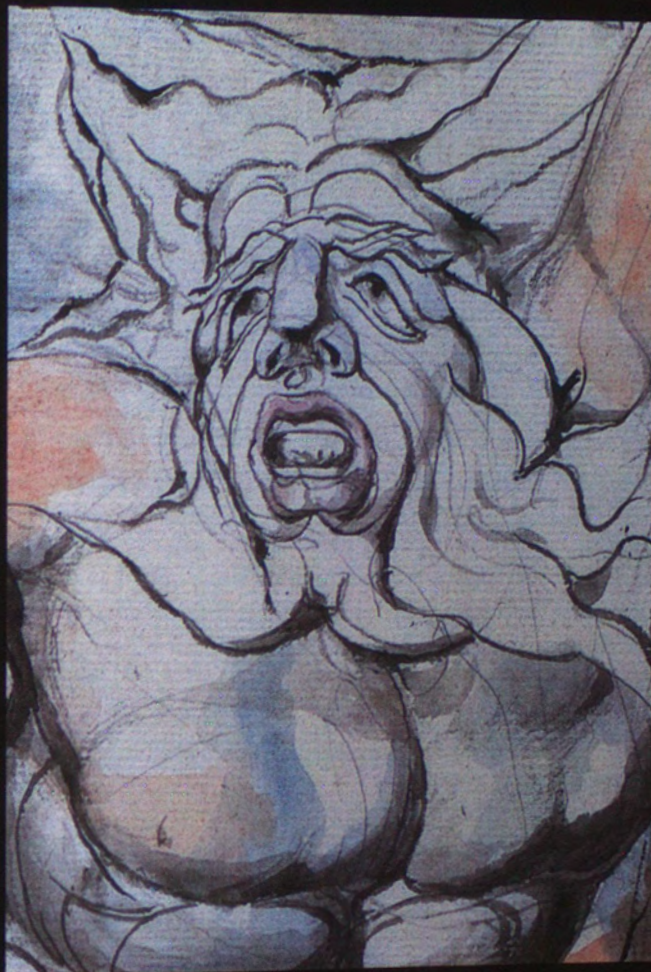


Blake all'Inferno



*Testi di
Giuliano Briganti,
Jorge Luis Borges*

Giuliano Briganti

È significativo che William Blake trascorresse gli ultimi due anni della sua vita travagliata e intensa traducendo in immagini le visioni di Dante, di quel Dante che, pur ammirandolo al pari di Shakespeare o di Milton, aveva sempre giudicato con tanta severità, vorrei dire anche con poco amore, ma con il quale alla fine non poteva non confrontarsi, lui che definiva la propria pittura come "visione di eternità", cioè come espressione visiva di quella verità estrema che gli rivelavano le "cose della mente", le uniche che erano per lui reali. Doveva giungere a quel confronto perché riteneva che Dante, nonostante i suoi errori, fosse pur sempre "con Dio", come disse un giorno a Henry Crabb Robinson, e forse, quindi, come Milton, un suo pari, quasi un amico nella "Grande Eternità"; doveva giungerci perché, se non concordava con il suo pensiero, riconosceva in lui la dimensione del profeta.

È nell'autunno del 1824 che Blake, con il suo ben noto e appassionato impegno, cominciò a lavorare al progetto di illustrare la *Divina Commedia* eseguendo un gran numero di disegni e di acquarelli con l'intenzione di trarne poi una serie di incisioni. L'idea non era sua, o per meglio dire, l'occasione, cioè la commissione, gli venne da un suo giovane seguace. Blake aveva allora sessantasette anni, un'enorme produzione alle spalle, e solo da pochissimo tempo, nella sua strenua vecchiezza, aveva avuto il conforto di avere intorno a sé un gruppo di giovani discepoli, pittori e incisori, uniti dal comune sentimento di incondizionata ammirazione per la sua alta missione intellettuale, e che vedevano in lui "Il Saggio", qualcosa di simile al profeta Isaia. Ben lungi dal condannare le sue eccentricità o quei suoi atteggiamenti di profeta e di visionario che per lungo tempo, dopo la sua morte, gli valsero la fama di pazzo, lo consideravano come l'uomo che univa in sé il genio di Dante e di Michelangelo, si nutrivano delle sue idee, modellavano ogni loro pensiero sulla sua cosmologia. Chiamavano la sua casa modesta, al N. 3 di Fountain Court, situata in un povero quartiere di Londra, "La Casa dell'Interprete" e loro stessi, i discepoli, "Gli Antichi".

