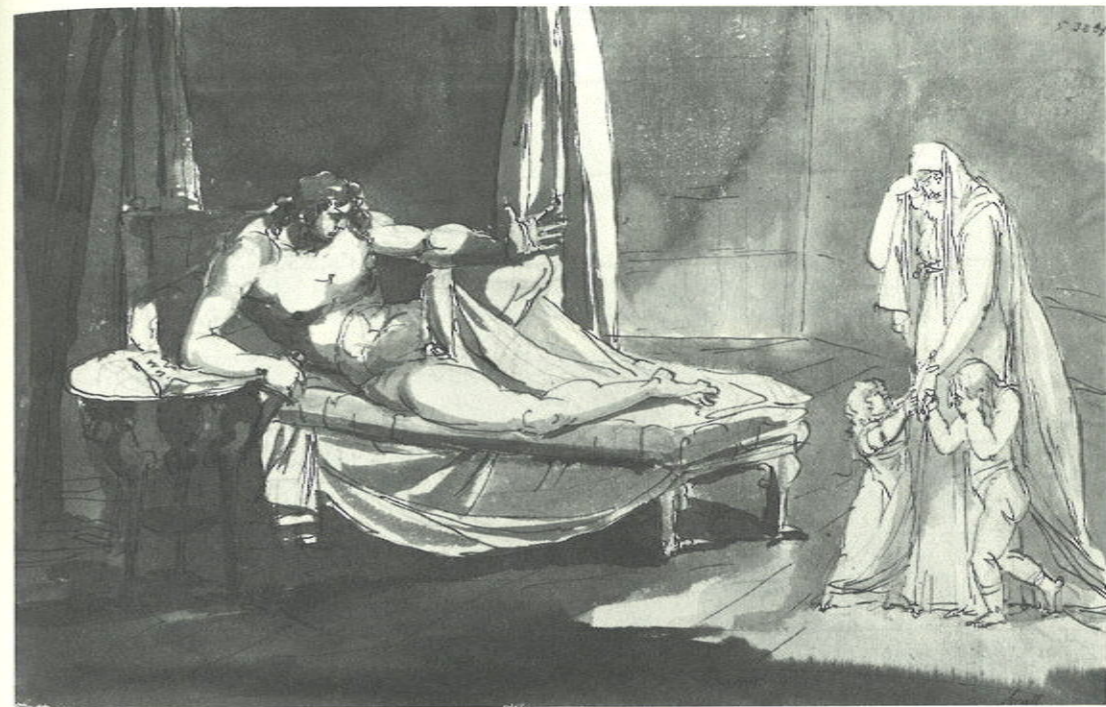


105. Johan Tobias Sergel,  
"Risveglio doloroso", 1795.  
Stoccolma, Museo Nazionale.

106. Johan Tobias Sergel,  
"Soffre atrocemente". Stoccolma,  
Museo Nazionale.

107. Johan Tobias Sergel,  
"Ha una dolce visione".  
Stoccolma, Museo Nazionale.





108. Johan Tobias Sergel,  
"Cade nella disperazione".  
Stoccolma, Museo Nazionale.



109. Johan Tobias Sergel,  
"Implora Dio". Stoccolma,  
Museo Nazionale.

110. Johan Tobias Sergel,  
"Beve dell'acqua". Stoccolma,  
Museo Nazionale.

*La doppia polarità neoclassico-romantico*

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 anticipo, con il rinnovamento dei mezzi e dei fini pittorici avviato dal Neoclassicismo, confluyendo nel suo mondo di immagini pur conservando una sua sostanziale autonomia<sup>19</sup>. 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 appropriata 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, storica, 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 intellettuale<sup>20</sup>.

La parte che ebbero gli artisti inglesi, negli anni fra il 1760 e il 1770, 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 conosciuti<sup>21</sup>.

