œuvre de Henry de Groux, *La Plume*, numéro spécial consacré à Henry de Groux, 1899, 193–287, con un testo iniziale di L. SOUGUENET, L'artiste, 193–222, cui segue la sezione „Henry de Groux devant la presse“ (con testi di Camille Lemonnier, Jules Destrée, Arsène Alexandre, Léon Bloy, Armand Dayot, Charles Buet, André Fontaines, Léon Maillard, Octave Mirbeau, Charles Morice, Charles Saunier, Yvanhoé Rambosson, Marcel Batilliat, Louis Gillet, Edouard Gérard con risposta dello stesso de Groux). Chiude il fascicolo P. FERNIOT, Catalogue de l'œuvre de Henry de Groux au 30 juin 1899, 285–287. Numeri speciali della rivista erano già stati riservati tra gli altri a F. Rops, A. Mucha, A. Falguière, J. Ensor.

¹⁸ La rivista *Emporium*, in cui appare lo scritto su de Groux, fu fondata a Bergamo nel 1895 da Parmenio Bertoli e Pietro Garuffi; fu collegata con il Centro Italiano di Arti Grafiche e Pica ne fu direttore.

¹⁹ M. SCHMITZ, Henry de Groux, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Conférences 1942–1943, pp. 26.

volta allo studio dedicato da Rapetti a *Le Christ aux outrages*, perché, come s'è detto, nonostante tratti un tema limitato, vi si trovano le linee portanti di una plausibile interpretazione critica complessiva di questo pittore, che per tutto il corso della sua vita non conobbe sensibili evoluzioni o innovazioni né tematiche né stilistiche²⁰. La pittura cerebrale di de Groux, del tutto ignara della natura, si caratterizza per un consapevole antiaccademismo tecnico (che spesso fu additato come limite gravissimo) e per un orientamento deciso e forte verso uno spiritualismo di ascendenza anarchica, che si esprime in cifra di „religiosità e di violenza liberatrice, di misticismo e angoscia dubitativa“ e conferisce singolare e irrelata potenza alle sue opere. Se si sono individuate con sicurezza le fonti letterarie da cui trae ispirazione (da *La douloureuse Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ* dell'agostiniana tedesca Anna-Katharina Emmerich [1774–1824] per *Le Christ aux outrages*, alla *Storia* del nostro Niceta Coniata per *La mort d'Andronic*), anche quando sono davvero rare come in questi due casi; se la preponderanza dell'influenza di Rubens e in genere della pittura fiamminga (si è sottolineata un'affinità con Pieter Bruegel il Giovane e con Rembrandt), appare evidente anche senza le sue esplicite dichiarazioni (ma non si deve escludere né Delacroix né talora Goya), la possibilità di riferirlo *tout court* al Simbolismo pittorico invece è sempre parsa molto problematica: oggi, confermando giudizi della prim'ora, gli si riconosce una posizione marginale, di isolamento artistico e ideologico non diversamente dal suo compatriota Ensor²¹. L'„*attrait de l'horreur, de l'excès, du paroxysme*“ (*Journal*, 7. 6. 1892), e la ricerca del *Mouvement*, da lui perseguito come priorità assoluta anche nei lavori che

²⁰ La bibliografia su de Groux costituita dalle schede di catalogo delle mostre in cui di recente sono state esposte le sue opere, non ha rilevante valore critico. Mi limito a ricordare: *Paradis perdu. L'Europe symboliste. Une exposition*, un livre. Musée des beaux-arts de Montréal 8. 6–15. 10. 1995, 99; *L'autodafé* (cat. 74); Paris–Bruxelles, Bruxelles–Paris. Réalisme, impressionisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848–1914 (a cura di A. PINGEOT e R. HOOZE: Paris, Grand Palais 18. 3.–14. 7. 1997; Gand, Musée des Beaux-Arts 6. 9.–14. 12. 1997). Paris 1997, 312s.: *Etude pour „Le Christ aux outrages“* (1888–1889) (cat. 218); *Da Pont-Aven ai Nabis. Le stagioni del Simbolismo francese*. Denis, Sérusier, Gauguin, Valloton e gli altri, a cura di A. DELANNOY–G. GENTY–R. LE BIHAN: Brescia, Palazzo Martinengo 23. 7.–21. 11. 1999. Milano 1999: *La mort de Siegfried* (1889) (tav. 7, nella sezione: Il mistero, il sogno, la fede; scheda a p. 178).

²¹ La definizione dei rapporti e delle influenze reciproche tra questi due pittori almeno nella fase iniziale dell'attività di de Groux, benché difficili da stabilire per insuperabili incertezze cronologiche, mi sembra compito prioritario degli studiosi futuri: cfr. RAPETTI, *Un chef-d'œuvre* (come in nota 1), 44s., 47.

per i loro soggetti gli hanno valso la definizione corrente di „peintre de la violence“ (*Journal*, 5. 5. 1901), sono gli elementi costitutivi dell'estetica e dello stile di de Groux, che affiorano nelle sue opere più significative: essi si potranno meglio riscontrare e descrivere in dettaglio per tutto l'arco della sua produzione, ma certo mai negare o ridimensionare. La singolarità delle opere e del personaggio assicura che, quando sarà stilato il catalogo delle sue opere e si sarà tracciato un bilancio critico su basi più solide delle attuali, „l'ala destra del Musée d'Orsay“ (quella degli „idealisti“) beneficerà virtualmente di una significativa integrazione.

