

Füssli: Prometeo nelle intenzioni, Epimeteo nella sostanza

Giuliano Briganti

Nei suoi anni più tardi, verso il 1820-25 circa, Johann Heinrich Füssli, quasi alle soglie della morte, fece uno strano disegno. Raffigurò i Dioscuri del Quirinale, con un solo cavallo, visti dal sotto in su, contro un cielo oscuro, non so se notturno o tempestoso, e immaginò le basi delle statue come due archi di pietra immersi in un mare nero e agitato che avventa contro di loro la minaccia delle sue onde aguzze. Gli anni del soggiorno romano erano ormai lontani e le due grandi statue di Montecavallo uno svanito ricordo della giovinezza. Non era tuttavia davvero un'eccezione disegnare quel famosissimo gruppo, sia pure con un cavallo di meno, in anni in cui continuava ancora ossessivo il ricorso alla statuaria classica. E si può spiegare anche la presenza del mare dato che i Dioscuri erano, fra l'altro, protettori dei naviganti. Ma ciò che rende strano il disegno è il significato estraniante che, al di là del tenue legame mitologico che unisce l'immagine consacrata dei Dioscuri all'immagine del mare, assume ai nostri occhi il noto monumento romano circondato dalle onde dell'oceano in tempesta. Quelle onde agitate hanno una presenza aggressiva: assomigliano a lame taglienti di qualche misteriosa macchina di tortura; è chiaramente espressa la sensazione della marea che monta, dell'oscurità che avanza, di una minaccia imminente che i due colossi di marmo, come eroi viventi, sembrano sfidare rivolgendosi verso il cielo, così che il braccio alzato per reggere il freno dei cavalli da domare diviene un gesto di sfida contro il destino. Vi è nella composizione un'agitazione parossistica, teatralmente eroica e classica, ma non priva di un soffio di vera grandezza tragica. Molti sono gli elementi anomali, significanti, che pongono questo disegno al di fuori della tematica da tempo ormai consueta, in quegli anni, alla regressione verso il mondo antico e che gli conferiscono un indubbio valore emblematico. Il mare è l'infor-

me, l'indistinto, l'oscuro che sale senza ordine dal basso, e le due statue bianche, con il loro bagaglio di cultura e di storia che le dichiara immagini familiari e quindi tranquillizzanti, appaiono al nostro istinto profondo come le uniche superstiti del mondo della coscienza diurna che è in pericolo, o in procinto di essere riassorbito dal caos che confonde tutto nel buio della notte. Uno dei sensi del "ritorno all'antico" del neoclassicismo, cioè il senso di evasione dai conflitti del presente verso i lidi mitologici di un mondo fantastico, è anche regressivo desiderio di morte (come ogni "ritorno") in un momento critico della storia dell'Occidente, e sembra che in questo disegno denunci la parte più in ombra della sua natura e quindi il suo destino, che è appunto un destino di morte, di dissoluzione. Ma, nello stesso tempo, l'iperbolica immagine, eroica e "umanistica" dei Dioscuri, e il loro atteggiamento di sfida denunciano la velleità di rifiutare quel destino senza però cogliere la speranza, che era pur viva nel "ritorno all'antico", di un dischiudersi del futuro e quindi di una rinascita; speranza nella quale consiste la validità e la necessità di ogni regressione. La teatralità del gestire, la straordinaria facoltà di esaltare che emana da quell'immagine così sapientemente composta nascondono soltanto un pensiero negativo che ha sottratto ogni spazio alla fiducia in un rinnovamento.

