

Verso il 1810, durante il suo idillio monastico romano di Sant'Isidoro, Friedrich Overbeck scrisse un breve saggio intitolato *Le tre vie dell'arte* con cui intendeva dare un contributo al programma della confraternita nazarena. Dopo aver indicato i vantaggi e i pericoli della prima strada che è quella « diritta e semplice della natura e della verità » così seguiva: « La seconda strada è la strada della Fantasia che porta attraverso un paese di favole e di sogni. È esattamente l'opposto della prima. Su questa strada non si possono fare più di cento passi su un terreno piano. Va su e giù, attraverso precipizi terrificanti e lungo abissi profondi. Il viaggiatore deve spesso avere il coraggio di fare salti spaventosi attraverso l'abisso senza fondo. Se non ha il coraggio necessario, sarà preso dalla vertigine al primo passo. Soltanto uomini di costituzione molto forte possono prendere questa strada e seguirla fino alla fine. Il suo ambiente è strano, di solito immerso nella notte; soltanto lampi improvvisi illuminano intermittenemente i precipizi terribili e minacciosi. La strada spesso porta direttamente ad una parete rocciosa ed entra in un oscuro crepaccio popolato di strane creature. Improvvisamente un raggio di luce penetra le tenebre da lontano, la luce aumenta mentre uno si avventura sull'orlo dello stretto crepaccio, finché bruscamente le rocce si diradano e lo splendore di mille soli avvolge il viaggiatore. Allora egli è afferrato come da una forza divina, si lancia ardentemente nel luminoso lago di gioia, bevendo la sua acqua chiara con desiderio sfrenato poi, inebriato e pieno di fervore vigoroso, si strappa dalle profondità, s'innalza a volo come un'aquila, gli occhi verso il sole, finché svanisce dalla vista. Così la gioia si alterna al terrore nel contrasto più vivo. Nemmeno il più pallido chiarore della luce del vero penetra in questi abissi, montagne insormontabili circondano il paese e soltanto raramente ombre fugaci e visioni di sogno portando la luce della verità si avventurano ad attraversare questa barriera, dove sembra di fare passi da gigante di cima in cima. Così come questo territorio è in ogni suo aspetto l'opposto del territorio della Natura, ne sono l'opposto anche i suoi abitanti. Nell'altro territorio, la strada è sempre affollata di viaggiatori, qui di solito è vuota.

Pochi hanno il coraggio di entrare in questa regione: e anche quelle rare persone che vi si avventurano hanno tra loro molto poco in comune; il loro andare è solitario e ognuno è autonomo e ignora il cammino dell'altro. La traccia luminosa di Michelangelo splende sopra tutti in queste tenebre. Quello che distingue questa strada dall'altra è il colossale e il sublime. Non si vede mai niente di comune o di consueto qui, tutto è raro, nuovo, unico. La mente del viaggiatore non è mai tranquilla: gioia e terrore sfrenato, paura e speranza l'assalgono a turno.

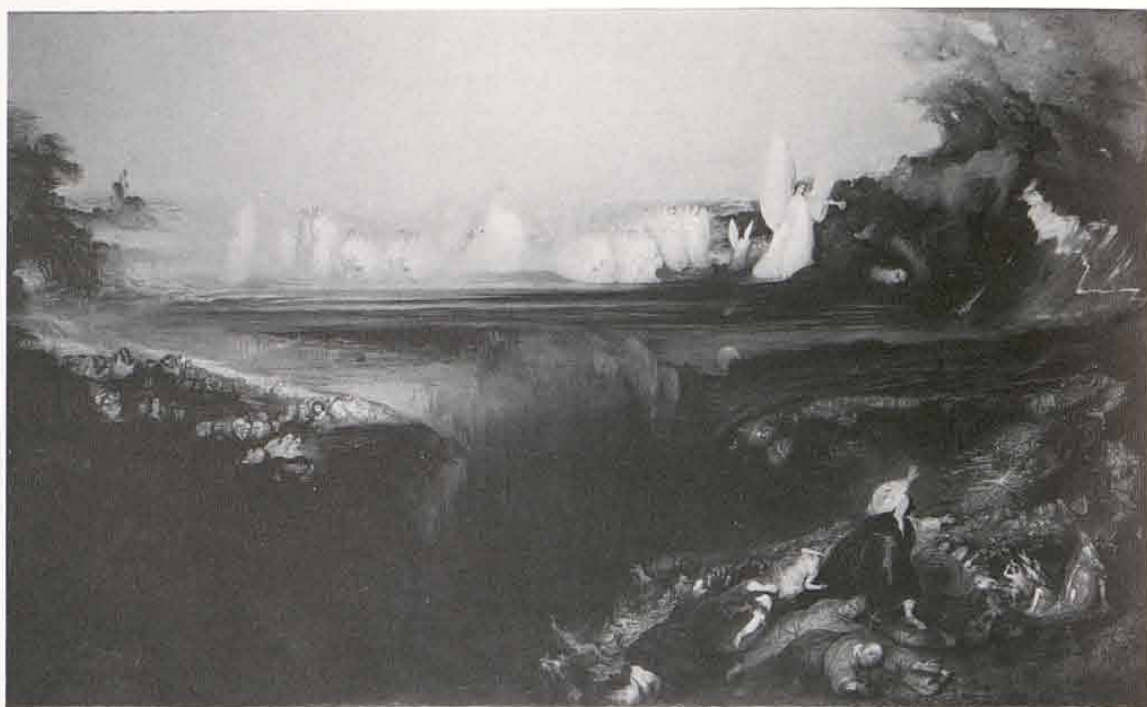
Prendano questa strada quegli artisti che amano le forti emozioni e la libertà senza leggi e la percorrano con temerarietà, che li porterà senza dubbio direttamente alla loro destinazione »¹.

Pur considerando il particolare angolo visuale che nasce direttamente dal cuore di una situazione pienamente romantica, maturata nell'isolamento dell'ex convento romano di Sant'Isidoro, in un quietismo mistico che fa presentire l'atmosfera stagnante della Restaurazione, e nutrita di

¹F.H. Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst, Franz Pferr, der Meister des Lukasbundes*, Marburgo, 1924, p. 303 sgg. Il pezzo è ripreso anche in L. Eitner, *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850*, vol. II, Englewood Cliffs, 1970, p. 37. Overbeck così prosegue indicando nella stessa forma poetica e traslata, il proprio ideale espressivo: « ma per quegli artisti che amano le impressioni più gentili, che non sono capaci né di capire il colossale, né di sopportare la monotonia, e che non amano né la luce forte del mezzogiorno del paese della Natura, né la notte tempestosa del paese della Fantasia, ma preferiscono camminare nel crepuscolo gentile, il mio consiglio è di prendere la terza strada che si trova in mezzo alle altre due: la Strada dell'ideale o della Bellezza. Qui troverà un paradiso aperto davanti a lui dove la fragranza di fiori della primavera si fonde con la fertilità dell'autunno. Alla sua destra si alza la montagna della Fantasia, alla sua sinistra la vista si stende attraverso i vigneti fertili verso la bella pianura del paese della Natura. Da questa parte il sole della verità tramontando diffonde la sua luce, dall'altra l'alba della Bellezza si alza da dietro la montagna d'oro della Fantasia e immerge tutta la campagna nella sua bruma rosa. Così l'alba e il tramonto, la Verità e la Bellezza si alternano e si fondano, e dalla loro unione nasce l'Ideale. Qui anche la Fantasia appare nella luce della Verità, e la verità nuda è avvolta nella fragranza di rose della Bellezza... ».

65. John Martin: Il giudizio universale. Londra, Tate Gallery.

66. Jakob Asmus Carstens: Duello tra Fingal e lo spettro di Loda. Copenaghen, Statens Museum for Kunst.



motivi già presenti in Wackenroder, non si può certo negare che individuando così una « strada della Fantasia » caratterizzata dalla presenza del Sublime, dove splende sulle tenebre l'astro luminoso di Michelangelo, e differenziandola nettamente dalla strada della Natura e del Vero e da quella dell'Ideale e della Bellezza, Friedrich Overbeck offrì uno dei più antichi contributi a isolare, distinguere e quindi anche in qualche modo a storicizzare la posizione di quegli artisti che Geoffrey Grigson ha definito, ancora tanto romanticamente, i pittori dell'abisso². Perché è chiaro che nel descrivere quella seconda via col tono incantato di favola che viene da uno « sfogo del cuore » wackenroderiano, il falso monaco nazareno innamorato di Raffaello avesse ben presenti alla mente opere di artisti come Füssli, Barry, Blake o piuttosto Carstens a lui più vicino, a sostenere le immagini della sua visione. Gli accenni a Michelangelo e al Sublime, alle ombre fugaci e alle visioni di sogno sono sufficienti a chiarire la sua intenzione evocativa e il suo intendimento di porre la questione, al di là della metafora poetica, in termini concreti alludendo ad una precisa tendenza dell'arte.

Si può dire anzi che la particolare tonalità della sua metaforica visione con quell'insistere sui dirupi, gli abissi e le profondità insondabili, sulle tenebre spaventose forate da luci improvvise e soprannaturali che ricordano in maniera impressionante certi quadri di John Martin (che era di Overbeck un esatto coetaneo), sull'alternarsi di terrore e di estasi, ha dato l'avvio ad un'interpretazione di quegli artisti in chiave romantica, che non può essere l'unica per decifrarli ma che ha lasciato tracce indelebili nella terminologia come dimostra il saggio citato dal Grigson.

Una testimonianza di natura affatto diversa, più precisa e circostanziata, che presuppone la consapevolezza del fatto che una ben determinata fisionomia distinguesse le prime manifestazioni di un'arte fantastica e visionaria in Inghilterra e delle affinità che legano un preciso gruppo di artisti la troviamo, circa due anni prima dello scritto di Overbeck, in un noto brano di William Blake; una testimonianza, questa volta, partecipe e animosa che non si avventura a descrivere genericamente e in forma traslata le attrattive e i pericoli del cammino della fantasia ma intende piuttosto puntualizzare la situazione derivata a quegli artisti dal loro atteggiamento creativo e dai conseguenti contrasti con la cultura artistica contemporanea. È il noto passo con cui Blake, ormai cinquantenne, inizia verso il 1808 le sue polemiche annotazioni all'edizione dei *Discourses* di Sir Joshua Reynolds uscita circa dieci anni prima: « Avendo consumato il vigore della mia giovinezza e del mio genio sotto l'oppressione di Sir Joshua e della sua banda di furbi bricconi prezzolati, senza impiego e per quanto è possibile senza pane, il lettore dovrà aspettarsi di trovare in ogni mia nota a questo libro soltanto indignazione e risentimento. Mentre Sir Joshua navigava fra la ricchezza, Barry era povero e senza altro impiego che quello fornitogli dalla propria energia, Mortimer era ritenuto un pazzo e solo i pittori di ritratti applauditi e onorati dai ricchi e dai grandi. Reynolds e Gainsborough, che si infamavano e vituperavano a vicenda, dividevano fra loro tutto il mondo inglese. Fuseli, indignato, viveva pressoché na-

²G. Grigson, *Painters of the Abyss*, in «Architectural Review», 1950, n. 108, saggio su Füssli, Mortimer e Barry, intesi come rappresentanti dello Sturm und Drang nella pittura inglese e visti in parallelo con l'architettura di Soane.

67. Johann Heinrich Füssli: Autoritratto. Londra, National Portrait Gallery.

68. James Barry: Autoritratto. Londra, Royal Society of Arts.

³W. Blake, *Complete Writings*, a cura di Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1969, p. 445.

⁴A proposito dei rapporti fra Burke e Barry va ricordato però un altro brano di Blake, sempre nelle annotazioni a Reynolds (*op. cit.*, p. 451): «Barry dipinse un quadro per Burke, uguale a Raffaello o a Michelangelo o a qualsiasi altro italiano. Burke soleva mostrarlo ai suoi amici e dire: 'Ho dato venti ghinee per questo orribile sgorbio, e se qualcuno vuole darmene...' (qui nel manoscritto originale manca una riga tagliata dal legatore). Questo era il patronato di Burke per l'arte e la scienza».

⁵A proposito dell'opera principale di Barry, la serie di dipinti che illustrano «il progresso della conoscenza umana» alla Reale Società per l'Incoraggiamento delle Arti, ai quali lavorò per sette anni, Blake, sempre nel suo commento ai *Discourses* scrive: «Chi oserà dire che le Belle Arti sono incoraggiate, amate o tollerate in una nazione dove la Società per l'incoraggiamento dell'arte ha permesso che Barry fornisca la sua fatica per niente, una società composta dal fiore della nobiltà inglese? Ha permesso che l'artista soffrisse la fame mentre egli, in realtà, sopportava il tentativo di deprimere ciò che essi invece pretendevano di incoraggiare? Barry mi raccontò che mentre attendeva a quel lavoro mangiava soltanto pane e mele. O, società dell'incoraggiamento delle arti! O, Re e Nobiltà d'Inghilterra! Dove avete nascosto il Milton di Füssli? Forse Satana si turberebbe sul suo essere esposto?» Blake, *op. cit.*, p. 446. Anche John Opie, nel marzo del 1807, nella terza lettura tenuta alla Royal Academy come nuovo professore di pittura, disse: «Si è scoperto recentemente, con mia grande sorpresa, che in nessun tempo o luogo le arti sono mai state così liberalmente incoraggiate come ora in Inghilterra. Udite questo, o vilipesi ma immortali ombre di Hogarth, di Wilson, di Barry!... Barry, che spregiando di prostituire il suo talento al ritratto o a colorire la carta, fu obbligato dopo molte monastiche privazioni ad accettare contributi caritatevoli e alla fine ricevette il suo colpo mortale con la retribuzione di un pasto da sei penny». Cfr. David V. Erdman, *Blake: prophet against Empire*, New York, 1969, p. 442.

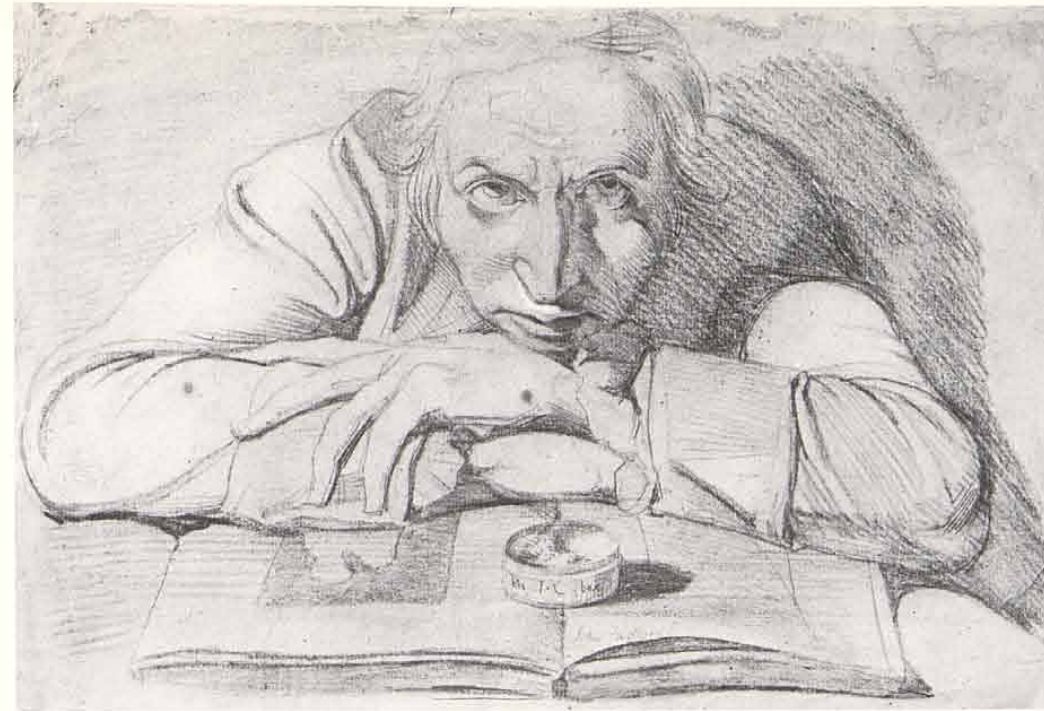
Barry, «il davvero industriale, virtuoso e indipendente Barry», come lo definiva Blake, sebbene fosse stato protetto agli inizi da Sir Edmund Burke, pur condividendo le sue idee sul Sublime, fu sempre alla sua sinistra sia in filosofia che in politica. Parteggiò per i repubblicani non solo d'America ma anche d'Irlanda e fu un acceso democratico in questioni come la schiavitù in Africa e i diritti delle donne, sostenendo le sue idee con violenza ed arroganza. Una violenza e un'arroganza che non dispiaceva certo a Blake. Conobbe John Wilkes, lo strenuo difensore della libertà di critica politica e della libertà di stampa che si batté anche per i diritti degli artisti, in particolare degli incisi, sostenendo i loro diritti contro gli editori. Conobbe e frequentò anche altri rappresentanti della sinistra inglese. Nel 1799 fu espulso dalla Royal Academy per aver violentemente attaccato gli accademici accusandoli di aver illegalmente votato una pensione a loro favore invece di comprare quadri. È chiaro che la breve invettiva pronunciata da Opie in suo favore proprio all'interno

scosto. Io sono nascosto»³.

Le cose forse non stavano proprio così, se non altro perché lo stare nascosto non si addiceva molto allo sfrenato esibizionismo di Füssli, che, dopo tutto, fu anche amico di Reynolds e negli anni che seguirono non fu privo di riconoscimenti, o perché Mortimer, nonostante la sua stravaganza e i suoi eccessi di «compagno affascinante e pericoloso», non mancò di appoggi e di commissioni lusinghiere e, se non fosse morto a soli trentotto anni, sarebbe stato certamente eletto accademico, mentre Barry ebbe almeno il vantaggio di affrontare i primi passi e il viaggio d'Italia con la protezione e l'aiuto di Sir Edmund Burke⁴. Ma c'era una parte sostanziale di vero nella drammatica visione di Blake anche se vi si può scorgere un forte atteggiamento proiettivo esasperato da un momento di sordo rancore. La sua indignazione era giustificata dalle circostanze che agirono sui tre artisti portandoli insensibilmente ad una condizione di isolamento e che colorarono di amarezza e di risentimento la loro vita⁵. Tuttavia ciò che più conta è che si deve cogliere, in quelle poche righe, la prima consapevole individuazione di un gruppo che fu legato da un'indubbia affinità di modi espressivi e quindi il riconoscimento di una particolare situazione nel contesto dell'arte inglese degli anni Settanta alla quale, in qualche modo, Blake sentiva connessa anche la sua situazione personale. Il riconoscimento cioè di quanto si andava manifestando in termini nuovi nel campo della pittura al tempo della sua giovinezza, quando nel 1779, poco più che ventenne, studiava alla Royal Academy dove incontrò appunto Mortimer, Barry e poi Füssli, insieme ai più giovani Flaxman e Stothard.

Mortimer, Barry, Füssli: i tre spiriti ribelli evocati da Blake a testimoniare della cattiva coscienza della cultura artistica più riconosciuta e retribuita dal potere non furono, dopo tutto, nemmeno legati da una vera amicizia, né professarono di fatto stima l'uno per l'altro né tanto meno diedero prova di solidarietà reciproca come, più tardi, i membri della confraternita nazarena.

Erano coetanei⁶ ma di origini diverse e il loro difficile carattere, che aveva aspetti non dissimili soprattutto per essere contraddistinto da una forte dose di egocentrismo, li spinse lungo strade che se anche più di una volta si incontrarono sul terreno di comuni frequentazioni e nell'ambito di comuni circostanze, li condussero tuttavia a differenti destini. Se furono ambigui e morbidi, non lo furono certo in quel senso pietista e romantico che esaltava, sublimandoli, i rapporti di intensa e fraterna amicizia tra uomini intendendo come tramite per un più alto amore l'amore per l'amico. Vissuti in tempi che avevano risvolti crudi e violenti, furono essi stessi crudi e violenti, in maniera settecentesca, tutt'altro che romantica. Il diavolo bussò molto presto alla loro porta spingendo la loro energia e il loro talento ora sino alle soglie insidiose dell'autodistruzione come nel caso di Mortimer⁷, ora ad un edonismo inquieto e torbido e ad un inasprito conflitto fra ideale e reale che nasce e si conclude nell'ambiguità e nell'evasione, come nel caso di Füssli, ora, come accadde a Barry, ad una fine patetica che seguì di pochi anni la sua espulsione dall'accademia.



dell'Accademia aveva un preciso valore di contestazione.

⁶Mortimer e Barry erano nati nel 1740, Füssli nel 1741.

⁷Sulle stravaganze di Mortimer vedi quanto è riportato dalle fonti contemporanee nel bel saggio di Benedict Nicolson, che introduce la mostra dedicata all'artista a Eastbourne e a Kenwood: *John Hamilton Mortimer, paintings, drawings and prints*, Eastbourne, Towner Art Gallery, 1968, pp. 5-12.

⁸G. Manacorda, *Materialismo e Masochismo, il 'Werther', Foscolo e Leopardi*, Firenze, Nuova Italia, 1973.

⁹F. Arcangeli, *art. cit.*, p. 4.

¹⁰L'affermazione di Eraclito è riportata da Kant (che la credeva di Aristotele) nella prefazione ai *Sogni di un visionario chiariti con i sogni della Metafisica* del 1766 (I. Kant, *Scritti minori*, tradotti da Pantaleo Carabellese, Bari, 1923, pp. 139-199). Kant pensa che si possa invertire la preposizione e dire: « Quando di diversi uomini si dice che ciascuno ha un suo proprio mondo, è da presumere che essi sognino ».

Ma il fatto di essere accomunati da un uomo come Blake che era l'uomo che tutti sanno, la cui opera figurativa e letteraria coincide sempre o meglio si identifica con una poetica che impegna moralmente, con una continuità senza pause, tutta la sua esistenza tanto da farne il prototipo dell'artista romantico, il fatto di essere accomunati in una situazione di opposizione e di rifiuto che giustifica anche la sua per evidenti analogie, vuol dire soprattutto che era in lui la consapevolezza di riconoscere nei tre artisti, e non solo nel loro carattere e nella situazione in cui vennero a trovarsi, elementi che li riunivano fra loro e li avvicinavano a lui. Perché anche se, come ho detto, alcuni aspetti violenti della loro vita e una certa maschera tragica (e classica) da « eroe negativo » che amavano assumere ci riportano ad un risvolto, « negativo » appunto, e pessimistico e materialista, della cultura dell'Illuminismo, ci riportano quindi a qualcosa di non-romantico e di opposto alla fede in una nuova « età dell'oro » che illuminava il misticismo religioso di Blake, non va dimenticato che bisogna fare i conti anche con quella temperie sentimentale, culturale ed esistenziale che va sotto il nome di « preromanticismo » nella quale vissero insieme a Blake e che resta un ambito assai labile, trascolorante e facilmente enfaticabile⁸ se non lo si sovrappone ad una realtà fattuale, ad una serie di esperienze emotive che andavano preparando un mutamento profondo nell'animo umano.

Da un punto di vista psicologico individuale ciò che accumulava il trio individuato da Blake era l'orgoglio, la passione, l'energia così come l'egoismo, l'animosità e l'intolleranza, l'alternarsi dell'esaltazione e della ipocondria, di improvvise insicurezze e di smisurate aspirazioni. Ma li univa anche, sul campo dell'operare artistico, un'indubbia analogia di intenzioni e di modi di realizzarle, l'attrazione verso modelli culturali comuni, il senso del rinnovamento e il conseguente contrasto con l'*establishment* della pittura contemporanea.

Un certo disprezzo, cioè, o quanto meno un disinteresse per il « bel dipingere », per la grazia e la naturale eleganza del disegno e degli accordi cromatici, per quella raffinata e lieve interiorità così attenta ai fugaci richiami della vita con cui artisti come Reynolds e Gainsborough si accostavano al reale.

Era proprio quella sicura e disinvolta adesione al reale che, nei grandi ritrattisti inglesi del Settecento, costituiva il segreto ineffabile al lievitare in immagini di un ambiente umano e naturale dal quale traspare il volto vincente della vita moderna dell'Inghilterra, con una garbata implicazione di sentimenti che è stata tacciata anche di ipocrisia; era proprio quel modo diretto e spregiudicato di aderire alle diverse sfumature della società contemporanea, a non offrire alcuna attrazione per i tre artisti che si affacciavano, violenti e appassionati, ad opposte prospettive. Li tentava se mai l'irreale, o piuttosto il tradurre in figura una loro astratta realtà di idee e di sentimenti che non trovava alcuna corrispondenza nell'aspetto attuale delle circostanze e nelle apparenze mondane così affettuosamente codificate, con affabile confidenza, dai grandi artisti inglesi della precedente generazione. Li tentava la possibilità di trovare nuovi modi espressivi e

nuovi modelli culturali per raggiungere quella difficile realtà che prendeva forma nel fondo della loro anima irrequieta da un'inesauribile sorgente di *pathos* e di emozioni « sublimi » e tenebrose spingendoli, sulla difficile strada della invenzione, a ricercare significati analogici nel mito e nelle più drammatiche creazioni della poesia e della letteratura. Il ricorso alla letteratura li avvicinava piuttosto, per una conseguente aspra ricerca formale di espressività, alle « pregnanti e spesso affaticate dimostrazioni morali di Hogarth »⁹, che non al volto seducente della *englishness* psicologica ed esistenziale di Reynolds o di Gainsborough. Ma le risorse di un atteggiamento satirico, le possibilità di denuncia sociale annesse ad un esprimersi sostanzialmente letterario, attratto soprattutto dai contenuti, non li interessavano che marginalmente nonostante la loro tendenza a porsi costantemente, nell'arte e nella vita, in situazioni polemiche e contestatarie. Quello che li interessava era esprimere i fantasmi della loro mente, far confluire i pensieri in forme, perché erano convinti, come affermava Barry, che « il merito principale della pittura è di dirigersi all'intelletto ». Implicando naturalmente, con questa affermazione, che tutti i critici e quasi tutti i pittori inglesi di intelletto ne fossero ampiamente sprovvisti.

Ma dalla stessa frase di Barry traspare con sufficiente chiarezza che l'intelletto era inteso piuttosto come obiettivo che non come origine della pittura presupponendo un differenziarsi di fini e di mezzi non privo di ambiguità. Molto probabilmente, infatti nella loro ansia esasperata di individualismo, sia Barry che Mortimer e Füssli avrebbero fatto proprio, se l'avessero conosciuto, il senso di quel brano di Eraclito che afferma « vegliando noi abbiamo un mondo comune ma sognando ciascuno ha il suo mondo »¹⁰. Traevano infatti il primo avvio all'originalità delle loro immagini da quel momento di delicato equilibrio fra coscienza diurna e oniricità durante il quale, come pensava Kant, con un atto di volontà si può tornare nel dominio della realtà oggettiva. In quell'atto di volontà essi identificavano la funzione dell'esprimersi e del rivolgersi all'intelletto, il faticoso ritorno dal mondo della libera immaginazione per fissarlo in immagini concrete, il significato stesso e il potere della loro pittura, certi di riportare dalla Notte un patrimonio di sensazione traducibili in esperienza. Per questo Füssli chiamava il buio la « sua luce » e riteneva il mondo del sogno un mondo ancora da esplorare per ritrovarvi quello che egli chiama « la personificazione dei sentimenti ».

Questo rapporto fra ideale e reale, fra pensiero e sentimento, non si attuava certo senza conflitto, situato com'era ai nebulosi confini che separano il dominio dell'intelletto dal regno oscuro dell'involontario e dai suoi seducenti richiami. Ed è nella maggiore personalità di Füssli che quel conflitto si avverte in maniera più acuta riflettendo i motivi di crisi di un momento di transizione e le sue angosciose incertezze, nel costante dissidio fra la positività del pensiero illuministico, cui egli era in parte legato, e l'aspirazione al trascendente, così come fra il suo acquisito moralismo di origine zwingliana e il gusto del peccato, fra le vocazioni razionali e gli istinti irrazionali.

Ma ciò che più conta è il fatto che se nel perseguire quei motivi non si



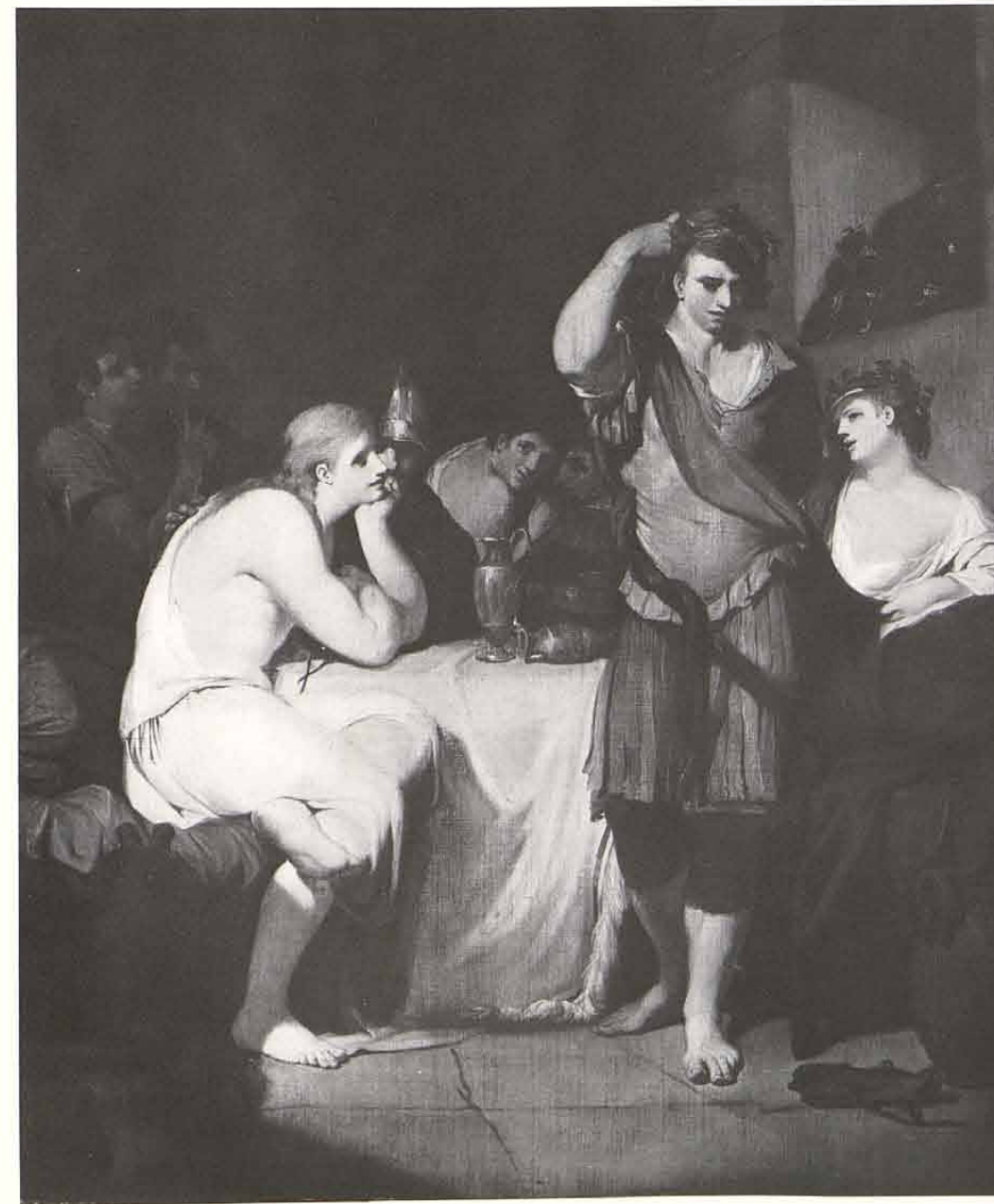
69. John Hamilton Mortimer: Autoritratto. Londra, Victoria and Albert Museum.

70. John Hamilton Mortimer: Don Chisciotte. Londra, Victoria and Albert Museum.

71. John Hamilton Mortimer: La dissezione del cadavere. New Haven, Yale Medical Library.



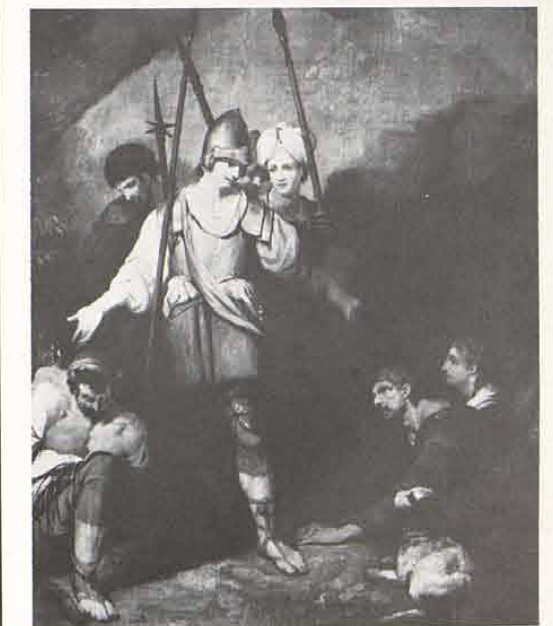
72. John Hamilton Mortimer: L'Eroe decide di tentare la fortuna. Londra, Tate Gallery.

