

L'ideologia della immaginazione creatrice

Quella corrente che solitamente si definisce con il termine generico di "arte fantastica e visionaria" e che inizia la sua vicenda negli ultimi decenni del Settecento, accompagnandosi poi al corso dell'esperienza romantica della quale supera, in senso cronologico, i confini, non è certo caratterizzata da quella omogeneità che si affida al ripetersi di valori formali^e che da luogo alla realtà di una struttura.

Non si può negare tuttavia il persistere effettivo di alcuni elementi primari, non sul piano delle parentele stilistiche ma su quello dell'ideologia e della poetica, che possono indurci, anche al di sotto di modi espressivi diversi, a riconoscere un sistema là dove il condizionamento impresso dalla situazione originaria è così profondo e qualificante da rivelare tutta una rete di rapporti, di analogie e di equivalenze. Non v'è dubbio infatti che il corso della cosiddetta arte fantastica e visionaria, sia che lo si limiti da Fu'ssli a Redon o che lo si estenda da Piranesi agli ultimi epigoni del surrealismo o addirittura all'informale, si attua in una progressione di idee volte ad uno stesso obiettivo. Un obiettivo^{, alle origini,} strettamente connesso a quella fondamentale rivoluzione del pensiero che ha luogo entro i confini dello stesso contesto storico che vide maturare la rivoluzione francese e la rivoluzione industriale. Quel movimento, cioè, che fu certo di grande portata e che incise profondamente sulla vita dei sentimenti e dell'intelletto al passaggio fra il secolo diciottesimo e il decimonono e che, a seconda dei vari punti di vista da cui lo si osserva, viene indicato ora come irrazionalismo, ora

come origine di una nuova psicologia dinamica avviata dalla scoperta dell'inconscio, ora come momento critico di un processo dall'oggettivo al soggettivo, caratterizzato dall'attrazione verso i regni oscuri della mente, ora come l'affermarsi di una nuova età metafisica nata da un anelito verso l'unità e l'universalità, ora, più genericamente, come essenza dell'anima romantica.

Elemento oggettivo primario, agli inizi, è il progressivo prevalere di una disposizione mentale governata dalla sfiducia nella percezione dei sensi e di una prospettiva intellettuale estranea al contesto visivo della realtà esterna ma ribaltata verso l'io. Intenta, cioè, a visualizzare le immagini interne derazionalizzando così quell'insieme di rapporti mentali che, dal Barocco all'Illuminismo, erano stati stabiliti dalla vista, intesa come strumento che contempla e misura la realtà. Si afferma la consapevolezza che la scelta dell'obbiettivo interno corrisponde alla scelta della "vera" realtà ("le cose della mente sono le sole reali") consapevolezza che si accompagna o meglio si identifica con un'altra, più inerente alla poetica, quella della natura inconscia e al tempo stesso creativa della fantasia. Si afferma cioè la nozione di "immaginazione creatrice" che apre la strada al riconoscimento, che affascinò l'anima romantica, del misterioso potere che "possiede" lo artista. Il momento della creazione artistica viene a collocarsi così in uno spazio psichico valutabile, un campo creato dal rapporto dialettico di forza fra l'inconscio e l'intelletto, col risultato che l'opera d'arte non può più essere intesa come un prodotto finito, un "artefatto" posto al punto di convergenza fra teoria e prassi, ma piuttosto un dinamismo in qualche modo imprevedibile, affidato al fluire dell'immaginazione creatrice.

La definizione d'arte "fantastica" o di "arte visionaria" è all'evidenza soltanto genericamente descrittiva e può essere condotta verso una maggiore concretezza se si includono i due termini "fantastico" e "visionario" entro i parametri di una precisa prospettiva storica. Collegando "visionario" alla radice originaria di "vedere" possiamo intenderlo infatti come alternativa alla saturazione razionalistica seicentesca e settecentesca del visivo, cioè a quella cultura visivo scientifica che deduceva la sua prospettiva intellettuale principalmente dalla vista. "Visionario" così, nell'ambito della crisi che colpisce alla base il sistema della cultura occidentale e il suo universo di valori allo scadere del Settecento ~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~ e ~~_____~~ si collega indissolubilmente alla programmatica esigenza di una nuova mitologia che, nelle previsioni Federico Schlegel, doveva "venir tratta dalle più remote profondità dello spirito", dalle regioni cioè da cui le immagini affluivano tramite il veicolo della fantasia. La teoria dell'immaginazione creatrice nasce come rifiuto appassionato della ragione meccanicistica e si sviluppa ulteriormente nel Romanticismo accentuando quel rifiuto e affondando progressivamente nel sentimento alienato di una conciliazione impossibile. ~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~. E' proprio il confronto con la ragione, infatti, che conferisce allora una nuova dimensione intellettuale e un valore di alternativa al concetto di fantastico e visionario.