Non so cosa avesse in mente l'artista svizzero quando si accinse a fare questo straordinario disegno. Era ormai vecchio, ma l'immaginazione non era stanca e continuava a muoversi fra i fantasmi che l'avevano occupata per più di mezzo secolo. Non abbiamo difficoltà a raffigurarcelo, il piccolo e raggrinzito "pittore ufficiale del Diavolo", aggirarsi per la sua casa di Londra con la minuta faccia leonina ammiccante sotto la criniera di capelli bianchi, avvolto in una logora vestaglia di flanella, con una corda come cintura e in testa il



L'incubo abbandona il giaciglio di due fanciulle dormienti, 1793 c.

fondo del cestino da lavoro della signora Füssli. Così lo ricorda Benjamin Robert Haydon mentre gli indica con la manina ossuta sulle pareti dello studio immagini di humour e di pathos, di terrore e di sangue: "diavoli galvanizzati, streghe maliziose che fabbricano i loro incantesimi, Satana teso sul caos e volto in su come una piramide di fuoco, Lady Macbeth, Paolo e Francesca, Falstaff e Mrs. Quickly". Nel disegnare i Dioscuri di Montecavallo in mezzo ai flutti, nell'acquarellare di scuro il cielo e il mare in tempesta, nel dare quella forma alle onde, nel porre in risalto il bianco delle statue, non pensava forse a nulla di preciso. Seguiva una sua fantasia. Ma il messaggio di quell'immagine impressiona. Non possiamo non intenderla come immagine significativa e ci piace assumerla come emblema di tutto un periodo. Un periodo di crisi e di trasformazione nell'ambito del quale agiva anche una forza che veniva dal profondo, come le onde che minacciano i Dioscuri, i quali simboleggiano non solo un sistema di convenzioni "umanistiche" e figurative ma anche un senso di eroismo e di grandezza ormai lontano e irrecuperabile. Un periodo, o piuttosto un modo di vivere l'esperienza artistica che aveva cominciato a manifestarsi molto prima che Füssli immaginasse questo disegno, che era anzi già in atto al tempo della sua giovinezza e aveva accompagnato il corso della sua lunga vita giunta ormai quasi al termine.

Verso il 1808, cioè più di dieci anni prima che Füssli concepisse questa immagine dei Dioscuri, uomini-statue minacciati dal mare, William Blake, ormai cinquantenne, iniziando le sue polemiche annotazioni ai *Discourses* di Sir Joshua Reynolds, scriveva: "Avendo consumato il vigore della mia giovinezza e del mio genio sotto l'oppressione di Sir Joshua e della sua banda di furbi bricconi prez-

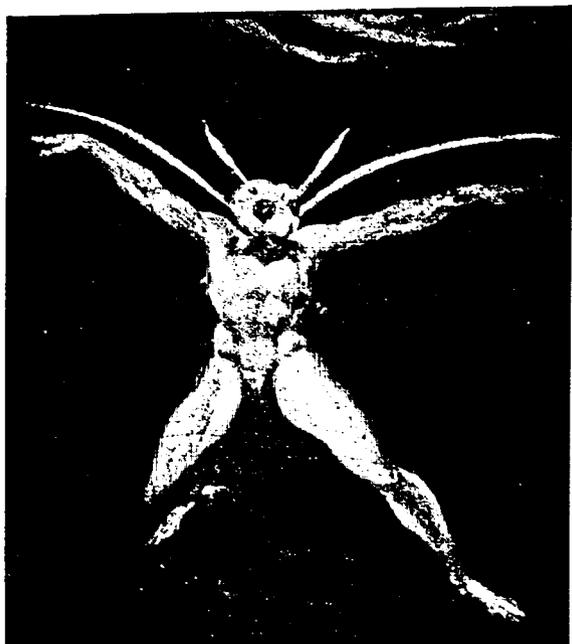
zoli, senza impiego e per quanto è possibile senza pane, il lettore dovrà aspettarsi di trovare in ogni mia nota a questo libro soltanto indignazione e risentimento. Mentre Sir Joshua navigava fra la ricchezza, Barry era povero e senza altro impiego che quello fornitogli dalla propria energia, Mortimer era ritenuto un pazzo e solo i pittori di ritratti applauditi e onorati dai grandi, Reynolds e Gainsborough, che si infamavano e vituperavano a vicenda, dividevano fra loro tutto il mondo inglese. Fuseli, indignato, viveva pressoché nascosto, io sono nascosto."