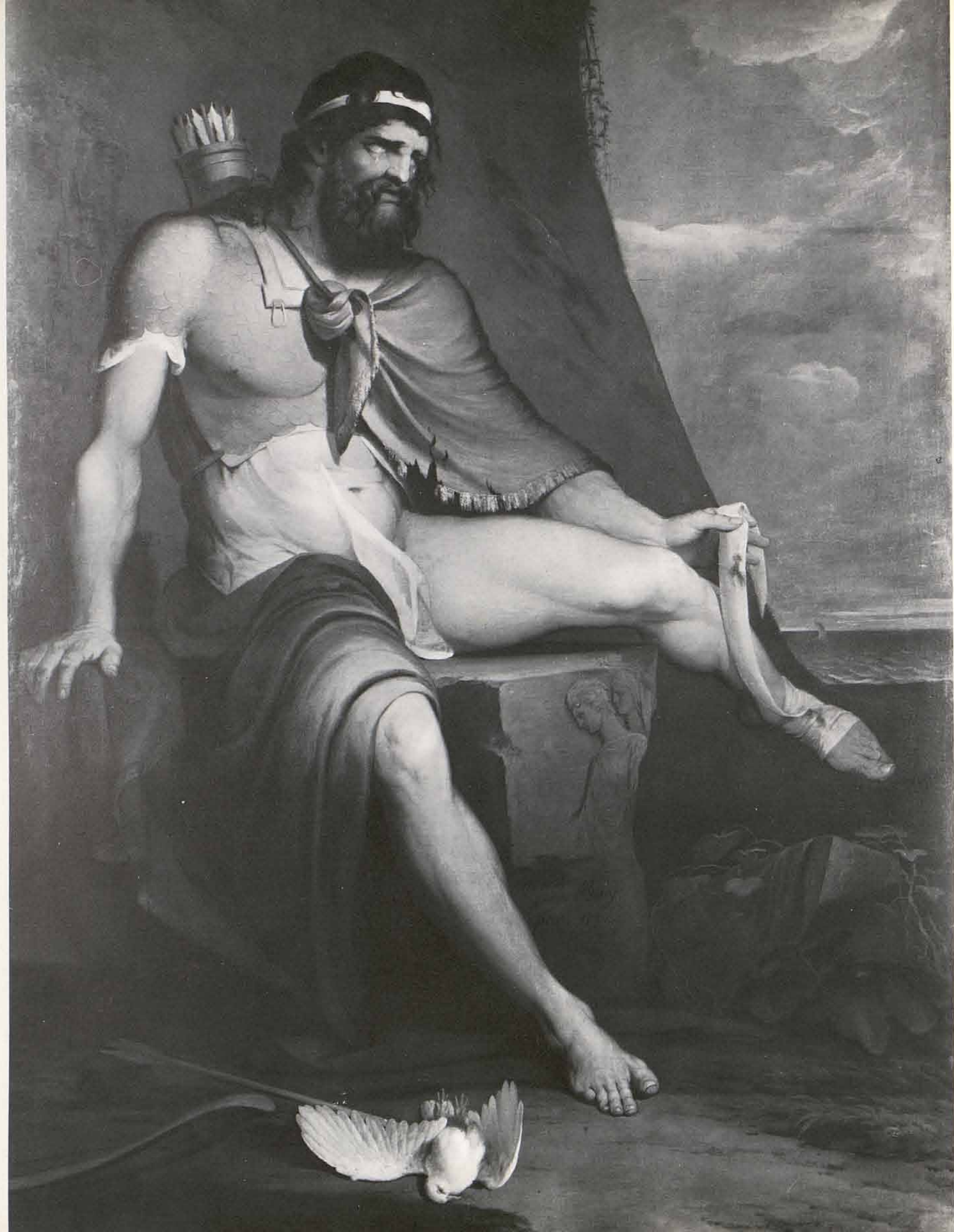


73. John Hamilton Mortimer: Il padre benedice l'Eroe partente. Londra, Tate Gallery.



74. John Hamilton Mortimer: L'Eroe libera i prigionieri. Londra, Tate Gallery.



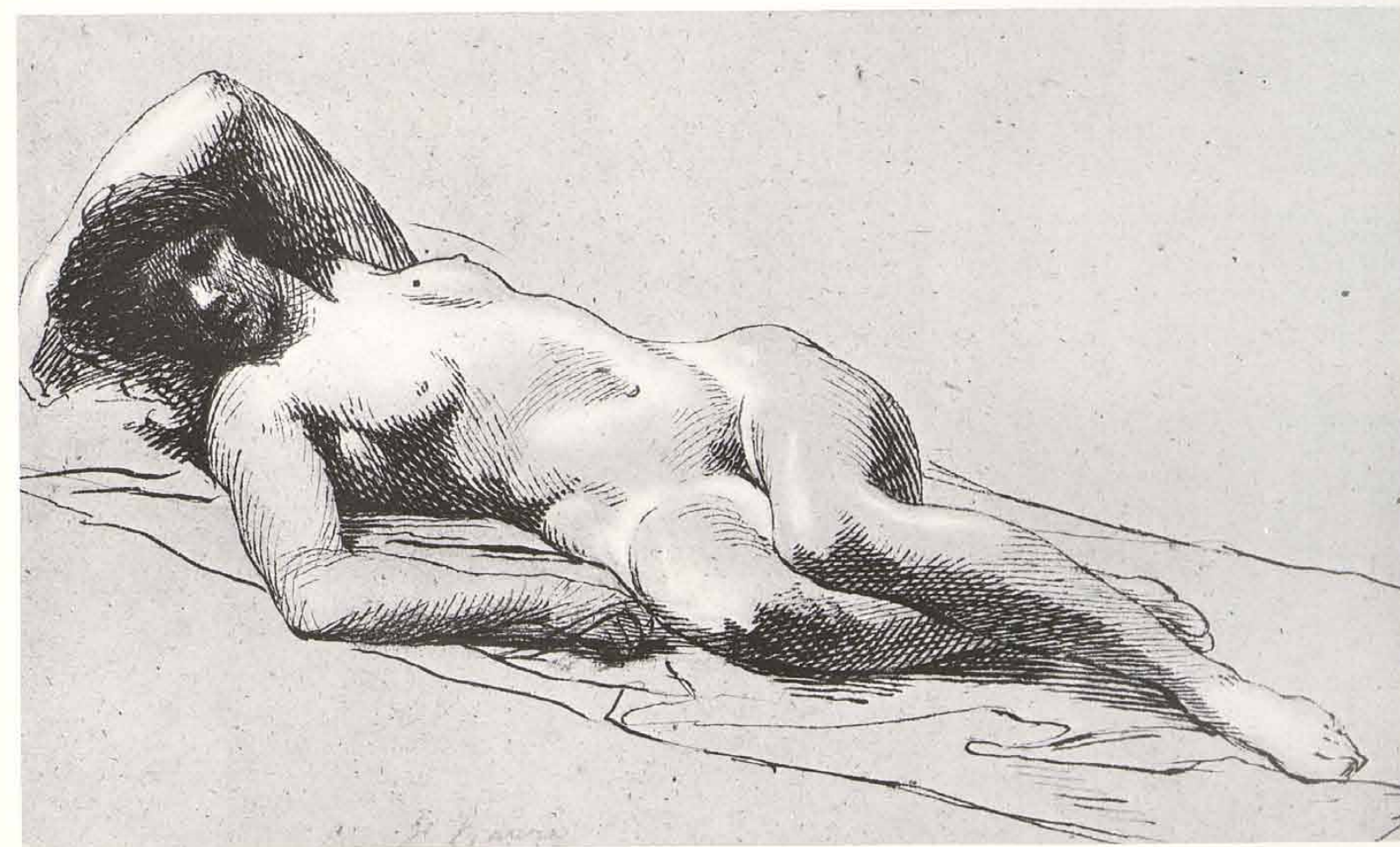
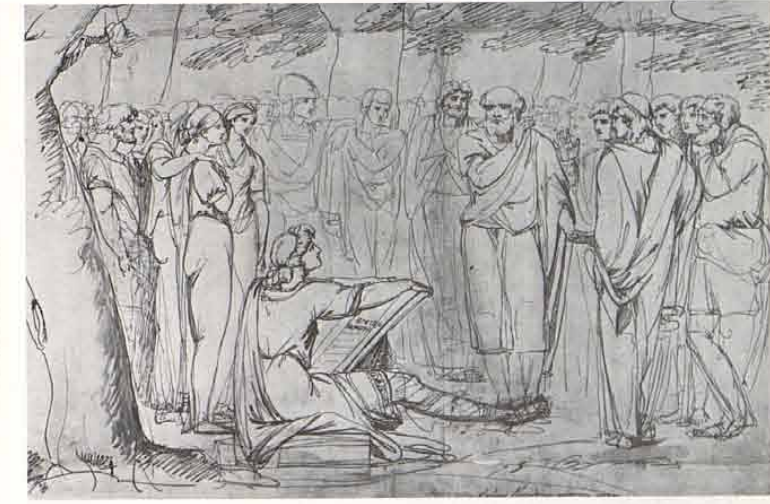


75. James Barry: Filottete ferito nell'isola di Lemno. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

76. James Barry: Apollo tenta di far risorgere le mura di Troia con la musica della sua arpa. Londra, Victoria and Albert Museum.

77. James Barry: Greci intorno a un filosofo. Londra, Victoria and Albert Museum.

78. James Barry: Nudo femminile. Londra, Victoria and Albert Museum.



79. James Barry: Allegoria della Tragedia. Nottingham, Museum and Art Gallery.

80. James Barry: Battesimo di Cristo. Londra, Victoria and Albert Museum.



81. James Barry: La resurrezione della libertà. Londra, Victoria and Albert Museum.



82. James Barry: Salomè porta ad Erode la testa del Battista. Londra, Victoria and Albert Museum.

cercava più il valore nella « qualità », cioè nella raffinatezza dell'esecuzione, ma nella funzionalità espressiva, cioè nel potere di penetrazione della pittura verso l'intelletto, e nella funzionalità genetica, cioè nella sua possibilità di modellarsi alle suggestioni del profondo, tutto questo portava come prima conseguenza alla necessità di forgiarsi nuovi mezzi di espressione che superassero quell'illusionismo pittorresco, che era ispirato ad un desiderio di rispecchiare la verità visibile, sostanzialmente illuministico, e sconvolgersero, dove era il caso, alcune delle regole più tradizionalmente accettate da un'arte che non rifiutava né la ragione né la disciplina, come quelle, ad esempio, del rispetto della scala umana delle proporzioni o quelle della spazialità prospettica circoscrivente e le consuetudini che ne derivavano. E portava, né poteva essere altrimenti, ad una revisione del passato, alla necessità cioè, come ho già detto, di rivolgersi a modelli culturali diversi e a ricercare nuove e più rispondenti tipologie nel repertorio formale della storia. Ad abbandonare quindi il culto di Raffaello e quello complementare di Correggio e dei bolognesi insieme agli obiettivi di equilibrato eclettismo, tipicamente accademici, che riconoscevano nella Bellezza e nella Grazia i termini insuperabili della perfezione espressiva; a rifiutare il rito di quel matrimonio indissolubile e armonioso fra ideale e reale, fra arte e natura, che Reynolds si ostinava a celebrare mantenendosi sul filo del suo rassicurante ma precario equilibrio fino a che, in tarda età, non si fece egli stesso coinvolgere, almeno come atteggiamento critico, dalle istanze del Sublime convertendosi al culto preromantico della « terribilità » michelangelolesca.

Cosa non può mai indurre a fare la paura di diventar vecchi, di rimanere emarginati dal crescere e tramutarsi delle circostanze, il panico di perdere una posizione di potere! Quando si decise, influenzato dal suo scomodo amico Füssli, all'azzardo del grave passo proclamando dalla cattedra di Burlington House nel suo discorso di commiato l'eccellenza di quella che era la tendenza più audace e ancora discussa, era l'anno 1790. E se proprio lui, l'antico adoratore del genio di Raffaello, poté così concludere la sua orazione: « l'ultima parola che io pronuncio da questa Accademia, da questa cattedra, sia il nome di Michelangelo » dopo averlo paragonato a Omero e a Shakespeare per aver spinto, come loro, l'indagine « verso le regioni sconosciute dell'anima », ben sapeva come quel nome da più di un decennio veniva invocato fra le mura stesse dell'Accademia da alcuni artisti della generazione del '40 e da altri più giovani che lo consideravano « più grande dello stesso Dio » e non si limitavano certo a farne oggetto di una ammirazione verbale o letteraria ma si affannavano a travasare tutto il senso possibile nelle loro opere.

Il rinnovarsi del dipingere infatti si era già manifestato in Inghilterra fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta e non solo per merito di artisti come Füssli, Barry, Mortimer o altri strettamente connessi alle loro vicende culturali. E si era manifestato in maniera abbastanza repentina e in anticipo sul resto dell'Europa con una sorta di sbalzo di temperatura improvviso e sconvolgente che riguarda esclusivamente l'arte in-



83. James Barry: Nudo femminile. Londra, Victoria and Albert Museum.

¹¹Come nota G.C. Argan in *Füssli, Shakespeare's painter*, in *Studi e note*, Roma, 1970, p. 426: « Per la prima volta, e sia pure in un'interpretazione più disegnata che scritta, quel periodo enigmatico della storia dell'arte italiana (il Manierismo) viene studiato come un fenomeno autonomo e non secondario, con un'analisi interna che punta ai momenti e vuol cogliere il senso d'una lacerazione nel tessuto storico della civiltà, del tormentoso trapasso da una universale visione del mondo e dalla contemplazione dei suoi grandi valori a un'introspezione dubbiosa e inquieta dell'essere umano e del suo destino spirituale ».

¹²Sulla fortuna di Salvator Rosa in Inghilterra vedi soprattutto E.W. Manwaring, *Italian Landscape in 18th Century England, a study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste, 1700-1800*, New York, 1925. Sul culto per Salvator Rosa di Mortimer che Allan Cunningham, nelle sue *Lives of the most eminent British painters ecc.*, Londra, 1832, vol. V, p. 193, chiama « This Salvator of Sussex », vedi John Sunderland, *John Hamilton Mortimer and Salvator Rosa*, in « Burlington Magazine », agosto 1970, pp. 520-531. Anche Barry aveva un alto concetto del Rosa. Dopo aver attraversato le Alpi, colpito dal selvaggio, pittoresco e « rosiano » spettacolo di dirupi e di abissi scrive: « Nessuno più di me stima Salvator Rosa, ma devo dire che non ha fatto che la metà di quello che avrebbe potuto; le forme selvagge dei suoi alberi e delle sue rocce ecc. (per le quali è condannato come frenetico da alcuni artisti freddi e senza spirito le cui nozioni non vanno al di là delle regolari e artificiali produzioni dei propri climi), sono infinitamente al di sotto della nobile frenesia alla quale si abbandona la natura nelle montagne », *The Works of James Barry*, Londra, 1809, I, p. 59. Anche nell'opera di Füssli sono stati notati numerosi richiami a composizioni di Salvator Rosa. Tuttavia così ne scrisse: « terrifico e grande nel concepire la natura inanimata si ridusse però a tentare di nascondere, dietro la bravura del suo fare, l'inabilità di esprimerla con passione... Il suo tratto è volgare, le sue visioni magiche non sono fondate sui principi del terrore ma su futilità e capricci mitologici. Esse sono, rispetto alle possibili combinazioni della natura, quello che sono i parossismi della febbre rispetto al volo di un'immaginazione vigorosa » (Knowles, vol. II, p. 102). Vedi in proposito David Irwin, *English neoclassical art*, Londra, 1966, p. 118.

glese anche se fu in qualche modo favorito da correnti culturali provenienti dal continente. Fra queste quella dello Sturm und Drang, per esempio, con le sue stravaganze eroiche e sublimi, col suo disperato e velleitario senso di rivolta, che per tramite di Füssli e fin dal tempo del suo arrivo a Londra nel 1764, venne a confluire nel più meditato irrazionalismo di certa cultura inglese maturato, non senza contrasti, nell'ambito illuminista. Un rinnovamento che si precisa in termini di stile già dopo l'arrivo di West (1763) e soprattutto dopo il ritorno dall'Italia di Barry (1770) ma che si configura come movimento, come una vera e propria avanguardia, con una tensione ignota alla contemporanea pittura europea, dopo il ritorno di Füssli (1778) reduce da otto anni di soggiorno romano e i vari ritorni dall'Italia, che cadono tutti nel decennio fra il '70 e l'80, di quegli artisti che facevano parte del suo gruppo a Roma, cioè Alexander Runciman, John Brown, George Romney, James Jefferys, Prince Hoare. E si manifesta come adesione appassionata al Sublime burkeiano o ad un classicismo spesso tenebroso sul quale splende appunto, come scriveva Overbeck, la traccia luminosa di Michelangelo.

Le esperienze raccolte durante il soggiorno italiano, derivate però da una precisa scelta che aveva maturato i suoi motivi precedentemente e che accomuna il gruppo inglese ad altri artisti come il danese Abildgaard e lo svedese Sergel fecero sì che ai categorici richiami della sublime « terribilità » michelangiolesca si accompagnassero le capziose e morbide suggestioni del manierismo, il fascino della grazia perversa e androgina del Parmigianino, del diabolismo di Rosso, della molle lascivia del Primaticcio, della megalomania di Giulio Romano, del gigantismo grottesco e quasi *stürmer* del Tibaldi, delle bizzarre invenzioni geometrizzanti del Cambiaso, ma anche dell'orrido, del picaresco e del negromantico di Salvator Rosa. Gli aspetti più tenebrosi, esoterici, erotici e ambigui della cultura mediterranea filtrati da menti nordiche¹¹. Mortimer, l'unico dei tre artisti citati da Blake che non si spinse fino in Italia, si ispirò in modo più univoco, diretto e programmatico al mondo di Salvator Rosa che già da tempo godeva in Inghilterra di un'indiscussa fortuna fra i patiti del Sublime¹².

È certo comunque che quegli anni passati a Roma, nel decennio fra il '70 e l'80, in un isolamento quasi totale dall'ambiente artistico circostante e con la sola interruzione di qualche viaggio stravagante a Napoli o nell'Italia del Nord, quegli straordinari anni trascorsi, nella dolce e pigra atmosfera romana, lavorando con un accanimento quasi maniacale, che non conosceva neppure il riposo della notte, ma che si alternava a periodi di inattività solitaria e carica di angosce o a disordini e dissipazioni collettive, quegli anni di giovinezza che videro stringersi, sul terreno di interessi, aspirazioni e ricerche comuni, e magari anche di vizi condivisi o di complicità nevrotiche, i legami di amicizia e di affinità fra gli artisti nordici ora ricordati, furono fondamentali non solo per la loro singola formazione ma anche per il determinarsi di uno stile comune e di una nuova sensibilità che non aveva, allora, equivalenti in Europa. A Roma, soprattutto disegnarono, fino all'estenuazione, e quei disegni, nei quali sembra riversarsi tutto il loro umor nero, la nera ipocondria, le devianze d'ogni genere,



84. Alexander Runciman: Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico. Doxford, Northumberland, Collezione Viscount Runciman of Doxford.

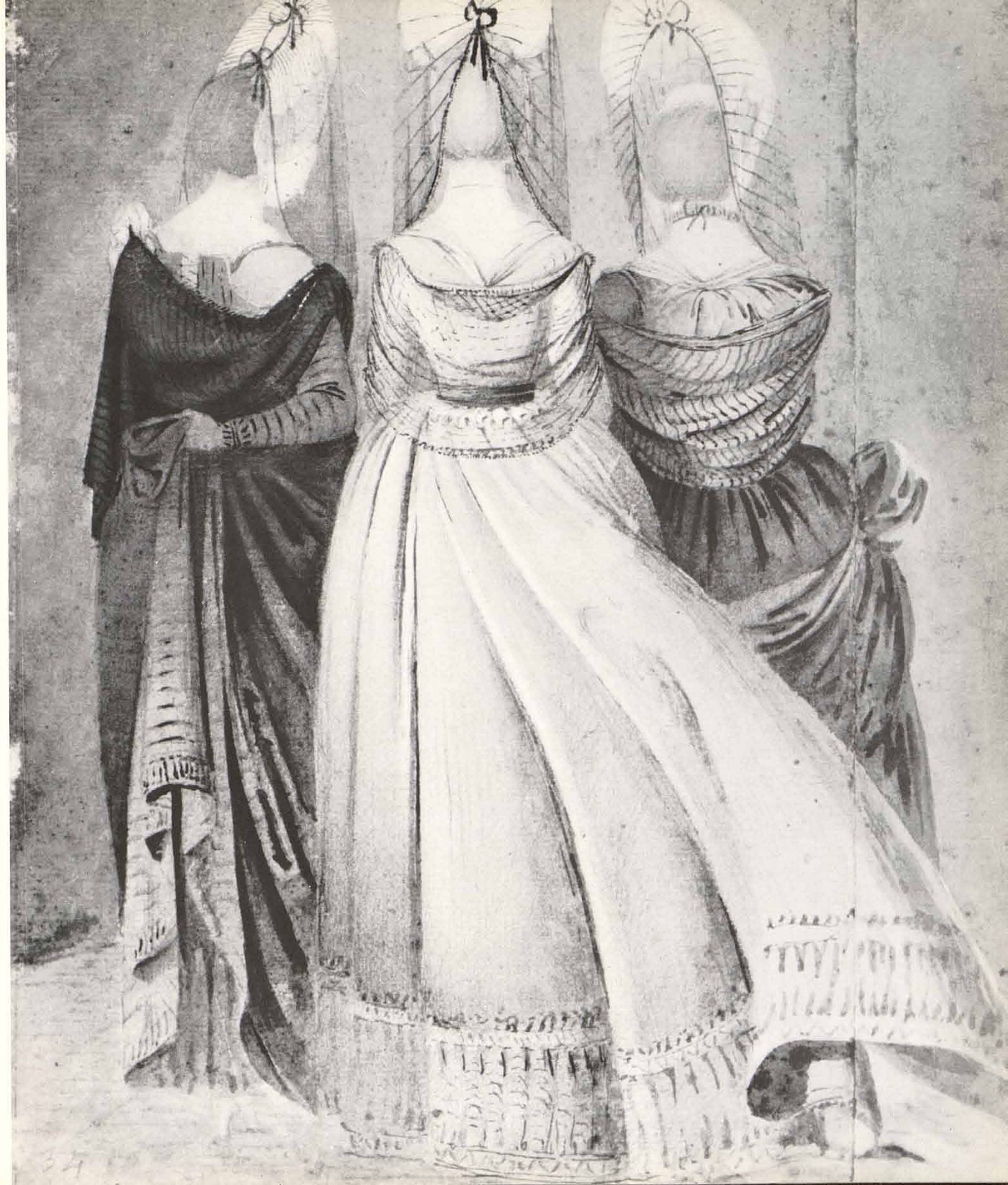
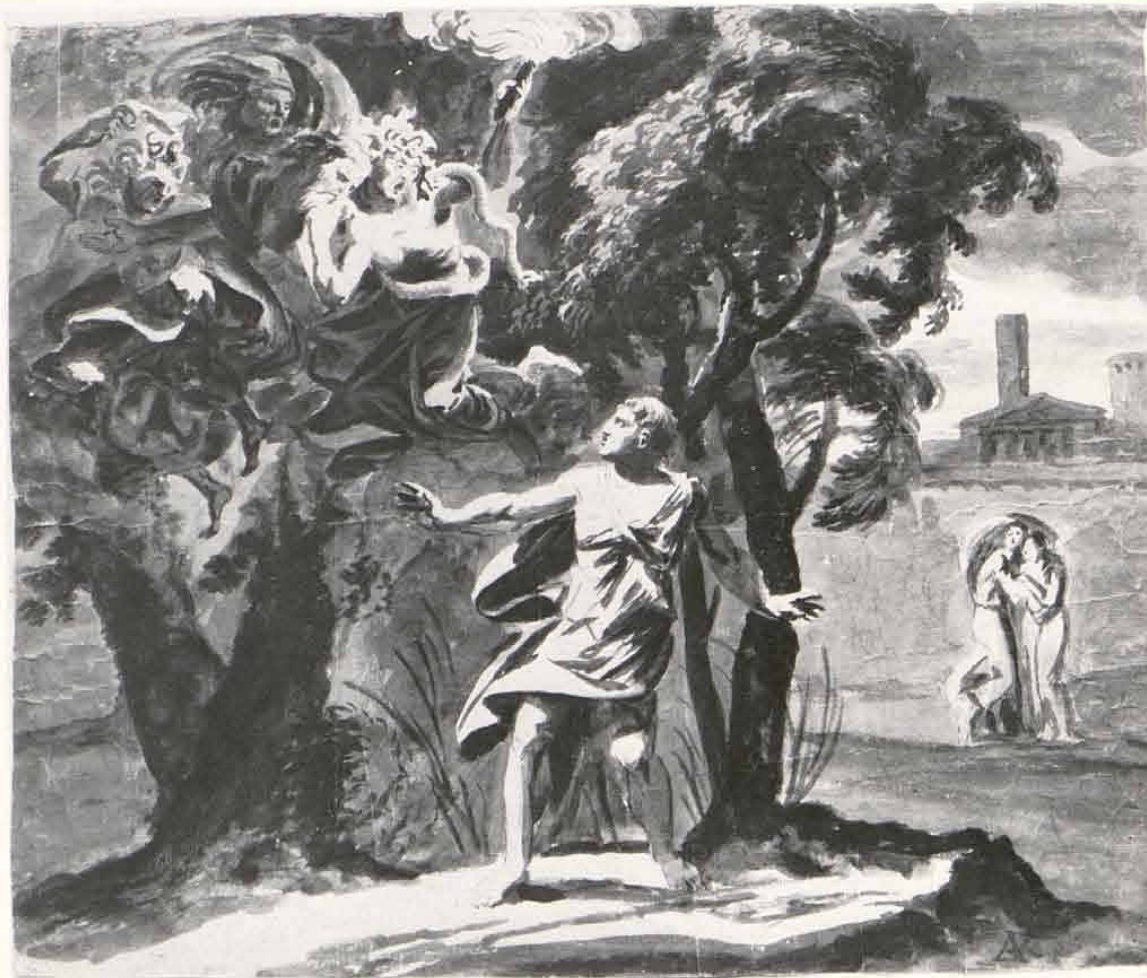
85. Alexander Runciman: Lotta fra Achille e lo Scamandro. Edimburgo, National Galleries of Scotland.



86. Alexander Runciman: Il buon samaritano. Edimburgo, National Galleries of Scotland.

87. Alexander Runciman: Oreste perseguitato dalle Furie. Edimburgo, National Galleries of Scotland.

88. John Brown: Signore romane. Londra, Courtauld Institute of Art.



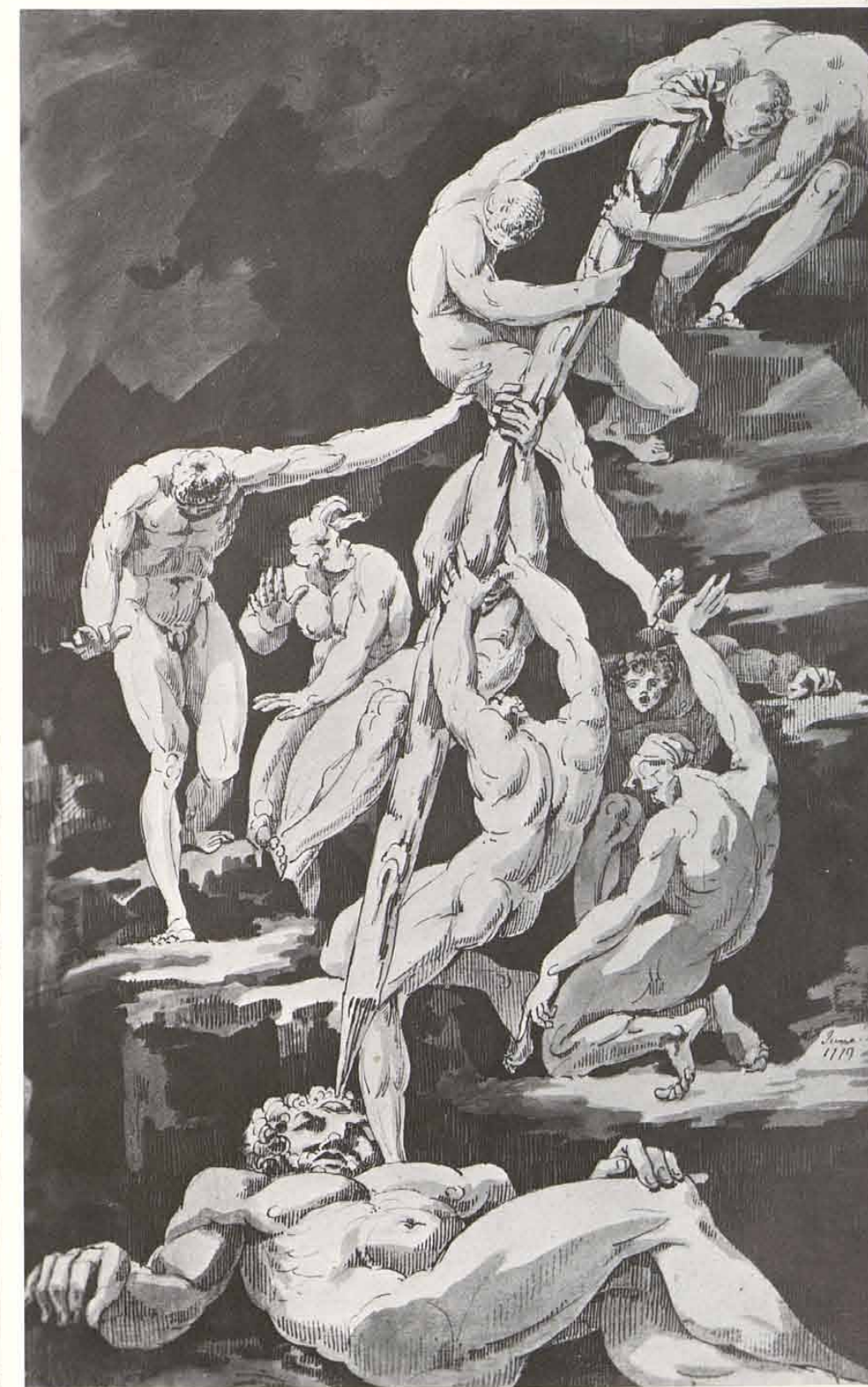
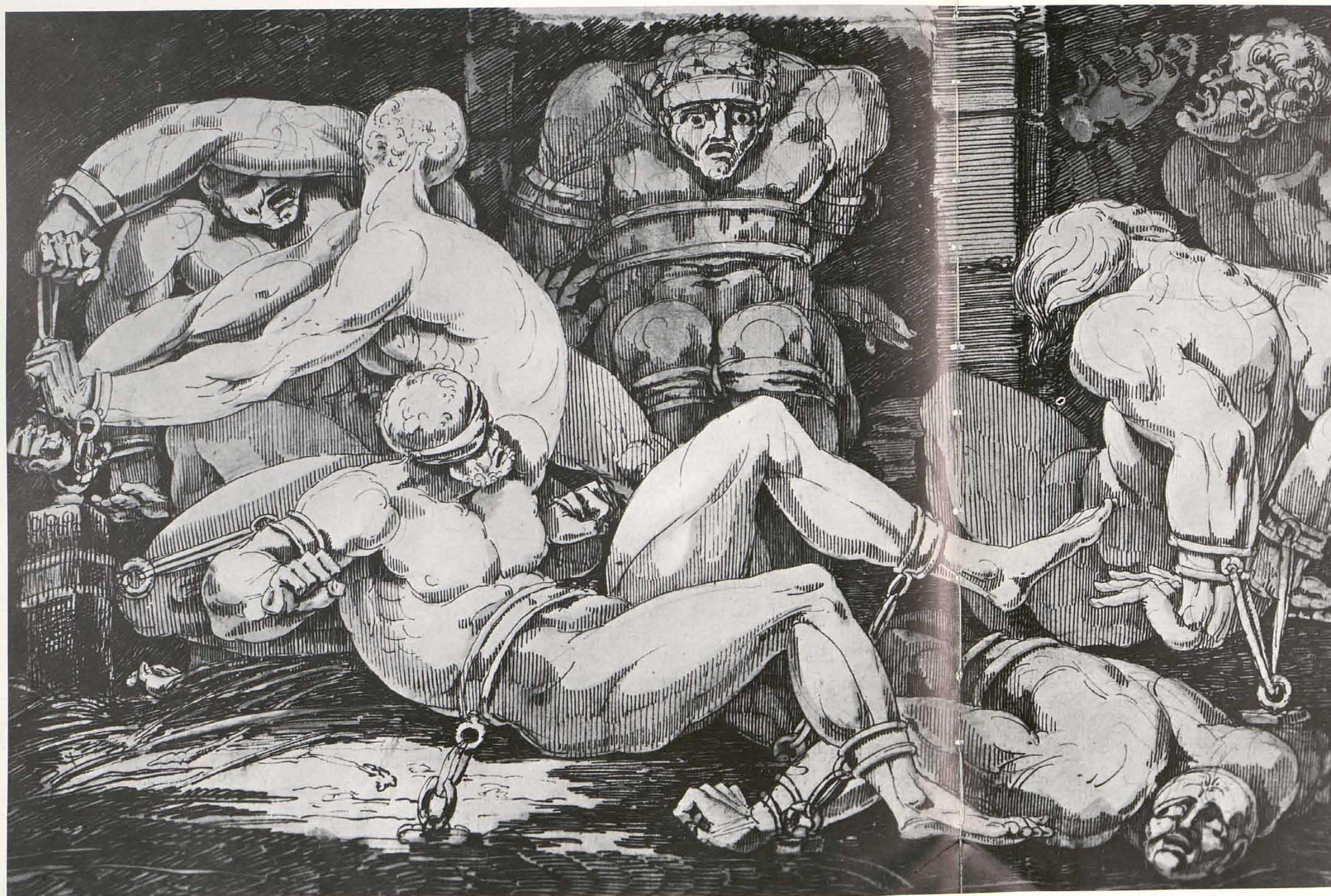
¹³Col nome di « Master of the Giants » fu chiamato l'autore di un gruppo di disegni con soggetti eroici e non sempre facilmente identificabili che originariamente avevano fatto parte di un album e che furono esposti per la prima volta nel 1949, nella Galleria Roland, Browne e Del Banco di Londra. Poco dopo l'esposizione Leonard Duke attribuì questi disegni a Prince Hoare, sulla base di confronti con i disegni dell'album romano di Hoare conservato al Victoria and Albert Museum. Recentemente Nancy L. Pressling crede di riconoscere in quel gruppo davvero straordinario di disegni, cui aggiunge un'inedita *Crocifissione*, la mano di James Jefferys, che aveva soggiornato a Roma fra il '75 e il '78 frequentando Füssli e i suoi amici (*James Jefferys, the master of the giants*, in « Burlington Magazine », aprile 1977, p. 280 sgg.). L'attribuzione si appoggia a confronti con un gruppo di disegni di Jefferys recentemente venuti alla luce al Museo di Maidstone, ma devo dire non è del tutto convincente. Su Jefferys vedi Timothy Clifford e Susan Legoux, *James Jefferys, historical draughtsman (1751-1784)*, in « Burlington Magazine », marzo 1976, p. 148 sgg.