125  
127-129 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 1770 sulla via del neoclassicismo più rigoroso, lo stesso ruolo di anticipatori che Mortimer, Barry e soprattutto Füssli, occupano, a partire dal 1770, 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 neoclassico-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 perdita 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

111. Johan Tobias Sergel,  
"Testimonia la sua riconoscenza".  
Stoccolma, Museo Nazionale.



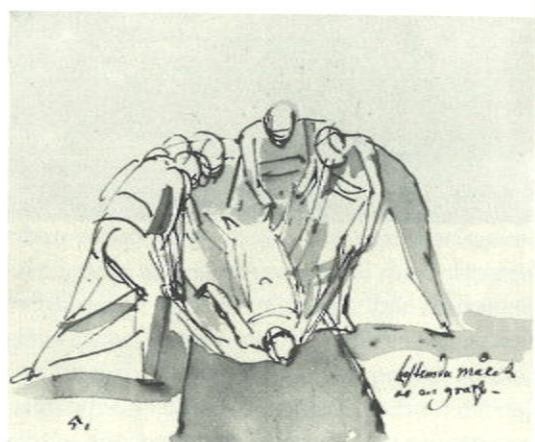
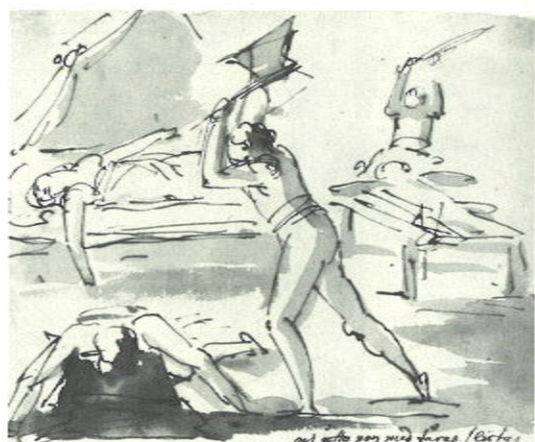
112. Johan Tobias Sergel,  
"Sul cammino penoso della vita".  
Stoccolma, Museo Nazionale.

113. Johan Tobias Sergel,  
"La nostra vita comincia col  
pianto...". Stoccolma, Museo  
Nazionale.



114. Johan Tobias Sergel,  
"... e termina sovente in lacrime".  
Stoccolma, Museo Nazionale.

115. Johan Tobias Sergel,  
"... ma il finale è una tomba".  
Stoccolma, Museo Nazionale.



116. Johan Tobias Sergel,  
"... l'ultimo ornamento quattro  
tavole". Stoccolma, Museo  
Nazionale.

117. Johan Tobias Sergel,  
"... alla salute degli avi".  
Stoccolma, Museo Nazionale.



118. Johan Tobias Sergel,  
"La sera vicino al mio bicchiere".  
Stoccolma, Museo Nazionale.

119. Johan Tobias Sergel, "Il  
sentimento delle mie sofferenze".  
Stoccolma, Museo Nazionale.



120. Johan Tobias Sergel,  
"Per me la vita è un gioco".  
Stoccolma, Museo Nazionale.



121. Johan Tobias Sergel, "Tu  
che ti lamenti del tuo destino".  
Stoccolma, Museo Nazionale.



Mortimer, di Füssli, e poi dell'amico Flaxman, fa riscontro un certo disprezzo per il freddo classicismo di West, generatore di un nuovo spirito accademico<sup>22</sup>.

127 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 1766<sup>23</sup>, 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"<sup>24</sup>.

Più tardi, nel 1793, prendendosela con gli accademici, ed alludendo certamente al West che era succeduto a Reynolds nella presidenza della Royal Academy, scrive: "ogni qual 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 un'impotente puerilità"<sup>25</sup>.

#### La poetica di Füssli

"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 del 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 1760 e il 1770 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 proromantico che si diffonde, negli stessi anni, con piena luce dalla poesia di Goethe. Nel *Frammento di Prometeo* (1773) il creatore e plasmatore degli dei così 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"<sup>26</sup>.

"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.