Un "visionario" quindi, inteso come lo intendeva Blake, come modo di "vedere" il mondo quale è in realtà quando è "visto" dalla coscienza umana nel suo stato di massima intensità, al livello più alto della sua elevazione.

Esiste un'indubbia difficoltà a riconoscere "l'arte fantastica e visionaria" come corrente, come processo, a ritrovare cioè la sostanza di una affinità non apparente ma profonda, molecolare, in artisti che appaiono nella loro struttura finale, notevolmente diversi fra loro, ^{Essi} ~~che~~ operano ^{infatti} in aree culturali diverse, in momenti che offrivano sollecitazioni diverse, entro un lungo arco di tempo, per cui, anche se si distinguono da altri per essersi sottomessi con maggiore consapevolezza alle visioni suggerite dalla "fantasia creatrice", sono certamente vistosamente dissimili per caratteristiche morfologiche esteriori dovute alla adozione di uno stile, per le fonti e i mezzi di cui si avvale la loro necessità di esprimersi.

Eppure un'affinità profonda ci fu. Si manifesta soprattutto come consapevolezza, come intenzione, come progressiva presa di coscienza di tendere ad un fine che ci appare come lontano punto di convergenza, come il fuoco di una prospettiva rivolto verso l'interno e che ci indica la zona dalla quale attingeva l'ispirazione. Solo al di là dell'aspetto che possono di volta in volta conferire all'immagini le immediate origini culturali, si possono individuare quei vincoli di parentela che rendono legittima una considerazione di quella lunga vicenda che comincia in Inghilterra al tempo di Füssli e del giovane Blake.

Nel difficile tentativo di dare un nome alla sostanza di quella unità, individuando i motivi comuni, ci troveremo fatalmente all'interno del territorio romantico, così vasto e dai confini così mal definiti. E dovremo ancora fare i conti soprattutto con vecchie classificazioni, che sussistono ancora nelle storie convenzionali e dividono il periodo in cui nacque e si affermò l'arte fantastica e visionaria in momenti ritenuti diversi. Che separano cioè una prima fase detta "preromantica", che sarebbe caratterizzata dalla poetica inglese del sublime o da quella dello Sturm und Drang, dal susseguente neoclassicismo che avrebbe proiettato l'ideale della rinascita dell'antica bellezza sul clima morale della rivoluzione francese e sulle aspirazioni di grandezza dell'impero napoleonico, opponendo poi al neoclassicismo il romanticismo storico che si accompagna ai moti delle indipendenze nazionali e a quest'ultimo gli epigoni del tardo romanticismo, il simbolismo e via dicendo. Il termine preromanticismo è quello che più ricorre in proposito, perché ritenuto più adatto a definire l'area nella quale la corrente in questione prese l'avvio, caratterizzandone il clima intellettuale e sentimentale. Ma con esso si descrive più che altro un'aura, una colorazione culturale ed esistenziale, un territorio labile in una prospettiva essenzialmente sentimentale quindi ambigua.

E' necessario invece far risalire l'indagine sull'arte cosiddetta fantastica e visionaria, quale si manifestò alla fine del Settecento a tutto l'Ottocento e oltre, al suo vero nucleo centrale, cioè a quel sovvertimento dei valori, a quel deciso mutamento del clima intellettuale, a quella ansia di superare le barriere dei sensi, che portava a sostituire, per

usare le parole di Caspar David Friedrich, all' "occhio fisico", l' "occhio dello spirito" nel tentativo di far emergere dalla notte individuale dove era nata, o era prossima a rivelarsi, una realtà diversa da quella visibile. Ed era ancora un'operazione della vista, ma che si rifiutava di fermarsi ai messaggi trasmessi dall' "occhio corporeo e vegetativo" (Blake), che presupponeva anzi come quella particolare disposizione mentale che era sorretta e guidata dalla percezione visiva che stabilisce i rapporti, contempla, misura e raffronta, quella disposizione che era propria del pensiero scientifico seicentesco e settecentesco, non potesse giungere mai al cuore della realtà e che solo l'immaginario visivo, cioè solo un nuovo tipo di visione, rivolta verso l'interno, una visione intraducibile secondo il codice della ragione ma direttamente condizionata dall'emotività, potesse restituire alle immagini la forza magica che le rende simboli operanti, approfondendo le analogie e rinnovando il senso del mito. Il recupero del simbolismo ~~per altri mezzi~~ attraverso la presa di coscienza del suo valore gnoseologico, cui ora si mira, e la polemica con la dominante corrente empirista è sostenuta dalla convinzione di giungere a verità essenziali per mezzo di un rinnovato senso del mito. Non è difficile intuire cosa intendesse Schlegel parlando di una nuova mitologia. Egli si riferiva al mito che ci rivela gli archetipi, che si manifesta solo nel cuore di una situazione irrazionale, e ci giunge da lontananze non misurabile, dal mondo interiore, aleggiando in una misteriosa presenza. Il mito con la sua pregnante indeterminatezza e universalità appagava quell'ansia latente di infinito ed assoluto che