Per quanto riguarda il quadro *La mort d'Andronic*, sulla cui genesi e precisa cronologia, come diremo, nulla si sa, esso rappresenta il *pendant* senile del giovanile *Le Christ aux outrages*. L'imperatore di Bisanzio Andronico I, linciato dalla folla di Costantinopoli nel 1185, funge da pietoso, ancorché asimmetrico, corrispettivo del Cristo schernito e oltraggiato dalla folla di Gerusalemme. La folla, articolata in infiniti personaggi confusi in un turbinio di teste, arti e vesti che ne rende difficile la singola decifrazione (fatto comune a molte opere di de Groux), avvolta da colori chiari (predominano il colore rosato delle carni nude e il bianco delle stoffe, con rossi, marroni e sfumature di verde e celeste cupo), dominata dalla vittima nuda che, issata su un cammello reso invisibile da un panno bianco, incombe con un volto che anticipa Munch, attrae per l'orrore che suscita e suggerisce l'idea di un apocalittico *tourbillon*. Se la fedeltà al suo stile è pregio di un pittore, *La mort d'Andronic*, che anche senza firma non avrebbe presentato problemi di attribuzione, è una pregevole testimonianza della fedeltà di de Groux alla sua nativa ispirazione artistica.

Lasciando per ragioni di competenza agli storici dell'arte lo studio delle caratteristiche pittoriche dell'opera, passo a illustrare la sua genesi „ideale“, non potendo, per mancanza d'informazioni, dare conto delle ragioni contingenti e neppure precisamente del periodo in cui fu eseguita²².

²² La datazione corrente „ca. 1925“ ha motivazioni stilistiche, che il „longtemps après“ del biografo Baumann (1936, vedi oltre) potrebbe avvalorare; i pensieri di de Groux sulla figura di Andronico, annotati, come si dirà, nel *Journal* tra il 1901 e il 1902 (con una ripresa nel 1908), sembrano essere del tutto indipendenti dall'esecuzione del quadro. Del quale è ignota anche la storia successiva, che si conclude con un acquisto tardivo da parte dello Stato belga. Ho trovato menzione di un'„étude fragmentaire pour les houles démentielles de la mort d'Andronic Comnène“ (di cui ora nulla si sa da altra fonte) in un articolo relativo ai disegni del nostro, scritto da G. CASTEL, Henry de Groux. *Sud* II (Marseille, nr. 14 del 15. 4. 1929), 5–8: 8; ho già segnalato la mera riproduzione del quadro nella stessa rivista quindicinale nel 1931. Chiudo ricordando la notizia di J. RUMILLY, Henry

LE FONTI LETTERARIE DEL QUADRO:
NICETA CONIATA TRAMITE LÉON BLOY

Il linciaggio dell'ultimo imperatore comneno, Andronico I, da parte della folla costantinopolitana nel settembre 1185, come è noto, ha la sua unica fonte in un passo della *Χρονική διάρρησις* di Niceta Coniata (349, 93–351, 55 VAN DIETEN = Grandezza e catastrofe di Bisanzio, a cura di A. PONTANI, II. Milano 1999, 298–303). Delle non poche narrazioni di assassinî e massacri compiuti da personaggi efferati o da folle imbestialite che costellano la storiografia bizantina colpendo al massimo la fantasia dei lettori, questa è una delle più celebri²³. Ma la fonte reale da cui attinse de Groux è un passo del romanzo più celebre di Léon Bloy: *La Femme pauvre*, apparso nel maggio 1897²⁴.

Bloy narra la storia di una ragazza povera di nome Clotilde, che un artista eccentrico e generoso, lo scultore Gacougnal, salva dalla prostituzione cui l'aveva avviata la madre col suo amante. Clotilde aspira a una vita pura e Gacougnal, che impietosito l'ha presa come modella, decide di aiutarla mettendola in una pensione e dandole un'educazione e una vita dignitosa. Nello studio di lui Clotilde conosce i suoi amici e partecipa alle loro riunioni. Essi sono artisti e scrittori: Delumière, Marche-

de Groux. *Gazette de Lausanne* (7. 8. 1937): durante una visita a Vernègues, luogo in cui è sepolto il pittore, Rumilly vede „dans le presbytère du village ... En face une œuvre maîtresse que l'artiste composa sans modèle ni retouche certaine nuit d'hallucination: *Le supplice d'Andronic*. Une foule, hommes et femmes, le visage haineux, le regard, affamé de sang' se rue sur le martyr. Andronic, taillé en force, accroupi ou plutôt arqueboté, fait face à la horde et la nargue quoique certain de la défaite. On songe au chef-d'œuvre d'Henry de Groux, *Le Christ aux outrages*“. Si può osservare che, mentre Castel (1929), che certo conosceva l'ancora vivo de Groux, cita un'espressione di Léon Bloy descrivendo sommariamente *La mort d'Andronic*, dando così prova di avere contezza della genesi dell'opera, Rumilly (1937) romanza vagando nelle tenebre, da cui non lo trassero né i familiari né il *Journal* del pittore, che dice di aver sfogliato. Si noti infine che anche J. BOLLERY (come in nota 26), 40, riferisce di aver visto il quadro „chez sa fille Elisabeth, à Vernègues“, senza dire però quando.

²³ Lo sottolinea anche CH. DIEHL, *Figures byzantines, deuxième série*. Paris 1927 (1908), nel cap. IV, *Les romanesques aventures d'Andronic Comnène*, 86–133 (il linciaggio: 130–132): per il suo tragico orrore, la morte di Andronico fu degna della sua vita: „Il faut lire dans l'histoire de Nicéas le récit de ce dernier acte du drame, l'une des pages les plus atroces et les plus émouvantes qui se rencontrent dans les annales de Byzance“ (130).