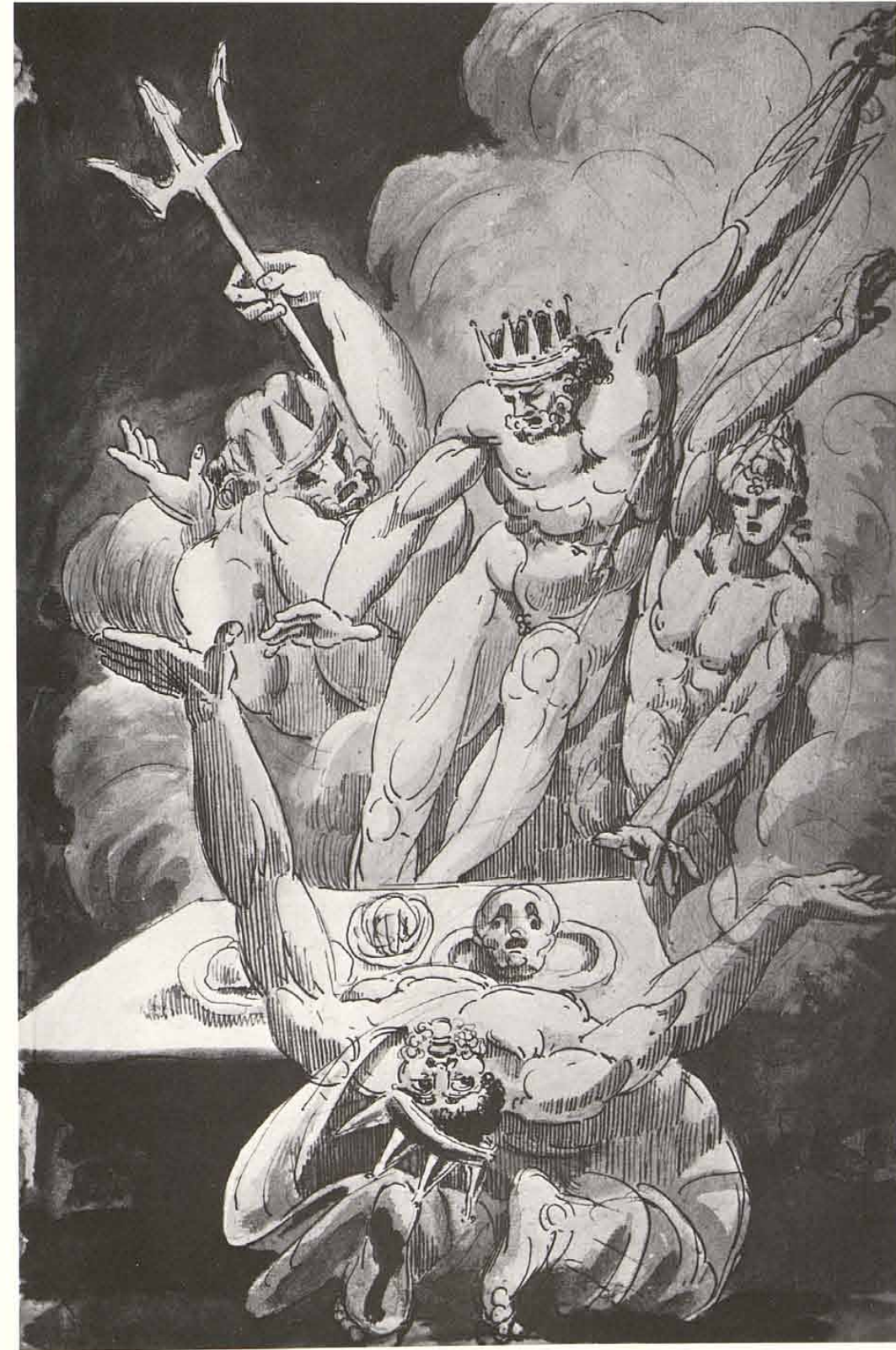
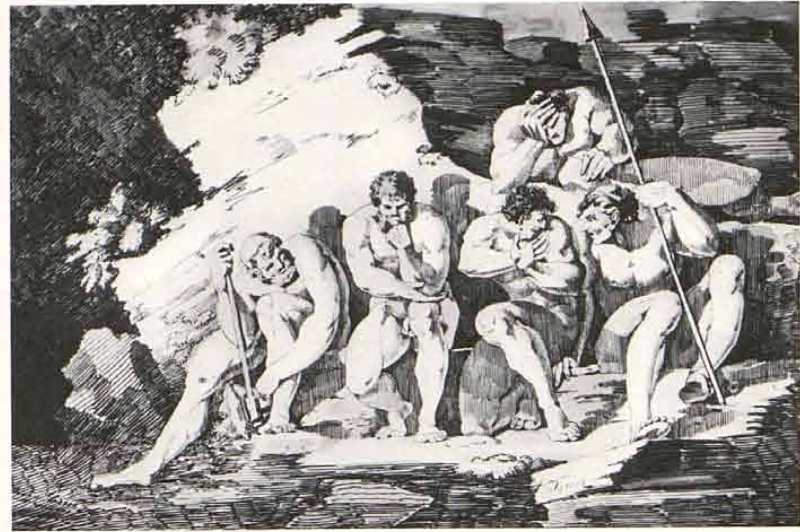
¹⁴P. Milne-Henderson, *The drawings of George Romney*, premessa al Catalogo di una mostra di disegni di Romney allo Smith College Museum of Art, Northampton (Mass.).

gli incubi e le distorte curiosità e affiorare, fra strafottenze e sberleffi da taverna, il senso inquietante di una disperata frattura della ragione, rivelano una così accentuata tendenza autobiografica che è particolarmente illuminante per comprendere la comune attitudine a cogliere la realtà intima, i sentimenti più introversi, dietro le apparenze del quotidiano, oppure a tendere, sino al limite di rottura e talvolta anche oltre, le possibilità espressive, in senso « sublime », di modelli stilistici, simboli di una grandezza umana perduta e irrecuperabile. Due facce opposte di una stessa, nera medaglia. Füssli, in quel gruppo di stravolti e diversi, fu certo la persona di maggior rilievo, quella intellettualmente più esercitata e culturalmente più ricca, così come quella più adatta, dopo tutto, a incanalare nel rovello intellettualistico dello stile gli oscuri allagamenti della depressione; ma è incontestabile l'esistenza di un linguaggio comune e di uno spirito di gruppo nato dal fecondo e continuo scambio di umori, di sollecitazioni, di esperienze, di nozioni e di entusiasmi. Se Alexander Runciman fu riconosciuto dall'artista svizzero, che lo aveva già trovato a Roma traumatizzato dalla morte del fratello minore John, come il migliore del gruppo (almeno così disse una volta, non so se lo pensasse sempre) mi sembra indubbio che il cosiddetto « Maestro dei giganti », identificato, ma in maniera non del tutto convincente, prima con Prince Hoare e ora con James Jefferys¹³, due degli adepti più giovani della piccola stralunata colonia nordica, non v'è dubbio che proprio lui sia quello che più stupisce per l'audacia deformante del segno con cui seconda, brutalmente, la sua abnorme, quasi patologica aspirazione al titanismo, per quell'assoluto disprezzo di ogni convenienza stilistica passata, presente e magari anche futura, con cui supera, in assurdità e follia, sia Füssli che Romney; il quale ultimo era anche lui un bel campione di ipocondria, o se si vuole di difficoltà psicologiche, e non scherzava davvero, almeno nei disegni dei suoi *sketch-books*, nel prendere a calci, quando era il caso, tutte le buone regole del galateo grafico insieme all'anatomia, alle proporzioni, alla verosimiglianza, alla grazia e via dicendo per far correre la mente, come diceva lui stesso, « per le deliziose regioni dell'immaginazione ». Che, a vederle, non sembrano poi tanto « deliziose ». Era anche lui un frustrato, che si sentiva vittima del gusto del suo tempo, come Barry, come Mortimer, perché, una volta tornato in Inghilterra, non riuscì ad abbandonare — diceva per vivere — la lucrativa professione del ritrattista (nella quale fra l'altro, da buon dissociato qual era, ebbe al contrario di Barry grande successo) per seguire, come avrebbe voluto, le sue aspirazioni di pittore di storia. Comunque si deve certamente a quegli anni di intenso tirocinio romano se egli, nel corso della sua non breve carriera, riversò la parte più vitale e comunicativa della sua energia più nei disegni che nelle pitture, o almeno con più continuità in questi che non in quelle, se la rapidità fluente con cui annota le sue idee costituisce, come è stato notato, la qualità più personale della sua arte¹⁴. Se non fosse stato per la sua fortuna nell'odiata pratica di pittore di ritratti, molto probabilmente Blake lo avrebbe incluso in quella triade di misconosciuti e di vilipesi nei quali riconosceva, implicitamente, i suoi predecessori. Del resto, nel 1804 si espresse, nei suoi riguardi, in



90. Il Maestro dei Giganti: Giganti incatenati, 1779. Londra, già Roland Browse Del Banco.
91. Il Maestro dei Giganti: Acciaccamento di Polifemo, 1779. Londra, già Roland Browse Del Banco.





92. Il Maestro dei Giganti: Scena mitologica, 1779. Londra, già Roland Browse Del Banco.
93. Il Maestro dei Giganti: Cinque giganti, 1779. Londra, già Roland Browse Del Banco.
94. Il Maestro dei Giganti: Lotta tra Ulisse e Iro. Londra, già Roland Browse Del Banco.
95. Il Maestro dei Giganti: Giove fulmina un re. Londra, già Roland Browse Del Banco.

¹⁵Blake naturalmente lamentava la sorte del «povero Romney» costretto a dipingere ritratti. Anche Romney professava molta stima per Blake. Nel 1783-1784, quando Blake aveva 26 anni, Romney andava dicendo che i suoi disegni storici «stavano alla pari con quelli di Michelangelo».

¹⁶P. Milne-Henderson, *op. cit.*

¹⁷P. Bjurström, *Johan Tobias Sergel*, in *Swenska mästaretecknare. Arsbok för Svenska statens Konstsamlingar*, III, 1955.

Sui disegni di Sergel vedi il Catalogo della mostra alla Kunsthalle di Amburgo del 1975 e *Per Bjurström, Sergel, dessins*, prefazione di André Fermigier, Catalogo della mostra all'Istituto svedese di Parigi del 1975.

termini entusiastici affermando (con la consueta innocente immodestia): «Il suo aiuto spirituale mi ha servito non poco nella mia restaurazione della luce dell'arte»¹⁵.

Certo Romney lavorò duramente ed ebbe in vita la sua parte di successo, anche di successo mondano, di natura non diversa da quello che la società inglese tributò, ma in misura molto maggiore, a Sir Joshua Reynolds; ma evidentemente l'antico legame d'affinità con i vecchi compagni di studio del tempo romano non si allentò mai del tutto e quella sorte avversa, che Blake lamentava si fosse accanita contro Barry e Mortimer, e contro Füssli, non perdonò nemmeno la sua inquietudine segreta, la sua ipocondria e il suo desiderio di esprimere con impulsiva immediatezza le immagini che gli affioravano alla mente, e lo colpì dopo la sua morte votandolo ad una precoce dimenticanza. Joseph Farington ricorda nel suo diario, alla data del 15 marzo 1809, come Benjamin West, allora settantunenne, preoccupato evidentemente di prepararsi all'immortalità assicurando la sua reputazione nel futuro, mettesse in ordine i disegni e raccogliesse in un album le incisioni dei suoi dipinti e distruggesse quelle sue opere che giudicava meno felici per salvaguardare il livello della sua produzione. E aggiunge come West fosse spinto a questa severa selezione perché «quando vide la robbaccia lasciata da Opie e da Romney si allarmò pensando a quanto avrebbe lasciato lui»¹⁶.

Per tornare all'importanza degli anni romani, è soprattutto il rapporto di Füssli e dei suoi amici inglesi con il danese Nicolai Abraham Abildgaard e con lo svedese Johan Tobias Sergel ad assumere una particolare rilevanza per il diffondersi del nuovo stile. Se il gigantesco e scheletrico Abildgaard subì anche nel senso più esteriore l'influenza dell'artista svizzero, scegliendo soggetti analoghi ai suoi dalla mitologia antica, dalle fiabe e dalle saghe nordiche, da Shakespeare, Milton e Macpherson, il grasso e podagroso Sergel in Füssli trovò piuttosto il proprio naturale interlocutore stabilendo con lui, attraverso l'amicizia e la quotidiana frequentazione, un profondo e intenso rapporto di ordine mentale, un'affinità elettiva attivata dall'incontro di due temperamenti certo diversi ma egualmente introversi, indipendenti, angosciati. E, naturalmente, molto bizzarri. Quello che più interessa il nostro discorso, naturalmente, è il Sergel disegnatore, decisamente dissociato dal Sergel scultore classicista, di un classicismo però morbido, percorso sotto pelle da umori saturnini, a mezza via tra un'esuberanza fisica un po' impacciata, talvolta persino volgare, e una sentenziosità tombale con residui di languidezze rococò. Già Per Bjurström, in uno dei primi saggi sull'artista¹⁷, aveva notato come sia importante sottolineare che disegnare e scolpire erano per Sergel due modi di espressione affatto distinti. Non sarà difficile ammetterlo se ci si attiene agli esiti estremi, se si confrontano, per esempio, le due serie di disegni sulla storia della propria ipocondria con il famoso gruppo di *Amore e Psiche*, che in essi la dissociazione rasenta quasi la schizofrenia. Ma in effetti tutti i suoi disegni, anche gli studi per le sculture, lasciano intravedere, come quelli di Abildgaard e di Füssli, una nota curiosamente discordante, una sensibilità irriducibile alla regola, un cercare, ma per subito superarla, la norma stilistica, un obbe-

96. George Romney: Tre fanciulle. USA, Collezione privata.

97. George Romney: Medea che uccide un figlio. USA, Collezione privata.

98. George Romney: Eartham Wood. USA, Collezione privata.



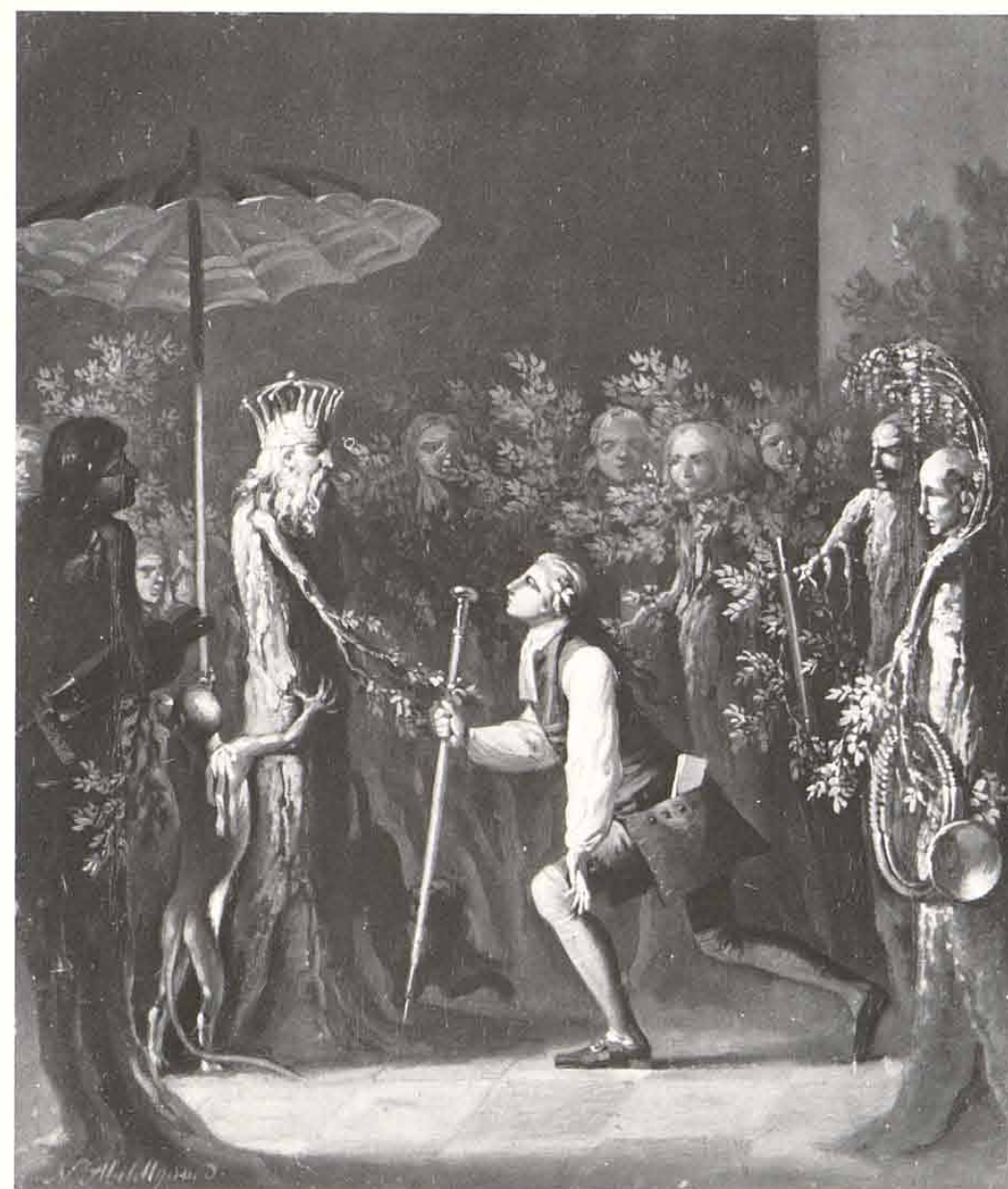


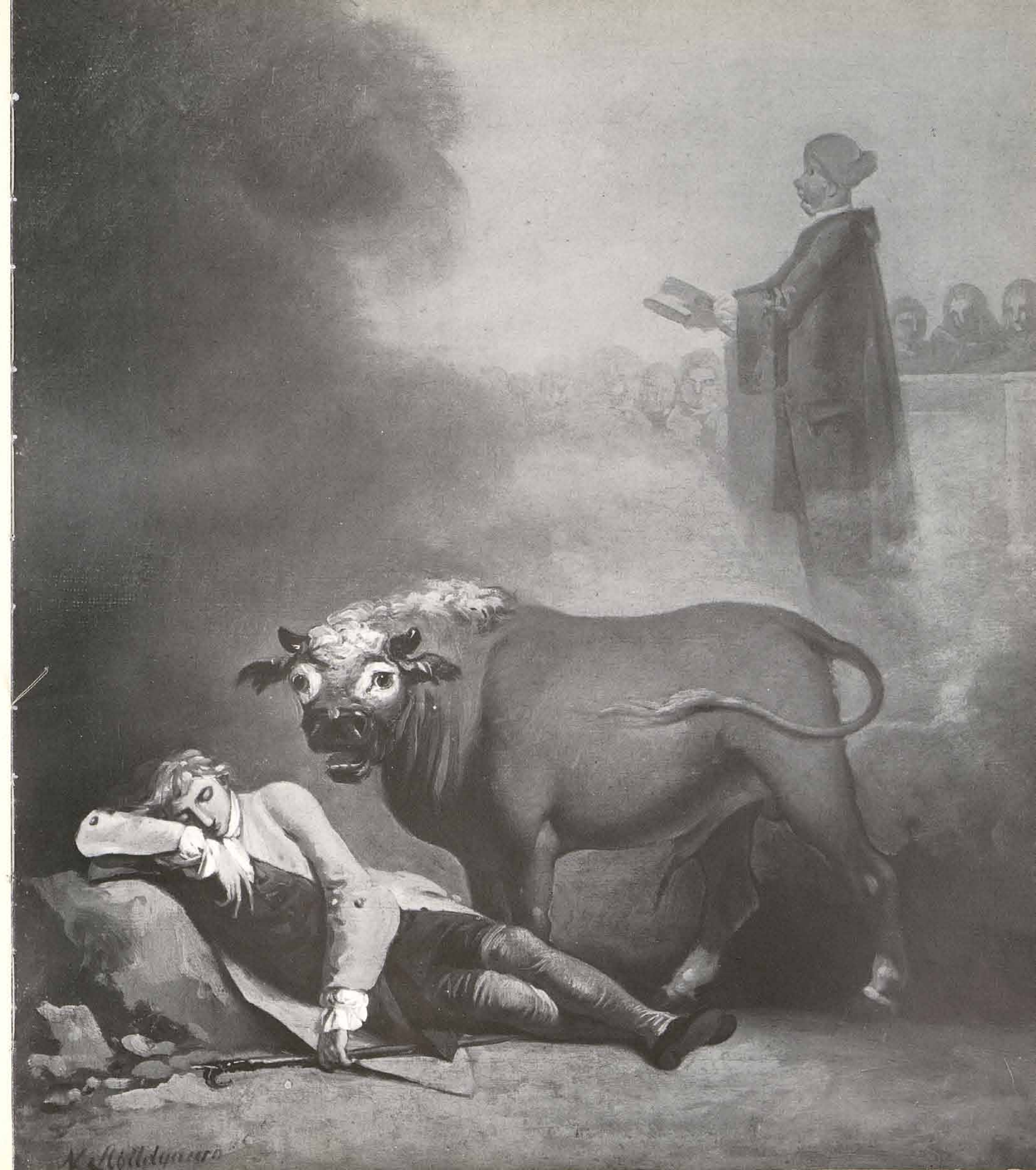
Abildgaard
Rom



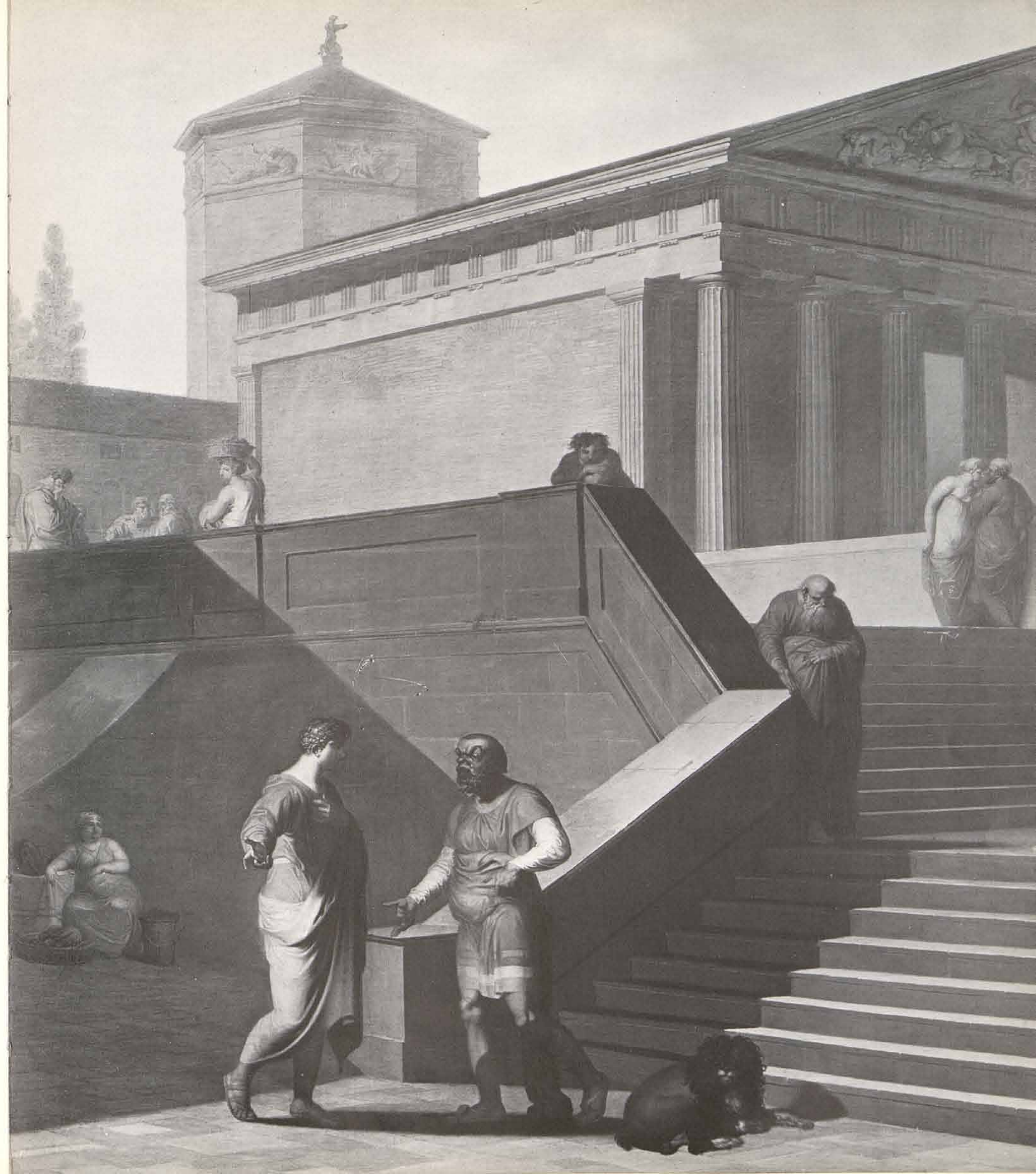
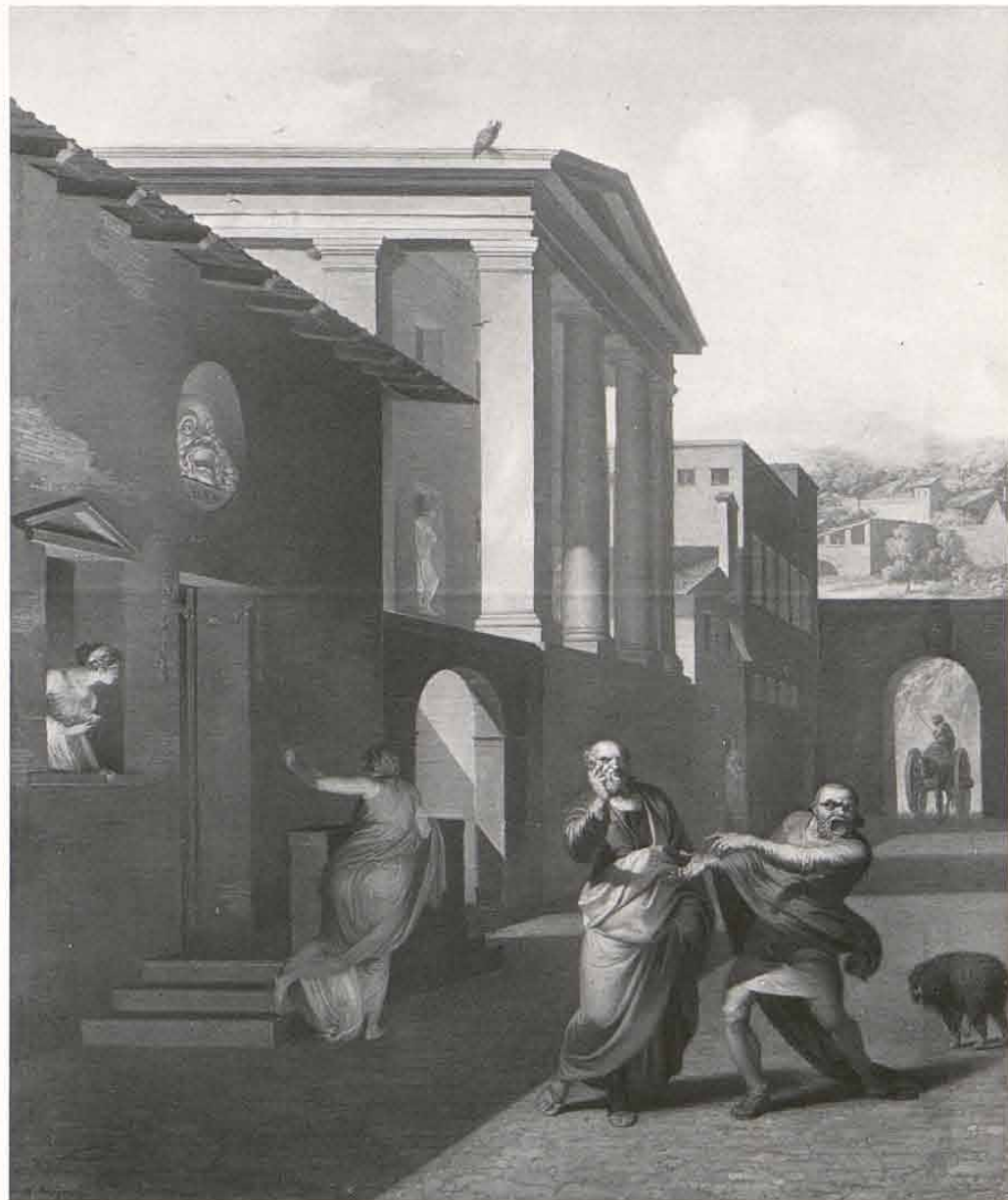
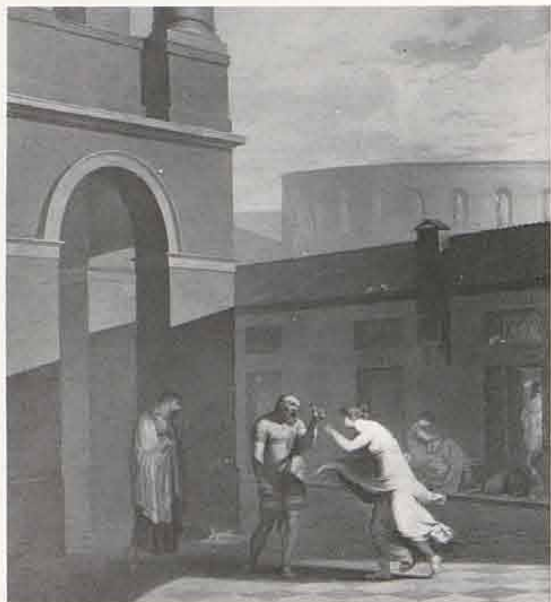
99. Johan Tobias Sergel: Il pittore Nicolai Abraham Abildgaard. Stoccolma, Museo Nazionale.

100-104. Nicolai Abraham Abildgaard: Episodi del romanzo satirico di Ludvig Holberg, *Viaggio sotterraneo di Niels Klim*. Copenaghen, Statens Museum for Kunst.

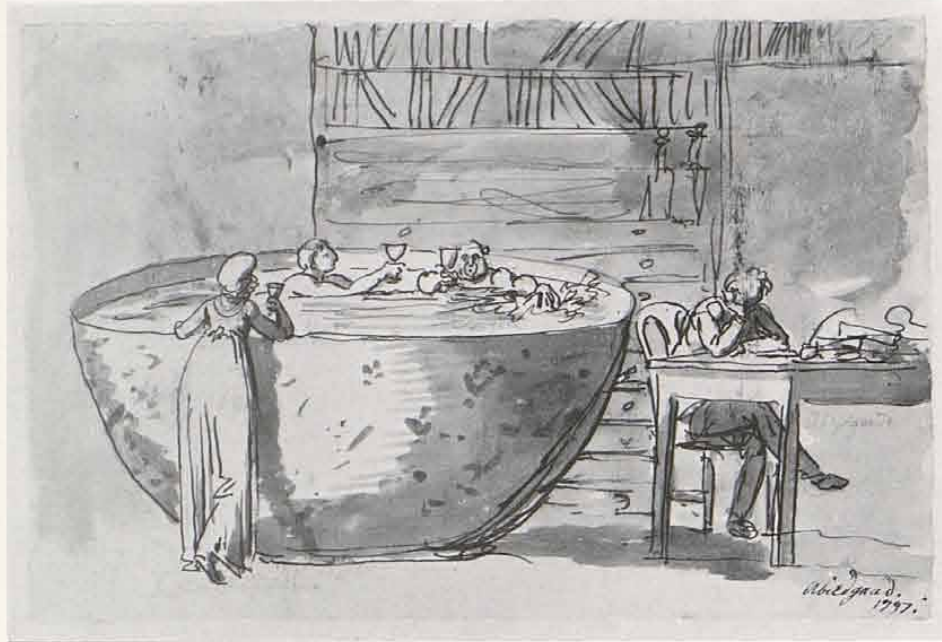




105-108. Nicolai Abraham Abildgaard: Quattro episodi dall'*Andria* di Terenzio. Copenaghen, Statens Museum for Kunst.



109. Johan Tobias Sergel: Abildgaard e i suoi amici, 1797. Stoccolma, Museo Nazionale.



110. Johann Heinrich Füssli: Lo studio di Sergel a Roma. Stoccolma, Museo Nazionale.



111. Johan Tobias Sergel: Autoritratto con le stampelle. Stoccolma, Museo Nazionale.

112. Johan Tobias Sergel: L'artista in Roma prepara la lingua salmistrata. Stoccolma, Museo Nazionale.

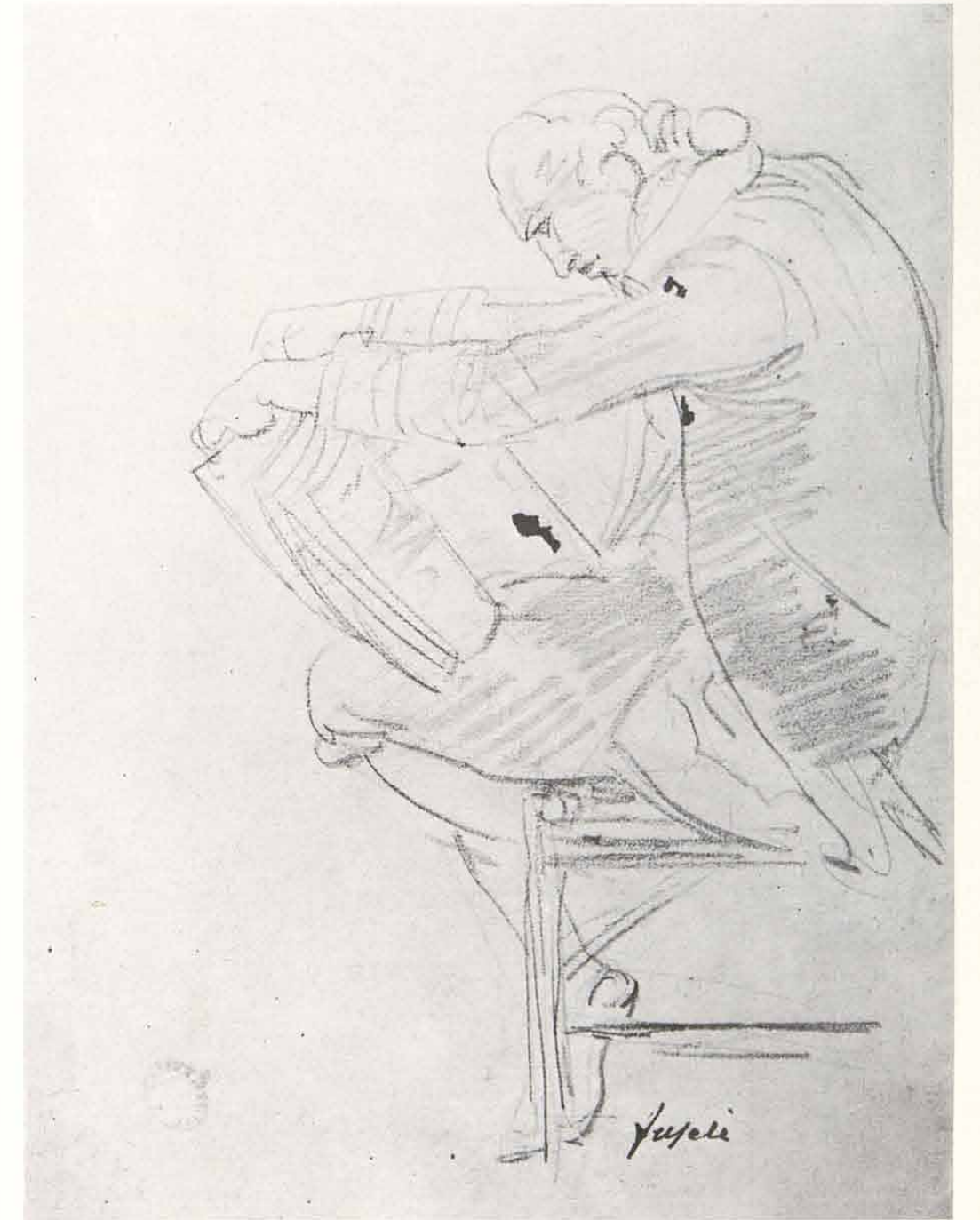


113. Johann Heinrich Füssli: Ritratto di Sergel a passeggio. Stoccolma, Museo Nazionale.

114. Johan Tobias Sergel: Pensatore. Stoccolma, Museo Nazionale.

115. Johan Tobias Sergel: Caricatura di Füssli. Stoccolma, Museo Nazionale.

116. Johan Tobias Sergel: Ritratto di Füssli. Stoccolma, Museo Nazionale.

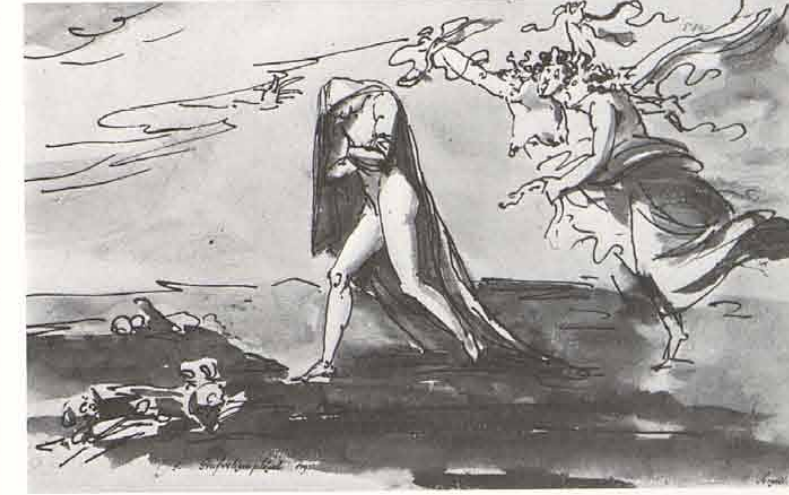


La malinconia e la depressione colpirono una prima volta Sergel al suo arrivo a Roma nel 1767, provocate o aggravate dalla coscienza delle lacune della sua educazione: « Ouvrant les yeux sur mon ignorance, je devins mélancolique et découragé de voir la jeunesse alentour de moi pleine de talent, j'en fus tellement affecté que je ne pus rien entreprendre pendant trois mois », scrive col suo francese approssimativo, nella seconda delle sue due brevi autobiografie. Ma la seconda crisi, molto più grave, sopravvenne nel 1795, accentuata dalla tragica morte di Gustavo III, da lui molto amato, e poi dalla perdita della sua compagna Anna Rella. Così la descrive, nella stessa autobiografia: « ... dans le mois d'octobre de '95 je fus atteint de la goutte remonté sur les intestins dont j'ai été

malade deux ans, elle se jeta sur les nerfs et m'a occasionné une mélancolie effroyable j'en été guerrie quand elle se jetté dans les pieds ». Le due serie di disegni, eseguiti durante e dopo la crisi, evocano con straordinaria lucidità gli incubi, le angosce, i pensieri tetri, le ansie suicide dell'artista. La prima, del 1795, è intitolata Storia di qualcuno durante il primo accesso di ipocondria, la seconda, del 1797, Sul cammino penoso della vita. Nei titoli di ogni disegno è descritto lo stato d'animo dell'artista durante quel periodo di grave disperazione. Indubbiamente quei disegni costituiscono uno dei primi e più straordinari documenti dei rapporti fra un artista e la follia.