affiorava in quegli anni in opposizione al predominio della ragione che aveva adottato come misura il finito e il relativo, costituendo indubbiamente una determinante di equilibrio umanistico fra coscienza e inconscio.

Così intuì, anche in ciò primo, Giovan Battista Vico quando sostenne che i miti, nati dalle violente passioni degli uomini primitivi quali simboli coerenti delle forze della natura ("universali fantastici") strutturarono e diedero ordine alla loro vita.

Ma il mito anche se ricondotto alla sua essenza simbolica più vera, anche se inteso nel suo giusto rapporto con le sue radici più profonde; quando è evocato così consapevolmente quale elemento indispensabile nel quadro di una poetica ben configurata, non può dar luogo, si direbbe, che al mito del mito. Alla copia di se stesso. Soprattutto se il sentimento che presiede al suo recupero, non è di natura semplice ma composita, e precisamente culturale e letteraria, se è il riflesso cioè di un'altra consapevolezza che lo include, in contraddizione con la natura essenziale, primaria del mito stesso.

L'obbiettivo, comunque, non era quello di rievocare deliberatamente un mito con precisi scopi strumentalizzandolo, né tantomeno di rinnovare, come faceva il neoclassicismo, la mitologia classica, ma quello di prepararsi ad accogliere l'eterno e vivo fluire del mito consci che il luogo da cui affiora alla coscienza è il buio profondo del passato psichico e consci altresì della pregnanza del suo valore simbolico, consapevoli che le immagini mitiche non rimandano ad altre realtà ma sono compiute in se stesse e si concretano in una realtà linguistica intraducibile, come è intraducibile la poesia. Fu Herder, nel cuore di una situazione preromantica, che intuendo una comune essenza alle favole, al mito, al sogno e al simbolo li collegò al compito eminente da lui assegnato alla immaginazione poetica.

Non v'è dubbio che il graduale affermarsi e poi il diffondersi della coscienza del mondo interiore, del mondo oscuro dal quale scaturisce il flusso incessante delle manifestazioni affettive, si accompagni al crescere della consapevolezza dell'esistenza di processi mentali inconsci, individuali e collettivi. Questa consapevolezza affonda le proprie radici nel ricco terreno del pensiero settecentesco, diramandosi da alcune zone dello Aufklärung e dello Sturm und Drang e dai rinnovati interessi psicologici della cultura illuministica, precisandosi ed arricchendosi di poi nelle esaltanti scoperte nelle speculazioni dei cosiddetti filosofi della natura e dei poeti e dei letterati inglesi e tedeschi dei primi anni dell'Ottocento. Nel graduale passaggio di clima materialista immanentistico dell'Illuminismo a quello spiritualista e mistico del primo Romanticismo, si precisa il rapporto che lega fra loro le nozioni di inconscio, di sogno, di mito, di immagine e di simbolo. Da tutto ciò deriva un atteggiamento che porta fatalmente ad intendere la misteriosa unità del mondo e dell'Io, del destino e del carattere, dell'accadere e del fare, quel confluire e identificarsi di soggetto e di oggetto, che si rivela solo quando l'Io cosciente, che era inteso nell'epoca precedente come Intelletto Sovrano, non è più un'unità "separata", un organismo mutilato creatore soltanto di illusorie conoscenze, ma è unito alla parte notturna di noi stessi dove solo si può cogliere il segreto della realtà intesa come un'opera dell'anima. Tale, in sostanza, è il contenuto rivoluzionario dell'idea che riconosceva nell'esistenza della mente inconscia un accrescimento di vitalità per l'individuo, una generosa sorgente d'energia e un potenziamento delle sue possibilità espressive. In questo atteggiamento di rivolta, nato da una realtà psicologica, adottato dall'anima romantica, ma che nella metà del Sec. XVIII viveva embrionalmente nello

ambito complesso della cultura illuminista, è dato trovare il nesso che unisce fra loro le diverse incarnazioni dell'arte fantastica e visionaria. Nuove esperienze di carattere psicologico intensamente vissute coinvolgevano con eguale intensità gli artisti come gli uomini di pensiero anzi per la loro stessa natura emotiva accomunavano gli intellettuali e gli artisti per il fatto di prendere coscienza in egual maniera dei problemi connessi all'insorgere della vitalità creatrice così nuovamente considerata.