²⁴ Cfr. *Œuvres de Léon Bloy VII, édition établie par J. PETIT*. Paris 1972. Come si è già accennato, la dipendenza del soggetto del nostro quadro da Bloy era nota già a CASTEL, *Henry de Groux* (come in nota 22).

noir, Folantin, Bohémond de L'Isle-de-France, Lazare Druide (che adornano rispettivamente Péladan, lo stesso Bloy, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, Henry de Groux). La donna, dall'animo fortemente religioso, subisce il fascino del cattolicesimo, che gli appare come sola alternativa alla triste volgarità del mondo. Gacougnal, nel tentativo di proteggerla dalla famiglia, è ucciso dal padre di lei. La salva di nuovo un artista maleavventurato e cupo, Léopold. Ma dopo tre anni di felicità, altre disgrazie la colpiscono: la morte del figlioletto e dello scrittore Marchenoir, l'odio dei vicini, la morte tragica del marito; alla fine la somma delle sventure riduce Clotilde all'accattonaggio. Ma la fede e l'amore di Dio la redimono dalla prostrazione, tanto che, esaltandosi per la perdita dei beni terreni, si duole solo di non essere una santa. Il romanzo esprime il dissenso, l'opposizione e il rifiuto dei cosiddetti neo-cattolici fin-de-siècle nei confronti della Francia repubblicana: „In un mondo tra raffinato e decadente la tendenza a una piena restaurazione cattolica è sentita in un'atmosfera or medievale e or misticamente wagneriana. Le forti tinte di alcune descrizioni e la volgarità sorprendente del linguaggio, tanto abituale al polemista, non escludono che accanto al motivo apologetico trovino posto pagine sulla povera gente, al di fuori di ogni voluta deformazione di scuola“²⁵.

A J. Bollery si deve un saggio che fornisce le chiavi di lettura più utili per l'informazione sui fatti sottesi alla realizzazione del romanzo²⁶. I continui riferimenti e allusioni alla vita artistica e letteraria del suo tempo, di cui è intessuta la narrazione, sono oggetto di precisa analisi; ampia è quella dedicata a „La soirée chez Gacougnol“ (32–41), cioè a un intrattenimento serale dello scultore e Clotilde con gli amici artisti, quelli sopra ricordati: nel contesto esplicativo, si rileva e commenta anche l'equivalenza del pittore Lazare Druide (il più „anachronique des hôtes“ della serata) con il nostro de Groux (40s.). L'importanza che quest'ultimo aveva nella vita di Bloy all'epoca della scrittura del romanzo può forse spiegare il fatto che Lazare Druide compaia anche alla fine dell'opera, come il solo dei vecchi amici rimasto a consolare la povera Clotilde:

²⁵ Cfr. Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi 5. Milano 1983, s. v. Mendica [La]; J.-CL. POLET, Le Purgatoire de Léon Bloy: une lecture de *La femme pauvre*, in: Léon Bloy au tournant du siècle. Toulouse 1992, 137–152; ID., *La femme pauvre. Une vision bloyenne du Purgatoire. Les lettres romanes* 46 (1992), 33–68.

²⁶ J. BOLLERY, Genèse et composition de *La femme pauvre*. *Archives des Lettres modernes* 99 (1969), 3–51.

„Lazare Druide est le seul témoin de son passé qui la voit encore quelquefois. C'est l'unique lien qu'elle n'ait pas rompu. *Le peintre d'Andronic* est trop haut pour avoir pu être visité de la fortune dont la pratique séculaire est de faire tourner sa roue dans les ordures. C'est ce qui permet à Clotilde d'aller chez lui, sans exposer à la boue d'un luxe mondain ses guenilles de vagabonde et de «pèlerine du Saint Tombeau»²⁷.

Descrivendo gli ospiti della serata nel cap. XXVI della prima parte (*L'épave des ténèbres*) de *La Femme pauvre*, Léon Bloy delinea anche la personalità di Lazare Druide e ne esalta l'incomparabile arte descrivendo il suo celebre quadro *Le Christ aux outrages*: di cui però traspone *suo Marte* il soggetto. Egli finge che la scena lì rappresentata non sia quella notissima della Passione, scelta da de Groux, ma quella del linciaggio di Andronico I, da lui scovata percorrendo il dedalo di una riposta erudizione. Possiamo già ora anticipare l'ovvia osservazione di Bollery che il pittore realizzò il quadro molto dopo la pubblicazione del romanzo, quando Bloy, dal quale si era definitivamente separato dopo la famosa rottura del 18 giugno 1900, era morto da tempo²⁸. I due amici, che per un decennio si erano frequentati assiduamente e spesso avevano convissuto in modo totale, coinvolgendo anche le rispettive famiglie, si rinnegarono e ignorarono per sedici anni; pochi mesi prima della morte di Bloy, si incontrarono di nuovo recuperando come poterono, nelle circostanze mutate, i vestigi dell'antica amicizia. Se superarono davvero l'ostilità reciproca ripristinando la consonanza spirituale che, pur con molti distinguo, li aveva fortemente uniti in tempi lontani, non è dato sapere. Non credo, tuttavia, si possa eludere il pensiero che la realizzazione del quadro prefigurato nel romanzo vada intesa come un omaggio postumo reso da de Groux all'amico scomparso, o come la vittoria nella scommessa fatta allora dal pittore con sé stesso (della quale si potrebbe scorgere traccia in una lettera a Bloy del 10. 7. 1896, citata oltre), di essere cioè all'altezza dell'immaginazione dello scrittore e del lusinghiero giudizio di cui era stato gratificato.

Prima di riportare il brano di *La Femme pauvre* che ci interessa, anticipo per chiarezza anche la notizia, commentata oltre, che Léon Bloy leggeva il testo di Niceta Coniata nella traduzione-parafraresi presente

²⁷ Œuvres de Léon Bloy VII (come in nota 24), 268s.

²⁸ Mi esimo per brevità dal dare conto dell'insieme dei dettagli biografici relativi al rapporto Bloy – de Groux, in quanto si trovano chiaramente esposti nella bibliografia già citata. Indugio solo su quelli concernenti la realizzazione del romanzo, che ho selezionato direttamente dalle fonti.

nella famosa *Histoire du Bas-Empire*, par LEBEAU, XVI. Paris 1834, 372-374²⁹. Bloy possedeva la riedizione ottocentesca del ‚Lebeau‘, opera largamente diffusa: lo dichiara espressamente in *Constantinople et Byzance*: „Il faut voir dans notre vieux Lebeau, historien universitaire et traditionnel, qui sue, par tous les pores, le respect de l'autorité visible, avec quelle promptitude régulière les plus insignes canailles devenaient augustes“³⁰.