È una testimonianza animosa, di parte, evidentemente ingiusta nei confronti di due grandi artisti come Reynolds e Gainsborough, ma non certo priva di lucidità critica nell'unire i nomi dei tre pittori, ribelli all'establishment della cultura artistica inglese contemporanea, perché presuppone la consapevolezza delle affinità, più psichiche che stilistiche, che li legavano; la consapevolezza, soprattutto, di quella tensione morale, di quel rivolgersi a nuove frontiere, che sosteneva, in loro, il rapporto con l'immaginazione.

Il passo è ben noto e, così come da altri passi in cui Blake ritorna sempre più aggressivamente sull'argomento, se ne è tratto ogni possibile partito, recentemente anche da me, per individuare, nella generazione degli artisti nati intorno al 1740, quel gruppo (i tre nominati da Blake appunto) che Geoffrey Grigson ha definito, molto romanticamente, "i pittori dell'abisso", intendendoli come rappresentanti dello Sturm und Drang nella pittura inglese, in parallelo con l'architetto Soane. In realtà le cose non stavano proprio così come Blake le raccontava, soprattutto per Füssli, al cui sfrenato esibizionismo non si addiceva molto lo "stare nascosto". Anzi, Henry Fuseli esq., svizzero inglesizzato, "professor of painting and keeper of the Royal Academy", membro di prima classe dell'Accademia di San Luca, era ben noto in Inghilterra, dove contava numerosi amici fra la nobiltà e fra gli intellettuali liberali, e dove era ammirato da liberi pensatori come Lord Byron. All'Accademia teneva regolarmente le sue lezioni, con quell'accento teutonico che non riuscì mai a perdere e che faceva sorridere anche gli allievi più entusiasti, affascinati dalle sue idee, soprattutto dai suoi paradossi: lezioni che, come scrive Gert Schiff, per la loro brillante esposizione e per la profondità delle osservazioni influirono a lungo sul pensiero estetico inglese, italiano, tedesco e francese.



Titania e Bottom con la testa d'asino (particolare), 1793-94.



Titania e Bottom con la testa d'asino (particolare), 1793-94.

Anche il tentativo di Blake, che si delinea così chiaramente nel passo citato, di agganciare, invocando un consimile isolamento, il proprio destino di visionario a quello di Füssli, e naturalmente di Barry e di Mortimer, non trova una verifica puntuale nella realtà. Füssli non avrebbe mai ammesso di essere un visionario: il soprasensibile, il metafisico non trovano luogo nel suo sistema intellettuale in cui l'invenzione rappresenta "l'unione del possibile e del verosimile con il conosciuto in

Titania e Bottom con la testa d'asino (particolare), 1793-94.