Il primo atto manifesto di quella etero-coscienza era il rifiuto di accettare per vera quella vita che era ritenuta il dominio dell'uomo auto-cosciente; l'uomo era spinto invece a trascendere l'immagine che si era fatto di se stesso e a riconoscere tutte le potenzialità nascoste nella sua natura e a cercare di realizzarle per vie che erano estranee all'ordine razionale. E' chiaro che fra queste vie quella della poesia e dell'arte, intesa come creatività nata da un principio trascendente, doveva essere riconosciuta fra le più legittime ed è così quindi che si apriva all'artista una nuova prospettiva, quella di collaborare al raggiungimento di una più completa e obbiettiva conoscenza della natura umana. A -un tale obbiettivo, che è poi intrinsecamente romantico, e che riconosce la funzione rivelatrice dell'arte, si giunge, nella storia delle idee, percorrendo quel cammino appunto che, a cominciare dal Settecento, portava alla graduale scoperta dei processi mentali inconsci e che se in un primo momento riguarda soprattutto gli aspetti conoscitivi di quei processi (memoria, percezione, intuizione, formazione del pensiero, natura del sogno, ecc.) non tarda ad addentrarsi verso gli aspetti vitali ed emotivi, verso i sentimenti, quando l'interesse si concentra sulla mente inconscia in quanto sede di passioni.

Non penso che, al di fuori dell'ambito ideale che gravitava intorno ai diritti dell'immaginazione e al tema delle passioni e della forza del sentimento intesi come emanazione della mente inconscia, sia possibile concepire la genesi settecentesca dell'arte fantastica e visionaria. Genesi che riproduce in un breve giro di anni quella stessa gradualità che si manifesta, nel pensiero, in un arco più lungo di tempo. L'inizio è segnato da una crisi profonda, da interrogativi angosciosi cui la riflessione degli artisti non sempre trovava risposte univoche. Non bisogna dimenticare, infatti, che anche nelle zone più sensibili alle esigenze irrazionali, negli ultimi decenni del Settecento, la ragione era ancora troppo cosciente del suo potere, troppo sicura delle sue prerogative per cedere il campo senza provocare smarrimenti a quella passione e a quel sentimento la cui esistenza prepotente e irregolare essa relegava nelle zone d'ombra che sfuggono alla luce della coscienza. Un conto era parlarne col distacco analitico di Burke, che dopo tutto li sublimava (nel senso psicoanalitico della parola) un conto sentirli come materia ineluttabile della propria creatività e della propria vita. Poiché anche la ragione era parte integrante del sistema delle arti, ci fu come un primo stadio, e Fußli ne è il tipico rappresentante, in cui passione e sentimenti furono riconosciuti come fonti preziose di energia, come una sorta di sovrappiù atto a potenziare l'espressione senza privarla né di nobiltà né di chiarezza ideale. Ma passioni e sentimenti erano i messaggeri di un mondo oscuro e sconosciuto di cui non era sufficiente dedurre l'esistenza, sorgevano dalle tenebre della notte, come i sogni, come le fantasie incontrollabili, come le stesse immagini. L'autonomia che reclamavano dalla ragione non era tanto una richiesta passibile di trattative e di compromessi, quanto una estrinsecazione della loro natura. Ogni tentativo di accordo era difficile e tormentoso. Perché era tutto un mondo di ombre che entrava nella luce togliendo a questa ogni presunzione di dominio assoluto, privando così

di chiarezza la volontà di esprimersi e attirando insensibilmente la ricerca verso il cammino avventuroso che oltrepassava le frontiere della coscienza.

Il ricercare le testimonianze di un largo riconoscimento del carattere irrazionale della creazione poetica ci porterebbe molto indietro nel tempo, al di là certo di quel momento dell'arte figurativa che è il campo della nostra indagine, facendoci risalire fino a pensatori come John Dennis che nel 1701 scriveva : "Nature is the same thing with Genius and Genius and Passion are all one". Intuizione approfondita da Addison e arricchita da Edward Young che nelle sue "Conjectures on original Composition" del 1759 espose una tesoria dell'immaginazione letteraria che non mancò di influenzare profondamente gli scrittori romantici tedeschi. Riconoscendo nel Genio il segno di una natura divina, Young precisava come è proprio del genio l'agire per ispirazione e identificare la natura del bello nelle opere con "quella specie di forza di magia che le ha generate".