Fra questi giovani "Antichi" era John Linnel, figlio di un mercante di disegni e di stampe di Bloomsbury, che a ventisei anni, nel 1818, aveva conosciuto Blake diventando ben presto suo intimo. Aveva seguito, nella prima giovinezza, Turner, Girtin e Cotman, aveva già esposto alla Royal Academy e dipingeva soprattutto paesaggi, co-



Se l'Inferno di Dante sia un luogo atroce, o semplicemente vi accadano cose atroci; se il conte Ugolino abbia veramente divorato i suoi figli; se sia possibile sanare la discordia fra i sentimenti di stupore, reverenza e pietà che Dante prova verso personaggi come Ulisse, o Paolo e Francesca, e la loro condanna a una pena eterna: a questi dubbi Jorge Luis Borges risponde in una serie di Lecturae Dantis che confermano, in tarda età, un'intelligenza della letteratura ineguagliabile e senza offuscamento. Le sue pagine sono accompagnate da un'altra Lectura Dantis: quella di William Blake, l'inglese visionario che, dalla fucina delle sue esperienze interiori, trasse le immagini di un Inferno dissimile da tutti gli altri

me del resto anche gli altri "Antichi". Fu Linnel, che certo disponeva di un po' di denaro, e che già nel 1821 aveva commissionato a Blake le repliche degli acquarelli per il *Book of Job* del quale, nel 1823, finanziò le incisioni, fu proprio Linnel a commettere al vecchio maestro le illustrazioni della *Divina Commedia*. E fu lo stesso Linnel che introdusse Samuel Palmer, il più famoso degli "Antichi", nel cerchio di Blake.

Non v'è dubbio, la spiritualità che anima quel tanto di "paesaggio" presente in quelle tarde visioni dantesche di Blake, si riflette sul mondo degli "Antichi". Erano tutti, infatti, adoratori del paesaggio e cercavano di cogliere le sue "significanze spirituali". Avevano imparato da Blake a guardare "con" e non "attraverso" l'occhio, a vedere i dolci pascoli, le colline erbose e i cottage del Sussex e del Kent come angoli di paradiso. "Le glorie del cielo possono essere tentate... gli inni risuonano lungo i colli del Paradiso nella sera" appuntava il giovane Palmer. Recitavano Virgilio sotto gli alberi, leggevano Dante e vagabondavano con i loro album di schizzi per i campi con degli stupefacenti mantelli lunghi fino ai talloni, che li facevano apparire ai contadini spaventati come fantasmi del tempo dei Druidi. Vivevano così nella natura, alla ricerca delle sue basi spirituali, spinti da Blake sulla via della "vera visione", e cercavano nelle dolci sere estive la luce dell'eterno mentre il vecchio maestro era tuffato nell'"aere perso" dell'*Inferno* dantesco o intravedeva gli angeli nel cielo colore di "oriental zaffiro" del *Purgatorio*.

La più antica citazione di quei disegni e di quegli acquarelli per la *Commedia* la dobbiamo a Samuel Palmer, che ricorda la sua prima visita fatta a Blake in compagnia di John Linnel il 9 ottobre del 1824: "Lo trovammo a letto, con un piede ustionato (e una gamba). Tutt'altro che inattivo nonostante i suoi sessantasette anni, ma occupatissimo, sedeva sul letto coperto di libri come un antico patriarca o come un morente Michelangelo. Andava via via disegnando sulle pagine di un grande libro in folio i disegni più sublimi per il suo (ma non a lui superiore) Dante. Disse che li aveva cominciati in grande timore e tremando. Gli dissi: 'anch'io tremo e ho molta paura' Allora — rispose — sei a posto'. Li ha fatti, quei disegni (credo cento) in quindici giorni di malattia, a letto. E là, in un primo tempo con timore (che sarebbe stato molto più profondo se i disegni di Dante non mi avessero così assorbito da dimenticare me stes-

Blake all'Inferno

so) gli mostrai alcuni dei miei primi tentativi di disegno".