modo da affascinare tanto per la verità che per la novità". Naturalmente sono propositi che restano in qualche modo distinti dalla sua pittura, che sono anzi contraddetti dalla natura della sua immaginazione. E non è certo la sola contraddizione fra propositi e modi espressivi riscontrabile in Füssli. Non c'è dubbio tuttavia che, ideologicamente, egli fosse più vicino all'illuminismo inglese e a Reynolds (che a sua volta, negli ultimi anni, non fu indifferente forse alle idee dell'artista svizzero e al suo filomichelangiologismo) che non a Blake, soprattutto in quel suo sostenere che anche le più rivoluzionarie scoperte del genio poggiano sull'osservazione della natura, che sono cioè, in quanto idee, "un prodotto dei nostri sensi", principio che deriva evidentemente dalla teoria della conoscenza di Locke. Mentre invece Blake vedeva nelle esperienze derivate dai sensi, "barriere che negano la gioia dell'eternità", solo un ostacolo al manifestarsi della visione e sosteneva che "le cose della mente sono le sole reali". E non è soltanto a questo sensismo che si limitava la dipendenza di Füssli dalle teorie artistiche del classicismo: non disconobbe mai l'insuperabilità e la incondizionata esemplarità dei modelli greci e romani, onorando nelle sue lezioni la teoria classicista della "selezione" che, dai vari elementi uniti dalla natura, sceglieva solo le parti di compiuta bellezza. Ma nonostante questi principi, che condivideva con Reynolds e con la cultura normativa e accademica del tempo, non si deve affatto disconoscere un'indubbia realtà a quella sorta di "linea d'ombra", a quel nebuloso confine al di là del quale Blake respinge la sicura naturalezza dei grandi ritrattisti inglesi del Settecento e la loro cordiale adesione allo spirito "vincente" della società inglese contemporanea e al di qua del quale pone se stesso insieme a Füssli, a Barry e a Mortimer. Perché è una "linea d'ombra" che realmente divide il Settecento sensista, volto al "pittore-sco", di Reynolds e la sua garbata ma seducente implicazione di sentimenti, ingiustamente accusata d'ipocrisia, da quel rinnovamento di forme e di contenuti, volto verso il "sublime", che caratterizza quella mutazione profonda dei modi di dipingere che si era manifestata in Inghilterra a cominciare dalla fine degli anni Sessanta e dall'inizio degli anni Settanta per merito di artisti, appunto, come i tre spiriti ribelli evocati da Blake. Una mutazione profonda che tocca anche Reynolds, nei suoi anni più tardi, in dipinti come il ritratto di Sarah Siddons, *The Tragic Muse*. È vero che tale rinnovamento si svolge in pa-

rallelo al precisarsi della poetica neoclassica, ma non combacia se non marginalmente con quel fermento di idee e di emozioni, con quella volontà di estetica rigenerazione, con quell'aspirazione all'uniformità che razionalizzava la deferenza verso l'autorità assoluta dell'antico che più legittimamente si può definire neoclassicismo. La strada seguita da Füssli è sostanzialmente diversa da quella che portò, negli anni Ottanta, al rinnovamento stilistico e morale di David.

E ancor più siamo lontani da quella "nobile semplicità e tranquilla grandezza", da quel senso di olimpica calma che Winckelmann ritrovava nella bellezza classica. Si è trovato, piuttosto, per Füssli, il termine di "neoclassic horrific", si sono evocati, per lui, i tremori dell'"orrore gotico" scorgendo nella sua lettura dell'antichità più una ricerca di espressività che una ricerca di bellezza, un mezzo per esprimere impulsi deliberatamente romantici. A Roma, dove soggiornò dal 1770 al 1778, Füssli può anche aver incontrato David, "pensionnaire" all'Accademia di Francia dal 1775 al 1780. Ma se quell'incontro vi fu, non lasciò nei due artisti alcuna traccia; né poteva lasciarla. *L'incubo*, il quadro per cui Füssli è universalmente conosciuto, fu dipinto nel 1781, poco dopo il suo ritorno a Londra, e solo tre anni lo dividono dal *Giuramento degli Orazi* di David che tornò appositamente a Roma per dipingerlo nel 1784. Credo sia difficile trovare altre due opere contemporanee che indichino all'immaginazione due strade così diametralmente opposte. Eppure sia Füssli che David nutrivano lo stesso disprezzo per le grazie epidermiche del rococò, si opponevano in egual modo alla decorativa frivolezza dell'epoca che li aveva preceduti, erano animati dalla stessa ardente volontà di "rigenerare" la pittura. Ma quello che David aveva scoperto a Roma fin dal suo primo soggiorno, quello che ricercava nelle lontananze della memoria storica, in quel luogo dello spirito che è il mondo greco-latino, non tardò a capire che doveva riportarlo alla luce piena del presente. Le sue emozioni come la sua volontà lo spingevano a operare al più presto, come scrive Starobinski, la congiunzione fra l'antico e il reale. In altre parole, a riconciliare il reale con l'ideale, l'esemplarità della storia antica con le aspirazioni dell'età moderna. Füssli seguiva, invece, un cammino inverso: quello che tanto aveva ammirato nell'antico e in Michelangelo, durante le intense esperienze degli anni romani, non cercava di ricondurlo alla luce diurna del presente, di accordarlo alle aspirazioni morali



Titania e Bottom con la testa d'asino (particolare), 1793-94.

che si intrecciavano allo scorrere della vita. Convinto che l'arte non avesse nulla a che fare con la morale, spinto da un pessimismo storico che gli faceva identificare il progresso con la corruzione, si serviva della "sublime" grandezza dell'antico e della tragica "terribilità" di Michelangelo per estendere il proprio dominio sull'irrazionale, sul lato notturno dell'esistenza, sul crudele, sul demoniaco, sull'erotico.