Prima ancora che Baumgarten scoprisse che l'Estetica era una scienza autonoma, un campo specifico dell'indagine le cui leggi, con rigore formale, dovevano dedursi dalla particolare natura di quel campo, l'interesse era puntato sull'immaginazione, facoltà che per Leibniz era rimasta, nella scala dei valori, il luogo del confuso e dell'indistinto cioè del negativo ma che ora si cominciava a riconoscere come valore positivo.

E' noto come ancora nella prima metà del Settecento è dove più persistente era il dominio del metodo geometrico cartesiano inserito sulla tradizione retorica del barocco, Giovan Battista Vico contribuì luminosamente a sottrarre la poesia ad una visione del mondo nata dalla ragione. Partendo dalla sua straordinaria comprensione dell'uomo ai primordi della vita sociale derivò l'idea che la poesia rappresenta il genere naturale e quasi esclusivo di esperienza degli stadi di

sviluppo primitivi quando la ragione non è ancora evoluta e l'esperienza sensoriale produce istinti e passioni potenti di cui le immagini sono le sole adeguate espressioni. La stessa ricerca di testimonianze ci condurrebbe, del resto ad un'analisi sul dilagare dell'egocentrismo sull'interesse verso nuovi tipi di comportamento, risalendo, ad esempio fino al Diderot de "Le neveu de Rameau", o al Rousseau più preoccupato della sua psicologia e modernamente privo di una guida attendibile per pensare e per vivere e che è giustamente considerato all'origine del movimento che portò a scoprire la parte della volontà e dell'emozione nei processi inconsci.

~~Meglio sarebbe andare a quei momenti di nuova e indipendente lucidità della filosofia. Di certo non sempre sistematico il lavoro settecentesco e l'ottimismo autobiografico e letterario che porta al "dilagare del sogno nella vita reale" come dirà più tardi Gerard de Nerval.~~

Il Romanticismo nell'interpretazione che diede di se stesso, volle estendere al passato i propri parametri e ricercare le proprie radici nel secolo dei lumi là dove si infittivano gli episodi di opposizione al razionalismo. Chiaramente ^{scelse} ~~l'atmosfera~~ l'atmosfera nubilosa dello Sturm und Drang e di conseguenza si adoperò per dissociare nettamente questo movimento dall'Illuminismo che ai suoi occhi appariva come una vasta zona priva di humus vitale, arida condannata alla sterilità.

Fu Lukacs il primo a contestare con seri argomenti la validità storica di questa posizione sostenendo la tesi di una continuità ideale

l'Illuminismo vero e proprio alla generazione confusa e ribelle dello Sturm und Drang cui pur riconosceva "mancanza di chiarezza ideologica" per il continuo oscillare fra "orientamenti progressisti e reazionari", ma che a suo vedere, si muoveva lungo la direttrice generale dell'emancipazione borghese proposta già dall'Aufklärung. Il merito di Lukacs è sostanziale soprattutto per aver colto le molte differenze oggettive che distinguono gli Sturm e dai romantici, ma non può essere disconosciuta e sottovalutata la diversità d'impostazione teorica ed ideologica che, particolarmente nel pensiero di Hamann e anche di Herder, dissocia lo Sturm und Drang dall'Illuminismo per la forte componente irrazionalista che sottende le finalità degli Sturm, e non solo quelle fideistico-religiose di Hamann.

Ciò che occorre comunque evitare è il ritratto di uno Sturm und Drang folle e sregolato, dissociato dalla ragione. Occorre invece tener conto degli uomini - e degli artisti in particolare che hanno dato via alla vicenda che ci interessa - il quali dopo il 1770, nello ambito della cultura illuminista, si abbandonavano all'onda inconscia della passione e dei sentimenti, tentando d'incarnarla nel chiaro dominio dell'intelligenza e del conscio, nell'illusione che fosse ancora possibile unificare ogni impulso nella luce e nel bene. Ma fra realtà e sogno, fra la luce e le tenebre vi era una frontiera interna generatrice di crisi, di esasperazione e talvolta di opposte radicalizzazioni. Il Settecento razionalista e sensista, considerato nemico d'ogni penombra, nasconde vuoti meandri sotterranei e molti cunicoli e sentieri che si snodano sotto la superficie lungo i quali scorre una turbinosa corrente di irrazionalismo mistico, che sfocerà nel nascente romanticismo.