Il lavoro, cominciato in quei giorni di autunno del 1824, continuò ininterrottamente fino alla morte, che colse Blake il 12 agosto del 1827. Restano, di quella grande impresa, centodieci disegni acquarellati, dei quali circa due terzi dedicati all'*Inferno* e un terzo al *Purgatorio* e al *Paradiso*; una proporzione che può sembrare strana se si considera la propensione di Blake per le visioni celesti, e come rimproverasse Dante per essere troppo attaccato alle cose di questo mondo o per il fatto che vedesse diavoli "dove io non ne vedo nessuno". Ma non si deve addebitare la preponderanza dei disegni sull'*Inferno* ad un maggior interesse di Blake per quella cantica, ma soltanto all'interruzione improvvisa del lavoro per la morte dell'artista. Quanto alle incisioni, riuscì a portarne a termine soltanto sette. Le aveva cominciate, probabilmente, agli inizi del 1826, dopo aver terminato quelle per il *Book of Job*.

Prima di affrontare l'impresa commessagli da John Linnel, Blake si era già addentrato nel mondo di Dante quando l'amico John Flaxman ebbe da Thomas Hope, nel 1792, la commissione di una serie di centonove illustrazioni per la *Divina Commedia* in seguito alla quale Flaxman pubblicò in Roma, nel 1793, le sue *Compositions for the Divine Comedy*. Blake lo assistette assiduamente in questo lavoro tanto da pensare che questo suo aiuto meritasse un riconoscimento. Scrisse infatti nei suoi *Public Address*: "Quanto del suo [di Flaxman] Omero e Dante sarà riconosciuto a me non so, dato che andò molto lontano per pubblicarlo, in Italia, ma il Pubblico saprà e la Posterità saprà". Aveva poi più di una volta disegnato e dipinto un tema particolare della *Divina Commedia*, quello del Conte Ugolino. Ma ora doveva misurarsi direttamente con tutto il mondo di Dante, confrontare la sua cosmologia con la cosmologia dantesca. L'impegno maggiore era proprio in quel confronto, così che i suoi disegni non devono considerarsi soltanto illustrazioni del testo del poema, ma anche una sorta di commentario alla ideologia di Dante dalla quale dissentiva profondamente soprattutto nella dottrina del castigo. Si procurò il testo del Vellutello e si mise a studiare l'italiano per poterlo leggere, sebbene Henry Crabb Robinson riferisca che, quando lo visitò nel 1825, trovò Blake intento a leggere la *Commedia* nella traduzione di Henry Cary uscita nel 1814.

Come ho detto, Blake ammirava profonda-

mente Dante ma, come spesso gli accadeva con le persone che più ammirava, era estremamente critico nei suoi confronti. Per lui Dante era "un Ateo, un puro politico affaccendato intorno a questo mondo, come lo era Milton". "Aveva concesso troppo a Cesare. Non era un repubblicano, era un uomo dell'Imperatore, un uomo di Cesare". Le obiezioni fondamentali al pensiero di Dante sono trascritte in due dei disegni per la *Commedia*. Nel N. 7 (una mappa con la concezione classica dell'Universo intorno alla figura centrale di Omero) si legge: "Ogni cosa nella *Commedia* di Dante ha mostrato che per Propositi Tirannici egli ha fatto di Questo Mondo il Fondamento di Tutto e che la Dea Natura (Memoria) è la sua ispiratrice e non l'Immaginazione (Lo Spirito Santo)". E nel disegno N. 101 (un diagramma dei cerchi dell'*Inferno*): "Sembra come se il supremo Bene di Dante fosse in qualche modo superiore al Padre o a Gesù... il quale non può mai aver costruito l'Inferno di Dante e nemmeno quello della Bibbia. Esso deve essere stato creato dal Diavolo stesso". "Qualsiasi libro sia per la punizione dei peccati e qualsiasi libro sia contro il perdono dei peccati non è del Padre ma di Satana l'Accusatore e Padre dell'Inferno".