Alla serata „chez Gacougnol“ partecipano personaggi di diversa natura e qualità. Qualcuno, come Folantin, può ispirare avversione: la quale però è forse venti volte controbilanciata dalla luminosa simpatia di Bohémond de L'Isle-de-France e di Lazare Druide. Quest'ultimo, pittore sinora poco conosciuto, del tutto diverso dallo scrittore al quale viene qui appaiato, è pittore „come si è leoni o pescecani, terremoto o diluvio, in quanto è assolutamente indispensabile essere ciò che Dio ha voluto che fossimo e non un'altra cosa“. La sua natura di pittore è tanto forte che, neppure volendo, egli potrebbe sottrarsi o negarsi a quanto essa gli impone. Poi Bloy ne descrive il carattere contraddittorio, che potrebbe metterlo in situazioni difficili e variamente complicate; la sua emotività lo rende insofferente anche della disciplina tecnica necessaria all'esercizio della pittura, tanto che gli si rimprovera, come già a Delacroix, „la povertà del disegno e la frenesia del colore“. Gli si rimprovera soprattutto la sua esagerata vitalità: per la quale non saprebbe piegarsi a una precisione rigorosa, anche se gli fosse necessaria per dipingere i suoi quadri; non potrebbe infatti tenere a bada la sua anima, che galoppa dinanzi a lui come un cavallo sfrenato.

„Il s'en empare, il la baigne, il la trempe dans un sujet digne d'elle et la jette ruisselante sur une toile. C'est tout son «métier», cela, tout son procédé, tout son truc, mais c'est si puissant qu'on en crie, qu'on en pleure, qu'on en sanglote, qu'on en prend la fuite, en levant les bras!

N'a-t-on vue ce prodige se réaliser à l'exposition de son *Andronic livré à la populace de Byzance*? Il est impossible d'oublier une telle œuvre, quand on l'a vue, fallût-il traîner encore cent ans sa carcasse dans les sales chemins qui sont au-dessous du ciel!

²⁹ Una precedente traduzione francese del brano di Niceta è nell'*Histoire de Constantinople depuis le règne de l'ancien Justin jusqu'à la fin de l'empire*, traduite sur les originaux grecs par M. L. COUSIN, V. Paris 1685, 234-237: 236s. per il linciaggio (sull'opera nel suo complesso cfr. A. PERTUSI, *Storiografia umanistica e mondo bizantino*. Palermo 1967, 104s., nota 287).

³⁰ Cfr. *Œuvres de Léon Bloy* V. Paris 1966, édition établie par J. BOLLERY et J. PETIT, 185. Anche i „livres où il est parlé du Bas-Empire“, sui quali dichiara di aver fatto la muffa per vent'anni (175; commento: 351), sono i tomi del Lebeau.

Ce tableau, qui l'a fait connaître, est ainsi ordonnancé. L'horrible Andronic premier, bourreau de l'Empire, inopinément jeté à bas de son trône, est abandonné à la racaille de Constantinople. Et quelle racaille! Toutes les écumes de la Méditerranée: bandits venus de Carthage, de Syracuse, de Thessalonique, d'Alexandrie, d'Ascalon, de Césarée, d'Antioche; matelots génois ou pisans; aventuriers cypriotes, crétois, arméniens, ciliciens et turcomans; sans parler de ce grouillement barbare, de cette vase dangereuse du Danube qui empuantit la Grèce depuis le Bulgaroctone.

On a jeté le prince infâme dans ce chaos, dans cette cohue effroyable, comme on jette un ver dans une fourmilière. On a dit au peuple: – Voici ton empereur, mange-le, mais sois équitable. Il faut que chaque chien ait son lambeau. Et ce peuple immonde, exécuteur d'une justice qu'il ignore, désarticule et grignote son empereur pendant trois jours.

Andronic, dit-on, souffrit en paix jusqu'à la fin, se bornant à soupirer, de temps en temps: – *Seigneur, ayez pitié de moi, pourquoi froissez-vous encore un roseau déjà brisé? ...*

La misère de ce creveur d'yeux, parricide et sacrilège, est si profonde et sa *solitude* si parfaite, qu'on croirait vraiment qu'il assume, à la façon d'un Rédempteur, l'abomination de la multitude qui le déchire. Ce monstre est si seul qu'il ressemble à un Dieu qui meurt. Sa face pleine de sang oriente les outrages de tout un monde et il traîne la douleur universelle comme un manteau.

Puisse la racaille, quand son œuvre sera finie, emporter dans ses yeux féroces l'éblouissement de ce soleil de tortures qui a étonné l'histoire! Il fallait, sans doute, la sublimité piaculaire d'une telle horreur pour que l'écroulement du vieil empire fût retardé trois cent ans.

Que dire d'un peintre capable de suggérer de telles pensées? Et la suggestion est si forte, une fois de plus, si spontanée, si victorieuse, que le cadre, tout démesuré qu'il soit, éclate, et que le drame pantelant s'échappe, se déroule, ainsi qu'un dragon, sur les spectateurs épouvantés³¹.

Per restare ancora nel contesto letterario, in cui abbiamo calato sinora la storia de *La mort d'Andronic*, leggiamo come il letterato Baumann descrive il quadro realizzato da de Groux „su testo di Léon Bloy“:

„La Mort d'Andronique représente une tragedie vraiment atroce. L'empereur Andronic Comnène, lié tout nu sur un chameau, est lapidé par une épouvantable populace. Leon Bloy avait supposé dans la Femme pauvre que Lazare Druide osait un pareil tableau. De Groux, longtemps après, lui donna raison; et sa toile atteste une rare puissance, bien que la foule épileptique de Byzance ait le tort d'en rappeler d'autres déjà réalisées par lui, celles principalement du Christ aux outrages (l'homme qui brandit une vipère ressemble à celui qui brandissait contre Jésus sa faucille). Seulement, ici, la victime occupe le milieu du tableau, elle est projetée au sommet du tourbillon qui veut l'engloutir.