Una corrente alimentata dalla segreta catena di iniziati, di occultisti, di adepti di una rinnovata fede nell'ermetismo, nell'alchimia, nella astrologia, ~~in~~

di bizzarri spiriti esoterici, ma anche di psicologi, di filosofi, di naturalisti e di scienziati, di illuministi di fatto, attratti dai problemi inerenti alla natura del sogno o dalla origine dei miti, presso i quali le più alte idee del neoplatonismo rinascimentale e dell'idealismo di amalgamano con superstizioni medioevali, con vaghi influssi dall'Oriente, con l'egittomania e con sopravvivenze dell'occultismo tradizionale. Un'ansia di irrazionalità, anche se non sempre una accettazione dell'irrazionale, che si esprime con infinite sfumature abbracciando una vasta scala di valori ma che proietta lunghe zone d'ombra e fasci di nuova luce su di un secolo che si considerava illuminato soltanto dal chiaro e diffuso lume della ragione. Rinasce quindi nel secolo del 'lumi' quella ricerca del rapporto di "simpatia" che governa le manifestazioni della vita, quel tentativo di trovare una formula capace di esprimere il ritmo del tutto e l'analogo ritmo di ciascuna parte.

C'era per di più una ragione storica a spiegare questo ripiegamento psicologico verso il mistero: la ricerca di simbologie ermetiche, la rinnovata fiducia nei segni gnostici e cabalistici, il rinascere di oscure profezie, erano i segni manifesti di un disagio del presente, di una logorante insicurezza, di un'attesa carica di tensione per l'"Evento" inevitabile, che si colorava di tragico e di sublime, verso cui fatalmente portava l'età della ragione e il pensiero laico dopo aver scardinato la autorità della cultura tradizionale e delle sue certezze. L'attesa cioè della Rivoluzione, di un accadimento prevedibile ma sconosciuto, e come tale minaccioso, che trascendeva la volontà del singolo e lo privava di ogni sicurezza pur attirandolo verso la catarsi che avrebbe sigillato il crollo finale delle vecchie strutture sociali e politiche.

Percepire così il mondo come un prolungamento, come una proiezione di noi stessi, intendere il sogno come un mito in cui ogni immagine diventa simbolo, intendere l'universo come una cosmologia scritta in segni ed immagini nei quali solo l'iniziato può scoprire la presenza costante dello Spirito, era in sostanza l'essenza del pensiero dell'irrazionalismo settecentesco e preromantico. E voleva dire non solo compiere il primo passo, cioè prestar fede soprattutto alle intuizioni e agli impulsi affettivi, ma significava anche fatalmente, spingersi oltre dedicando una attenzione tutta nuova e diversa proprio ai segni e alle immagini. Voleva dire, in altre parole, annettere un nuovo significato alla genesi e alla natura stessa delle immagini rifiutando di intenderle come raffigurazioni speculari o idealizzate di una realtà a se stante e a noi del tutto estranea, di accettarle come semplici interpretazioni mimetiche di questa, ma riconoscerle come sola realtà proprio in quanto nate della immaginazione che, unica cosa che ci concerne, è più reale della realtà stessa. L'esito fondamentale di questo cammino verso l'"interno" non poteva essere che quello d'intendere l'immaginazione non come un mondo nebuloso e fittizio pronto ad essere disperso al vento della ragione e delle certezze sperimentali ma come sola e illuminante realtà che si manifesta in immagini che non sono finzioni dato che, come affermava Blake, "le cose della mente sono le sole reali".

Se pensatori e filosofi come Hamann, Herder e, in un secondo tempo, i cosiddetti filosofi della natura come Franz von Baader, Troxler, Schubert o Ritter, rafforzarono, in forma non sempre sistematica, l'irrazionalismo in ascesa collaborando alla creazione di nuovi miti e favorendo tramite la rivoluzione psicologica, la nascita del Romanticismo tedesco, furono per primi i poeti e gli artisti ad abbandonarsi

più liberamente, deliberatamente e con piena lucidità alla nuova e affascinante avventura dei rapporti col mondo del sogno e del mito e con "l'involontario", a spingersi in una esplorazione interiore che non conosce limiti, nata dalla coscienza, sconvolgente e profonda, che si era distrutto l'equilibrio fra le certezze interiori su cui fino ad allora aveva^{mo} posto le basi l'arte e la poesia.