Blake credeva che Dante, così come Milton, "vedesse chiaramente" ma non sapesse sempre capire quello che vedeva. Osservazione che può intendersi soltanto accordandola alla ideologia visionaria dell'artista inglese. È tuttavia con molta acutezza che Blake, nonostante la sua purissima intransigenza scevra di dubbi che non lo rendeva molto propenso a capire gli altri, e in particolare un uomo come Dante, è con molta acutezza che riconobbe la presenza continua delle "Cose di questo mondo" nella *Commedia*, soprattutto nell'*Inferno*, attribuendo l'ispirazione del poema alla Dea Natura e alla Memoria, che è come dire, in metafora, al senso della realtà, opposto, dal suo punto di vista visionario, al regno dell'Immaginazione.

Non vi è dubbio, comunque, che Blake sovrapponesse continuamente la sua cosmologia a quella del mondo di Dante e in qualche caso alterasse materialmente il senso del poema. Per esempio in tutta la serie dei disegni Dante è sempre vestito di rosso e Virgilio di blu, colori che egli associa a Luvah e a Los, due dei quattro Zoas che nei suoi scritti rappresentano i quattro "umori" fondamentali dell'uomo. Che poi corrispondono a quelle che la psicologia analitica intenderà come le quattro funzioni fon-

damentali della psiche, e alle quali anche attribuirà quattro colori. Luvah impersonifica il sentimento e Los l'immaginazione, le due qualità essenziali per un artista. Per Blake l'immaginazione era la via principale per giungere alla salvezza in un mondo basato sul materialismo: di qui la sua interpretazione di Virgilio che guida Dante attraverso l'Inferno come simbolo dell'immaginazione che guida il poeta per salvarlo dai mali del mondo.

Gli acquarelli per la *Commedia* devono considerarsi il più alto raggiungimento della vecchiaia di William Blake che, misurandosi con il viaggio di Dante, ebbe il continuo sostegno dell'immaginazione, toccando talvolta livelli mai prima raggiunti. È come se una divina semplicità disciogliesse ora nel ritmo lento di un'atmosfera di sogno i viluppi michelangioleschi e le rigidità dell'arte medievale, e l'aiutasse a creare spazi suggestivi senza il ben che minimo aiuto della prospettiva. Ogni elemento è raffigurato, appena con un leggero accento, nei suoi colori convenzionali: il fuoco rosso e giallo, l'aria celeste, l'acqua turchina, la terra verde e bruna; più simboli mentali che riferimenti fisici. I mezzi sono i più semplici e quei "paesaggi" dell'Inferno, del Paradiso, del Purgatorio sono fatti di sole e di fiamma, di cielo, di mare, di rocce, di spiagge, di boschi, di ghiacci, nella massima semplificazione dei loro tradizionali attributi. Sono i prati fioriti dell'Eden trascorsi da limpidi ruscelli, le luci fiammeggianti del Paradiso, la trasparente luminosità crepuscolare del cielo violetto del mattino nel Purgatorio, la notte oscura infernale dove si agitano gravi presenze terrestri. trasparenze cristalline di fiamme azzurre, come il pozzo nel quale è sospeso il papa simoniaco, lingue di luce e di elettro che si sprigionano oltre la porta dell'*Inferno*, terrificanti apparizioni di mare e di fuoco: un mondo di immagini che ci toccano profondamente senza rivolgersi alla nostra Memoria, cioè alla Dea Natura per usare le sue parole. Perché è questo il messaggio di Blake: dopo la caduta dell'uomo, uomo e natura non comunicano più, sono due entità separate, si è persa ogni possibilità di corrispondere fra macrocosmo e microcosmo. Vala (cioè la Natura) è ora coperta dal suo velo di materia e accettare come reale quel mondo materiale, l'unico che si rivela ai nostri occhi fisici, alla nostra "peritura memoria vegetale", è solo illusione, è "notte profonda".

Giuliano Briganti