117. Johan Tobias Sergel: « Cerca la solitudine », 1795. Stoccolma, Museo Nazionale.
 118. Johan Tobias Sergel: « Si nasconde », 1795. Stoccolma, Museo Nazionale.
 119. Johan Tobias Sergel: « Sogno doloroso », 1795. Stoccolma, Museo Nazionale.
 120. Johan Tobias Sergel: « Risveglio doloroso », 1795. Stoccolma, Museo Nazionale.
 121. Johan Tobias Sergel: « Soffre atrocemente », Stoccolma, Museo Nazionale.
 122. Johan Tobias Sergel: « Ha una dolce visione ». Stoccolma, Museo Nazionale.



123. Johan Tobias Sergel: « Cade nella disperazione ». Stocolma, Museo Nazionale.
 124. Johan Tobias Sergel: « Implora Dio ». Stocolma, Museo Nazionale.
 125. Johan Tobias Sergel: « Beve dell'acqua ». Stocolma, Museo Nazionale.
 126. Johan Tobias Sergel: « Testimonia la sua riconoscenza ». Stocolma, Museo Nazionale.



12. Offer för Gud sambet. 1793.

127. Johan Tobias Sergel: « Sul cammino penoso della vita ». Stoccolma, Museo Nazionale.

128. Johan Tobias Sergel: « La nostra vita comincia col pianto... ». Stoccolma, Museo Nazionale.

129. Johan Tobias Sergel: « ... e termina sovente in lacrime ». Stoccolma, Museo Nazionale.



130. Johan Tobias Sergel: « ... ma il finale è una tomba ». Stoccolma, Museo Nazionale.

131. Johan Tobias Sergel: « ... l'ultimo ornamento quattro tavole ». Stoccolma, Museo Nazionale.

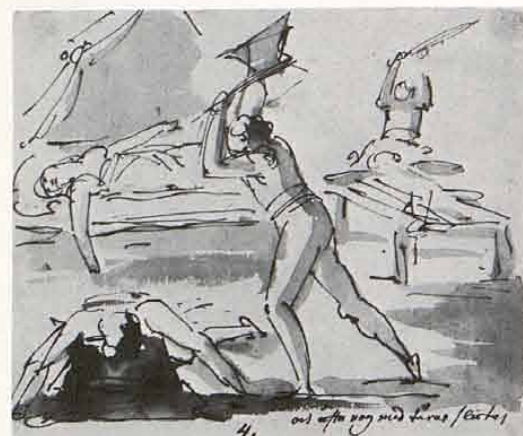
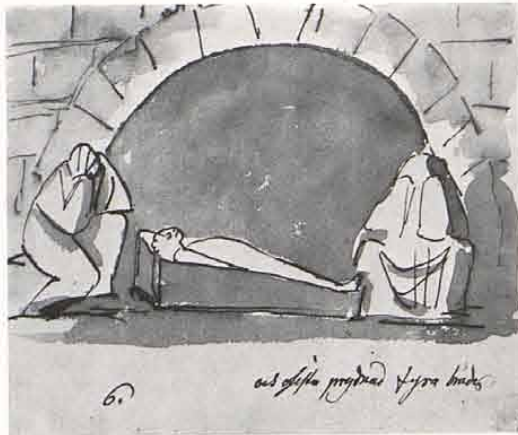
132. Johan Tobias Sergel: « ... alla salute degli avi ». Stoccolma, Museo Nazionale.



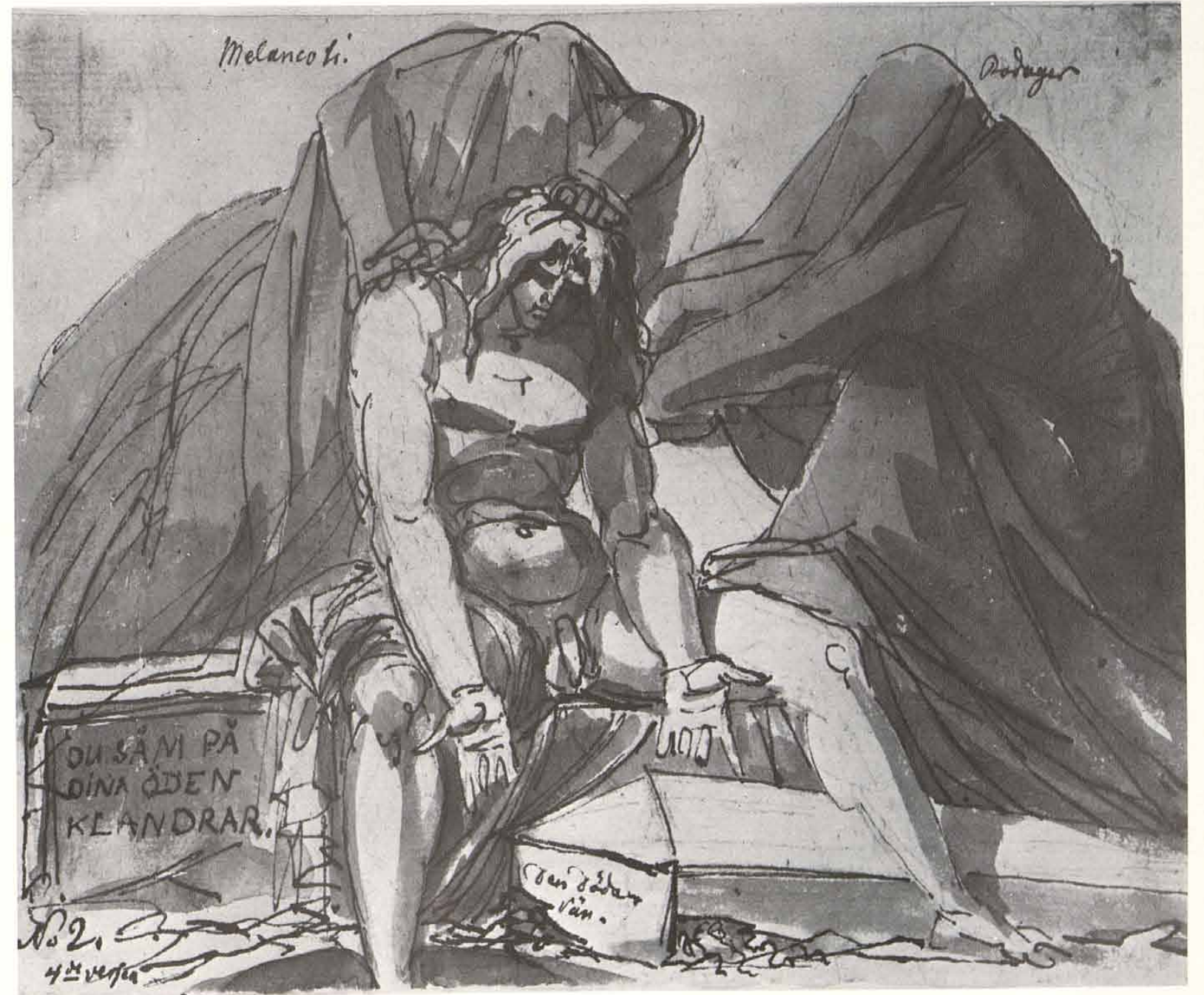
133. Johan Tobias Sergel: « La sera vicino al mio bicchiere ». Stoccolma, Museo Nazionale.

134. Johan Tobias Sergel: « Il sentimento delle mie sofferenze ». Stoccolma, Museo Nazionale.

135. Johan Tobias Sergel: « Per me la vita è un gioco ». Stoccolma, Museo Nazionale.

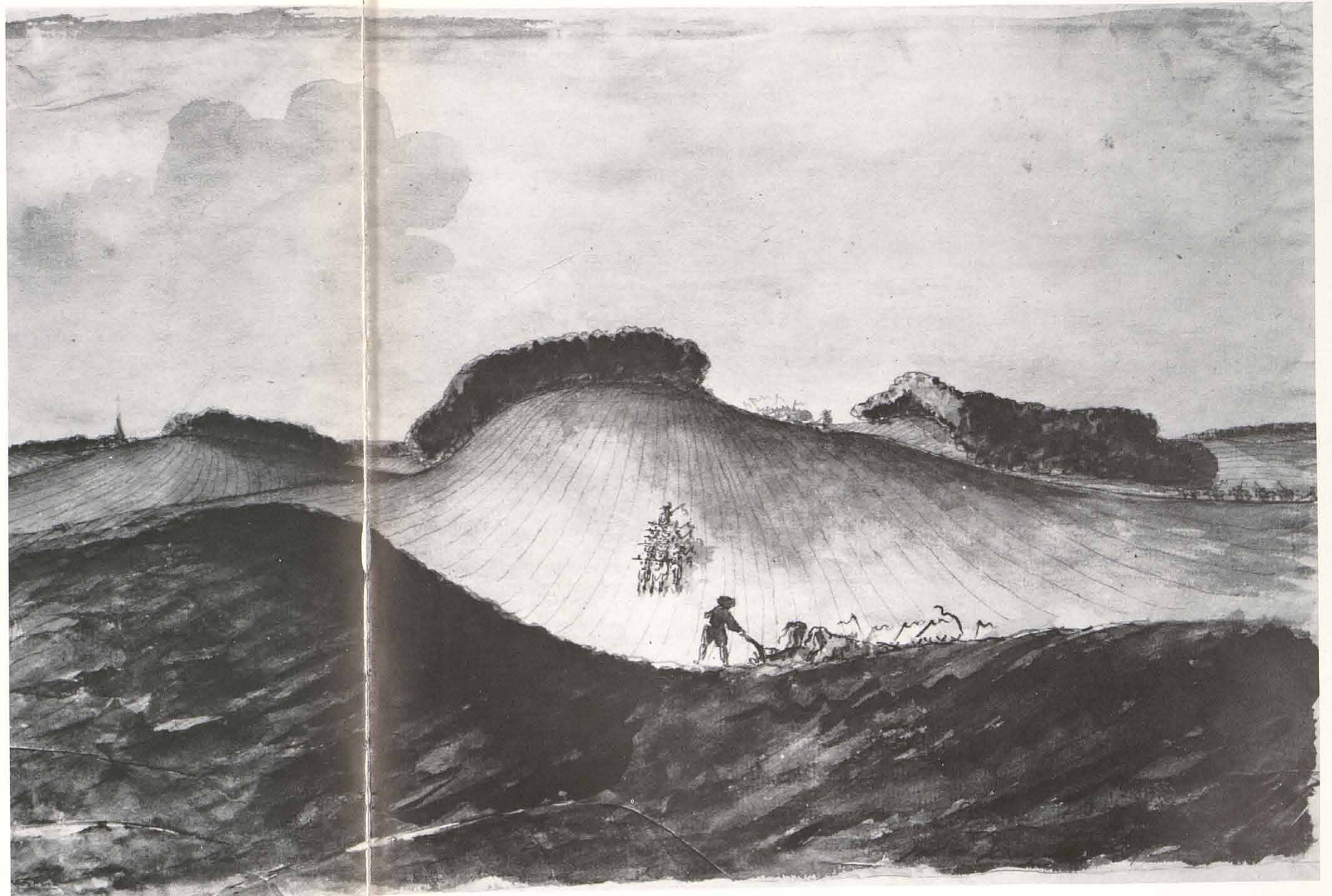


136. Johan Tobias Sergel: « Tu che ti lamenti del tuo destino ». Stoccolma, Museo Nazionale.



L'ammiraglio conte Carl August Ehrensvärd (1745-1800) che aveva alle spalle una brillante carriera di ufficiale di marina, divenne amico di Sergel nel 1779 e compì, su suo consiglio, un lungo viaggio in Italia dal 1780 al 1782 di cui riferì più tardi in un libro. Pubblicò anche, nel 1786, La filosofia delle Belle Arti. In queste opere descrive la posizione dei paesi nordici nel mondo dell'arte ritenendola fatalmente destinata a rimanere in stato di inferiorità: « Non si può sperare di raggiungere un'arte vera e un vero gusto nei climi settentrionali » conclude, vittima, evidentemente, della deformazione ottica classicista e dimostrando di nutrire pensieri da emarginato non dissimili da quelli che causarono la prima crisi depressiva di Sergel. Ma i suoi straordinari disegni dimostrano una felice propensione ad abbandonarsi liberamente, quasi privatamente, ai suggerimenti provenienti dalle zone più oscure dell'immaginazione e testimoniano lo stretto rapporto di affinità che lo legò allo scultore svedese.

137. Carl August Ehrensvärd: La vera nascita del poeta. Stoccolma, Museo Nazionale.
 138. Carl August Ehrensvärd: Il poeta apprende le costellazioni. Stoccolma, Museo Nazionale.
 139. Carl August Ehrensvärd: Paesaggio con aratori. Stoccolma, Museo Nazionale.



¹⁸A. Fermigier, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹Sul concetto della funzionalità educativa e della funzionalità espressiva dell'arte nel Neoclassicismo vedi il bellissimo saggio di Hugh Honour, *Neoclassicism*, nella serie *Style and Civilisation*, dei Penguin Books, 1968.

²⁰Nel 1770, a ventinove anni, Barry reduce dal viaggio a Roma dipinse per l'Accademia Clementina di Bologna cui lo lasciò in dono il *Filottete ferito nell'isola di Lemno* che è la sua prima opera in cui applica integralmente la poetica classicista. I richiami all'*Ercole Farnese* e al *Torso del Belvedere* si inseriscono in uno schema compositivo che ricorda il *Polifemo* di Tibaldi a Palazzo Poggi, citazione che prelude l'attrazione verso il manierismo di Füssli. È un dipinto spiacevole, quasi lugubre per la smorta intonazione brunastra, la freddezza del disegno, l'estrema povertà della materia. È tuttavia importantissimo per la storia del Neoclassicismo del quale deve considerarsi un incubo. L'abbandono dei modi pittorici « settecenteschi » è radicale come in nessuna opera di pittura in quegli anni. Ancora tre anni dopo, nel 1773, David nella *Morte di Seneca* ora al Petit Palais, esprime le sue aspirazioni classiciste, in linguaggio rococò. Nel manoscritto di M. Oretti conservato all'Archiginnasio di Bologna (B. 133, c. 111) il seguente brano è dedicato a James Barry: « Quando questo virtuoso dipintore si trattene in Bologna dopo avere terminati i suoi studi in Roma dipinse un quadro rappresentante Filottete ferito, figura quanto è il naturale, questa opera fece solamente con biacca e terra rossa, nera, gialla e verde, ed altre, ma non con colori composti, maniera di dipingere da lui medesimo praticata. Questo offrì in dono all'Accademia del disegno che lo collocò nella Sala di sua Residenza e lo nominò Accademico d'Onore il 17 agosto 1770. Scrisse il Barry un Trattato di Pittura in Roma con animo di darlo alla luce in Londra così appunto ci narrò. Iddio dia vita lunga a codesto virtuoso artefice perché essendo in età di 28 anni da maggiore speranza di lasciare altre opere che maggiore gloria al suo nome accresca. La sua maniera è stabilita nel gusto greco più che sul fare dei più famosi dipintori italiani però degno d'applauso ».

²¹Sulla priorità stilistica degli artisti inglesi nella formazione del Neoclassicismo vedi Jean Lecquin, *Le retour à l'antique dans l'école anglaise et dans l'école française avant David*, in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, V, 1922, pp. 473-481; E.K. Waterhouse, *The British contribution to the neoclassical style*, in *Proceedings of the British Academy*, XL, 1954, pp. 57-75; D. Irwin, *op. cit.*, p. 65; R. Rosenblum, *British art and the continent, 1760-1860*, in *Romantic Art in Britain*, Detroit Institute of Arts, 1968, p. 11.

²²Blake ricorda nei *Public addresses*, appunti scritti verso il 1810 (W. Blake, *Complete Writings*, cit., p. 592), « un certo pittore di ritratti mi disse con una certa presunzione, 'da quando pratico la pittura, ho perso ogni idea del disegno'. Un tale uomo deve sapere che io lo consideravo con disprezzo; non accettò questo mio atteggiamento, come fece West, che esitò ed equivocò con me sullo stesso soggetto ».

²³Nato in Pennsylvania nel 1738, quindi più anziano di soli tre anni di Barry e di Füssli, Benjamin West ebbe l'opportunità di compiere molto pre-

dire immediato agli impulsi più incontrollati, con impazienza, con violenza persino: qualità che caratterizzano, in quegli anni, l'opera degli artisti nordici a contatto quotidiano con il classicismo. Quando però interviene in loro la necessità interiore di esprimere contenuti immediati, autobiografici, quelle qualità si arricchiscono di un sovrappiù di vitalità e trovano modi espressivi più liberi, più nuovi. Certo, il continuo disegnare dall'antico e dai grandi maestri italiani del Rinascimento, il duro, ossessivo lavoro di chi sapeva di partire, per nascita, in svantaggio e si proponeva l'arduo compito di rinnovare la cultura del proprio paese cominciando da Roma, faceva sì che ogni segno fosse condizionato dalla enorme quantità di nozioni formali accumulate in lunghi anni di studio, contenesse in sé l'eco, vicina o lontana, di un modello. Ma l'immediatezza dei contenuti portava il segno a riflettere solo come una larva evanescente l'autorità dei modelli, spingeva persino all'azzardo, magari inconscio di sbeffeggiarla, e così quello che era nato come scherzo, quegli appunti rapidi che sembrano non avere altra funzione oltre quella di fare dell'ironia su se stessi o sugli amici, e di evocare, in modo tragicomico, le peripezie della vita d'ogni giorno, diventano commoventi documenti autobiografici, intrisi di una melanconia, così desolata, così penetrante, di un umore così nero da offrire uno dei contributi più toccanti di quella nuova sensibilità psicologica che, a cominciare da quegli anni, andava emergendo nell'ambito sentimentale della cultura preromantica. Il discorso autobiografico, iniziato a Roma negli anni di sodalizio con Füssli, Sergel lo continuò per tutto il corso della sua vita e quella « mélancolie effroyable » che lo assaliva con lunghe crisi di depressione, riuscì a documentarla in due serie di disegni che sono i primi straordinari documenti che ci siano pervenuti sui rapporti fra l'arte e la follia e sulla funzione « catartica » e curativa dell'espressione¹⁸.

Il rinnovamento dell'arte inglese nell'ultimo quarto del Settecento, per il fatto stesso di presentarsi come struttura e fattore genetico e funzionale dell'opera viene a coincidere molto precocemente, addirittura con antichità, con il rinnovamento dei mezzi e dei fini pittorici avviato dal Neoclassicismo, confluendo nel suo mondo di immagini pur conservando una sua sostanziale autonomia¹⁹. La poetica del Sublime, del resto, alla quale gli artisti preromantici, e in particolare Mortimer, Barry e Füssli, erano così indissolubilmente legati, non assumeva solo Michelangelo ma anche, come si è già detto, il classico, cioè l'antico, quale espressione più alta del genio. D'altra parte, a cominciare dal tardo Settecento, anche in zone estranee alla poetica del Sublime, il ritorno all'antichità non era inteso soltanto come fine a se stesso, come adesione a uno stile o come sforzo archeologico di ricostruire il costume e l'architettura appropriate ai severi ed eroici passi della letteratura greca e romana che si voleva illustrare, ma piuttosto come aspirazione verso un fine più alto, come mezzo di penetrare fino ad una verità eternamente valida, astorica, nascosta dietro le apparenze del mondo visibile. Il pittore, diceva Winckelmann, deve intingere il pennello nell'intelletto, e non si allontanavano da questo proposito, come si è visto, le intenzioni di Barry che prima ancora di tornare in patria aveva dipinto

opere che potevano indurlo a buon diritto a retrodatare, nei riguardi dei contemporanei, i suoi entusiasmi per l'antico e per il suo messaggio intellettuale²⁰.

La parte che ebbero gli artisti inglesi, negli anni fra il '60 e il '70, nella formulazione iniziale del linguaggio neoclassico che avrebbe presto dominato l'Europa, le conseguenze del loro impegno riformistico sul nascere del nuovo stile e sullo stesso David, il loro fondamentale contributo al diffondersi nella cultura artistica occidentale della fede nella superiorità estetica e morale del mondo classico, sono fatti ormai conosciuti²¹.

Sotto questo aspetto artisti di non grande levatura come Gavin Hamilton e Nathaniel Dance o di personalità maggiore e più complessa come Benjamin West, per il loro insistere nella ricerca di una nuova funzionalità espressiva ricoprono negli anni prima del '70, sulla via del neoclassicismo più rigoroso, lo stesso ruolo di anticipatori che Mortimer, Barry e soprattutto Füssli, occupano, a partire dal '70, sulla via che porta a Blake e apre verso il Romanticismo. È una distinzione che va fatta, considerando soprattutto le conseguenze, anche se le due vie, nell'ambito stesso della doppia polarità neoclassica-romantica, confluiscono, e spesso si intrecciano, nella medesima corrente di rinnovamento stilistico che pone la cultura artistica inglese di quegli anni in un'indiscutibile situazione d'avanguardia, situazione che si avvantaggiava anche, come controparte all'enciclopedica ricostruzione del mondo greco-romano, di un rinnovato interesse per altri periodi storici, come il Medioevo e il Rinascimento e dell'attrazione, in chiave di Sublime, verso il mitico, il soprannaturale, l'esoterico o verso tutto ciò che suscitasse sensazioni di pena e di terrore.

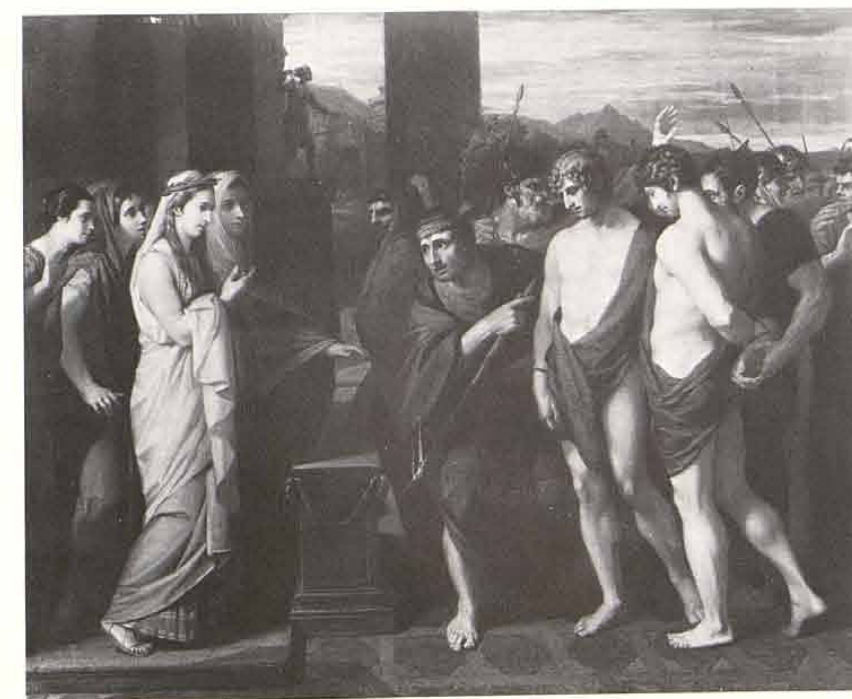
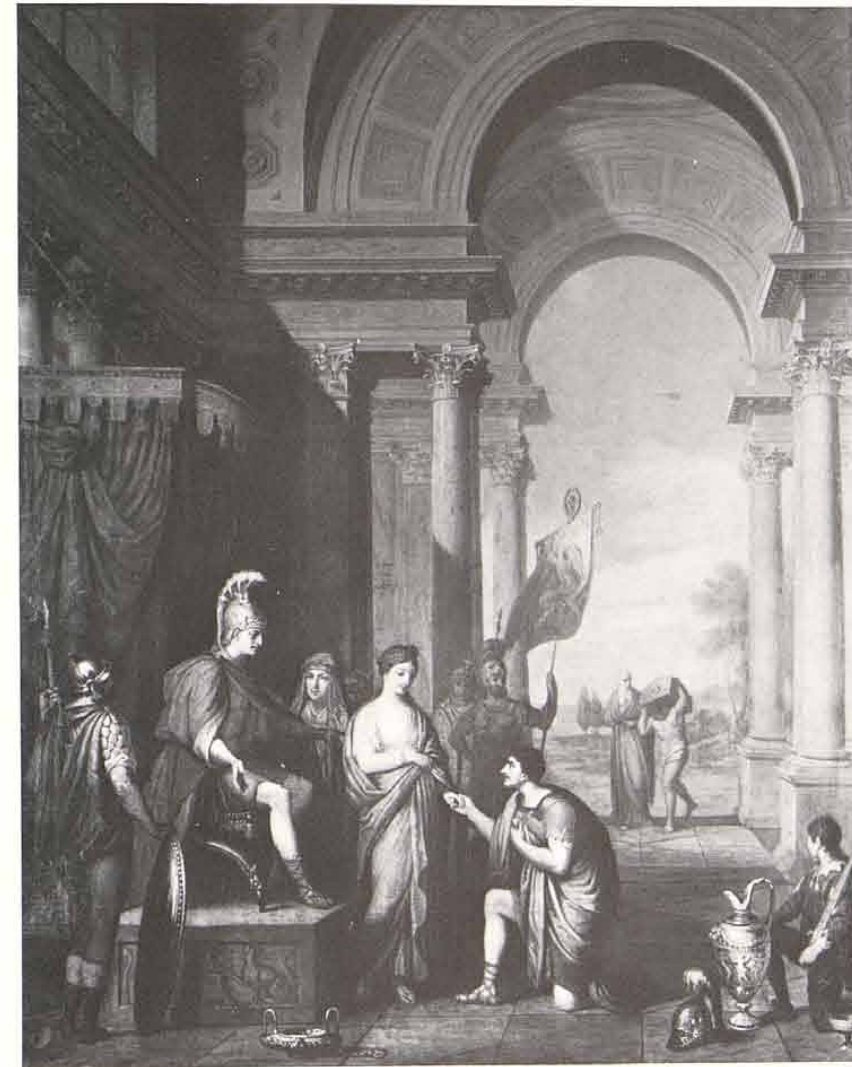
È una distinzione, ripeto, che va fatta e nell'ambito stesso di quella che era una comune corrente di rinnovamento formale che attuava la « rigenerazione » della pittura tramite il ritorno verso un passato epico, verso una perduta archetipica validità; ed è una distinzione che, fin da quelle prime origini, deve considerarsi sostanziale. Blake, che era egli stesso coinvolto nel flusso generale di quel ritorno, aveva visto con molta chiarezza la situazione e nei suoi scritti al passionale apprezzamento per l'opera di Barry, di Mortimer, di Füssli, e poi dell'amico Flaxman, fa riscontro un certo disprezzo per il freddo classicismo di West, generatore di un nuovo spirito accademico²².

Ma la distinzione appariva evidente soprattutto agli occhi dei protagonisti se Füssli nel 1777, scrivendo a Lavater che aveva lodato il *Pilade e Oreste davanti ad Ifigenia* che West aveva dipinto nel '66²³ può così esprimersi: « Quello che vuoi dirmi sul *Pilade e Oreste* di West non lo capisco. È possibile che quell'uomo, che ha visto i cartoni di Raffaello e che crede di conoscere Antinoo e Apollo, possa trastullarsi nella descrizione e l'analisi di queste marionette addomesticate, senza carattere e senza espressione?... Perché metti il mio nome accanto al suo? Egli ha molta, molta, moltissima più esperienza e più mano di me, ma dall'enorme moltitudine di prodotti figurati, sfornati ogni giorno dalla sua cucina e giunti al mercato su un piatto da portata, solo due o tre cose sono buone, ma per quel che riguarda l'azione del pensare non l'ha mai praticata e di anima ne è privo »²⁴.

sto, nel 1760, il viaggio in Italia. A Roma conobbe Batoni e Mengs e il circolo del cardinale Albani, il patrono di Winckelmann. Stabilitosi in Inghilterra nel 1763 (lo stesso anno in cui Füssli tornava dalla Germania e sette anni prima della sua partenza per l'Italia) dipinse nel 1764 il *Giudizio di Ercole* (Victoria and Albert Museum), nel 1766 *Pilade e Oreste davanti ad Ifigenia* (Tate Gallery), nel 1766 *Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico* (Yale University Art Gallery) e nel 1770 *Annibale giura di non concludere mai la pace con Roma* (Kensington Palace), opere che testimoniano del suo progredire verso il più puro stile neoclassico, da un generico classicismo mengiano alla Gavin Hamilton fino ad una rigorosa ripresa di modi neopoussiniani. In opere più tarde, come il *Re Lear* del Museo di Rhode Island del 1789, inciso da William Sharp, dimostra di subire l'influenza di Füssli.

²⁴Heinrich Füssli, *Briefe*, ed. con introduzione di Walter Muschg, Basilea, 1942, p. 176. È interessante confrontare con questa invettiva di Füssli una annotazione di Leopardi del 9 settembre 1823 (*Zibaldone*, II, pp. 422, 423) « molti presenti italiani che ripongono tutto il pregio della poesia, anzi tutta la poesia nello stile, e disprezzano affatto, anzi neppur concepiscono, la novità di pensieri, di immagini, di sentimenti; e non avendo né pensieri, né immagini, né sentimenti, tuttavia per riguardo dello stile si credono poeti, e poeti perfetti e classici; questi tali sarebbero forse ben sorpresi se loro si dicesse, non solamente che chi non è buono alle immagini, ai sentimenti, ai pensieri non è poeta, il che negherebbero schiettamente o implicitamente, ma che chiunque non sa immaginare, pensare, sentire, inventare non può possedere un buon stile poetico, né tenerne l'arte, né giudicarlo nelle opere proprie e altrui ».

140. Gavin Hamilton: Paride e Elena. Roma, Museo di Roma.
 141. Gavin Hamilton: Achille colpito al tallone. Roma, Museo di Roma.
 142. Gavin Hamilton: Il ratto di Elena. Roma, Museo di Roma.
 143. David Allan: Continenza di Scipione. Edimburgo, National Galleries of Scotland.
 144. Benjamin West: Pilade e Oreste condotti davanti a Ifigenia, 1766. Londra, Tate Gallery.
 145. Benjamin West: Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico, 1768. New Haven, Yale University Art Gallery.
 146. Benjamin West: Annibale giura di non concludere mai la pace con Roma, 1770. Londra, Kensington Palace, Collezioni Reali.
 147. Benjamin West: Re Lear, 1789. Providence, Rhode Island, Museum of Art.



²⁵« Analytical Review », XVI, 1793, p. 52. D. Irwin, *op. cit.*, p. 48.

²⁶J.W. Goethe, *Prometheus, Dramatisches Fragment (1773)*, in *Goethes Sämtliche Werke*, vol. 7, 1858, p. 210. Vedi in proposito C.G. Jung, *Tipi psicologici*, ed. it., Torino, 1969, p. 186.

Più tardi, nel 1793, prendendosi con gli accademici, ed alludendo certamente al West che era successo a Reynolds nella presidenza della Royal Academy, scrive: « ogni qual volta essi si azzardano a uscire dal loro sgarbuzino di emblemi e di drappaggi per avventurarsi nel campo della fantasia si espongono alle varie esibizioni di un'impotente puerilità »²⁵.

« Azione del pensare », « anima », « fantasia ». Possono apparirci, oggi che l'uso le ha consumate e scolorite, parole generiche, concetti indeterminati; ma si precisano nel contesto del pensiero di Füssli e alla luce di intuizioni scaturite dal nuovo atteggiamento soggettivo di quegli anni. Le ha invocate ora per differenziarsi dal neoclassicismo freddo e inespressivo delle opere di Benjamin West fra il '60 e il '70 e dalle variazioni aggiornate sul repertorio classico della pittura accademica dopo Reynolds, ma esse rivelano un atteggiamento che supera la contingenza polemica. Avventurarsi nei territori inesplorati della fantasia significa per lui liberare una pura emanazione dell'attività creatrice dello spirito prodotta da una combinazione di elementi psichici carichi di energia, accogliere le tracce e i frammenti di connessioni inconscie e svilupparle, mediante l'associazione di elementi corrispondenti, fino ad una piena evidenza rappresentativa. Significa cioè andare incontro alle immagini che affiorano dall'involontario, interrogarle e comprenderle. Non dissimilmente, rivolgersi all'anima e dare ascolto ai moti profondi che ne derivano, significa valorizzare quei pensieri e quelle sensazioni che non provengono da una esperienza oggettiva ma dall'oscurità del mondo interiore, dai recessi della coscienza e dai quali nasce la forza comunicativa della passione. Egli intuisce cioè un rapporto di dipendenza fra la creatività e l'anima intesa come principio individuale di vita che agisce dall'interno verso l'esterno, come elemento femminile inconscio dotato di forza divina. Nell'intuire questo rapporto, questa immagine di anima-Minerva, Füssli riflette un atteggiamento protoromantico che si diffonde, negli stessi anni, con piena luce dalla poesia di Goethe. Nel *Frammento di Prometeo* del 1773 con queste parole il creatore e plasmatore degli dei si rivolge alla figlia di Zeus:

« Fin dal principio le tue parole sono state per me luce celeste!

Sempre, come se l'anima mia parlasse a se stessa,

Si aprisse

E in essa sgorgassero all'unisono spontanee armonie,

E una divinità parlava

Quando io credevo di parlare.

E quando io credevo che parlasse una divinità

Parlavo io stesso »²⁶.

« L'azione del pensare » invece, cioè il potere dinamico e creativo dell'intelletto, è invocato come correttivo cosciente all'irruzione di contenuti inconsci per riconsegnare alla luce della consapevolezza la responsabilità della scelta delle immagini accordandola a quel principio di spiritualità che è per Füssli inscindibile dalla nobiltà dello stile. È in questo senso illuministico che egli si raccomanda a quelle virtù che suscitano e vivificano il potere di ispirare una sublimità formale che è racchiuso anche per lui nei

grandi esempi dell'arte classica e che sole possono fornire la chiave per giungere al segreto stilistico e spirituale dell'*Antinoo* e dell'*Apollo* di Belvedere (per attenersi agli esempi da lui citati) rinnovandone il senso. Ricorrendo ai suoi stessi concetti, sparsi nei « discorsi » e negli « aforismi » è questo in sostanza il significato che deve annettersi a quelle parole.

Si può individuare in questi temi, dietro la sfolgorante cortina di fuochi d'artificio scaturiti da un brillante intellettualismo, oltre i paradossi suggeriti dal sarcasmo e dall'ironia ad un costante e aggressivo atteggiamento critico, il filo conduttore che intreccia continuamente il suo pensiero alla sua arte. In essi si concreta la sostanza della sua cultura di *stürmer* bodmeriano inglesizzato, che non disconobbe mai i grandi temi ideologici dell'Illuminismo, che anzi si impose di vivere nella difficile dimensione della ragione ma che fu, nello stesso tempo, appassionatamente coinvolto dalla poetica del Sublime esasperandone i dati soggettivi e le istanze psicologiche più avanzate, che subì drammaticamente l'urgenza di motivi oscuri e irrazionali intensificando, per via affettiva, i contenuti coscienti prediletti dalla sua mente mediante l'associazione di analoghi contenuti dell'inconscio. Poiché un siffatto rafforzamento ha in sé qualcosa di ossessivo e di demoniaco, egli voleva agire sul mondo tramite l'indomita energia trasmessa dalle sue immagini cui riconosceva un'efficacia divina o diabolica, ma poi rimuginava fra sé, evocando ricordi dalla tomba del passato, preda di ansiose preoccupazioni e di riflessioni inquietanti. Prometeo nelle intenzioni, Epimeteo nella sostanza, porta in sé la presenza contraddittoria delle due creature goethiane.