³¹ Cfr. Œuvres de Léon Bloy VII (come in nota 24), 137–139. La traduzione italiana di cui mi sono servita, a cura di F. MAZZARIOL, è la seguente: L. BLOY, *La donna povera*, s. I. [Reggio Emilia] 1978, 179–181.

Rien n'arrête la furie du masearet, sauf une grande jeune femme étendant les bras pour implorer en vain la pitié. Andronic n'est qu'un misérable supplicié, dont les yeux convulsés sont béants de frayeur plus encore que de souffrance. Il baisse entre les épaules, pour essayer d'esquiver les projectiles, une tête comme désaxée. Du sang gicle de ses blessures, s'éparpille sur les assassins.

Mais la tension de la furie est terriblement traduite; et les visages sont frénétiques, sans paraître animalisés. Le sujet débordant de la toile, aucune éclaircie ne s'entrevoit. Et, malgré tout, l'ensemble ne froisse point, outre mesure, notre sensibilité. La couleur est harmonieuse, sans heurts ni férocités. Elle donne l'impression d'une tapisserie aux tons un peu fanés. Le vêtement d'Andronic, tombant des flancs du chameau, fait une blancheur apaisante; elle va se mêler aux voiles mauves de la jeune femme. La violence n'est qu'au fond du sujet. Elle suffit. Le chameau qui se retourne pour mordre Andronic, le plébeien maigre qui dresse un tison de fer pour en larder le maître déchu indiquent le maximum d'horreur tolérable.

Henry de Groux considérait la *mort d'Andronic*, plus que d'autres tableaux, comme une œuvre inachevée. Quand il y revenait, il passait la main sur la toile (car il jugeait sa peinture presque autant par le toucher que par les yeux), et disait: Je voudrais reprendre ceci ou cela. S'il n'avait rien peint d'autre, ce tableau étonnerait par une hardiesse évocatrice qu'il pouvait seul se permettre. Il n'appartenait qu'à lui d'accumuler tant de personnages en fureur, tous à leur place, ayant chacun sa physionomie, sans rien de grimaçant ni de ridicule, et de faire accepter un spectacle qui, dans la vie, serait avant tout révoltant. Sauf Rubens, dans le *Martyr de saint Liévin*, je ne vois aucun peintre ayant su, comme de Groux, changé en beauté le terrible³².

LÉON BLOY, HENRY DE GROUX E LA FEMME PAUVRE

Il primo romanzo di Léon Bloy, *Le Désespéré*, apparve il 15 gennaio 1887; il secondo e più importante, *La Femme pauvre*, il 24 maggio 1897, ma, come ha chiarito J. Bollery, l'idea di esso nacque subito dopo il primo. Della sua lunga gestazione, ricostruita nei minimi dettagli dallo studioso per l'intero arco del decennio 1887–1897, ricordiamo qui solo la fase finale della redazione, cioè la ripresa dal 12 giugno 1896, e di essa soltanto i momenti che videro coinvolto anche de Groux. Il *Journal* dello scrittore ci lascia infatti le seguenti testimonianze³³: da mercoledì 1 luglio 1896 Bloy comincia il lavoro faticoso al difficile capitolo XXVI („La soirée chez Gacougnol“ [31]), che prosegue fino a venerdì 3; sabato 4 luglio

³² BAUMANN, Vie terrible (come in nota 3), 266–268.

³³ Léon Bloy, *Journal inédit* II, 1896–1902. Texte établi par M. MALICET et M. TICHY, sous la direction de M. MALICET et P. GLAUDES [...]. Lausanne 2000, 31–33; 127–130 (sono annotate anche richieste di aiuto economico).

si legge: „Fait le de Groux (Lazare Druide). Superbe“ (ibid.). Mercoledì 8 luglio: „Lettre à de Groux le suppliant de me dire au moins s'il est réellement incapable de me secourir. Je lui envoie en même temps une copie du fragment «Lazare Druide»“ (32). Sabato 11 luglio: „Lettre de de Groux pleine d'enthousiasme pour La Femme pauvre. Il me conseille de demander 500 fr. à Wagemans“ (33). Sabato 15 maggio 1897 Bloy si lamenta del ritardo della tipografia nella stampa de *La Femme pauvre* (127). Sabato 22 maggio: „Envoi à de Groux d'un exemplaire en secondes épreuves“ (128). Mercoledì 26 maggio: „Lettre enthousiaste de de Groux qui vient de lire La Femme pauvre et qui paraît consentir à la combinaison“ (130).

Questi minimi lacerti vanno integrati con quanto si legge nella *Correspondance* tra i due. Lettera di de Groux a Bloy da Bruxelles, 10. 7. 1896 (Correspondance 252–254):

„Parlons enfin et surtout de l'admirable extrait de la Femme pauvre que vous m'envoyez: de *Lazare Druide*. J'espère que lui non plus ne sera pas parfait et qu'il y aura au moins quelques côtés par lesquels je ne dois pas l'envier! ... Je n'ai rien à dire de ce peintre sinon que je mourrai probablement dans le désespoir de ne pas lui avoir ressemblé et cependant je me reconnais mieux en ces lignes magnifiques, magistrales, qui le peignent, que dans tout autres miroir! ou tout au moins plus volontiers et avec enthousiasme! ...

Vraiment, Bloy, je vous dirai tout à l'heure à que point cette superbe page arrive à propos pour me réconcilier un peu avec moi-même ... Je ne puis m'attester amoureux de mon art à l'heure présente que par le dégoûte immense que m'inspirent mes pauvres œuvres ... Il était temps que j'entendisse *quelqu'un* me dire ou m'*affirmer* que telle était la volonté de Dieu, malgré tout! et que je ne cesserais pas d'être *peintre*, néanmoins! ...