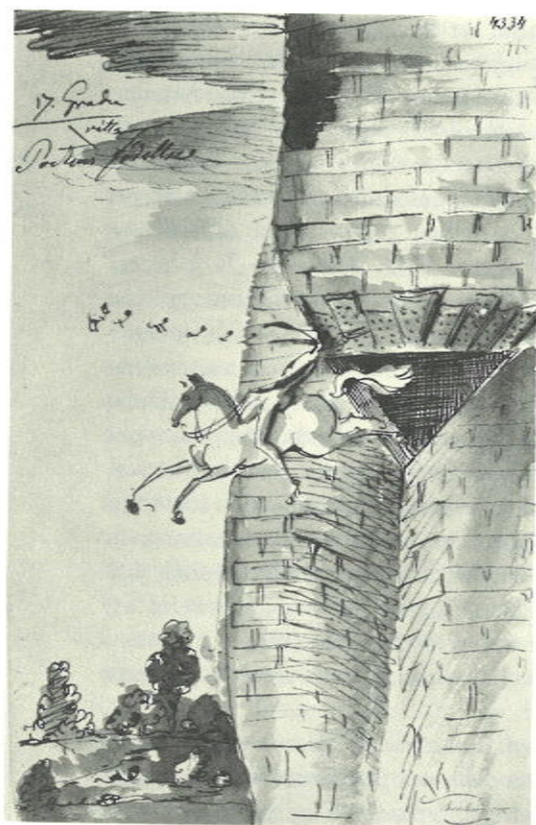
Si può individuare in questi temi, dietro la sfolgorante cortina di fuochi d'artificio scaturiti da un brillante intellettualismo, oltre i paradossi suggeriti dal sarcasmo e dall'ironia ad un costante e aggressivo atteggiamento critico, il filo conduttore che intreccia continuamente il suo pensiero alla 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

13-19, 53  
144, 145

142, 143  
146  
43-47  
3-10, 31  
147, 152

122. Carl August Ehbrensvård, *La vera nascita del poeta*. Stoccolma, Museo Nazionale.



123. Carl August Ehbrensvård, *Il poeta apprende le costellazioni*. Stoccolma, Museo Nazionale.



124. Carl August Ehbrensvård, *Paesaggio con aratori*. Stoccolma, Museo Nazionale.



L'ammiraglio conte Carl August Ehbrensvård (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

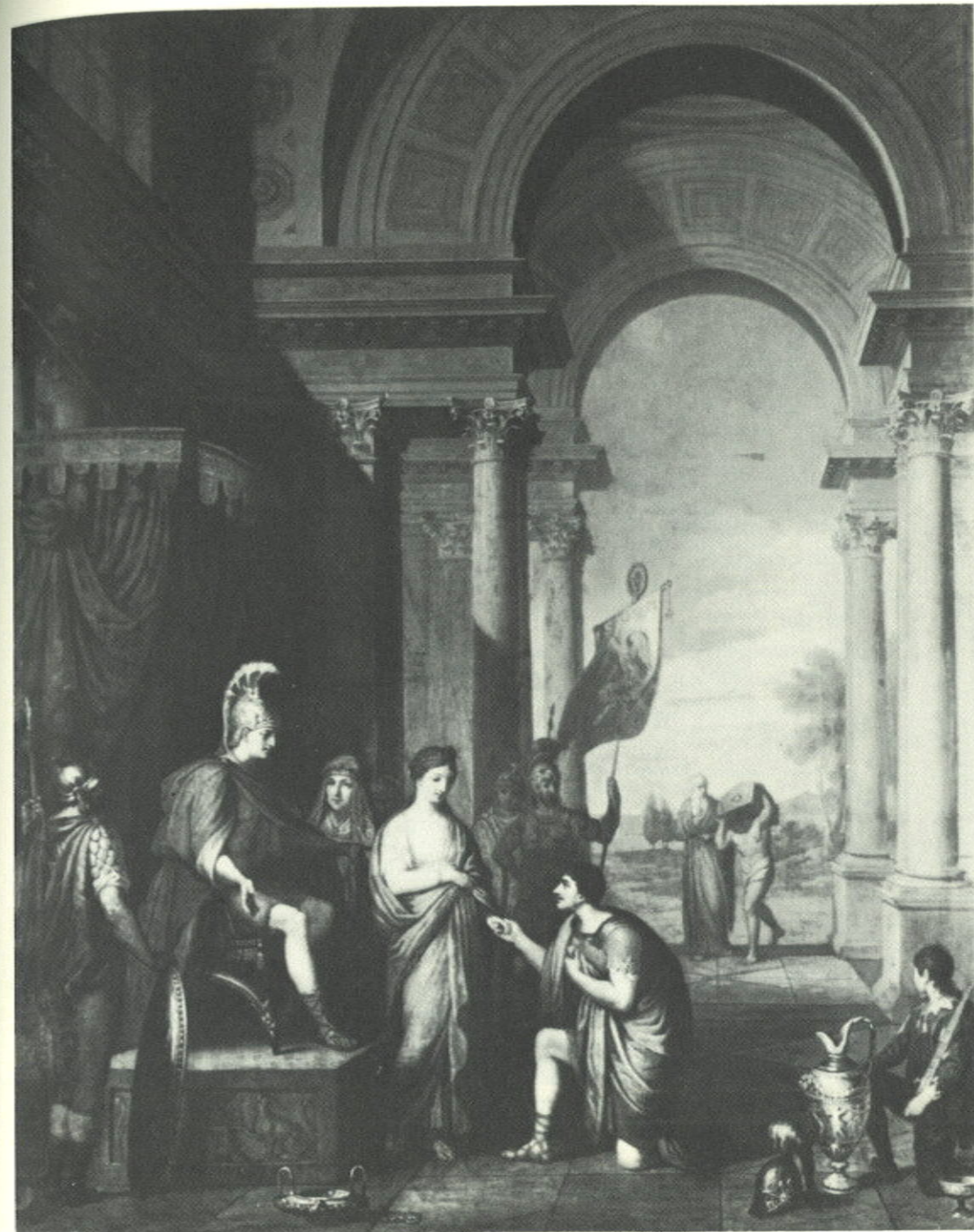
si può sperare di raggiungere un'arte vera e un vero gusto nei climi settentrionali" conclude, vittima, evidentemente, della deformazione ottica classicista e dimostrando di nutrire pensieri da emarginato non dissimili da quelli che causarono la prima crisi depressiva di Sergel. Ma i suoi straordinari 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.