Nella storia delle arti figurative, e precisamente all'interno delle aree troppo schematicamente delineate che hanno nome preromanticismo, neoclassicismo, romanticismo e i cui confini segnati sulle mappe di una storiografia artistica convenzionale molto spesso non corrispondono affatto ad una realtà mobile e complessa, è dato seguire la traccia di un operare strettamente legato a quella spinta verso nuove frontiere, a quel novalisiano "cammino verso l'interno" che, alla giuntura di due secoli, si attua in una vera e propria rivoluzione di natura psicologica. Ed è una traccia talvolta decisamente impressa talvolta più indistinta perché confusa con altre che confuiscono sul suo cammino, ma che non si perde nel nulla, come accade ad alcune, quando abbandona il terreno congeniale delle poetiche artistiche dal seno delle quali è partita, ma si dirige verso di noi né sembra ancora sul punto di esaurire il suo impulso. La sua parabola, quindi, è lunga e passa attraverso lo spessore dei momenti storici significanti e fra loro diversi o addirittura opposti, modificando certamente la sua lineare struttura, ma senza mai cambiarla radicalmente, mantenendo anzi inalterate le caratteristiche primarie e più profonde e, forse per questo, più nascoste.

Gli artisti che seguirono quel cammino, sia che fossero ancora coinvolti nel flusso delle idee dell'Illuminismo, agitandosi nel corso di alcune sue correnti periferiche ed "estremiste", o uscissero dalle rapide turbinose dello Sturm und Drang, sia che ricorressero alla tradizione ermetico-simbolista intrecciandola a quella classica e all'ebraica, o che fossero inseriti decisamente nell'ambito della prima cultura romantica, sia che aderissero con convinzione sempre secondaria, ai principi stilistici neoclassici sia che li considerassero scaduti, sono caratterizzati da una motivazione primaria che li distingue e quindi li unisce : cioè la consapevolezza di un'altra realtà che non sia quella percepita dai sensi; la fraternità con la notte e il sogno, il mito, la morte; la coscienza dell'importanza dell'"immaginazione" come tramite con l'inconscio.

Il loro attingere alle risorse di una visione interna consci che ciò che si vede non è che un frammento della realtà, ci è testimoniato oltre che dalle loro opere anche dalla costante consapevolezza delle loro intenzioni. Ecco alcuni brevi frammenti tolti dai loro scritti : "una delle regioni più inesplorate dell'arte è il mondo dei sogni...", "le mie parole scivolano come le ultime gocce stanche in un bicchiere e il mio occhio vola verso il buio. O buio, luce mia ! che cosa sarebbe Füssli ora, se non ci fossero le notti!" (Füssli); "non chiedo al mio occhio corporeo o vegetativo più di quanto chiederei ad una finestra per quel che riguarda una veduta. Io guardo attraverso di esso e non con esso"; "le cose della mente sono le sole reali", "la natura della mia opera è visionaria e immaginativa; è un tentativo di restaurare quella che gli antichi chiamavano l'età dell'oro.

Questa opera dell'immaginazione è infinita ed eterna, mentre l'opera della generazione e della vegetazione è finita e temporale. Esistono in questo eterno mondo le permanenti realtà di ogni cosa che vediamo riflesse nel vegetativo specchio della natura" (Blake); "chiudi l'occhio fisico per vedere dapprima il tuo quadro con l'occhio dello spirito. Poi ^{la} emerge ^{il} dalla luce quanto hai visto nella tua notte, perché la sua azione si svolga in cambio su altri esseri, dall'esterno verso l'interno", "unica vera fonte dell'arte è il nostro cuore, il linguaggio di una anima pura e candida. Un quadro che non scaturisca da là può essere solo vano virtuosismo. Ogni opera autentica è concepita in un'ora sacra. . . . un interno impulso la crea spesso all'insaputa dell'artista", "il pittore non deve ritrarre solo ciò che vede innanzi a lui ma ciò che vede in lui" (Friederich); propositi del tutto simili a quello espresso poco meno di un secolo dopo da Redon : "In arte nulla è frutto della pura volontà : tutto avviene con la docile sottomissione all'apporto dello inconscio."

Questa coscienza dell'inconscio, questa consapevolezza di una diversa e sconosciuta dimensione della mente, della presenza determinante dell'Altro messaggio recepibile ma non razionalizzabile, non poteva prendere forma di nozione, evidentemente, che nella zona più riflessiva della coscienza ove era elaborata da una ragione che l'Illuminismo aveva reso più penetrante e sottile. Ma il risultato di

quella elaborazione razionale veniva ad essere forzatamente autolesivo, perché una siffatta consapevolezza non poteva condurre che a sottrarre alla coscienza gran parte del suo potere e dei suoi attributi dimostrando quanto fosse illusoria la sua egemonia, e a privare la ragione della sua "copertura" rassicurante, perentoria e diversiva. Ne derivava quindi che all'origine di quell'atteggiamento intellettuale stimolato dalle nuove scoperte subliminali fosse connaturata una irrecusabile carica masochistica che si modellò agevolmente, dapprima, sull'onda del pessimismo settecentesco che era mossa d'impulso del materialismo immanentistico, per travasarsi successivamente, e con pieno successo nei meandri delle ombrose insicurezze degli "enfants du siècle" nati durante le guerre dell'Impero e per riproporsi ancora, di poi, anche al di qua di quei territori ove era incontrastato il dominio dell'anima romantica.