Lo sviluppo delle idee di Füssli non può infatti considerarsi lineare e fu egli stesso consapevole dei paradossi, dei dilemmi, dei conflitti della sua posizione. Il suo impulso tormentoso di approdare ad un individualismo romantico esplorando le regioni del sogno per cogliervi un'espressività pregnante e « diversa », quella che lui chiama la « personificazione dei sentimenti », il suo istinto ad orientarsi prevalentemente in base a dati soggettivi, si impigliò molto spesso negli ostacoli del suo irto intellettualismo riuscendo, in quei casi, soltanto ad evadere in atteggiamenti, ora mistici ora satanici, ora crudelmente sadici ora miticamente sublimi, spesso cinici e reazionari che si riflettono, proprio in quanto tali, nelle sue figurazioni. Riluttante alla docilità, a concedersi cioè quel momentaneo silenzio dell'intelletto che l'avrebbe aiutato a ritrovare, come pur cercava, la « sua luce » nella Notte, Füssli con lucidissima e sprezzante aristocrazia intellettuale perseguì ognuno di quei temi, singolarmente, sino all'esasperazione, sino alle soglie di una morale follia, analizzandoli e riproponendoli in continue variazioni, senza arrendersi mai, con aggressività dispettosa ed esibizionistica, alla drammatica contraddizione in essi implicita fra ragione e istinto, fra la luce diurna delle idee e la notte profonda e misteriosa nella quale, ne era ben conscio, affondava le sue radici la fantasia.

Ma c'era un terreno sul quale Füssli sentiva di poter conciliare gli elementi contraddittori che si agitavano nella sua mente inquieta a vantaggio di quella libera creatività cui aspirava con sturmeriano velleitarismo. Un ter-

27J. Starobinski, *art. cit.*, in «Paragone», p. 12.

28Vedi il suo articolo pubblicato senza firma nell'«Analytical Review» del giugno 1788, I, p. 216, sulle arti, dove affronta il tema della analogia fra poesia e pittura. Ritorna sull'argomento nella stessa rivista nell'aprile del 1796. Vedi E.C. Mason, *The Mind of Henry Fuseli*, Londra, 1951, pp. 203-205. Su questo atteggiamento di Füssli vedi anche Gert Schiff, *Zeichnungen von J.H. Füssli*, Zurigo, 1958, ill. n. 6 e commento.

29Aforismi in Knowles, *The life and writing of Henry Fuseli*, Londra, 1831, III, p. 94.

reno sul quale vedeva confluire gli elementi contrastanti che erano alla base di un conflitto tipicamente preromantico la cui natura psicologica si fondava sul fatto che il sentimento prestava in egual misura la propria energia all'intelletto e alla immaginazione creatrice. Era il terreno della letteratura, che era stata la sua prima vocazione. La stragrande maggioranza delle sue opere nascono infatti dall'ispirazione offerta da temi letterari. Questo costante ricorso al mondo della poesia, del mito, del dramma, dell'epopea, non manca certo di conferire ai suoi dipinti, come è stato già notato²⁷ l'aspetto di una «messa in scena», aspetto nel quale in realtà si risolve talvolta l'apparente onirismo, di avviarli verso una sorta di teatro visionario e tenebroso, carico di effetti spettacolari. Non a caso il teatro esercitò sempre su di lui una straordinaria attrazione. Ma nell'attuare quel passaggio dall'immagine scritta all'immagine figurata Füssli era ben sicuro di saper evitare quel freddo assemblamento di «marionette addomesticate senza carattere e senza espressione», quella carenza comunicativa che rimproverava a West, prigioniero del regno immobile dell'ideale. E ciò perché egli aveva dell'arte e della poesia e del loro reciproco rapporto un concetto profondamente diverso da quello corrente²⁸. Nel *Laocoonte* Lessing assegna alla letteratura la virtù dell'azione e alle arti figurative il calmo potere della forma, *die rubende Gestalt*, una qualità che si avvicina e quasi si sovrappone al concetto winckelmanniano di bellezza artistica condiviso dal neoclassicismo più ortodosso. Füssli invece non vuole perdere nulla dell'azione, della sostanza dinamica del dramma, di quel «successivo» che era dominio della letteratura e che egli strenuamente si impone di far vivere sul «simultaneo» nel quale si esprime l'arte. Per giungere a questo rifugge la docilità alla norma e gli emblemi armoniosi di una «nobile serenità» in cui restano prigioniere le figure neoclassiche e si adopera a trasferire nelle sue immagini tutta l'intensità sentimentale della narrazione. È in questo senso che parla di «anima», di carattere, di passione. E anche di pensiero, in quanto lucida coscienza del proprio obiettivo che è quello di giungere ad un'unità espressiva, ad una profonda equivalenza delle arti ridando vita all'antica formula *ut pictura poësis* per raggiungere il fine di una pittura poetica, carica di tensione spirituale.

«Il momento centrale, il momento d'attesa, la crisi, ecco il momento che conta, pieno di passato, carico d'avvenire: ci lanciamo fuori dalle fiamme col guerriero d'Agasias e affrontiamo il suo nemico; o ci chiniamo ansiosi sulla ferita del soldato morente e ci attardiamo su ogni goccia di vita che gli resta» scrive in uno dei suoi *Aforismi*²⁹, né si potrebbe rendere meglio il senso della sua partecipazione al dramma, la sua volontà di esprimere il «successivo» dell'azione cogliendone il momento di crisi nel lampo dell'imminenza. Per cercare di rendere l'equivalente dell'intensità narrativa si allontana deliberatamente dai principi di Winckelmann che riconosceva nella serenità, nella calma, nell'impassibilità, le condizioni necessarie alla vera bellezza. È così che, nel tentativo di rompere le convenzioni di tempo e di spazio cui era legata la visione «simultanea» dell'immagine, forza la misura del verosimile abbandonando gli schemi più consueti in cui si chiudeva la nostalgica reminiscenza dei modelli greci, concentrando nei

gesti smisurati e nella funzione dinamica e trasformatrice del movimento l'acme di violenza dell'azione che lascia intravedere un futuro e un passato. Una drammatizzazione, come nota con estrema acutezza Jean Starobinski «che non trasforma solo i corpi ma lo spazio intero, che diviene ora incombente e apportatore di spavento, ora singolarmente aperto e praticabile al volteggiare dei corpi, travolti dalla loro energia. Lo spazio di Füssli, voliera d'angeli o di demoni, permette il colpo d'ala e lo slancio verso gli astri; i sogni di elevazione o di caduta possono prendervi ogni loro impulso. È in Füssli che William Blake scopri il proprio Spazio»³⁰. Va detto però che nel concretare la propria ambizione di esprimersi formalmente in modo nuovo e diverso attingendo così largamente le proprie immagini dalla inesauribile sorgente di *pathos* e di dramma e di feroce e notturna fantasia che scaturisce da quelle opere letterarie che più si accordavano alla poetica del Sublime, Füssli dimostra, anche in questo caso, il suo procedere indiretto, intellettualistico, e, alla fine, privo di sicurezza. Si rivolge cioè ai territori della letteratura come ad una sorta di camera di compensazione fra la fantasia e la realtà. Un luogo consacrato e rassicurante, un preesistente che giustifica ogni licenza, una zona non contestabile dove la realtà è già trasfigurata e sublimata e perde quindi la sua imminenza storica e con essa quel potere irritante, quell'affetto deludente, quella sensazione di estraneità che esercitava su di lui in quanto presenza da decifrare nella dimensione dell'attuale. Perché non sapeva far scaturire da essa la scintilla di accensione della fantasia né sapeva, d'altra parte, negarla decisamente, filosoficamente, come fece Blake, impiccato com'era fra i lacci allentati ma mai del tutto disciolti della cultura illuminista. Arriva però a scrivere, con la consueta lucidità autobiografica: «La realtà disillude colui le cui sorgenti di gioia sgorgano dall'Elisio della fantasia». «L'orecchio assorto nell'armonia delle proprie creazioni è sordo ad ogni richiamo esterno»³¹.

Che è già quasi (ma solo quasi) Blake e che comunque postula una contrapposizione fra le apparenze del mondo reale e le immagini del profondo che, almeno intenzionalmente, può dirsi romantica. Infatti se per conferire singolarità alle sue visioni Füssli sente quasi sempre la necessità di ricorrere all'alibi della letteratura, resta tuttavia il fatto che la parte preponderante di soggettività che caratterizza le sue immagini è tale da costituire un punto fermo a vantaggio della sua posizione di rinnovatore. È vero, egli «vede» stimolato da un testo, ma nel tradurre in figura ciò che gli suggerisce alla mente la parola con la sua indeterminatezza visiva, nell'esprimere in forme, in figure, in movimento, in spazio, in alternarsi di luci e ombre un passo di Omero, di Dante, dei *Nibelunghi*, di Shakespeare o di Milton egli non può ricorrere che a se stesso, pensare, chiudere gli occhi e «vedere». Evita infatti ogni procedimento convenzionale basato sulla verisimiglianza descrittiva³² per addentrarsi, come egli stesso dice, «nei campi della fantasia»; il che vuol dire sovrapporre al significato di quel passo, sotto lo stress della profonda emozione sentimentale che ne ha derivata, tutta una catena analogica di impressioni, di ricordi, di immaginazioni interne, di visioni, fluttuanti fra l'ombra e la luce, che affiorano alla sua coscienza dal profon-

30J. Starobinski, *art. cit.*, p. 14. Nel saggio si trovano alcune delle osservazioni più intelligenti e pertinenti che siano mai state fatte su Füssli.

31Aforismi 20 (1788) e 120 (1817), «reality teems with disappointment for him whose sources of enjoyment spring in the Elysium of fancy». Nella sua prima lettura (1801) scrive: «...by nature I understand the general and permanent principles of visible objects not disfigured by accident, not distempered by disease, not modified by fashion or local habits. Nature is a collective idea, and, though its essence exists in each individual of the species, can never in its perfection inhabit a single object». Scrisse anche: «Damned nature, she always put me out», cit., in E.C. Mason, *op. cit.*, pp. 228, 229.

32Nella IV lettura del 1805 scrisse: «It is not by the accumulation of infernal or magic machinery, distinctly seen, by the introduction of Hecate and a chorus of female demons, and witches, by surrounding him with successive apparition at once, and a range of shadows moving above before him, that Macbeth can be made an object of terror... to render him so you must place him on a ridge, his down-dashed eye absorbed by the murky abyss; surround the horrid vision with darkness, exclude its limits...».

Va notato come questi «consigli» possano apparire più adatti per realizzare la messa in scena di una tragedia che un'opera di pittura o che, quanto meno, non prescindano da un'esperienza teatrale.

³³F. Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), lettura VI. Vedi C.G. Jung, *op. cit.*, p. 80.

do individuale e portano insensibilmente l'ispirazione verso il dominio dell'involontario e del sogno. Ma anche in questo momento critico della formulazione delle immagini in cui si rivela la funzione dell'inconscio che presta la propria energia all'immaginazione creatrice, affiora il conflitto fra immaginazione e astrazione, fra intuizione e intelletto. Per adoperare un'espressione di Schiller³³: « La lussureggiante attività fantastica (non) devasta le faticate piantagioni dell'intelletto... lo spirito d'astrazione consuma il fuoco al quale avrebbe potuto riscaldarsi il cuore e accendere la fantasia. » Nell'avventurarsi verso il fantastico, inseguendo le suggestioni di un'attività visiva tutta interiore che aveva radici così profonde e oscure da far balenare alla mente immagini, luoghi, spazi e situazioni liberi dal vincolo di ogni modello, Füssli non perde mai il contatto con la volontà che gli imponeva invece modelli stilistici e si addentrava verso il centro del labirinto tenendo saldamente in pugno l'esile filo d'Arianna senza mai spezzarlo. Il volontario e l'involontario, se pur alternativamente registrano lievi prevalenze, sono inscindibilmente connessi all'origine stessa delle sue invenzioni. L'elemento volontario deve identificarsi con un altro « preesistente », con un'altra incontestata autorità oltre quella della letteratura, con un altro passato epico e sublime, artistico e formale questa volta, che era evocato dal suo intelletto a salvaguardare, con le ragioni della fantasia, il principio spirituale di una elevata nobiltà dello stile. Era il messaggio di insuperabile perfezione artistica racchiuso nel canone dell'arte antica e soprattutto l'esempio, a lui più congeniale, della « terribilità » michelangelolesca. È perfettamente consono alla sua prima formazione nell'ambito dello Sturm und Drang che egli fosse il primo pittore, nel Settecento, ad amare sino all'esaltazione Michelangelo che gli appariva il « genio per eccellenza in arte, alla stessa stregua che Shakespeare lo era nella letteratura; il genio sublime, solo fra i classici che avesse concepito l'arte non come espressione di un'ideale bellezza ma come mezzo di esplorare la natura sin nei muti recessi, nelle buie viscere del brutto ». Parlando di Milton, Blake diceva che era « come tutti i poeti, dalla parte dei demoni senza saperlo ». Nello stesso spirito, rivolto positivamente verso il male, Füssli intravede un'essenza demoniaca nell'energia « superumana » di Michelangelo, trovando in essa uno stimolo al suo senso di rivolta tipicamente sturmeriano contro le comuni esigenze, contro l'equivalenza di Bello e di Bene convenzionalmente accettata. Ma per quanto attratto con la mente e col cuore dal tormentoso e ambiguo mondo di Michelangelo e dallo spirito dionisiaco del paganesimo, non rifiutava decisamente, come fece Blake, i limiti che gli erano imposti, negando insieme alle realtà esteriori le leggi morali e quelle estetiche che ne derivano, come appunto quella del Bello ideale, che ci occultano il vero aspetto del mondo. Si dibatte piuttosto contro di esse, le sfida restando prigioniero di un senso calvinista del peccato. Si limita a corteggiare il male come fonte di energia e di effetti drammatici, come appannaggio di una virilità eroica e superlativa anche questa tipicamente sturmeriana.

Füssli aderì quindi solo con profonde riserve alle teorie del Neoclassicismo e se non disconobbe mai un'essenza di natura superiore nell'arte greca e

romana è perché vi riconosceva non tanto i caratteri della bellezza ideale quanto l'espressione travolgente del Sublime.

Si conformò tuttavia alla tendenza predominante del suo tempo, a quella che deve intendersi, psicologicamente, come una regressione dell'inconscio verso un modo di espressione anteriore, come un'introversione dell'energia creativa che accoglieva lo spirito dell'antichità a guisa di elemento compensatorio della mediocrità spirituale del presente. Come il mondo sublime della poesia, del dramma, del mito anche l'antico era per Füssli un « preesistente », un aspetto codificato e imprescindibile di elevata espressione formale, un archetipo irrecusabile. Non lo sfiorò neppure il pensiero di potersi esprimere al di fuori di certe regole, di contestare i concetti neoclassici della monumentalità, della purezza dello stile, dell'eleganza. Si preoccupava se mai di non comprometterli e di renderli atti ad accogliere la passione e a servire la fantasia.

Anche qui, naturalmente, si rivela la sua ambiguità. Accettava i modelli del Neoclassicismo ma rifiutava la sua dottrina che relegava al rango inferiore le passioni, contrarie all'armonica serenità della vera bellezza. L'esigenza della forma e l'intensità del *pathos* gli apparivano strettamente unite. Il suo continuo ricorrere al patrimonio di studi accumulati durante il soggiorno italiano e in esperienze ancora anteriori e posteriori, il prendere in prestito gesti, pose, caratteri fisionomici, intere composizioni e accenti di stile dalla statuaria romana e poi dalla Sistina e dalle capziose deformazioni dei modelli classici operate dal Manierismo, può dirsi addirittura forsennato. Non c'è quasi figura di Füssli che più o meno specularmente non possa collegarsi a una statua o ad un rilievo classico, a Michelangelo o a qualche cinquecentista.

È anche dove l'appoggio formale manca, l'atteggiamento lo fa presupporre: come accumulo di ricordi, come linguaggio acquisito, come metodo di immedesimazione e di identificazione profonda. Ricercando, con applicazione ardente, nella memoria culturale, i fili che ci ricollegano ad un'origine perduta, chino sul sepolcro del passato per evocarne la grandezza, Füssli è sorretto dalla speranza di poter procedere in quel modo ad un rinnovamento. Ed è tale la sua certezza di ritrovare nei modelli greci e romani o in Michelangelo l'unica maniera possibile per esprimersi e la convinzione di essersene intimamente appropriato e di non cadere cioè mai nel plagio, che di plagio in effetti mai si tratta.

Perché anche questo « ricordo » che aiuta a dar figura all'altro « ricordo », quello letterario, è assunto in proprio dalla sua personale passione e trasfigurato, per eccesso di significanza, talvolta sino al grottesco. Mantenuto in vita dai fantasmi della ragione collettiva, o meglio da una intenzione intellettuale, è contaminato e, nei casi estremi, sommerso in una « realtà » esclusivamente psichica e individuale, in uno spazio senza rapporti misurabili, ritrovato « involontariamente » nel territorio della fantasia, al di fuori del corpo mitico della tradizione e della portata di ogni suggestione formale preesistente, cioè ai confini ultimi della coscienza dove le immagini desunte si amalgamano e si confondono fra le luci e le ombre proiettate dal sogno³⁴. Non sempre Füssli giunse a quei confini: attratto come un

³⁴In questo « trovare » consiste per Füssli l'invenzione: « to invent is to find; to find something presupposes its existence somewhere, implicitly or explicitly... From its widest meaning, the visible universe that envelopes our senses, and its counterpart, the invisible that agitate our mind with visions fed on fancy, are element and realm of invention » (Lettura III, 1801).

³⁵W. Blake, *Complete Writings*, cit., p. 864.

³⁶Sugli elementi «autoscopici» del *Nightmare* vedi le acute osservazioni di Jean Starobinski, *art. cit.*, p. 10.

³⁷Il pittore Benjamin Robert Haydon (1786-1846), così racconta la sua prima visita a Füssli: «Diavoli galvanizzati, streghe maliziose che fabbricano i loro incantesimi, Satana teso sul caos e volto in su come una piramide di fuoco, Lady Machbeth, Paolo e Francesca, Falstaff e Mrs. Quickly, humor, pathos, terrore, sangue, se ne incontravano ad ogni sguardo! Mi aspettavo che uscisse qualcosa anche dal pavimento e mi immaginavo che Füssli fosse un gigante. Udii i suoi passi e vidi una mattina ossuta correre lungo lo stipite seguita da una faccina da leone coi capelli bianchi in una logora vestaglia di flanella con una corda come cintura e sulla testa il fondo del cestino da lavoro della signora Füssli». Citato da Tod Ruthven, *Traks in the snow*, Londra, 1946.

uomo di teatro dalla ritualità della finzione ebbe troppo il compiacimento cosciente del suo mondo notturno e tenebroso in cui aleggia il delitto e matura la violenza, dove esplose ogni forma d'azione scaturita dall'energia o dove si annida l'insidia della seduzione erotica, il piacere di soffrire della sofferenza, la curiosità del male, e l'angoscia.

Ma dipinti come *Thor nella barca di Hymir che combatte col serpente Migdar*, come *Odisseo fra Scilla e Cariddi* o come *Ondina nella capanna del pescatore*, per limitarci a tre esempi significativi, dimostrano come seppe conferire concretezza formale ai suoi fantasmi personali spingendosi molto lontano verso immagini nate da uno strato profondo dove ogni modello stilistico si dissolve rimandando solo un'eco sfocata della propria origine.

I modi con cui Füssli esprime queste immagini, il suo arduo tentativo di creare uno stile confondendo nell'immaginario obbiettivi culturali preesistenti, denunciano, nell'ambito delle trasformazioni stilistiche del tardo Settecento, una rottura così sostanziale nei riguardi della tradizione che lo precede che non è certo meno radicale di quella operata dal Neoclassicismo, dalla quale si distingue, nonostante la compartecipazione ad alcuni principi, per intenzioni e per effetti.

E rivelano altresì un'apertura verso l'avvenire anche questa diversa da quella neoclassica. Dalla ricerca di elementare purezza espressiva, dalla regressione puristica verso una rigorosa semplificazione delle forme che caratterizza la poetica neoclassica si diparte una linea di sviluppo che, alimentata dalla grande personalità di David e dal suo ampio respiro mentale, potrà fornire le prime strutture per una nuova analisi formale della realtà. Dal sublime tenebroso e dal fantastico di Füssli trae origine invece una possibilità, anch'essa nuova, di avvicinarsi alle strutture dell'immaginario che porterà al contatto con un'«altra realtà» prima di allora repressa e dissimulata.

Il suo «immaginario» si appoggiava certo a dati letterari e a modelli culturali in una combinazione inscindibile da cui deriva il fascino del carattere ibrido dei suoi dipinti; ma nell'avventurarsi verso l'inconscio, nel ripiegare sulle risorse di un mondo personale, lasciava dietro di sé la zona controllata dalla suprema autorità della tradizione classica che pur gli forniva, alla partenza, l'appoggio linguistico. Un atteggiamento introverso che lo portava fatalmente a rinnegare quel principio di conciliazione fra reale e ideale cui si attenne il rivoluzionario David adoperando il linguaggio classico (ideale) per celebrare l'ordine nuovo (reale) e per andare incontro a quell'avvenire che si modellava ai suoi occhi sulla grandezza morale degli antichi.

«Dannata realtà» diceva Füssli «non cessa mai di disturbarmi» e non vedeva intorno a sé che i fantasmi della violenza, della corruzione e del peccato. Si può dire quindi che egli indica una direzione opposta a quella del Neoclassicismo, opposizione che si riflette direttamente in un'opposizione stilistica altrettanto radicale nonostante alcune apparenti coincidenze. Ed è un'opposizione che coinvolge, insieme a Füssli, seppur con minor evidenza, non solo i coetanei Barry e Mortimer, ma anche Alexander Runciman, di cinque anni più anziano, che egli giudicò «il miglior pit-

tore fra noi in Roma» quando lo incontrò durante il suo soggiorno in quella città, ed altri suoi compagni romani come John Brown e lo stesso Romney, Abildgaard e Serpel e poi James Jefferys, il misterioso «Maestro dei giganti» e, aggiungerei, l'italiano Felice Giani, poi Flaxman e infine, il che porta a un discorso diverso, Blake.

Nell'aver annesso al «reame dell'invenzione» anche «l'invisibile che agita la nostra mente» e le «visioni scaturite dalla fantasia» consiste la vera importanza di Füssli e la sua apertura, piena di rischi, verso il futuro in un momento di straordinaria vitalità dell'arte inglese. Forse non era del tutto paradossale l'affermazione di quel gentiluomo che, visitando Blake, gli disse: «sono molto sorpreso nel vedere la disapprovazione manifestata da alcuni conoscitori nel vedere i dipinti di Mr. Fuseli; ma la verità è che egli è cento anni oltre la presente generazione»³⁵.

Füssli, se pur condizionato dalle ambiguità della sua anima, aprì senza dubbio, al confine di due secoli, la via piena di rischi ad un dialogo con il profondo che portava l'«invenzione» a risultati così nuovi e talvolta sconvolgenti da far apparire la sua pittura proiettata verso un lontano futuro a quegli osservatori contemporanei legati ad un solido *common sense* inequivocabilmente britannico che non si limitavano a considerarlo un pazzo o un esibizionista o addirittura un incomodo testimone dei loro vizi segreti. Le sue immagini, cariche di violenza, di stimoli fantastici o di conturbanti suggestioni erotiche dove il piacere si accompagna al tormento più intenso o si esaspera nella tensione del desiderio e dove la seduzione non è disgiunta dalla crudeltà e la crudeltà dalla seduzione, dovevano apparire ai loro occhi quasi come il frutto riprovevole di un'indiscrezione, il prodotto asociale e inassimilabile creato da una mente lunatica, stregonesca o, manca poco, diabolica. Il suo piacere *voyeuriste* di essere lo spettatore degli incubi e delle angosce create dalla sua fantasia incestuosa³⁶ non poteva non trasmettersi morbosamente provocando a un tempo un sottile disagio e una sconosciuta attrazione. Lui stesso, del resto, faceva ogni sforzo per accreditare una tale immagine di sé con i suoi ben noti atteggiamenti bizzarri e anticonvenzionali³⁷ col suo sdegnoso e teatrale isolamento, con l'ostentata attrazione verso il male e le audaci incursioni nel campo del sesso ove si spingeva quasi a sfidare non solo l'altrui ma anche il proprio senso del peccato. L'idea quindi di essere considerato «cent'anni oltre la presente generazione» avrebbe, se non altro, soddisfatto largamente il suo desiderio smodato di originalità. Ma in realtà quel suo dialogo col profondo così come le sue implicazioni psicologiche erano molto ben radicate nel presente perché nascevano dall'acuta sensibilità per quella crisi dell'«invenzione» in cui viveva l'arte contemporanea. La sua ricerca di nuovi modi espressivi era strettamente connessa, forse più di quanto non volesse o non sapesse, alle esigenze del sentire e del pensare che formano la sostanza di quella rivoluzione psicologica in atto allo scadere del secolo e che dopo di lui si realizzeranno più liberamente nel Romanticismo. Si accompagnava cioè a quella tendenza introversa attenta a percepire i processi che si attuano al di sotto della coscienza, pronta a conferire all'intui-

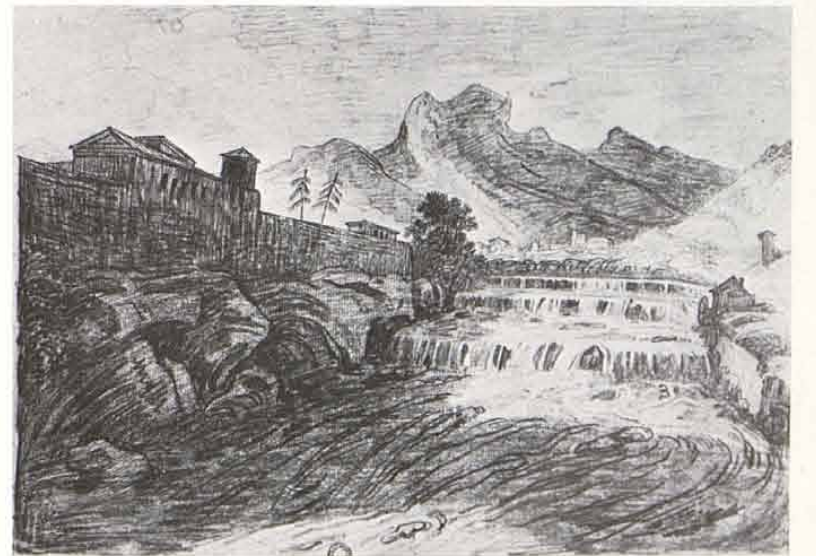
148. Felice Giani: Il negromante. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

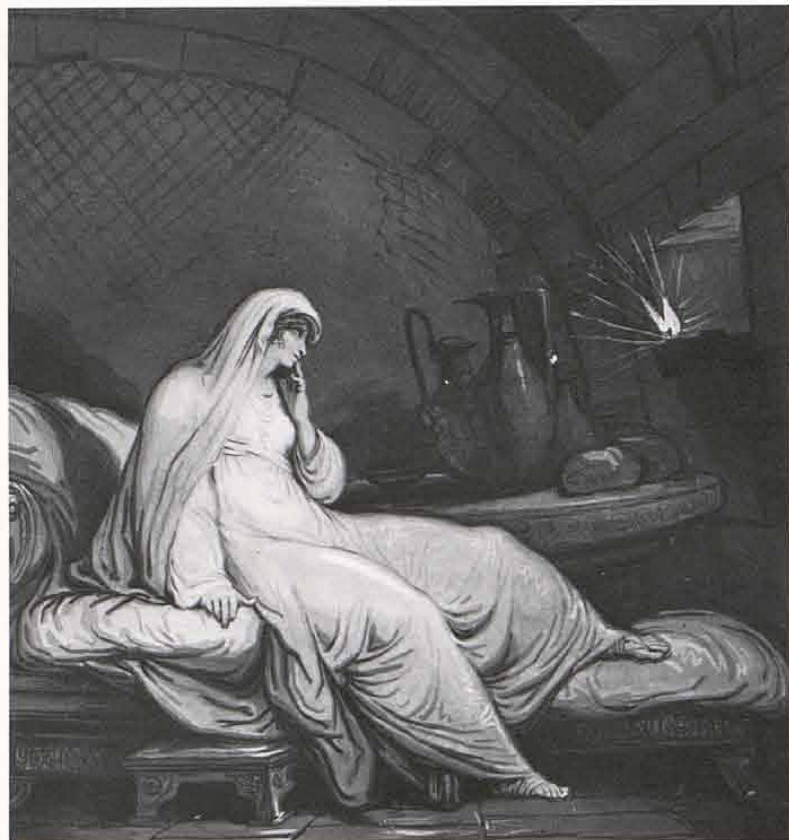


Felice Giani (1758-1823), di un anno più giovane di Blake, di tre anni di Flaxman, nato nel Monferrato ma educatosi a Bologna fra gli esempi degli ultimi scenografi bibieneschi e gli insegnamenti dei Gandolfi, trapiantato poi a Roma e operoso in varie parti d'Italia e in Francia, dimostra molto presto di partecipare di una cultura assai più viva di quella dei deboli e freddi neoclassici italiani. Una cultura che, per apporti originali, si inserisce nella vicenda del movimento preromantico europeo. Soprattutto per quella sua particolare inclinazione a far rivivere le fantasie e gli accenti dei manieristi, con un gusto per le forzature stilistiche che non è poi troppo dissimile da quello che, negli anni Settanta, sostenne la passione michelangiotesca di Füssli e dei suoi compagni del tempo romano o dello stesso Barry. Del quale, del resto, ebbe modo di vedere a Bologna il Filottete. Una cultura che si aggancia a quella del preromanticismo europeo anche per la tendenza a privilegiare l'immaginazione nei confronti della fedeltà ai modelli classici e che lo faceva giudicare da un purista come Minardi, un «sorprendente poeta improvvisatore pieno di fantasia, ricco di idee classiche ma confuse di modi carracceschi... geniale anche negli spropositi». Artista certo fuor di regola nell'ambiente tutt'altro che brillante del neoclassicismo italiano, pittore «immaginoso», come è spesso definito dai contemporanei, reca in sé le tracce di uno spirito nuovo, i riflessi di quell'astratto tormento che caratterizza la prima fase dell'arte dell'immaginario.

Felice Giani: Taccuino di viaggio da Faenza a Marradi. Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli.

- 149. Piazza di Faenza sotto la neve.
- 150. Veduta del fiume Lamone con Faenza in distanza.
- 151. Bosco di Brisighella.
- 152. Ponte sul fiume Lamone.
- 153. Cascata del fiume Lamone sulla strada di Marradi.
- 154. Colline sul fiume.
- 155. Bosco di Brisighella.
- 156. Seconda cascata del fiume Lamone.
- 157. Il fiume Lamone a Marradi.





158. Felice Giani: Achille e le figlie di Licomede. Roma, Collezione privata.
159. Felice Giani: Briseide allontanata da Achille. Roma, Collezione privata.
160. Felice Giani: Rea Silvia, affresco. Faenza, Palazzo Milzetti.
161. Felice Giani: Briseide allontanata da Achille, affresco. Faenza, Palazzo Milzetti.
162. Felice Giani: Rea Silvia cacciata dal tempio di Vesta, affresco. Faenza, Palazzo Milzetti.
163. Felice Giani: Vulcano prepara le armi per Achille, affresco. Faenza, Palazzo Milzetti.

zione e alle immagini dell'inconscio un maggior valore che non alle sensazioni che provengono dall'esterno.

Per la comprensione di William Blake è molto importante rendersi conto di come egli fosse ben conscio di questo valore attuale di Füssli, addirittura della necessità storica della sua presenza nel contesto di un auspicato rinnovamento dell'arte. Nel brano prima citato, tratto da una lettera scritta nel 1806 a Richard Phillips direttore del Monthly Magazine, quando Füssli aveva sessantacinque anni, dopo aver riportata l'osservazione di quell'onesto gentiluomo che voleva ipotecare il futuro per giustificare la sua ottusità per il presente, Blake si affretta ad aggiungere: « per quanto io sia allarmato da una tale affermazione, spero che il gusto contemporaneo abbrevierà i cent'anni in altrettante ore ». « Il gusto contemporaneo » farà invece del suo meglio per deluderlo come dimostrano ampiamente i suoi amari commenti di circa due anni dopo ai *Discourses* di Reynolds quando prende ancora la parte di Füssli accomunandolo a Barry e a Mortimer. La straordinaria indifferenza alle regole comuni e il carattere visionario che caratterizzano gli scritti e le immagini figurate di Blake lo relegarono infatti in un'isolamento ben maggiore di quello di Füssli e se frui di una certa notorietà e fu apprezzato con riserva da Wordsworth e da Coleridge, non mancò di essere considerato anche « un pazzo » durante la sua vita e subito dopo la sua morte tanto che fu possibile la nascita della leggenda, basata su false testimonianze contemporanee, di un suo presunto soggiorno di trent'anni in manicomio. Ma per tornare alla lettera citata, è chiaro che la sua speranza nel fatto che la generazione corrente fosse pronta a raccogliere il messaggio delle opere di Füssli deve riferirsi piuttosto a lui stesso e alla sua aspirazione ad essere compreso, poiché egli intendeva che la funzione dell'artista consistesse nel rivelare all'uomo la vera essenza del suo essere e sentiva quindi il fraintendimento del proprio operare o l'indifferenza come un ostacolo al realizzarsi dei fini cui tendeva. Vi è tuttavia in questa come in altre testimonianze della solidarietà di Blake verso Füssli una singolare identificazione di interessi che supera la loro sostanziale differenza di atteggiamento e che illumina reciprocamente la situazione dei due artisti.

Blake era più giovane di Füssli solo di quindici anni e non è lecito quindi imputare ad un distacco di generazione il loro diverso aderire — perché fu in sostanza diverso — al progressivo sviluppo di quella tendenza della visione che si allontanava sempre di più da un rapporto prevalentemente oggettivo con la realtà esteriore e delle certezze sperimentali e razionali. Il rifiuto di un mondo riducibile alle « cose », prosaico e senza seduzione, è radicale e irreversibile in Blake che lo rifiutava proprio in quanto profano, perché tutto ciò che è poetico è sacro, e che elevò la sua negazione di ogni asservimento al limite oggettivo ad elemento strutturale di un vero e proprio sistema di idee, a fondamento della sua poetica. Era invece contaminato in Füssli da interventi intellettualistici di ordine più tradizionale che acuivano la sua condizione di dissidio rivelando la presenza contraddittoria, come più volte s'è detto, di una razionalità mai del tutto accantonata. Quindici anni non sono pochi, è vero, soprattutto in un'epoca di re-

pentini mutamenti nello stato delle cose e di rapido circolare e avvicinarsi delle idee come fu quella in cui vissero i due artisti. In un momento di trapasso così decisivo e coinvolgente da un mondo a un altro, in cui andava mutando la destinazione sociale dell'arte e la stessa figura dell'artista, in un periodo che vide succedere alla guerra di indipendenza americana la Rivoluzione francese, mentre la rivoluzione industriale provocava nella storia un cambiamento così radicale da escludere ogni ritorno, quindici anni possono risultare anche decisivi per essere più di qua che di là. « ...apparvero terrori nell'alto dei cieli

E nel profondo dell'Inferno e un grande e terribile rivolgimento minacciò la terra.

Cominciò la guerra americana. Tutti i suoi cupi orrori passarono davanti ai miei occhi

Attraverso l'Atlantico fino in Francia. Poi la Rivoluzione francese cominciò fra oscuri nubi

E i miei angeli mi hanno detto che vedendo simili visioni non avrei potuto sopravvivere sulla terra »³⁸.