125. Gavin Hamilton, *Il ratto di Elena*. Roma, Museo di Roma.



126. David Allan, *Continenza di Scipione*. Edimburgo, National Galleries of Scotland.





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 terreno 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 notato<sup>27</sup>, 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 corrente<sup>28</sup>.

Nel *Laocoonte* Lessing assegna alla letteratura la virtù dell'azione e alle arti figurative il calmo potere della forma, *die ruhende 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*<sup>29</sup>, 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,

127. Benjamin West, *Pilade e Oreste condotti davanti a Ifigenia*, 1766. Londra, Tate Gallery.



128. Benjamin West, *Agrippina sbarca a Brindisi con le ceneri di Germanico*, 1768. New Haven, Yale University Art Gallery.



129. Benjamin West, *Annibale giura di non concludere mai la pace con Roma*, 1770. Londra, Kensington Palace, Collezioni Reali.



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 incumbente 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"<sup>30</sup>.

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 feerica 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'effetto 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"<sup>31</sup>.

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 descrittiva<sup>32</sup> 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 profondo

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 Schiller<sup>33</sup>: "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" michelangiotesca. 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 della 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.

E 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 si 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 sogno<sup>34</sup>. Non sempre Füssli giunse a quei confini: attratto come un 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.

149  
3, 145 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

130. 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 biblieschi 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 michelangiolesca 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", 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.

131. Piazza di Faenza sotto  
la neve.



132. Veduta del fiume Lamone  
con Faenza in distanza.



133. Bosco di Brisigbella.



134. Cascata del fiume Lamone  
sulla strada di Marradi.



135. Ponte sul fiume Lamone.



136. Colline sul fiume.



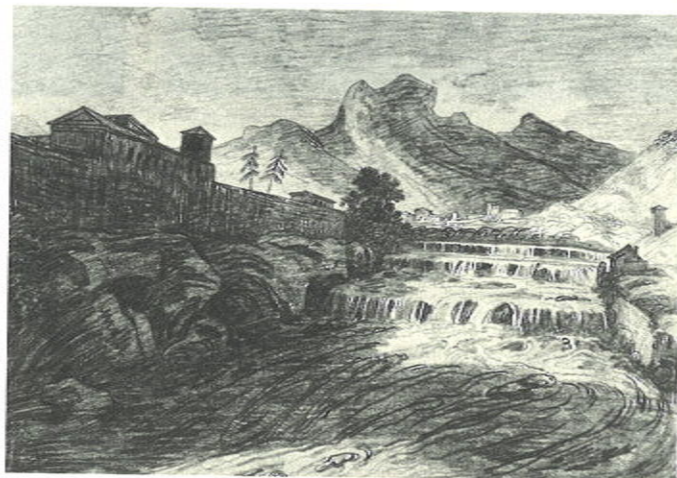
137. Bosco di Brisighella.



138. Seconda cascata del fiume Lamone.



139. Il fiume Lamone a Marradi.



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 pittore 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 Sergel 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