Cela étant, selon vous, aussi impossible qu'à un «lion» de devenir, par sa seule volonté, une levrette, un porc, ou Francisque Sarcey ou Bouguereau! ... Ah! combien je préférerais, combien j'aspire à garder des pourceaux, «sous les chênes de quelque vieux monastère», s'il plaisait au bon Dieu de m'arracher pour jamais à la morose contemplation de tant de croûtes lamentables! ... ou de me permettre de faire *enfin* un chef-d'œuvre, car je suis loin d'avoir fait, hélas! «Andronic livré à la populace de Byzance»“.

Lettera di de Groux a Bloy da Bruxelles, 18. 7. 1896 (Correspondance 259–261: cfr. Bollery, Génèse 39s.):

„Le beau nom dont il vous a plu de me baptiser et le caractère que vous m'attribuez l'explique et le justifie trop pour que j'aie à en dire davantage! Etant d'ailleurs ressuscité chez vous, je ne m'étonne pas d'avoir mérité le nom magnifique de «Lazare»; quant à celui de «Druide», je n'aspire qu'en m'en montrer digne par l'égorgement des nombreuses victimes humaines que j'égorgerais dévotieusement en vue d'assurer pour un temps plus ou moins long la sécurité de votre travail et de votre béatitude. De plus je m'atteste à moi-même de plus en plus

celtique, breton, français, de coeur, à mesure que je prolonge mon séjour en d'autres pays, surtout ici ...³⁴.

Possiamo chiudere questo piccolo dossier ricordando la semplice accusa di ricevuta del volume nella lettera che de Groux scrive da Bruxelles il 29. 5. 1897 (Correspondance 327).

L'amicizia che legò Bloy e de Groux per circa un decennio è stata già a sufficienza enfatizzata dalla bibliografia esistente (Baumann, Bollery, Vaussard, Rapetti, Polet), perché se ne debba qui di nuovo sottolineare l'importanza. Vent'anni, come s'è detto, separavano i due, ma li univano l'impulso anarchico che governava le loro nature, l'istintivo rifiuto di regole e convenzioni, un radicalismo esistenziale all'epoca tutt'altro che raro. De Groux fu soggiogato dalla forza di carattere dell'amico, che il mondo circostante sperimentava ogni volta in modo traumatico; Bloy era attratto dall'idealismo romantico del giovine. Ma il fatto di appartenere a due generazioni diverse non fu senza conseguenze e aggravò quanto, nonostante l'entusiasmo reciproco, li differenziava in misura estrema: Bloy, come è noto, era una natura fortemente religiosa e mistica, si atteggiò a neo-cattolico, dopo Sedan si attestò sul versante del più rigoroso integralismo ultramontano, teorizzò e praticò l'intolleranza, perché „La vérité ne peut pas être tolérante“³⁵. De Groux rifuggiva dal misticismo liturgico di Bloy, dalla sua fede assoluta nel cattolicesimo teocratico del Medioevo, si invaghì di Wagner e parteggiò per Zola, entrambi demonizzati dall'amico, cedette sempre alle sue contraddizioni riconoscendone la fatalità e la radice vitale che le legittimava. Anche il suo conservatorismo politico, il suo rifiuto della democrazia, dettati da principi di laico elitismo, si esplicavano in modo meno feroce e apocalittico di Bloy: ne può far fede, per es., il suo atteggiamento ‚disfattista‘ nei confronti della prima guerra mondiale, esplicitato in cicli di opere di cui si è già detto³⁶.

³⁴ Allusione alle origini francesi (celtiche) del padre Charles: cfr. J. BOLLERY, Léon Bloy. Essai de biographie, avec de nombreux documents inédits. III. Sa maturité – sa mort; du «Mendiant ingrat» à la «Porte des Humbles». Paris 1954, 227: „... Léon Bloy faisait assister de Groux à la soirée chez Gacougnol sous le nom de Lazare Druide. Lazare évoque sa résurrection, rue Blomet en 1891, Druide fait allusion à son ascendance celte et, peut-être aussi, aux «immolations» de bourgeois belges qu'il pratiquait ou tentait de pratiquer pour subsister et secourir son ami“.

³⁵ Cfr. Constantinople et Byzance (come in nota 30), 229.

³⁶ Si vedano al riguardo le osservazioni di DAVENPORT, Henry de Groux (come in nota 16), 154–159, che avverte come tale posizione, in apparenza antifrancese, fosse in realtà il riflesso di una posizione ideologica tenuta da una parte della

Pur essendo questa la cornice non esaltante del rapporto che legò i due artisti, l'idealizzazione letteraria di Henry de Groux in Lazare Druide da parte di Bloy e la risposta postuma di de Groux rappresentata da *La mort d'Andronic*, si possono indicare come un momento di vera pienezza di quella problematica e spesso difficile amicizia. Il romanzo e il quadro non sono frutto di una collaborazione, come è nel caso comunissimo in cui un pittore illustra l'opera di un amico letterato (ciò accadde ai due con *Les vendanges*, quando de Groux illustrò con litografie i poemi in prosa di Bloy)³⁷; sono invece assimilabili a un omaggio reciproco, reso da ognuno all'altro con i mezzi della propria arte e nella misura del proprio talento. E se può sembrare che anche in questo caso de Groux sia intellettualmente dominato da Bloy, è pur vero che questi, tenendosi sostanzialmente alla parafrasi del *Christ aux outrages*, realizzato dall'amico prima del loro incontro, ne sa interpretare e apprezzare generosamente la natura primigenia.