Così Blake nella lettera a Flaxman del 1800. Come Füssli vedeva oscurità e terrore in quei rivolgimenti: violenza celeste e crudeltà diabolica. Se si considera quindi quale fosse il progredire degli avvenimenti che accompagnarono, oscurando l'orizzonte, il corso della loro vita, se si considera come la spinta del pensiero umanistico-laico e della ragione procedesse vittoriosamente verso il crollo finale delle vecchie strutture sociali e politiche dopo aver scardinato l'autorità della cultura tradizionale e le antiche certezze metafisiche, si dovrà concludere che né Füssli né Blake furono mai, in quel senso, « al di qua ». Si può dire anzi che sotto quell'aspetto possano meritare ambedue, in un senso necessariamente ristretto, la qualifica di reazionari: il che accomuna, nonostante l'età diversa, il loro porsi di fronte all'incalzare della storia. È vero che Blake era fra coloro che attendevano con ansia profetica il sublime e tragico « evento » della Rivoluzione e che Füssli, intinto di radicalismo politico, ostentò aspirazioni libertarie e berretti frigi, tanto che in un primo momento furono accomunati dall'entusiasmo di un sentimento collettivo di ribellione; ma di fronte alla realtà dei fatti che sconvolgevano la Francia e l'Europa si trovarono, il primo a trentadue, il secondo a quarantotto anni, nella stessa impossibilità di assimilarne il vero significato e di accordarlo al loro mondo interiore così diversamente indirizzato.

La presa della Bastiglia li commosse sinceramente ma, nonostante esaltassero la cieca furia della forza, il '93 apparve ad entrambi come un ritorno all'ombra e alla sopraffazione, come una prova che la vittoria della luce era impossibile. « La massa si prostra, si rassegna a subire la tirannia del partito dominante e sottoscrive alla legge della forza in un silenzio degenerato »³⁹. Così Füssli giudicava il terrore mentre Blake indignato chiamava la rivoluzione, e in senso negativo, « potere del popolo » e le poesie pubblicate nel '94, come *The Tyger*, esprimono la sua reazione fra bagliori di sangue e vertigine di morte.

Le ragioni della disillusione erano naturalmente diverse, anzi opposte;

³⁸W. Blake, *Complete Writings*, cit., p. 799.

³⁹E. C. Mason, *op. cit.*, pp. 184, 185.

⁴⁰Goethe, *Pandora*, cit., p. 210. Vedi C.G. Jung, *op. cit.*, p. 186.

un individualismo esacerbato nutrito di pessimismo storico di origine roussoniana in Füssli che riteneva impostura ogni pretesa alla virtù e vedeva regnare oscuramente nel mondo il peccato, la corruzione e la morte; un'aspirazione metafisica in Blake che vedeva solo limiti nel rigore che è proprio delle rivoluzioni che mutano la realtà delle cose del mondo e che intendeva la vera idea rivoluzionaria come opposizione dell'Amore all'Odio, della Libertà al Diritto e al Dovere, che mirava cioè ad un'obiettivo « troppo grande per l'occhio umano » vedendo in un'altra dimensione la lotta del Bene e del Male. La loro insofferenza per l'ottimismo illuminista, per la fiducia nelle « magnifiche sorti e progressive » dell'umanità li relegava in posizioni reazionarie sul terreno della ragione, del progressismo irreversibile, della scienza positiva. Ma quella insofferenza, sia che fosse ingenerata da un pessimismo esistenziale non del tutto dissimile, in certi aspetti, da quello leopardiano in Füssli o da un atteggiamento addirittura opposto in Blake che intendeva mutare il concetto di storia e aspirava a cogliere il respiro globale dell'universo, non era certo il risultato di uno spirito conservatore.

Nasceva piuttosto da un desiderio di affermazione della libertà del tutto diverso da quello postulato dalla ragione, un desiderio oscuro e sturmeriano in Füssli, teso in Blake a restituire alla vita la divina energia del tutto, estraneo, in un caso e nell'altro, alla moralità intesa come limite razionale. Non credevano, con sentimenti diversi, nel progresso della storia così come Füssli non credeva nel progresso delle arti che coincideva per lui col progredire della corruzione. Credevano nel persistere delle categorie immutabili, nelle realtà trascendenti che sono costantemente presenti al nostro spirito e che affiorano come immagini simboliche da un passato mitico che si perde verso le origini stesse della vita. Si spiega così in Blake — se la storia non deve intendersi come progresso ma come ritorno all'origine — il recupero della cultura dell'ermetismo, dell'esoterismo e del simbolismo, di una scienza antica e scaduta che aspirava ad una conoscenza globale dell'universo rivelata simbolicamente agli iniziati, e che egli assorbe nella sua cosmologia riportando alla vita del presente il valore del passato. Perché erano rivolti essenzialmente verso il passato a ricercarci, fra le sorgenti del mito, i contenuti più essenziali e le forme più significanti, spinti dalla stessa ansia che induceva Hamann, conscio dell'assoluta inadeguatezza espressiva del linguaggio razionale, a rivolgersi al linguaggio superrazionale della *Bibbia*, il solo adatto ad esprimere le verità divine, e che induceva Hölderlin ad invocare, nell'elegia *L'arcipelago*, dal dio del mare la facoltà di intendere la « lingua degli dei ».

« Meditare il passato, far vivere

Istanti fugaci, ardua fatica della mente,

Per l'oscuro regno della possibilità mescolatrice di forme »⁴⁰.

Così Goethe fa parlare Epimeteo nella *Pandora*, né meglio potrebbe definirsi l'atteggiamento retrospettivo di Füssli e di Blake. Perché quell'oscuro regno non è solo il caos originario, il mitico grembo buio e fecondo dell'inespresso carico di potenziale energia sino a cui giunge fatalmente chi si protende verso il passato, ma è il passato stesso, sterminato abisso di me-

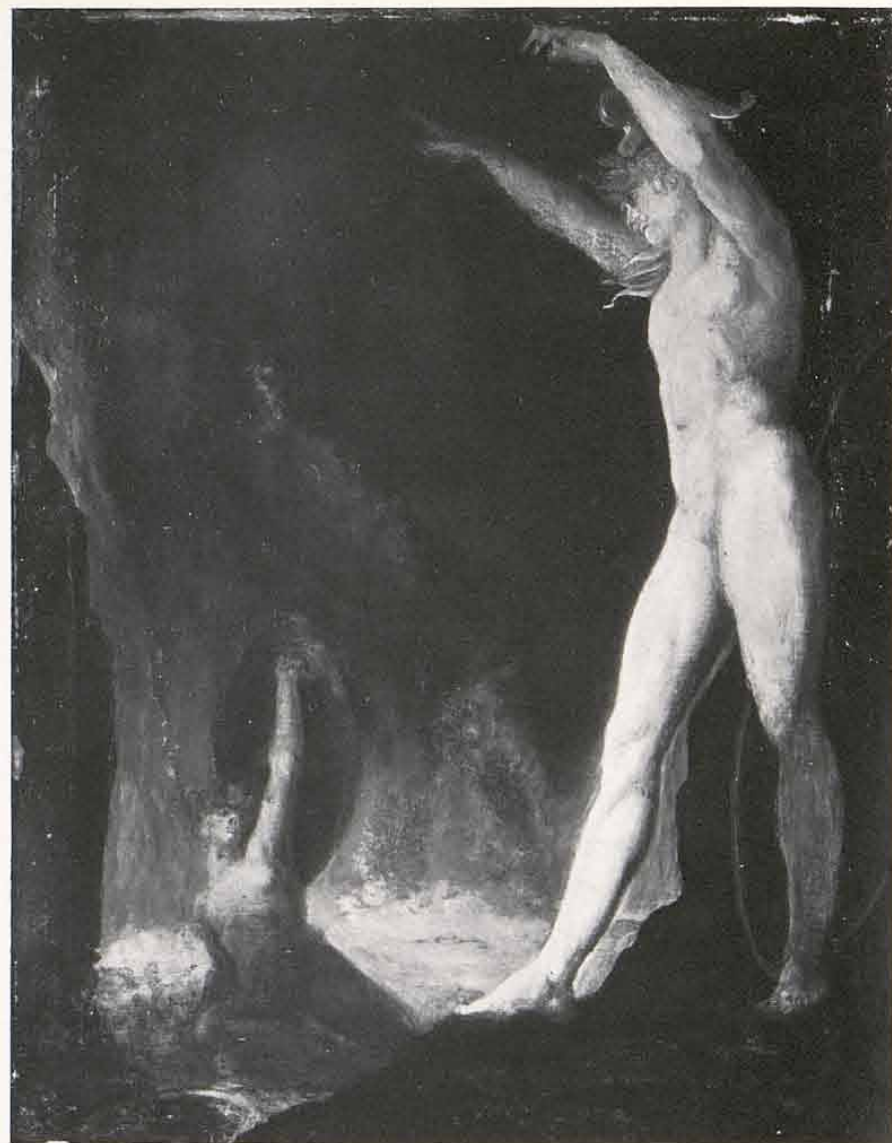


Il « paesaggio » è pressoché inesistente nelle composizioni di Füssli le cui figure emergono per lo più da un luogo indeterminato che, nell'alternarsi di luci e di ombre, sembra la proiezione dei loro terrori, delle loro passioni, delle loro angosce. Ogni accenno ad elementi esterni è ridotto al minimo indispensabile quando non è abolito del tutto, e l'ambiente in cui ha luogo l'azione è evocato solamente da un nebuloso e indefinito contrasto di luce e di oscurità, ambedue non misurabili con lo sguardo, da masse senza sostanza specifica che incombono, da abissi che si spalancano, da orizzonti che possono essere lontani o vicinissimi, e lo spazio, così privato di ogni concreto riferimento, nel passaggio da un primo piano di ombra ad una lontana luminosità, allude a profondità infinite.

165. Johann Heinrich Füssli: Satana sul lago di fuoco chiama Belzebù (Milton, *Paradiso perduto*, I, 221). Zurigo, Kunsthhaus.

166. Johann Heinrich Füssli: La profezia delle ninfe del Danubio a Hagen. Zurigo, Collezione Hürlimann.

167. Johann Heinrich Füssli: Il Sonno e la Morte portano il corpo di Sarpedone nella Licia (Omero, *Iliade*, XVI, 679). Zurigo, Kantonale Kunstsammlung.

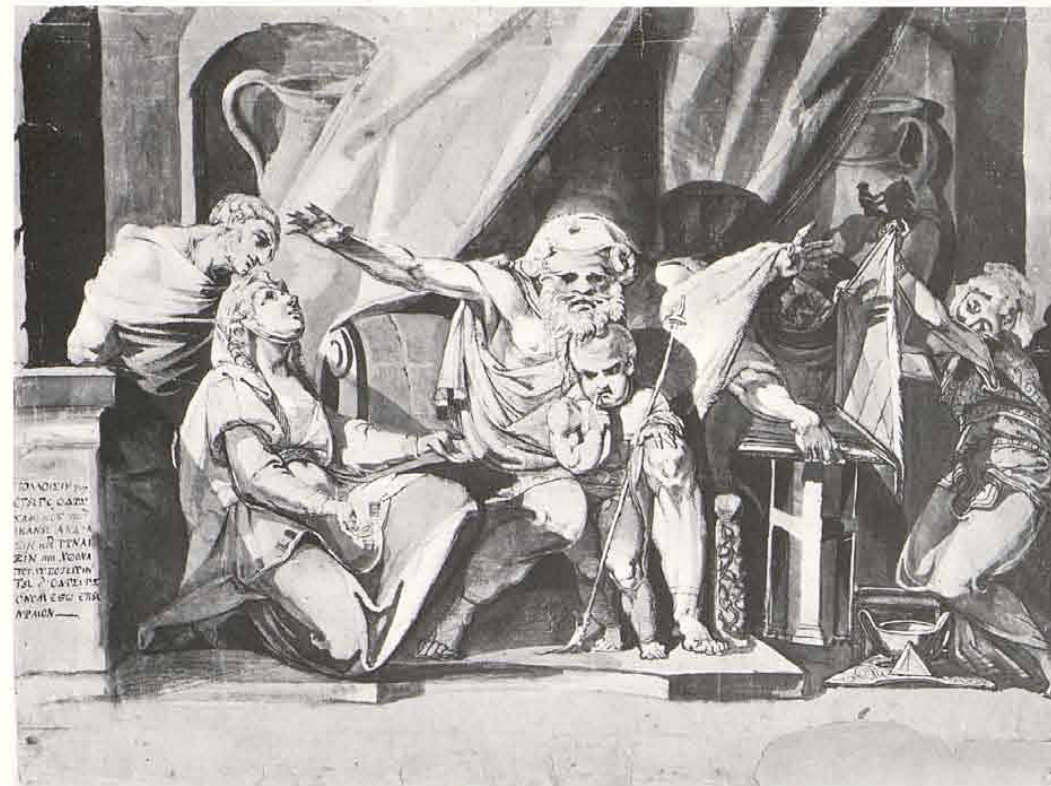


168. Johann Heinrich Füssli: Crimilde vede in sogno Sigfrido morto (*Nibelungenlied*, xvi, 935). Zurigo, Kunsthhaus.

169. Johann Heinrich Füssli: Ondina nella capanna del pescatore (Friedrich-de-la-Motte-Fouqué, *Undine*, 2). Basilea, Öffentliche Kunstsammlung.

170. Johann Heinrich Füssli: Satana e la Morte separati dal peccato. Monaco, Pinacoteca.

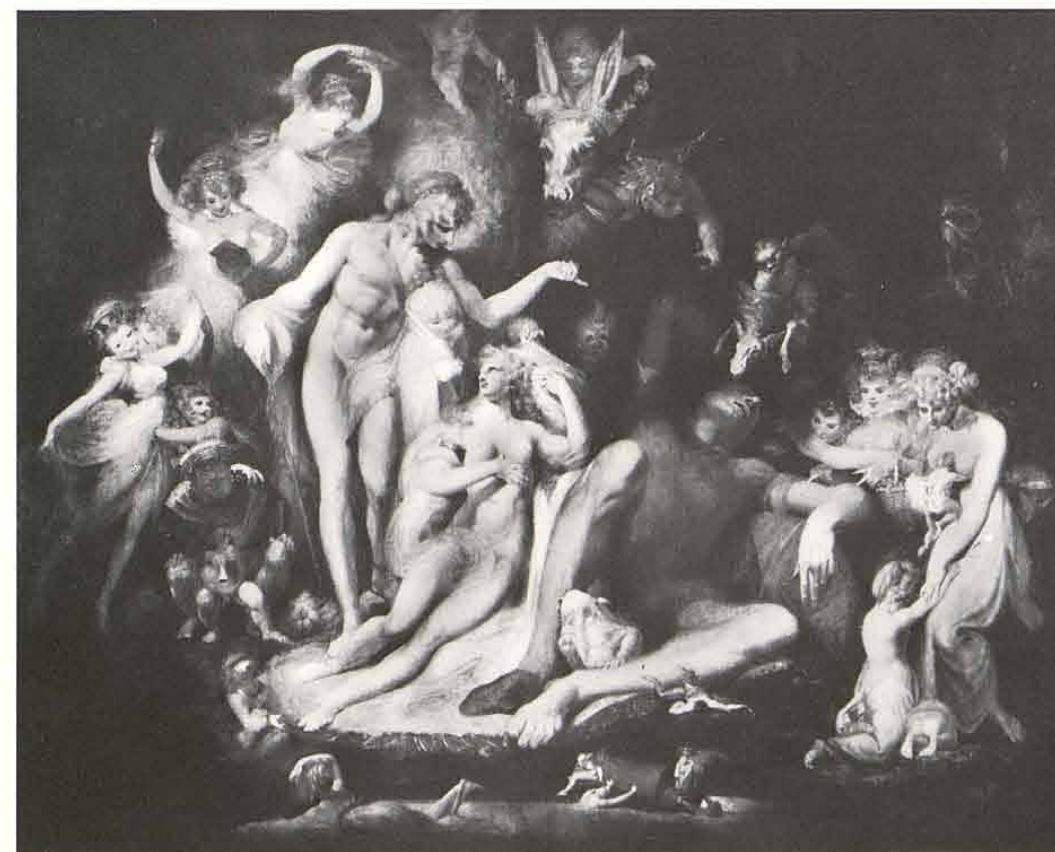




171. Johann Heinrich Füssli: Il negro vendicato (William Cowper, *The negro's Complaint*, V, 1-4). Zurigo, Collezione Hürlimann.

172. Johann Heinrich Füssli: Antolico dà il nome al nipote Odisseo alla presenza dei genitori e della nutrice Euriclea. Zurigo, Kunsthau.

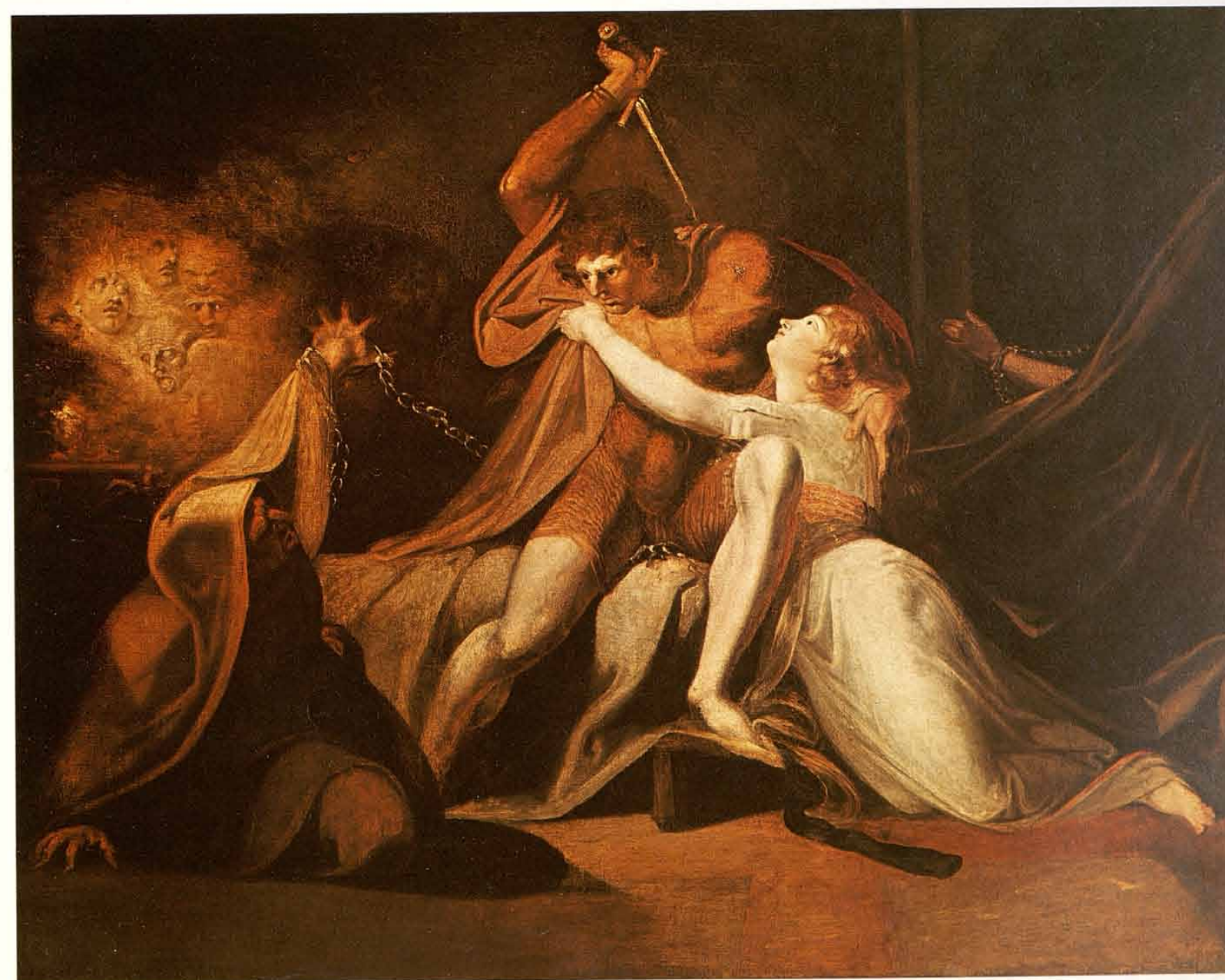
173. Johann Heinrich Füssli: Titania svegliata da Oberon (Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, IV, 1). Winterthur, Kunstmuseum.



174. Johann Heinrich Füssli: Falstaff nascosto nel cesto della biancheria (Shakespeare, *Le allegre comari di Windsor*, III, 2). Zurigo, Kunsthaus.



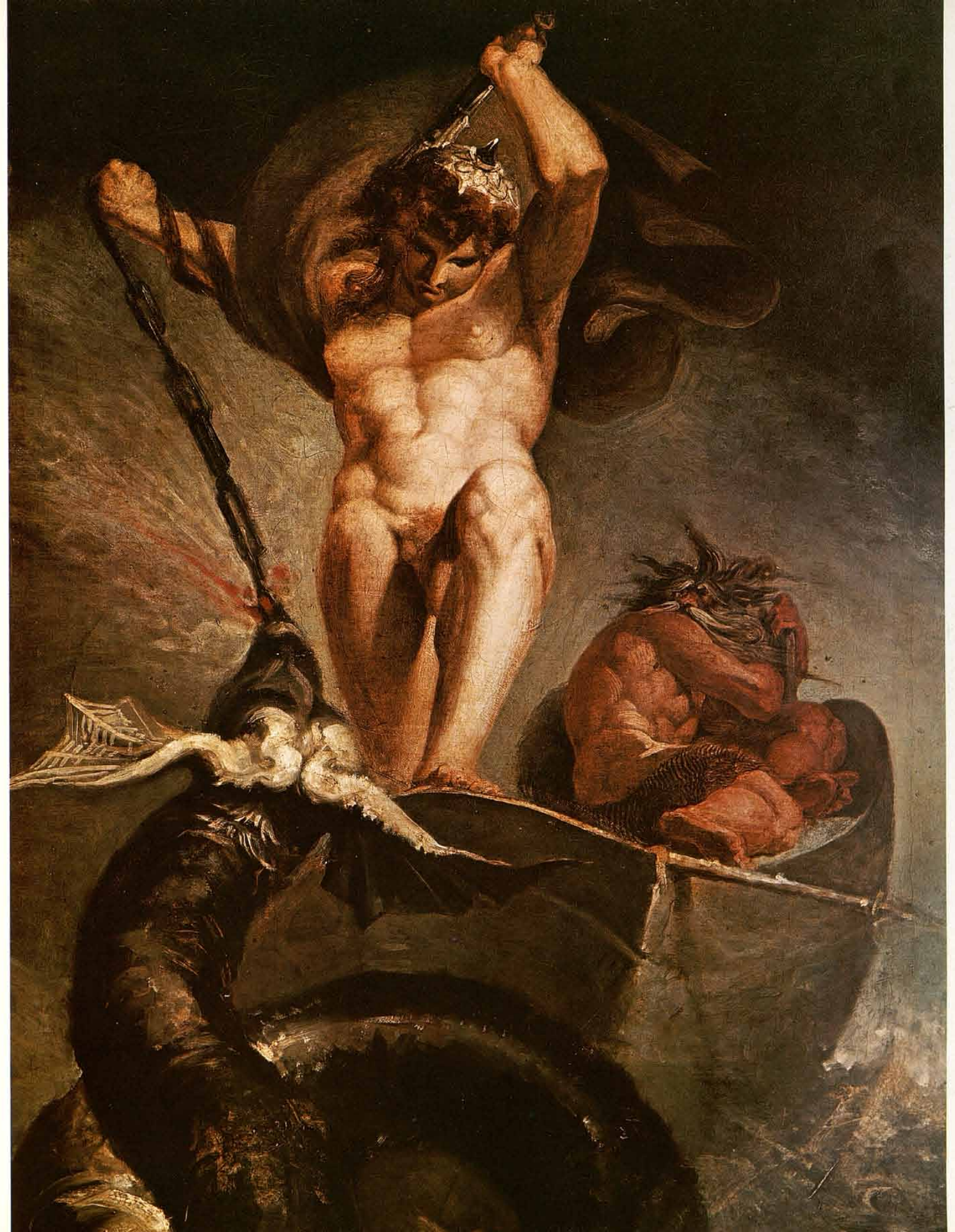
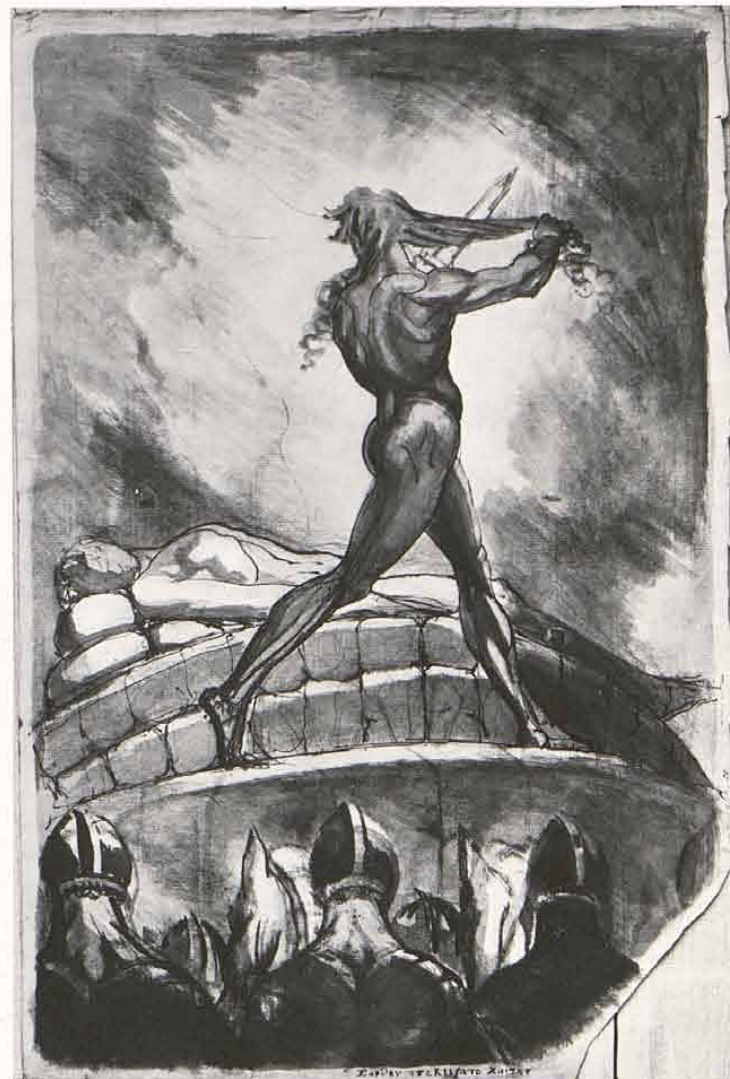
175. Johann Heinrich Füssli: Percival libera Belisana dall'incantesimo. Londra. Tate Gallery.



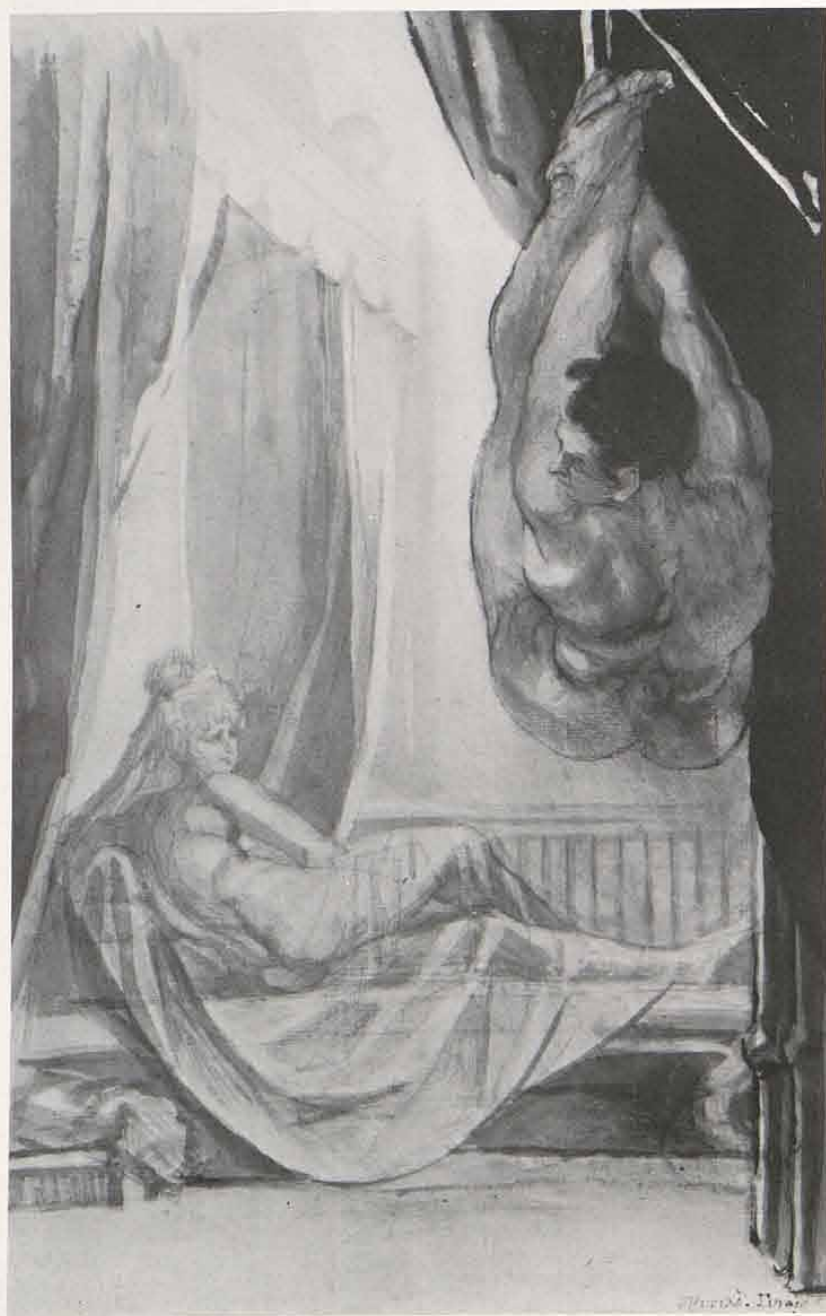
176. Johann Heinrich Füssli: Crimilde mostra a Hagen la testa di Günter (*Nibelungenlied*, xxxviii, 2440). Zurigo, Kunsthaus.



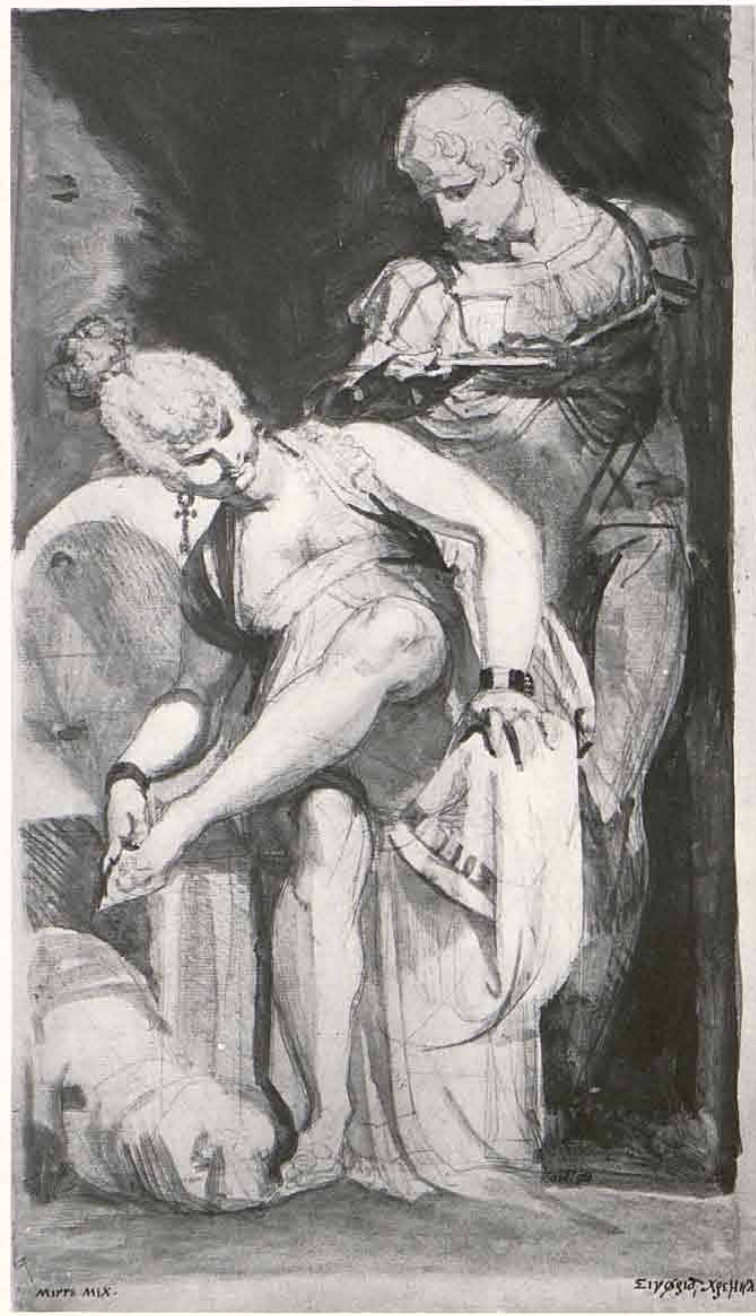
177. Johann Heinrich Füssli: Achille sacrifica le sue chiome sul tumulo di Patroclo (*Omero, Iliade*, xxxiii, 141). Zurigo Kunsthaus.
178. Jchann Heinrich Füssli: Thor nella barca di Hymir che combatte col serpente Migdar, particolare (Mallet, *Northern Antiquities*, II, 134). Londra, Royal Academy of Arts.



179. Johann Heinrich Füssli: Brunilde osserva Günter appeso al soffitto (*Nibelungenlied*, x, 648). Nottingham, City Museum and Art Gallery.



180. Johann Heinrich Füssli: Sigfrido e Crimilde. Zurigo, Kunsthaus.



181. Johann Heinrich Füssli: I due guerrieri fuggono davanti alla statua di Iside, particolare. Zurigo, Kunsthaus.





182. Johann Heinrich Füssli: Lady Costanza, Arthur, Salisbury (Shakespeare, *Re Giovanni*, III, 1). Northampton, Mass., The Smith College Museum of Art.

183. Johann Heinrich Füssli: Crimilde mostra ad Hagen l'anello dei Nibelungi. Zurigo, Kunsthau.



184. Johann Heinrich Füssli: Vescovo vicino ad un morente. Zurigo, Kunsthau.

alla pagina seguente

185. Johann Heinrich Füssli: Titania e Bottom (Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, IV, 1). Zurigo, Kunsthau.