In questo suo cammino, in questo rapporto con l'antico al quale riconobbe sempre un'assenza di natura superiore in quanto espressione travolgente del "Sublime", in quel suo avanzare teorie di un radicale accademismo classicista, che sembravano condannare la sua stessa arte, e poi sconfessarle in un fuoco d'artificio di paradossi definendo le accademie "nidi di mediocrità", Füssli rivelava l'ambiguità e le contraddizioni della sua complicata psicologia di "Stürmer" confluito nell'illuminismo, di libertino deluso, di impenitente "voyeur". Ma rivelava anche una straordinaria vitalità della mente, una eccentrica originalità nell'esprimere i propri pensieri che dimostrano come l'artista e l'intellettuale si identificassero perfettamente in lui, in maniera nuova e moderna.

Se accettava i modelli ideali del neoclassicismo, ne rifiutava, dipingendo, quella dottrina che relegava in un rango inferiore le passioni, contrarie all'armonica serenità della vera bellezza. Poteva anche, dalla cattedra



La creazione di Eva, 1793.

della Royal Academy, trincerandosi comodamente dietro la quale dava a tutti l'impressione, così come racconta un suo antico scolaro, "di un vecchio guardiano notturno provvisto di due lanterne anziché di una", poteva, masticando pastiglie "con uno sforzo che portava il suo labbro all'altezza della punta del naso", mettere in guardia l'attento uditorio di giovani contro il pericolo di rappresentare affetti troppo violenti, poteva tuonare contro l'orrendo, contro la seduzione dei sensi, contro la moda. Ma in realtà vedeva regnare nel mondo il peccato e la morte, il sangue e il sadismo, la perversità e il terrore, l'eroticismo e la crudeltà. E voleva farsene interprete riconoscendo in essi gli emblemi di quell'angoscia che si era insinuata nell'animo degli uomini privati di ogni certezza e consapevoli delle profonde trasformazioni e devastazioni provocate dal "grande passaggio" che travagliava in quegli anni l'Occidente. Il presente era per lui nero come lo sfondo delle sue funeste e spettrali immaginazioni nelle quali il ritorno verso l'Antico, verso il Mito, verso le più oscure leggende, acquista il senso di una velleità retrograda, di una regressione verso i fantasmi dell'inconscio.

Ma anche là dove l'invenzione non attinge le sue immagini dalle trame letterarie dell'orro-

re e della tragedia, dai miti più tenebrosi o dalle saghe nibelungiche, dai passi più carichi di incubo e di soprannaturale di Shakespeare o di Milton; anche nei molti suoi disegni estranei a ogni dramma, come quelli così leggeri, chiari ed eleganti, dedicati a figure femminili, crudeltà e seduzione prevalgono in un indivisibile binomio. Sono giovani donne addobbate e impennacchiate in abbigliamenti che accentuano parossisticamente le eccentricità della moda del tempo, ma in senso più erotico che ironico, e sono raffigurate in atteggiamenti violenti e persecutori oppure rivelano, nella posa trionfante, la loro natura di dominatrici. Siano esse la signora Füssli o le sue amiche, una cortigiana o una regina, Crimilde o Titania, appartengano cioè al mondo delle eroine o alla cerchia familiare, si mostrano sempre, palesemente o segretamente, armate dei più sottili e perversi apparati della seduzione erotica. I loro capelli sono evidentemente, agli occhi di Füssli, l'arma principale di seduzione, il maggiore elemento di attrazione sessuale, l'attributo emblematico del crudele potere femminile. Si avvolgono in bizzarre e iperboliche costruzioni, si annodano in trecce che formano complicate architetture, si sciolgono in bande come matasse di seta ora trattenute dal pettine ora avvolte in spirali, si costringono in riccioli minuti moltiplicati all'infinito. Sempre ispirate alla moda del tempo, ma con variazioni iperboliche e imprevedute, le pettinature assumono così un carattere feticistico, quasi un segnale di pericolo che si nasconde dietro le promesse della seduzione.