Va detto che questa armonia di intenti ed eccellenza di risultati non è frutto di casuali contingenze: esse nascono dal fatto che ne *La mort d'Andronic* trova espressione quella „fantaisie de l'effroyable“³⁸ da cui entrambi gli artisti, sia pure per motivi diversi, erano fortemente soggiogati. Abbiamo già detto dell'„attrait de l'horreur“ a cui de Groux, per sua stessa ammissione, non sapeva resistere; del suo gusto per Lautréaumont fanno fede il *Journal* e un disegno di Marie Danse (1889), che lo ritrae giovane „après l'audition de Maldoror“³⁹, e nessuno che abbia scritto di lui ha trascurato di osservare, come dice Pica, che „da sempre si era occupato di massacri e carneficine“⁴⁰. Questo aspetto della personalità di de Groux si definisce a ragione come romantico, se ne individua l'ascendenza in una temperie culturale del passato che, riconoscendo la radice vitale dell'*effroyable*, lo aveva culturalmente accettato e legittimato: tanto che, come sempre si ripete, la qualifica di „peintre de la

stessa società francese: infatti, si atteggiava così la mentalità dei circoli cattolici e simbolisti della Terza Repubblica post-Dreyfus, antiborghesi e nazionalisti.

³⁷ Cfr. *La Plume* (come in nota 17), 221; BOLLERY, Léon Bloy (come in nota 34), 104. Si ricordi che il titolo originario dell'opera era *Images cruelles*.

³⁸ L'espressione è di Bloy, che la usò alla fine della lettera scritta a de Groux pochi giorni dopo il 24. 11. 1916, quando aveva visitato a Parigi a rue La-Boétie l'esposizione di disegni e pitture sulla guerra realizzati dall'amico: cfr. *Méditations d'un solitaire* en 1916, in: *Oeuvres de Léon Bloy IX*. Paris 1964, 285–287; PICA, *Un visionario* (come in nota 16), 100–102; 102; SCHMITZ, *Henry de Groux* (come in nota 19), 26; BOLLERY, Léon Bloy (come in nota 34), 395.

³⁹ Cfr. RAPETTI, *Un chef-d'œuvre* (come in nota 1), 46.

⁴⁰ PICA, *Un visionario* 88.

violence“; corrente per de Groux, conviene altrettanto al suo conterraneo Antoine Wiertz (1806–1865), morto prima che lui nascesse. Diverse spiegazioni si debbono invece mettere in campo se si ragiona di Léon Bloy. Questo irreducibile ultramontano, che nei contemporanei suscitò più avversione e perplessità che altro, e conobbe soprattutto critici severi, in virtù del suo indubbio talento di scrittore e della coerenza di vita è riuscito tuttavia a imporre all’attenzione dei contemporanei e dei posteri anche la sua inaccettabile parzialità e la sua scostante intransigenza. Le radici della sua propensione alla „fantaisie de l’effroyable“, riflessa soprattutto nelle *Histoires désobligeantes* (debitrici delle *Diaboliques* di Barbey d’Aureville e dei *Contes cruels* di Villiers de L’Isle-Adam), si debbono cercare nella direzione indicata con insuperata chiarezza da Mario Praz, secondo il quale „Sadismo e cattolicesimo diventano, nella letteratura decadente francese, i due poli tra cui oscillano le anime di scrittori nevrotici e sensuali, che, in definitiva, si richiamano a quell’ ‚epicurien à l’imagination catholique‘ che fu lo Chateaubriand“. L’elenco di questi scrittori è stilato da Praz con una certa dovizia: a Villiers de L’Isle-Adam, indicato da Anatole France insieme a Barbey d’Aureville, Baudelaire e Péladan, egli aggiunge Huysmans, Verlaine, Barrès, Léon Bloy e da ultimo Henry de Montherlant, qualificati come esempi di „torbido cristianesimo“, taccia da cui peraltro non va esente neppure Dostojevskij⁴¹. Al nostro Bloy Praz dedica una nota che dà conto con esempi tratti dalle *Histoires désobligeantes* e da *La Femme pauvre*, dell’attrazione morbosa per le atrocità che domina la sua ispirazione⁴², e ad essi non è da aggiungere altro. Va invece ripresa con forza un’altra sua osservazione, perché utile a mostrare concretamente quanto già detto in modo sommario: cioè che i gusti apparentemente coincidenti di Bloy e de Groux sono nella realtà determinati da cause diverse. Abbiamo appena fatto cenno all’entusiasmo del pittore giovane per Lautréaumont; Praz (193, nota 199) pesca proprio da *Le Désespéré* una citazione atta a esemplificare il rifiuto di questo singolarissimo e misterioso scrittore da parte di quanti non sposavano l’entusiasmo che i surrealisti avevano per lui: Bloy parla dei *Chants de Maldoror* come di „un mostre de livre“.

Ma considerando, nel caso di cui ora ci occupiamo, la natura del soggetto scelto da Bloy per assecondare il suo decadente sadismo cattolico,

⁴¹ Cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Torino 1942, 322–324. Interessante il fatto, da lui ricordato, che l’ortodossia cattolica (cui dette voce P. L. Janssens) condannò il misticismo sensuale „recentioris cuiusdam scholae pseudo-catholicae“.

⁴² Cfr. PRAZ, *La carne* 418, nota 32.

non possiamo ignorare che la sua scelta si è orientata su un episodio della storia bizantina. I curatori di *Constantinople et Byzance* avvertono, nell'introduzione all'edizione dell'opera, che la sua passione per Bisanzio, „l'attirance“ che questo mondo lontano nello spazio e nel tempo esercita su di lui, è „celle de la grandeur et d'une étrange richesse, voisinant avec la souffrance; celle des triomphes et des martyres; celle de la noblesse et de la cruauté; celle surtout d'une décadence“⁴³. Ma non si può interpretare questo caso particolare senza capire in precedenza cosa fa scattare l'interesse di Bloy per la storia in assoluto: i curatori non si limitano a registrare le spiegazioni „romantiche“ addotte dallo stesso scrittore (del genere: „L'histoire est pour moi comme une ruine où j'aurais vécu de la vie la plus intense avant qu'elle ne devînt une ruine“). Scoprono allora che la forza delle rievocazioni storiche di Bloy nasce sempre da un potente processo di identificazione dello scrittore con l'eroe di cui narra le vicende: „Ne sont-ils pas tous – même ces empereurs byzantins, parfois triomphants et plus souvent vaincus et malheureux, – des Pauvres? des persécutés?“ (9).