Ed è proprio questa coscienza, in tal modo connotata, quella squilibrante consapevolezza, a costituire l'elemento coesivo, il fattore comune di quel tipo di espressione che possiamo anche chiamare, per ragioni di comodo e per un limitatissimo interesse alle questioni di terminologia, arte fantastica e visionaria. Ora, in che maniera un fattore puramente riflessivo e intellettuale come la consapevolezza, o la presa di coscienza, poteva agire sulla creatività e in particolare sulle arti figurative, così da trasmetter loro un'impronta esteriormente ravvisabile, di dotarle di una specificità non soltanto tematica ma anche formale? Per evitare, a proposito della "trasformazione stilistica" che, negli ultimi decenni del Settecento, si accompagna al nascere dell'arte fantastica e visionaria, un facile equivoco che potrebbe nascere

dal porre l'enfasi solo sull'involontario rompersi dell'equilibrio in favore dell'inconscio, di un inconscio assunto nella sua veste mimetica di ospite non invitato; di visitatore sconosciuto e invisibile il cui passaggio tuttavia è reso palese dalle molte tracce lasciate che rivelano, all'analisi, le sue mire segrete; per evitare una visione che sarebbe, nel caso presente, molto poco specifica vorrei qui risalire alla felicissima formula di Fònagy secondo la quale la forma sta al contenuto come l'inconscio sta alla coscienza. Il che vuol dire che esistono messaggi "formali" supplementari ed autonomi i quali, dal di sotto del discorso razionale, operano come supplemento di senso e riflettono l'inconscio dell'autore, la sua libido segreta, incidono sui contenuti, li alterano o li rafforzano per cui "il vero contenuto è quello alienato che vive in perfetta simbiosi con le forme entro le quali si manifesta". E' vero altresì che, al fine di cogliere ^{nel} ~~il~~ rapporto fra l'artista e l'immagine la presenza dell'inconscio, il mezzo più adatto sarebbe l'attitudine a riconoscere un carattere involontario soprattutto nel messaggio trasmesso dall'immagine formalizzata più che non in quello trasmesso dai contenuti e dal loro nucleo mitico e archetipico. Ma tale formula, evidentemente, può pretendere di essere universalmente valida, e pretenderlo a ragione. Non ha una sua specifica applicazione storica perchè il messaggio formale inconscio, anche se non sempre ad un grado elevato di purezza, è reperibile (o almeno potrebbe esserlo, una volta in possesso di contesti psicologici) in ogni manifestazione artistica o poetica della civiltà occidentale.

La poesia, si esprima con immagini o con parole, ritualizza sempre una sorta di esorcizzazione dell'inconscio e lo induce a manifestarsi. Sempre. Quindi anche nel caso che ora ci interessa. Ma qui interviene qualcosa, un sovrappiù non quantitativo ma qualitativo, che incide sul rapporto segreto conscio-inconscio, su quel processo per cui i contenuti razionali, o dominati razionalmente, sono sospinti inconsciamente verso "la irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme". Quel sovrappiù qualitativo è la consapevolezza, perché è proprio il contenuto dominato razionalmente che si sposta ora, con tutto il suo peso, e per scelta deliberata, nell'area dell'irrazionalità. Dato che la consapevolezza concerneva soprattutto il fatto di essere in una situazione del tutto priva d'autonomia e portava a constatare come le fonti dell'energia creatrice fossero al di fuori del circoscritto territorio dominato dalla coscienza.

E' il contenuto quindi, sospinto da questa consapevolezza a gravitare intorno ad un nucleo mitico e archetipico; il contenuto che presupponeva l'albeggiante coscienza dell'artista del vuoto abisso che si è aperto a fianco dell'io e quindi una sua attenzione tutta nuova a quanto sgorga spontaneamente dalle profondità della psiche individuale e collettiva (cioè ricorrere a nuovi temi in cui si sublimano le nevrosi dell'artista o affidarsi alla carica simbolica celata nel mito) che provoca direttamente un'espressione formale diversa che agisce dall'interno sugli schemi classici trasfigurandoli pur senza alterarne sostanzialmente i tratti esteriori.