Le sue lezioni, le sue lettere, i suoi aforismi, i suoi brevi interventi nella "Analytical Review", sono vere e proprie miniere di idee nuove e geniali, espresse talvolta con un tono così violento di sfida e di provocazione che sfiora la rozzezza ma che ci testimonia come egli fosse, veramente, figlio consapevole di un'epoca rivoluzionaria. Se riportate alla loro radice più profonda, alla natura primaria degli impulsi, quelle idee, nonostante le molte concessioni alle teorie artistiche classiciste, sono dichiaratamente antineoclassiche. Le sue polemiche osservazioni contro Benjamin West sono sotto quest'aspetto sintomatiche. Scrivendo a Lavater, che nel 1777 gli lodava l'*Oreste e Pilade* dell'artista americano, così si esprimeva: "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 ac-

canto al suo? Egli ha 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 di 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." Più tardi, nel 1793, prendendosela con gli accademici, e alludendo certamente a West che era successo a Reynolds nella presidenza della Royal Academy, scrive: "Ogniquale volta essi si azzardano a uscire dal loro sgabuzzino di emblemi e di drappaggi per avventurarsi nel campo della fantasia si espongono alle varie esibizioni di una impotente puerilità." E nella X Lezione, "sull'imitazione della vita" diceva: "È alla vita che dobbiamo tornare — alla vita calda, opulenta, geniale — se vogliamo la forma animata... La pedanteria delle linee geometricamente rette non ha nulla a che fare con l'idealismo — è un'offesa contro la natura stessa. Il suo oggetto, la *configurazione del corpo*, non deve essere separato dalla vita, e il movimento non deve essere separato dalla configurazione del corpo: dove c'è vita e configurazione del corpo, là è la sede della vita, un *punto saliente*, che agisce attraverso le vene e la ramificazione delle arterie e in seguito attraverso il *pulsare*, e così arrotonda e smussa i passaggi tra le varie parti. Dei miliardi di virgole e punti, che la natura direttamente o indirettamente crea, non ne esistono due identici: come possono essere generati da linee rette, che sono tutte simili, o che in forza delle loro caratteristiche tagliano, separano, interrompono, devastano?"

Non è difficile leggere in questi propositi una dichiarata opposizione all'"uniformismo" e alla "poetica statuaria" del neoclassicismo. "Azione del pensare", "anima", "fantasia". Sono parole che si precisano, nel contesto del pensiero di Füssli, alla luce di intuizioni scaturite dal nuovo atteggiamento soggettivo che si manifestava in quegli anni. Possono servire da traccia per giungere a quei temi che costituiscono il filo conduttore che intreccia continuamente il suo pensiero alla sua arte. La sua cultura non disconobbe mai i grandi temi ideologici dell'illuminismo, gli impose anzi di vivere nella difficile dimensione della ragione ma, nello stesso tempo, lo coinvolse appassionatamente nella poetica del "Sublime" sino a spingerlo ad esasperarne i dati soggettivi e le istanze psicologiche più avanzate. E ciò perché egli subì drammaticamente l'urgenza di motivi oscuri e irrazionali e intensificò, per via affettiva, i contenuti co-



Solitudine all'alba, 1794-96.

scienti prediletti dalla sua mente mediante l'associazione di analoghi contenuti dell'inconscio.

Un tale rafforzamento ha in sé qualcosa di ossessivo e di demoniaco: Füssli 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.

Ulisse tra Scilla e Cariddi, 1794-96.