I pochi disegni di Füssli in cui il paesaggio è il principale protagonista sembrano illustrare il concetto burkeiano del Sublime e, ancora più precisamente, corrispondono alla definizione kantiana del sublime « dinamico » secondo la

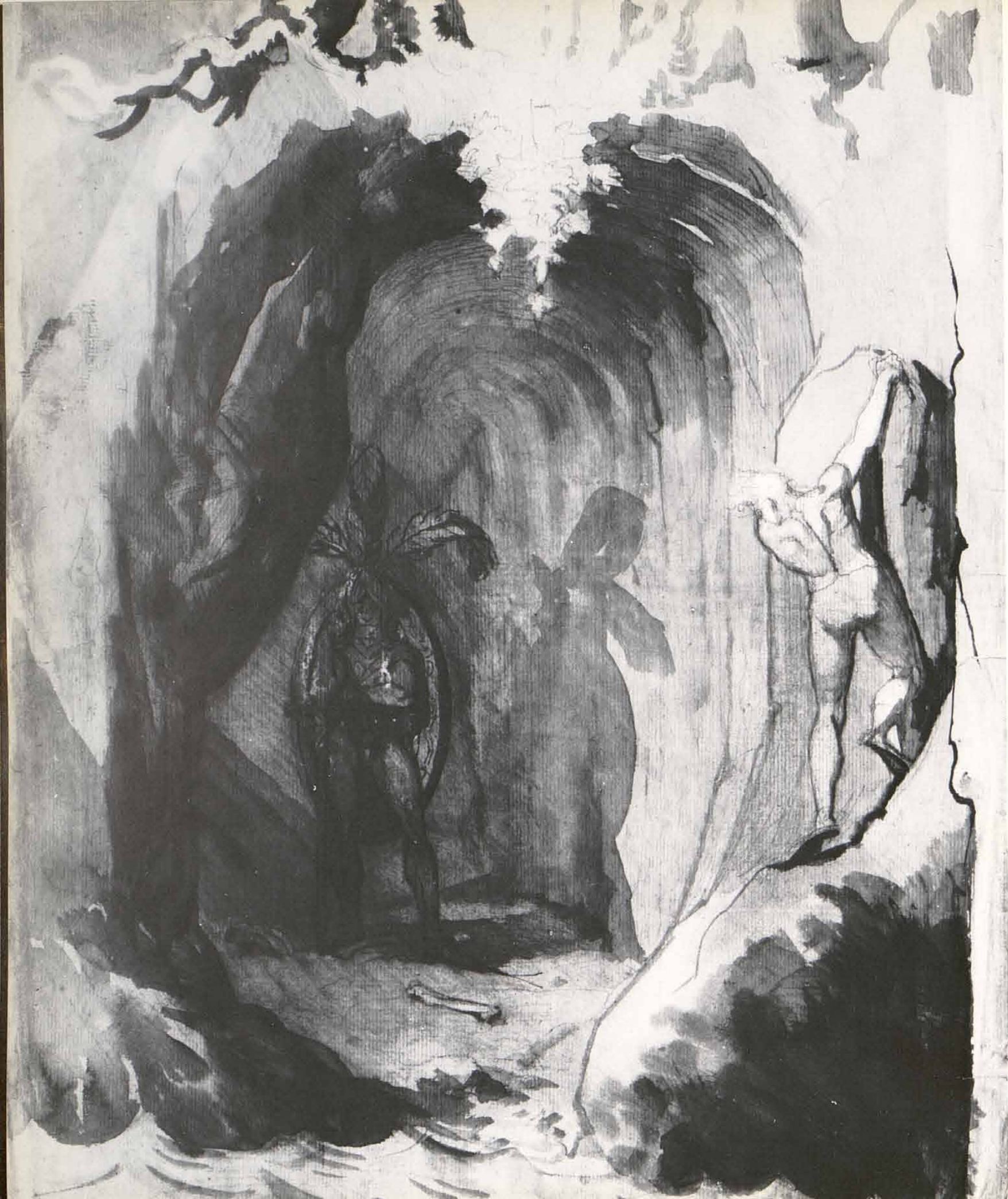
quale il sentimento del sublime nascerebbe appunto dalla contemplazione di oggetti tali da includere terrore come possono essere, in natura, dirupi, orridi, rocce a strapiombo, abissi, antri oscuri e paurose tempeste.

186. Johann Heinrich Füssli. Il precipizio di Devils Dyke (Sussex). Basilea, Kupferstichkabinett.

187. Johann Heinrich Füssli: Scogliere dell'Inghilterra del Sud. Zurigo, Kunsthau.

188. Johann Heinrich Füssli: Cavaliere in un orrido verso il mare. Zurigo, Kunsthau.





189. Johann Heinrich Füssli: Illustrazione per la *Regina delle Fate* di Spenser. Zurigo, Kunsthaus.



Le figure femminili che sono le protagoniste di moltissimi disegni di Füssli sono spesso raffigurate in atteggiamenti crudeli e persecutori e rivelano, nella posa trionfante, la loro natura di dominatrici. Talvolta, siano esse cortigiane o imperatrici, eroine o creature più familiari, si mostrano armate dei più sottili e perversi apparati di seduzione erotica. I loro capelli sembrano essere, agli occhi di Füssli, il principale attributo sia della loro attitudine a sedurre, sia del loro potere. Si raccolgono in bizzarre ed iperboliche costruzioni, seguono forme e disegni complicati sino al ridicolo e l'acconciatura assume un valore feticistico, così come è pazientemente edificata davanti allo specchio, concentrando in sé tutto il senso del pericolo che è legato alla natura femminile.

190. Johann Heinrich Füssli: La signora Füssli con un grande cappello. Zurigo, Kunsthaus. alle pagine seguenti.

191. Johann Heinrich Füssli: Due fanciulle alla finestra. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung.

192. Johann Heinrich Füssli: Due cortigiane alla finestra. Belfast, Ulster Museum.

Παύλος Δορυ υπεύθυνος Μόδερ
 Τυπ. 'Ι. Χ. Μιχαήλ, Γραυτός Βίβλ.



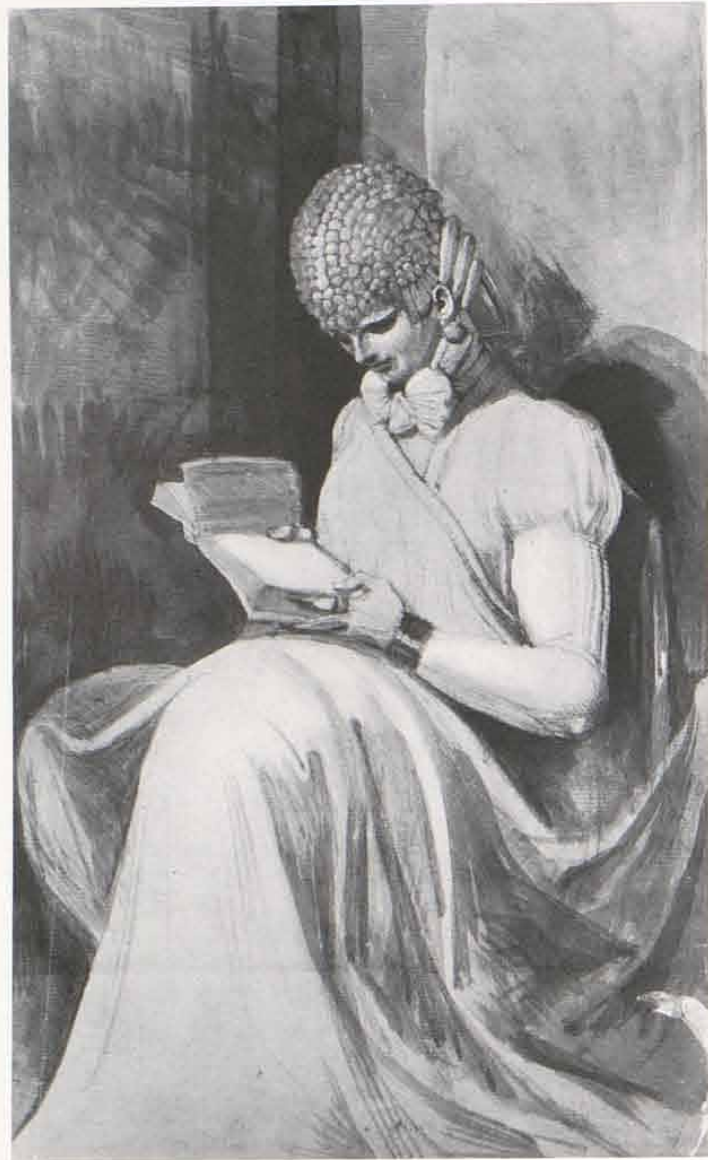
After the 2nd 1771



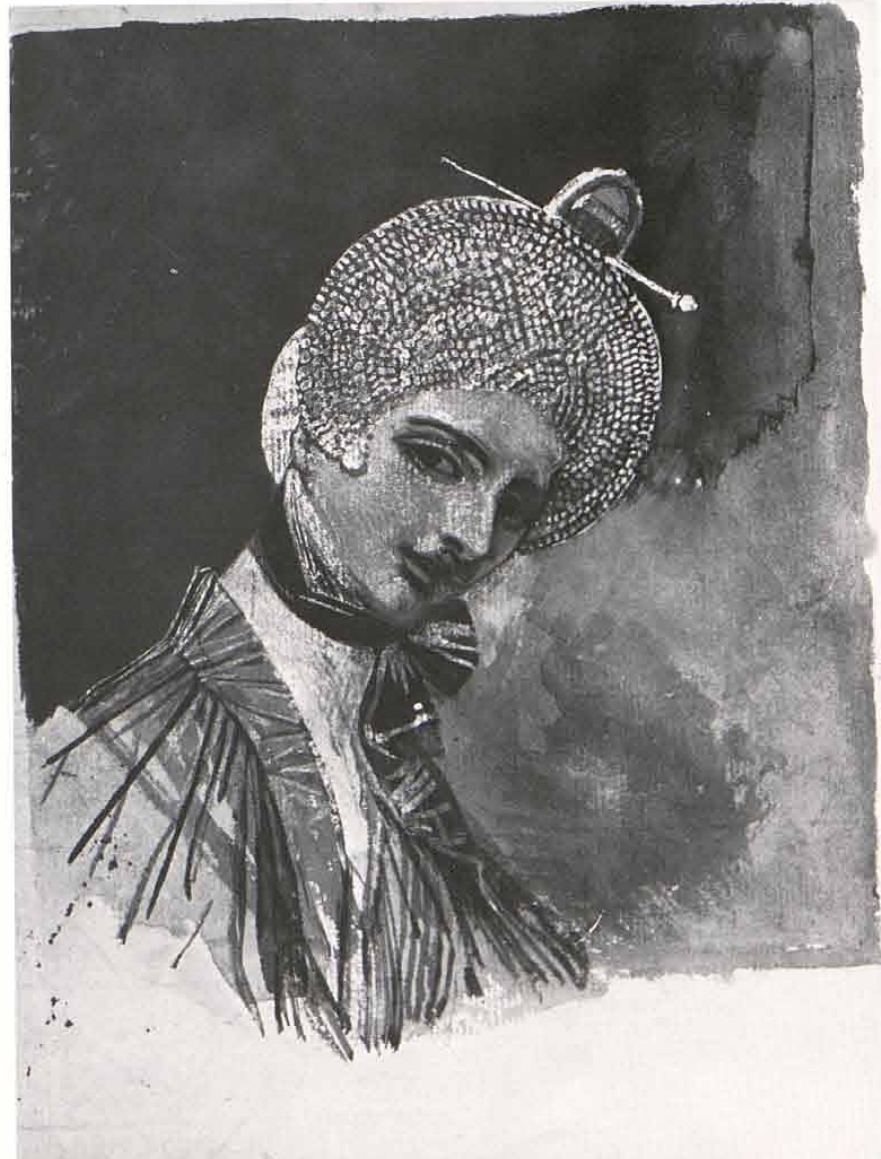
ΕΝΙΚΛΑΜ

Nov 90-7.

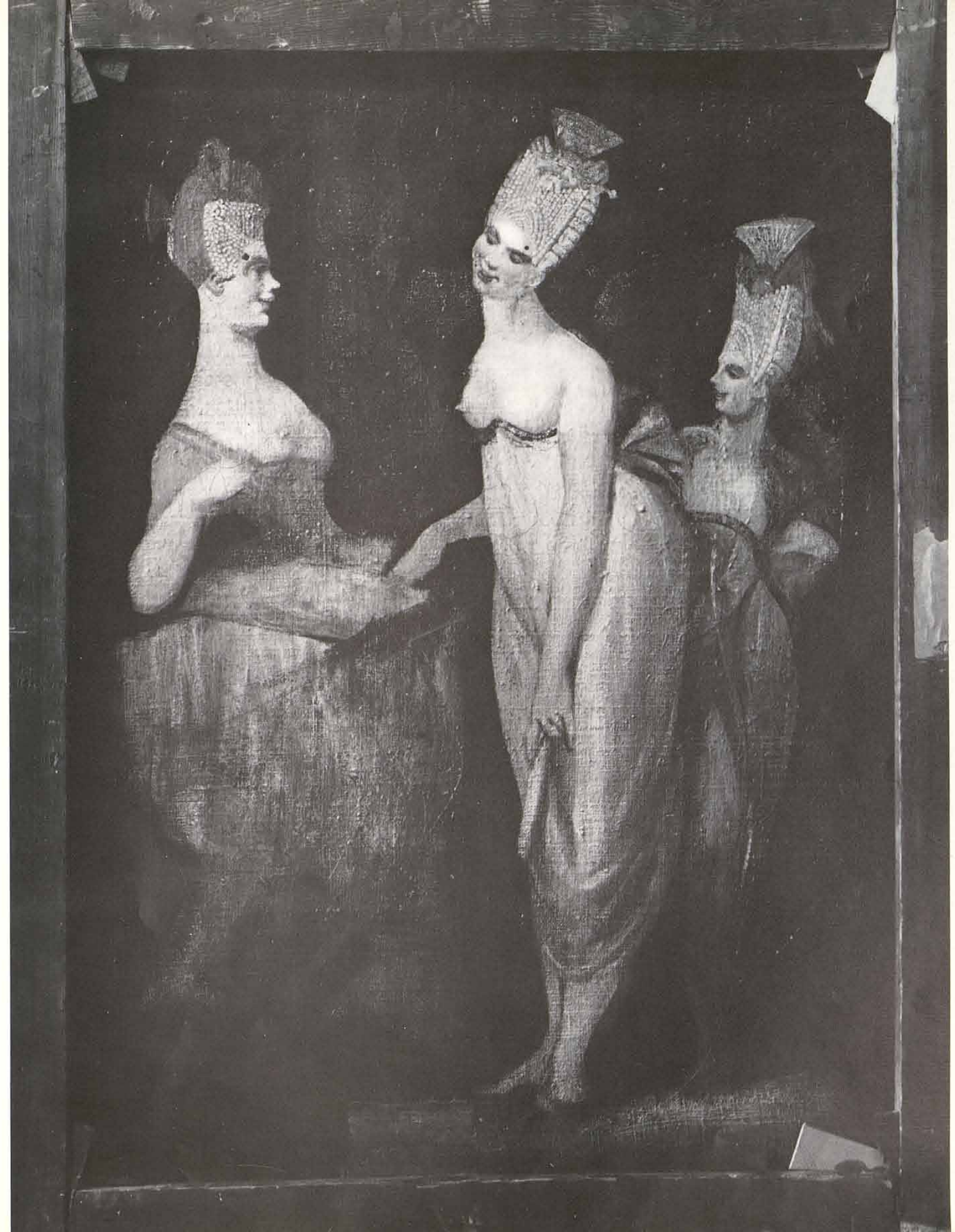
193. Johann Heinrich Füssli: La signora Füssli in lettura. Zurigo, Kunsthaus.



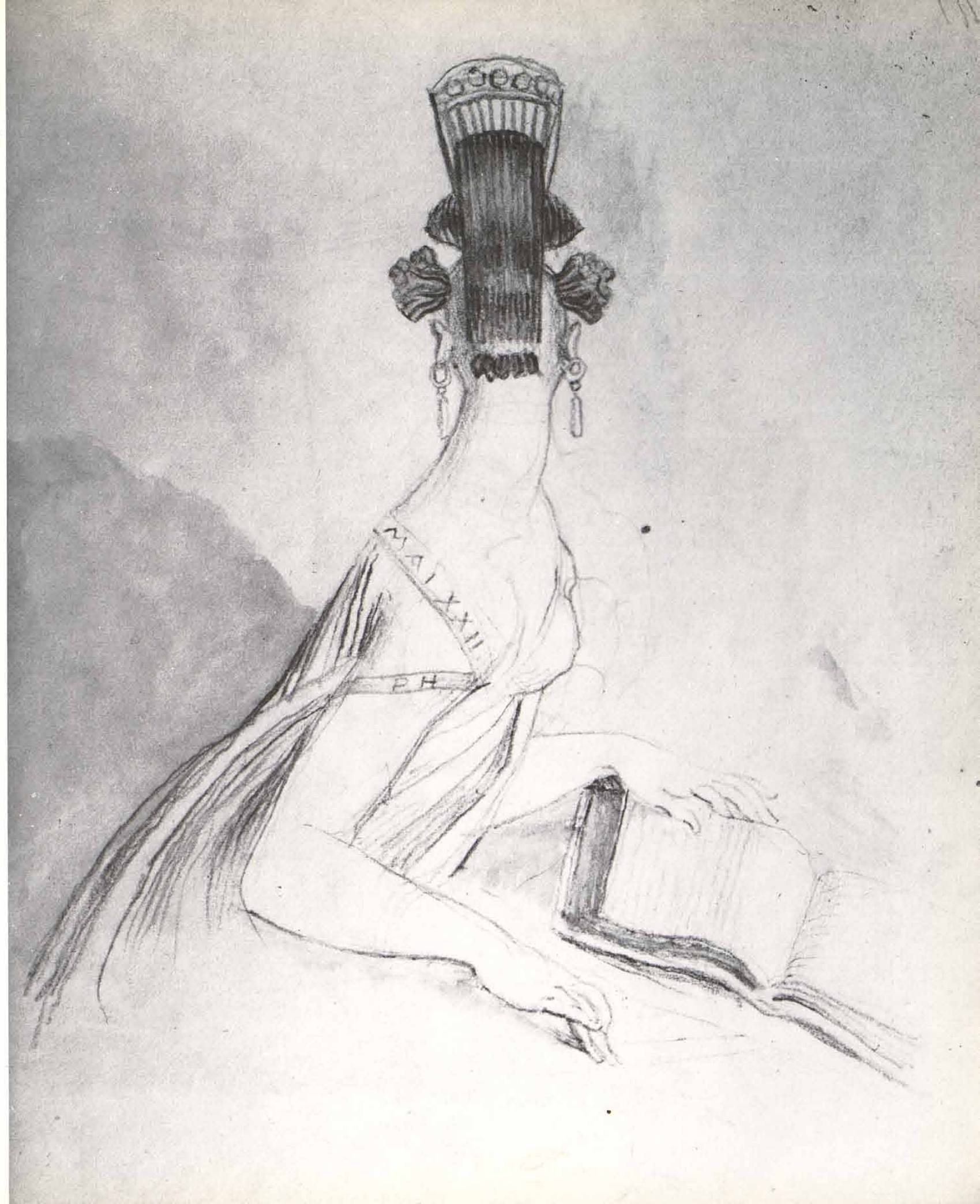
194. Johann Heinrich Füssli: Ritratto della signora Füssli. Auckland, Nuova Zelanda, City Art Gallery.
195. Johann Heinrich Füssli: Una signora in piedi davanti al tavolo di toilette. Ottawa, National Gallery of Canada.



196. Johann Heinrich Füssli: Tre signore a
passeggio. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung.
197. Johann Heinrich Füssli: Tre cortigiane.
Basilea, Öffentliche Kunstsammlung.



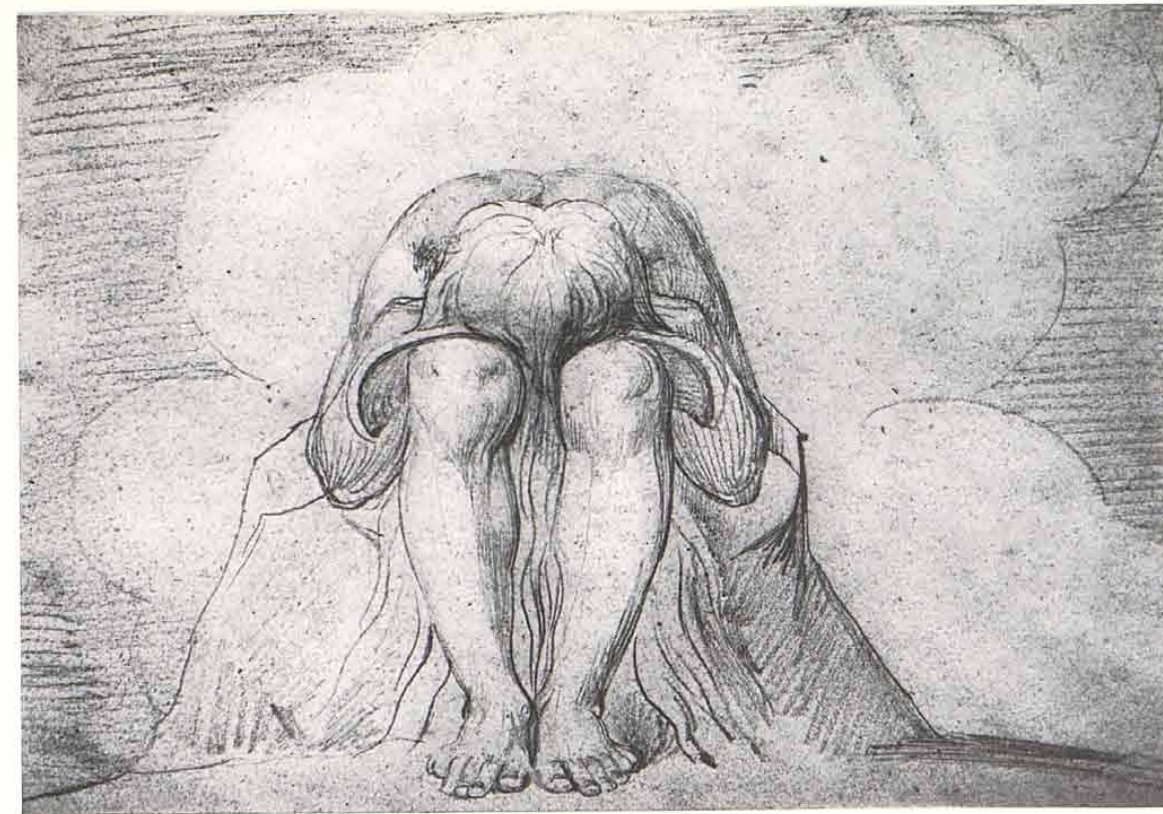
198. Johann Heinrich Füssli: Una cortigiana. Zurigo, Kunsthau.
199. Johann Heinrich Füssli: Donna davanti al Laconte.
Zurigo, Kunsthau.
200. Johann Heinrich Füssli: Donna vista di schiena. Zurigo,
Kunsthau.



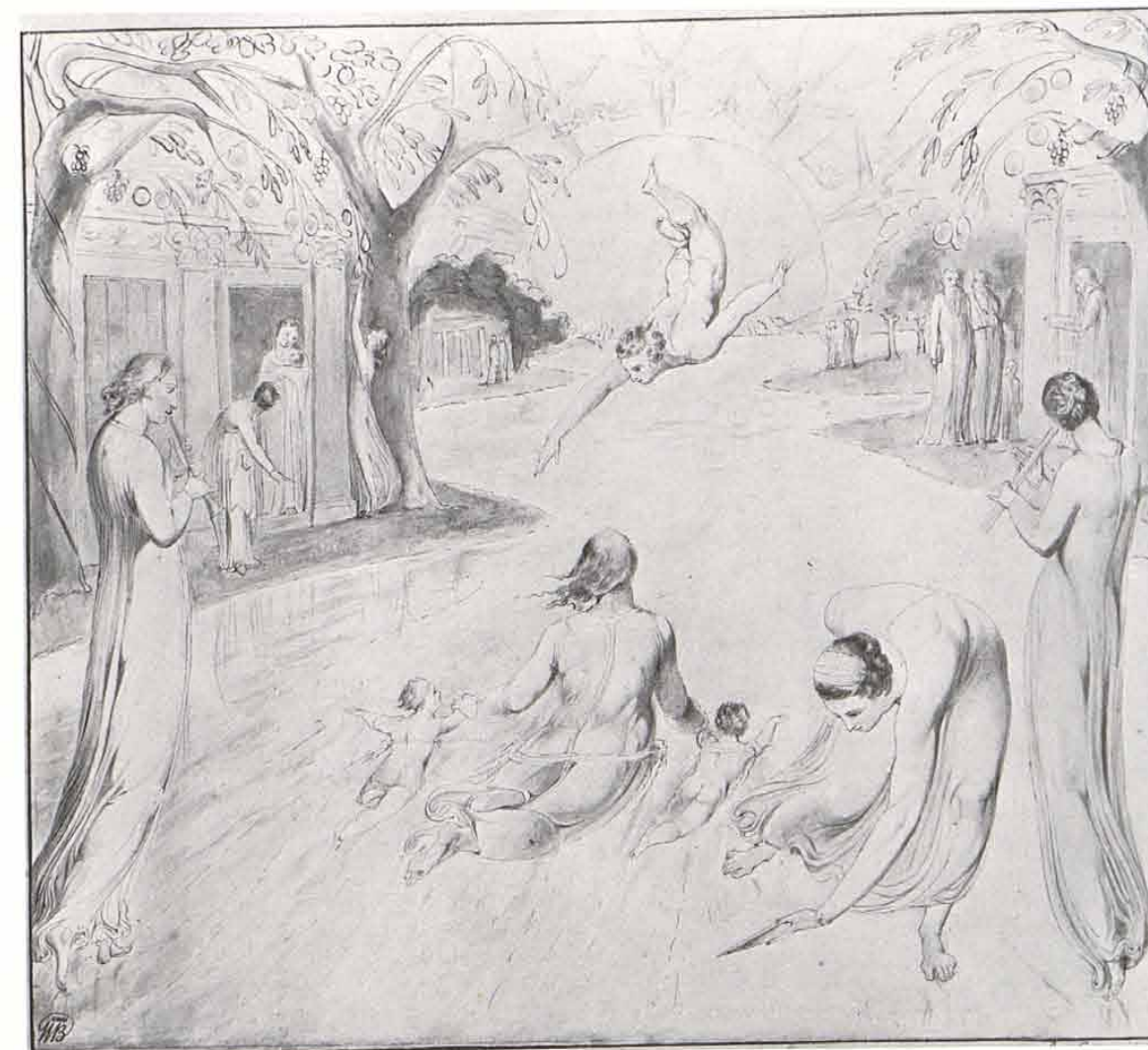
morie che vagano liberamente e nel quale vive tutto ciò che è stato espresso, vivono le immagini che vi si sono depositate nei millenni; è la storia, che ci nutre come la terra nutre una pianta, eterna presenza e sotterranea fonte di vita, inconciliabile con l'idea di progresso, è il luogo dal quale l'inconscio fa riaffiorare le immagini che si presentano alla coscienza nelle loro infinite possibilità espressive. Rivolgersi verso il passato quindi non poteva significare solo far rivivere lo spirito compensatorio dell'antichità e regredire sino ai puri archetipi di una superiore chiarezza formale « rinnovando la perduta arte dei greci », oppure ridare vita alla tensione spirituale e cristiana dell'arte gotica o raccomandarsi a più arcani modelli. Voleva dire anche rivolgersi a quel passato che ogni uomo porta in sé nel fondo oscuro della propria coscienza dove anzi la coscienza svanisce alle soglie dell'inconscio e attingere a quel mare sotterraneo le visioni da riportare alla luce del presente: interrogare cioè l'« involontario », quella sonnambula che è in ognuno di noi, come dirà Ritter, e della quale siamo noi stessi i magnetizzatori.

È a questo punto, quando cioè si è varcato appena il limite oltre il quale l'invenzione sconfinava verso la visione e il volontario già si confonde con l'involontario amalgamandosi ad esso come il mercurio all'oro, è dopo questo primo momento critico che è dato cogliere sostanziali differenze fra Füssli e Blake. Ogni immagine di Füssli, ogni sua invenzione semplice o complessa dal disegno di getto alla grande composizione, appare come il risultato di una avventurosa incursione verso l'ignoto, di un'immersione nell'« oscuro regno della possibilità mescolatrice di forme » affrontata con un sentimento di tensione e di ansia. Egli si addentra infatti in quelle tenebrose riserve dell'immaginazione creatrice guidato da una ossessione formale che non concede requie. La sua mente esaltata di sublime e carica sin nei più segreti recessi di un sovrabbondante repertorio di immagini ivi accumulate e sovrapposte dalle sue scelte ben determinate, proietta incessantemente contro il fondo nebuloso e indefinito dello spazio psichico inconscio le figure ideali vagheggiate dalla sua cultura. Contro la suggestiva indeterminatezza di quel fondo il gestire della statuaria antica e della terribilità michelangiotesca si dilatano in una tensione iperbolica e i lividi spettri evocati dalla mente emergono da una luce crepuscolare, come sospesi in uno spazio senza rapporti, gravati di un'espressività accentuata quasi disperata il cui significato tuttavia nasce da una scelta formale e culturale che la metamorfosi subita non riesce mai a nascondere. L'ossessione formale limita così l'azione di Füssli anche laddove oltrepassa i confini del volontario imponendo i suoi modelli e il filtro che la sua mente pone all'insorgere dal profondo delle immagini, il codice in cui si configurano le immagini stesse, è elemento primario del loro significato.

Ma quale è, a sua volta, il significato di quell'ossessione formale? Il reiterato richiamo ai modi espressivi del classicismo antico e del manierismo, cioè ai caratteri di un mondo in figure che era stato espresso nel momento di maggior espansione di una weltanschauung antropocentrica, codificante il regolato dilatarsi del microcosmo nel macrocosmo e viceversa, in divina corrispondenza, o nel suo momento di affermazione più disperata



201. William Blake: Albione e la lettera che uccide. Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection.
202. William Blake: Il fiume della vita. Londra, Tate Gallery.



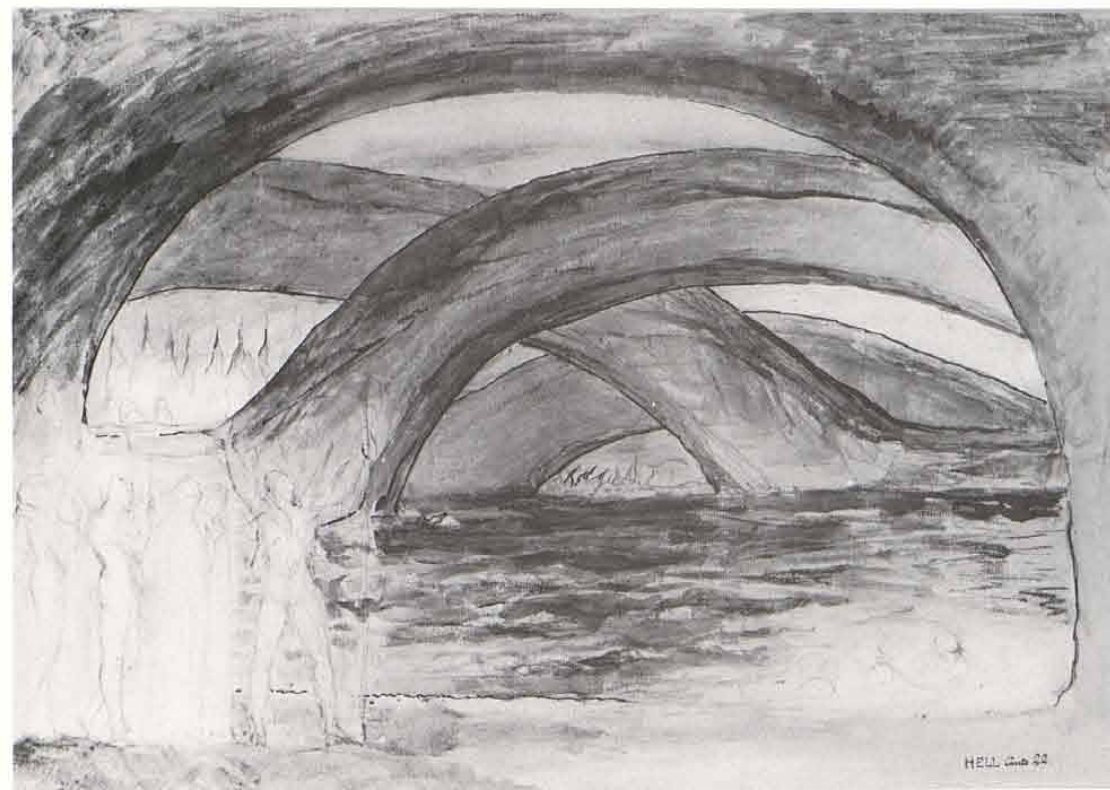
203. William Blake: Furioso desiderio. Londra, Tate Gallery.
204. William Blake: Visione dei figli di Albione. Londra, Tate Gallery.
205. William Blake: Studio per le *Notti* di Young. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.
206. William Blake: Il blasfemo. Londra, Tate Gallery.



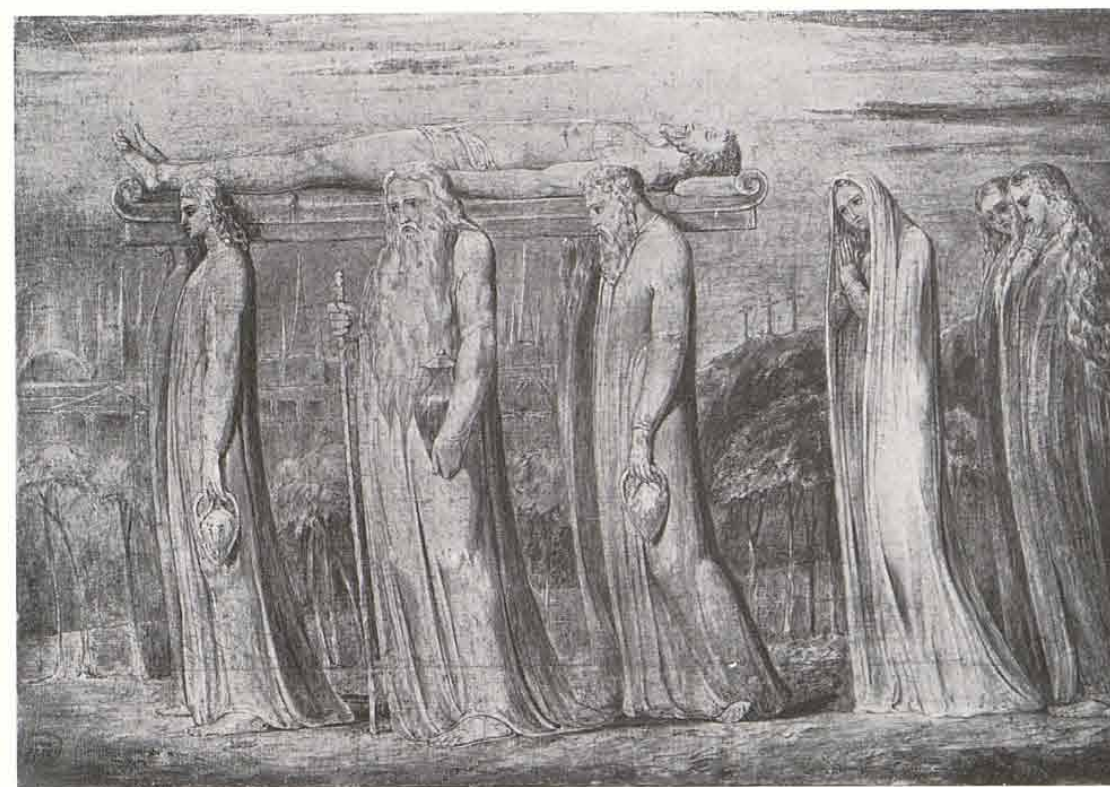


207. William Blake (o copia di John Linnell): Ritratto di un uomo che indicò a Mr. Blake come dipingere nei suoi sogni. Londra, Tate Gallery.