Non c'è bisogno di dire quanto queste parole si adattino perfettamente all'evocazione del supplizio di Andronico che si legge ne *La Femme pauvre*⁴⁴. È invece necessario sottolineare come questo atteggiamento di Bloy, che rappresenta il tiranno Andronico come un redentore che assume su di sé l'abominio della folla nel momento in cui essa lo dilania, estremizzi, modernizzandola senza tradirla, la *pietas* che il pio Niceta Coniata aveva provato descrivendo, da contemporaneo, la fine dell'odiatissimo imperatore, e aveva fatto trasparire mettendo sulle labbra del moribondo la citazione di un versetto di Isaia (42, 3). Citazione che né Cousin, né Lebeau, parafrasti più che traduttori dell'opera di Niceta, avevano lasciato cadere e Bloy a sua volta riprende e amplifica complicandone il senso. Non si resta quindi stupiti scorrendo tre delle quattro annotazioni in cui si fa riferimento alla morte di Andronico, ancora nascoste nell'inedito *Journal* di de Groux. Esse, datate 21. 1. 1901, 7. 8. 1901, 23. 2. 1902 (petit agenda), mostrano come il pittore rimuginasse le pagine de *La Femme pauvre* a lui dedicate da Bloy anche dopo la fine della loro amici-

⁴³ Cfr. Constantinople et Byzance (come in nota 30), 13.

⁴⁴ Sono costretta a relegare in nota un dato importante, in quanto non mi è stato sinora possibile verificarne il fondamento bibliografico; leggo in C. MAUCLAIRE, Le roman historique français devant les étrangers. *La Nouvelle Revue* 22 (n. s.), vol. 11 (1901), 431–445: 443: „Je rappelle aussi, en passant, l'essai d'Edmond Barthélemy sur Andronic Commène, et qui est une peinture de Byzance absolument belle, où la documentation se mêle à l'émotion avec une sauvage frénésie, dans une langue d'artiste rappelant la noble sévérité de Flaubert“.

zia⁴⁵. Nella prima è proprio la citazione del versetto biblico ad essere evocata da de Groux in un momento di grande sconforto, quando vorrebbe porre fine alla sua vita infelice „in una vera festa di dolore e tribolazione“ e presentarsi dinanzi al pugno minaccioso di Dio crucciato e subire con pazienza la sua collera: come il cane, l'unico nell'universo, lecca la mano che lo colpisce, quando è quella del suo padrone. „Cette paroles d'Andronic Comnène, au cœur de sa fournaise de tourments et s'adressant à Dieu: Seigneur, pourquoi foulez-vous encore le roseau déjà brisé?“. Il versetto è ripetuto nella seconda occorrenza, e la scena del supplizio, „l'orgia di terribili torture ..., mai più dolcemente, più prodigiosamente sopportate“ gli pare rappresentare, da questo punto di vista, „le pinacle de l'endurance humaine“, con una forza superiore a quella di Dante. Nell'ultimo passo egli osserva che solo l'immaginazione dei torturatori di Andronico poteva conoscere „la capacità di sofferenza di cui è capace prima di morire fra i tormenti un povero essere umano“.

Forse non si è lontani dal vero, pensando che l'episodio che abbiamo qui sommariamente ricostruito, smentisce l'affermazione di Praz, spesso ripetuta in modo assertivo, relativa al tessuto narrativo dei romanzi bizantini della „Décadence“: „Grandi movimenti coreografici di masse cercano di nascondere sotto un falso scintillo pittoresco l'assenza di qualsiasi contenuto di pensiero“ (409). Nella folla evocata da Bloy e rappresentata con sapienza da de Groux, si esprime con certezza un pensiero: chiaro, coerente, antico.

A questo punto occorre fermarsi: una nota dedicata al pittore de Groux non può trasformarsi in una trattazione relativa allo scrittore Bloy considerato nella sua qualità particolare di interprete di Bisanzio, cioè di un „mito della Décadence“, uno dei più vitali della sua epoca. Ho esposto in altra sede quanto non è stato forse ancora osservato su questo argomento, e che mi appare come un tratto significativo nel quadro dell'esegesi di un tema più vasto (esegesi che, pur curata indefessamente da un

⁴⁵ Ricevo la trascrizione dei passi del *Journal* di Henry de Groux dal dott. Pierre Pinchon dell'Institut national d'histoire de l'art (Parigi), su segnalazione del prof. Rodolphe Rapetti (Musée National J. J. Henner, Parigi), che ha redatto un indice dei diciotto volumi di cui il *Journal* si compone; ringrazio entrambi per la loro grande liberalità e cortesia. Il testo francese presenta varie difficoltà di lettura perché privo di revisione d'autore e scritto in grafia estremamente corsiva. Il senso generale, tuttavia, si ricava con sicurezza. Tralascio il passo del 1908, perché vi si dice soltanto che i moralisti che non aiutano il prossimo, limitandosi a censurarlo, sarebbero meritevoli delle peggiori punizioni e del trattamento che Andronico ebbe dalla plebe bizantina.

secolo, ancora rilutta ad assumere contorni univoci e definibili): per la Décadence, per il Simbolismo, cos'è davvero Bisanzio⁴⁶?

* *
*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1: Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

⁴⁶ A. PONTANI, A margine di «Bisanzio e la „Décadence“». *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, N. S. 56–57 (2002–2003), 285–307.