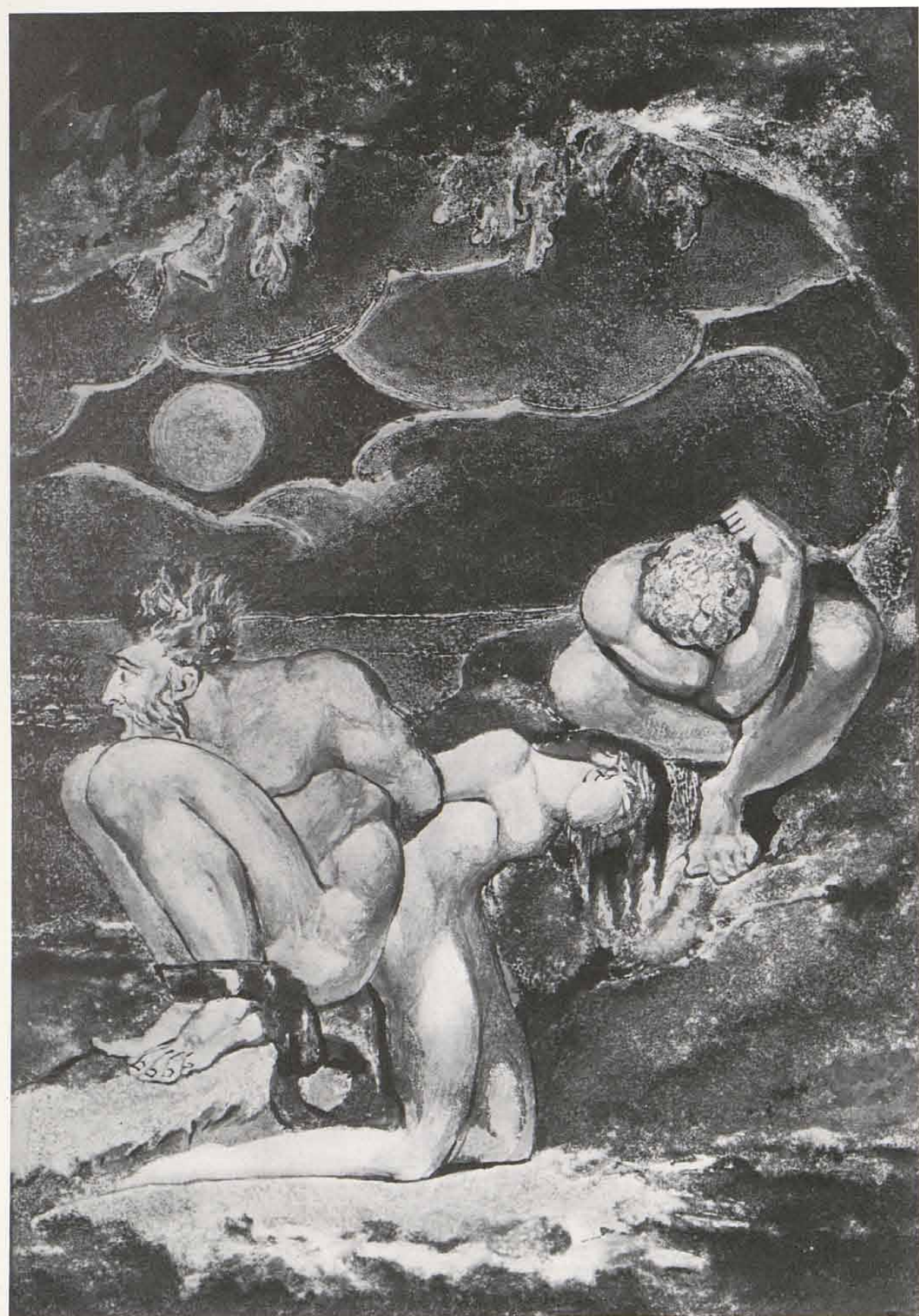
e folle nell'ambito della crisi cinquecentesca, partiva ora dal cuore di una situazione esistenziale del tutto opposta, una situazione ormai antica ma che l'Illuminismo aveva spietatamente focalizzato: l'assoluta negazione cioè della centralità umana entro la logica dell'universo, negazione che aveva raggiunto ormai la coscienza collettiva e nutriva le angosce e le autocommiserazioni masochistiche dell'uomo emarginato nel cosmo, ridotto a irrilevante manifestazione dell'ordine delle cose. Ricorrere quindi a quel codice figurato che presupponeva invece una mitica rilevanza umana significava certo abbandonarsi, tramite una rimozione del problema, ad un atteggiamento compensatorio che, si è già visto, è una delle caratteristiche del Neoclassicismo. Ma quella rimozione del sogno originario di un ruolo centrale e « demiurgico » dell'uomo che nata in un momento che coincideva con la consapevolezza della inesistenza di ogni umana centralità diviene in Füssli operazione cosciente, scontata rinuncia di un bene perduto, impossibile, cui invece il Neoclassicismo non voleva rinunciare. Le immagini che egli rievoca sa che sono immagini « morte », che sono prive cioè della loro vera anima e quindi del loro originale significato. È conscio, illuministicamente, della lacerazione avvenuta nel tessuto della civiltà e di come il tentativo di recuperare l'antica visione del mondo adottandone i modelli figurativi non porti che al gelido rituale delle riesumazioni o a mettere insieme noiosi teatri di manichini inanimati. Ma non cede d'altra parte alle lusinghe dell'ottimismo scienziista e alle tentazioni di essere il cronista di una nuova realtà che non ama e, pur meditando dubbioso e inquieto sull'inconsistenza della storia, guarda pur sempre verso il passato, luce nella sua notte, per disprezzo del presente. Le immagini che desume dall'antico e dalla maniera sa bene che sono gli unici fantasmi che, tragici e grandiosi, possono venirgli incontro nella sconsolata landa del sublime, in quella livida luce dove l'anima è in aspro conflitto con la natura e la dissociazione dalla realtà è totale. Perché quelle immagini di un mondo tanto più lontano in quanto irrecuperabile, di un mondo definitivamente sepolto, assumono il carattere fantomatico e impressionante delle apparizioni e, cariche come sono di un'espressività ora senza contesto e quindi a suo modo misteriosa, incomunicabile, si rivelano i modelli più adatti a rievocare l'irrealtà storica del mito, della tragedia, della saga. Il carattere strumentale di questo rapporto con l'antico o con Michelangelo è evidente e si rivela in certe citazioni riportate di peso e immesse in situazioni differenti. Una strumentalizzazione che può dirsi anche reificazione e significa comunque limitata possibilità di abbandonarsi a quel sentimento cui pure aspirava. È in questi casi che il connettivo dell'elemento inconscio, l'aggiuntivo della passionalità ed anche una certa parte di follia che serpeggia in un'atmosfera di maleficio si rivelano fondamentali. Mosso da una natura psichica e da una volontà affatto diverse era l'atteggiamento di Blake nel confronto di quei motivi dominanti comuni, come il rapporto fra il sentimento e la ragione, fra l'origine oscura delle passioni e la chiarezza dell'intelligenza, sperimentati nel loro conflitto come realtà emozionali e che all'aggressivo intellettualismo di Füssli provocavano amare riflessioni e si presentavano sempre come oggetto di un'inter-



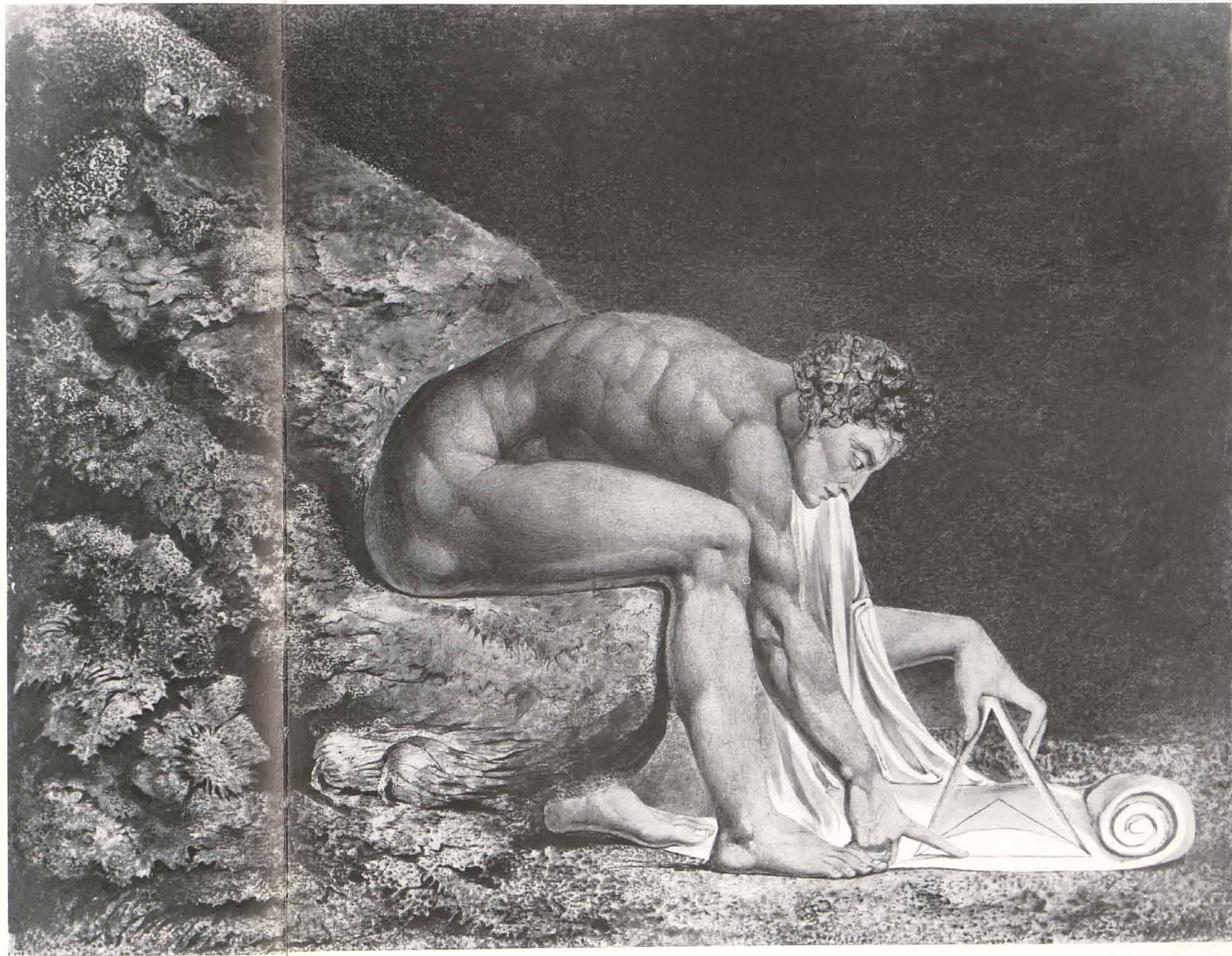
208. William Blake: Dante e Virgilio davanti alla palude Stige. Londra, Tate Gallery.



209. William Blake: Processione dal Calvario. Londra, Tate Gallery.



210. William Blake: Frontespizio delle *Visioni dei figli di Albione*. Londra, Tate Gallery.



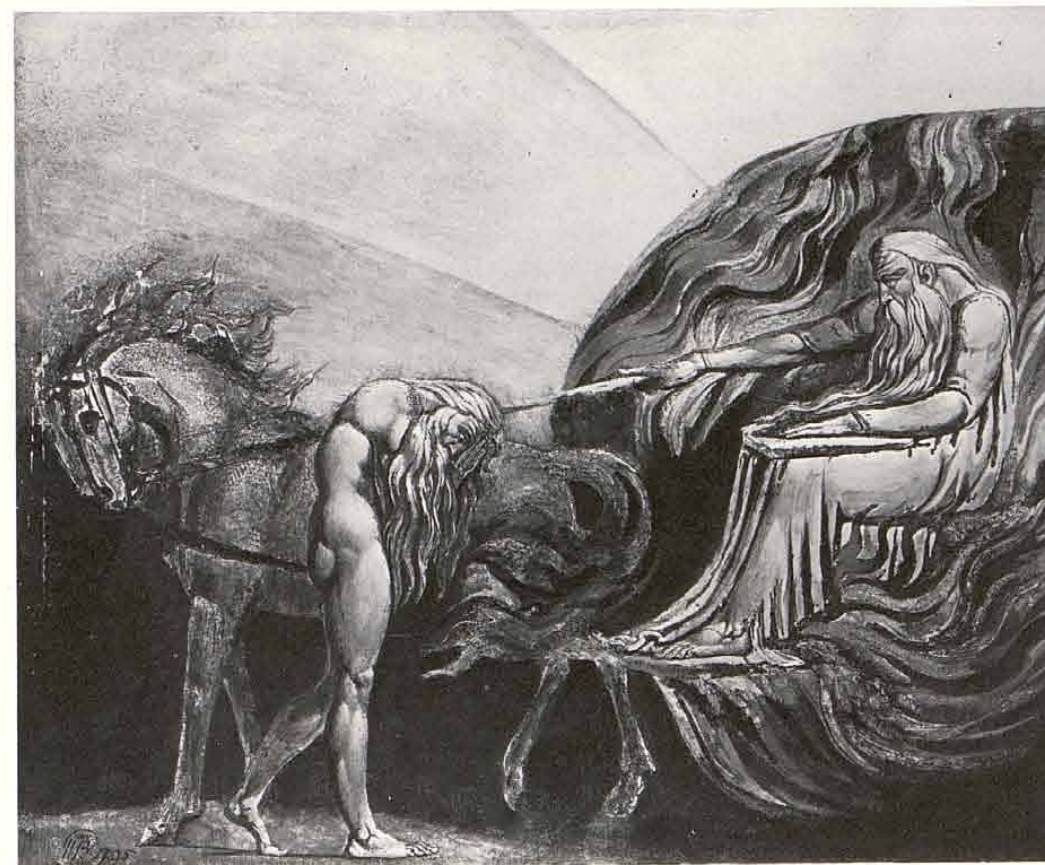
211. William Blake: *Newton*. Londra, Tate Gallery.

⁴¹Che nell'opera di Blake si sviluppi un pensiero coerente e che vi affluiscono molteplici tradizioni che costituiscono un vero e proprio sistema culturale che si estrinseca esclusivamente in immagini, emerge soprattutto dall'opera di Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, A.W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1962, XXX, II, Princeton University Press, 1968, che in due volumi svolge una precisa analisi dell'universo dell'artista.

rogazione continua e angosciosa. Di conseguenza del tutto diverso, al di sotto di analogie reali o apparenti, è il senso profondo espresso dallo stile grafico di Blake, diversa l'emanazione che si sprigiona, unitaria, dal suo vasto mondo di immagini, pazientemente e coscientemente costruito a guisa di un complesso e coerente sistema simbolico figurativo, di una cosmologia universale ove immagini e parole si rivelano come duplice natura di un medesimo messaggio⁴¹. Un sistema che impegna, con una continuità ossessiva che non conosce pause tutta la sua vita e si identifica con la sua poetica. La diversità di questa emanazione maggiormente ci colpisce quanto più siamo indotti a constatare come fosse stretto il legame formale che fa dipendere Blake dal tenebroso classicismo e dal sublime michelangiolesco di Füssli, come anzi questo legame non fosse soltanto un nesso esclusivamente formale ma comportasse il giusto riconoscimento da parte di Blake, come più volte s'è visto, di una comune origine e di una comune volontà riformatrice.

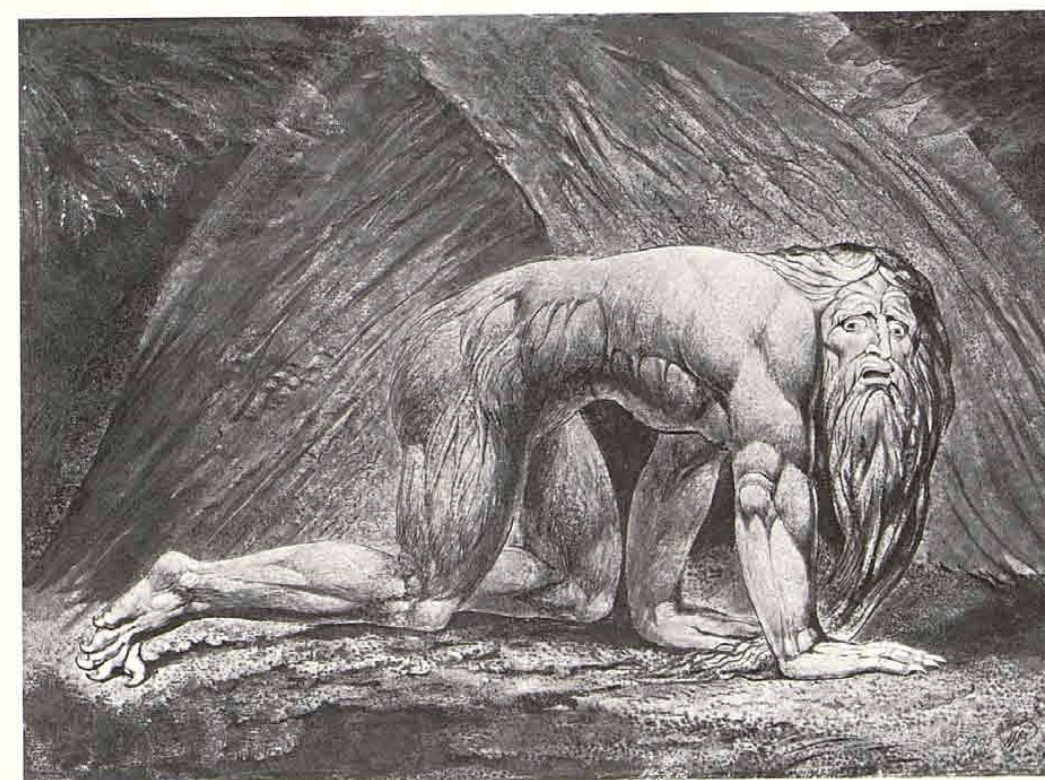
Ho già accennato cosa debba intendersi, a proposito dei due artisti, per origine comune, come essa cioè debba ritrovarsi in quella temperie culturale ed esistenziale che va ancora sotto il nome di preromanticismo, ma seguendo il filo di una psicologia in progresso che ci conduca attraverso le insidie di un territorio così trascolorante e facilmente enfaticabile. Giova però insistere come, al di sotto degli schemi assai intricati di eventi che sottendono la complessa situazione della storia pittorica in quel periodo di transizione della storia europea, fin dagli anni del primo incontro di Blake con Füssli si delineasse l'insorgere di esperienze e di realtà psicologiche di grande intensità che premono e danno vita ad emozioni altrettanto intense, e che richiedono risposte estranee alla ragione. Ho anche detto che questi sono i fatti che fanno parte di una precisa realtà storica e che, per la loro stessa natura, giustificano la genesi emotiva della cosiddetta « arte fantastica e visionaria » del declinante Settecento e il carattere individualistico della sua poetica. Cioè quella facoltà particolare ad artisti che vivevano in maniera « inflazionata » nella dimensione dell'idealismo soggettivo, di avventurarsi per un cammino esclusivamente personale fra sogni, tormenti e illuminazioni.

È sotto il segno di questo momento emotivo che la situazione di Füssli e di Blake si trova sulla stessa linea progressiva di sviluppo, nonostante le singole naturali differenze. Anche se questa linea, pur limitandola al solo rapporto tra i due artisti, attraversa il confine fra l'Illuminismo e il Romanticismo, o almeno, per rimanere più nel concreto, fra due culture ben diversamente indirizzate. Solo il riferimento ad un particolare momento chiave della storia della psicologia può darci ragione della reciproca solidarietà e dei legami formali che legano due artisti che, sul piano della formazione culturale, appartenevano a due mondi diversi. Perché Füssli partecipava di una visione materialista, immanente e pessimista dell'esistenza di derivazione illuministica, non amava Platone e dichiarava esplicitamente di aderire all'empirismo sensista di Hobbes e di Locke, mentre Blake fu sempre in dura polemica con la dominante corrente empirista che va da Bacon a Locke, amava Platone e trovava anzi i maggiori appoggi al suo si-



212. William Blake: Dio che giudica Adamo. Londra, Tate Gallery.

213. William Blake: Nabucodonosor. Londra, Tate Gallery.



⁴²Sul platonismo di Blake e sulle fonti filosofiche del suo sistema culturale vedi ancora il saggio della Raine. Cfr. anche G.C. Argan, *Studi sul Neoclassicismo*, in «Storia dell'arte», 1970, nn. 7, 8, p. 251. Un altro punto in cui Blake divergeva nettamente da Füssli era la considerazione dell'opera di Burke. Blake trovava «abominevoli» le teorie di Burke: «Il Trattato di B. sul Sublime e il Bello è fondato sulle opinioni di Newton e di Locke; su questo Trattato Reynolds ha fondato molte delle sue asserzioni in tutti i suoi Discorsi. Ho letto il Trattato di B. quando ero molto giovane e ne provai lo stesso disprezzo e ripugnanza che ne provo ora».

⁴³Vedi a questo proposito il capitolo *La réconciliation avec l'ombre*, in 1879, *les emblèmes de la Maison*, cit., di J. Starobinski, p. 135.

⁴⁴«Ma io non sono che una parte della parte che in origine era un tutto, una parte della tenebra che generò la luce, la superba luce, che ora alla Madre Notte contende il primato e lo spazio; ma non riesce, ché, per quanto si affanni, essa è prigioniera dei corpi cui aderisce.» Così Mefistofele, *Faust*, parte 1^a (ed. Einaudi, trad. Barbara Allason, 1971, p. 40).

stema nel neoplatonismo della scuola di Cambridge, nelle divulgazioni platoniche del Taylor o nella «nuova teoria della visione» di Berkeley⁴². I riflessi formali di quell'origine comune sono evidenti. Per non fare che un esempio basti ricordare come Blake, che pur superò nettamente Füssli nel prendere coscienza della congiuntura psicologica e del substrato mitologico che conferiva realtà e significato a quei «fatti» emotivi, non si allontanò da Füssli né lo superò nell'esprimere il rapporto fra le figure e lo spazio. A questo rapporto, negli stessi anni, la poetica del Neoclassicismo aveva conferito una soluzione dialettica improntata alla massima semplicità e immediatezza e che si accompagnava all'ideale di giungere all'essenziale chiarezza del rilievo statuaria antico, ove le azioni dei personaggi affiancati sullo stesso piano che coincide con l'estremo orlo inferiore, si rapprendono, calate entro l'impronta ben circoscritta di un gestire rituale e significante che le isola, individuandole, dalla continua e collettiva omogeneità del fondo. Attribuiva così allo spazio la qualità di zona neutra, di elemento inespressivo, amorfo sul quale si delinea nettamente e risalta l'elemento «espresso» della figura, atteggiata secondo le regole di un complesso codice culturale, o fornendo a questa solo un sommesso commento.

I bassorilievi di Canova o lo stile lineare di Flaxman che pure influenzò notevolmente Blake che lo chiamava «felice figlio dell'immortale Fidia», offrono di questo concetto spaziale l'enunciazione più pura. Né Füssli né Blake, s'è visto, erano indipendenti dalla poetica neoclassica, ma distinguere il loro rapporto figura-spazio da quello del Neoclassicismo, e distinguerlo per riconoscerne la presenza di un aggiuntivo psichico, significa non soltanto individuare un fondamentale elemento espressivo comune che unisce storicamente i due artisti e che va puntualizzato prima di notarne le sostanziali differenze, ma significa anche appuntare l'attenzione sulla realtà emozionale vissuta che è alla base di quel rapporto e lo lega ad uno dei motivi sostanziali del momento storico che si è cercato di delineare.

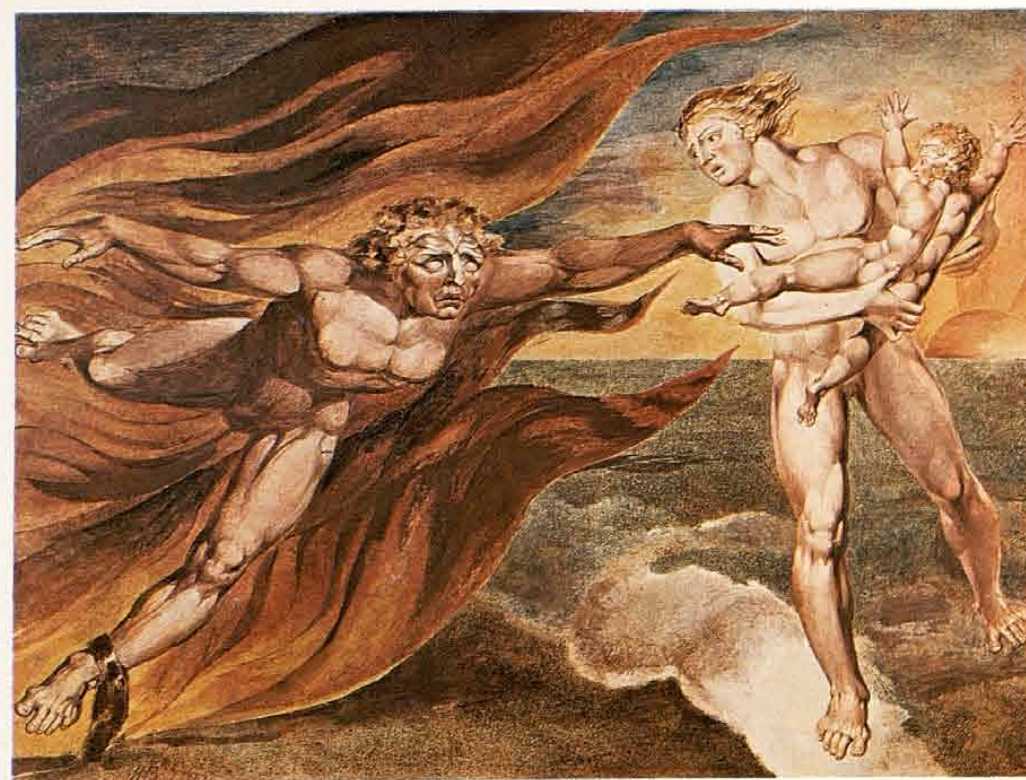
È il motivo della «riconciliazione con l'ombra»⁴³ nato dal riconoscimento della polarità archetipica luce-tenebre che agiva come nucleo centrale di significato e di dinamismo all'interno della coscienza collettiva tardosettecentesca modellando la sensibilità futura.

Una polarità archetipica che forniva lo schema strutturale alla polarità soggetto-oggetto, io cosciente-inconscio. La grande idea romantica, ma prima ancora goethiana⁴⁴ della fecondità delle tenebre era il simbolo, il mitema o la radice stessa della scoperta più rivoluzionaria della psicologia preromantica e della *naturphilosophie*: la scoperta di una mente inconscia e delle potenzialità espressive ad essa connesse.

È necessario considerare in relazione con tale motivo quella particolare qualità dello spazio in Füssli che ho già tentato di individuare. Soprattutto nelle sue opere più mature, lo spazio dal quale emergono e sul quale campeggiano le figure evocate dalla sua mente si identifica con l'indistinto, con l'ombra nebulosa e feconda. Ma questa parte «oscura» dei suoi dipinti non è l'opaca zona di buio ove non ha luogo la luce che si arresta solo

sui corpi, non cioè la negazione della luce, l'«oscurità esterna» che ci circonda al di là di quel largo cerchio di consapevolezza illuminato dalla candela del nostro Io, il nulla quale se lo immagina l'autocoscienza abbagliata dalla propria luce. È piuttosto la mezza luce primordiale, il grigio senza attributi che è la sintesi di tutti i colori in vorticoso movimento, un simbolo dell'origine delle cose dalla quale la «fantasia creatrice» attinge le forme. Ed è questo ancora lo spazio «psichico» di Blake, che ora si addensa come una fitta nebbia gravida di tangibile e minacciosa oscurità, ora si dirada all'improvviso come un vapore ondeggiante e leggero o si lacera squarciato da una luce di fiamma; uno spazio indeterminato, mentale, percorso dal serpeggiare di correnti che lo agitano, da spirali turbinose, che sono il segno di un'interna tensione generativa, del circolare di oscure energie, del trascorrere del soffio divino della creazione. Forse che si compingono quando circondano le simboliche visioni angeliche, le figure che vivono nell'alone della loro sfera ambientale di aria e di fuoco, in forme armoniose e in chiari schemi geometrici.

Le figure, infatti, restano, per lo più, in Blake come conchiuse in uno schema che le separa dallo spazio che le circonda e al quale non comunicano quel contenuto concettuale che è solo loro, mentre lo spazio, l'ambiente, resta molto spesso nebuloso e confuso, inespresso, quasi simboleggiasse l'atmosfera collettiva primigenia dalla quale si distaccano le figure investite dalla luce e individuate nella loro significativa espressività. È chiaro che una ragione di carattere contingente, identificabile nella morfologia dominante della cultura figurativa contemporanea, si sovrappone qui alla poetica personalissima di Blake indirizzandone in qualche modo il processo espressivo. Infatti se, per Blake, la realtà delle «cose della mente» si manifesta in immagini simboliche era fatale che, a livello formale, la natura di quelle immagini risultasse in parte condizionata dalla adesione dell'artista alla temperie umanistica del Neoclassicismo e alla sua ricerca di tipologie fondamentali, anche se quella sua adesione fu tutt'altro che ortodossa, stimolata soprattutto da un'iconografia che era più interessata ai concetti e al significato che non agli aspetti della natura. Ed è così che il messaggio «rivelatore» è affidato soprattutto alle figure, alle leggere creature ondegianti che popolano l'acqua, l'aria, il fuoco, agli angeli che si intrecciano in turbini e in volute ardenti verso la profondità del cielo, alle malinconiche e buie creature della terra prigioniere della loro inerzia. Ed è singolare come sia nella leggerezza eterea delle figure celesti figlie della luce che nella ctonica pesantezza di quelle terrestri figlie dell'ombra, accanto ad una sorta di primitivismo infantile viva senza contrasto quella stessa ossessione formale che spinse Füssli sino ai limiti del grottesco. O meglio vivano i risultati ultimi di quella ossessione, spogliati dall'ossessione stessa e spinti senza timore oltre i limiti del grottesco sotto la salvaguardia dell'innocenza, scelti, in nome della loro tipicità, come le spoglie più adatte cui infondere nuova vita nell'atto di coagulare in immagini il fumo delle impalpabili essenze captate dall'immaginazione e confluenti nella sua cosmologia. È proprio per il fatto di essere accettata come mezzo, e senza nemmeno pensarci troppo, e non posta come fine che la tipicità



214. William Blake: Pietà. Londra, Tate Gallery.
215. William Blake: Gli angeli del Bene e del Male. Londra, Tate Gallery.
216. William Blake: Pietà, particolare. Londra, Tate Gallery.

iconografica desunta dai modelli classici o michelangioleschi, immagini di una civiltà perduta senza possibilità di resurrezione, non è mai toccata in Blake dal gelo della morte o dalla freddezza del vuoto. Classicismo e michelangiologismo possono talvolta apparire in lui persino intensificati nei confronti di Füssli per quel gestire iperbolico che esaspera il codice semantico di un passato privo di ogni analogia col presente, ma la personificazione del mito nasce da una chiara coscienza della genesi e della struttura delle immagini e i corpi atletici, fasciati pesantemente dalla potenza della muscolatura statuaria e ipertrofica, sono dotati di uno slancio sovrumano che li catapulta nello spazio e li inserisce nel circuito delle sue correnti vitali.

Ma ciò che più distingue il mondo figurativo di Blake da quello di Füssli, ciò che forse più di ogni cosa lo caratterizza, è la qualità di costanza e di omogeneità delle immagini che nasce da una interna continuità del discorso. Ogni opera di Füssli costituisce un nucleo a sé stante di significati e di emozioni, un racconto conchiuso che ha la sua motivazione e il suo effetto, anche se fa parte di una serie, come ad esempio quella della Milton Gallery. È il risultato di una ricerca avventurosa, quasi di un azzardo, che si ferma di volta in volta all'obiettivo raggiunto, o trovato, per ricominciare ad ogni opera, con ansia rinnovata, con una particolare tensione, lo stesso viaggio verso l'ombra senza che mai una volontà perfettamente chiara ne faccia prevedere il punto d'arrivo. La singolarità della vicenda genetica conferisce ad ogni dipinto un'individualità visuale, un carattere che rimane impresso nel nostro ricordo. È più difficile invece ricordare una singola opera di Blake. Vi è come un continuo fluire dall'una all'altra per il ripetersi quasi invariato di determinate costanti, quali le colorazioni simboliche o le fisionomie tipiche, per quel persistere di un omogeneo stile lineare dai contorni marcati e dai chiaroscuri essenziali scelto come il mezzo più semplice per dar corpo alle visioni dell'immaginazione e all'« eterna natura e permanenza delle sue immagini sempre esistenti ». Il mezzo più semplice senza dubbio; e un'immediatezza nell'esprimersi che dietro l'apparente trascuratezza e genericità del segno rivela una sicurezza estrema dei propri fini, abbreviando al massimo il cammino fra il formularsi dell'immagine nella mente e il suo realizzarsi sul foglio. Così se quel suo semplicissimo metodo di acquarellare leggermente riempiendo i contorni delle figure e campendo gli sfondi può dirsi ispirato ad una sorta di infantile innocenza non manca di raggiungere delicatezze sottili o improvvise violenze. Sempre, nelle fanciulle, l'oro spento dei capelli incornicia un pallore lunare appena toccato di rosa sulle guance e che contrasta col nero intenso delle pupille; sempre, nelle figure virili, il giuoco dei muscoli evidentemente segnati è accentuato da lievissimi passaggi di ombre leggere che vanno dal grigio-azzurro al violaceo, dal rosa acceso all'amaranto, colori che sembrano distillati dai freschi succhi di fiori primaverili. trasparenze azzurrine trascolorano verso orizzonti segnati dalla striscia arancione del tramonto, divampano fiamme gialle di bagliori celesti, la notte si rapprende in azzurri cupi e in violetti, le nubi si addensano minacciose sulla terra e si confondono con questa in una gamma di grigi scuri, di verdi marci e di marrone. Si alternano le

luci vivificanti del cielo e i toni cupi della notte, lo splendore divino e l'inerte melanconia terrestre.

Le singole immagini di Blake fanno parte di un insieme, sono come anelli di una catena, le tessere di un mosaico che va letto nella sua totalità, anche se in ognuna di esse si coglie un senso, se il significato finale si riflette in ogni tema, anche se ognuna è nata da un atto d'amore a lei solo rivolto al momento della creazione.

La pittura è una muta poesia, una rivelazione profetica, è il linguaggio fiorito di colori della sapienza e alle parole corrispondono i significati fissi delle sue immagini e esprimono per tutti le « concezioni della fantasia visionaria ».

La continuità e la virtù comunicatrice del suo discorso figurato sono date dalla fedeltà all'archetipo, dal ripetersi di figure che si riferiscono a tipologie fondamentali rivelate dagli attributi, dal fatto che esse siano portatrici di significati costanti e di contenuti concettuali. Una tipicità iconologica che si apparenta a quella degli arcani dei Tarocchi. Le immagini, infatti, corrispondono, nell'opera di Blake, alle nozioni⁴⁵ e le sostituiscono, sono le espressioni di un pensiero che si sviluppa in un sistema culturale simbolico-ermetico che non può manifestarsi che come un apocalisse.

È così che all'origine del mondo figurato di Blake vi è una complessa coerenza di riflessione mentale, una fiducia nella realtà dell'immaginazione e una sicurezza dei propri obiettivi che manca a Füssli. La genesi emotiva delle immagini e il momento razionale fondato sulla nozione della natura e sulle certezze sperimentali non hanno più alcuna possibilità di convivenza né di suscitare inevitabili e irrisolvibili conflitti: « le cose della mente sono le sole reali ». Non possono sussistere dubbi su questo punto così come sul fatto che l'immaginazione sia il vero strumento della conoscenza.

La « fantasia creatrice », che portava in sé il germe di un prometeico orgoglio sturmeriano, cede il posto alla « fantasia visionaria » che presuppone riflettere l'infinito e l'eterno. E la sicurezza mistica di restaurare « una nuova età dell'oro » toglie al Sublime, cui ancora si richiama, ogni possibilità di sconfinare in atteggiamenti satanici e libertini.

« Il matrimonio del cielo e dell'inferno » di Blake annunciava il risorgere dell'uomo, alla fine dei tempi, nel suo vero corpo. Preconizzava un superamento cioè dell'uomo stesso che apre la via al pensiero di Nietzsche. Ma la « riconciliazione con l'ombra » supposeva una riconciliazione col mondo spirituale: la fiamma diabolica doveva unirsi alla luce celeste. Era in quella direzione che Blake, riconciliando gli opposti, cioè vivendo l'ambiguità del mondo nell'ambivalenza delle immagini mitiche, trovava alimento alla sua tensione. Se il termine polarità entrò nel linguaggio occidentale con l'Ego cartesiano e se l'Illuminismo, stabilendo le affinità dell'io cosciente con la luce, vedeva impenetrabili recessi d'ombra là dove la luce dell'autocoscienza non poteva estendere il suo raggio, si può dire che Blake capovolgendo i termini di quel rapporto vedeva solo oscurità sterile e opacità nella ragione e luce e trasparenza nella fantasia visionaria che gli rivelava quelle « permanenti realtà di ogni cosa che vediamo soltanto riflesse in questo vegetativo specchio della natura ».