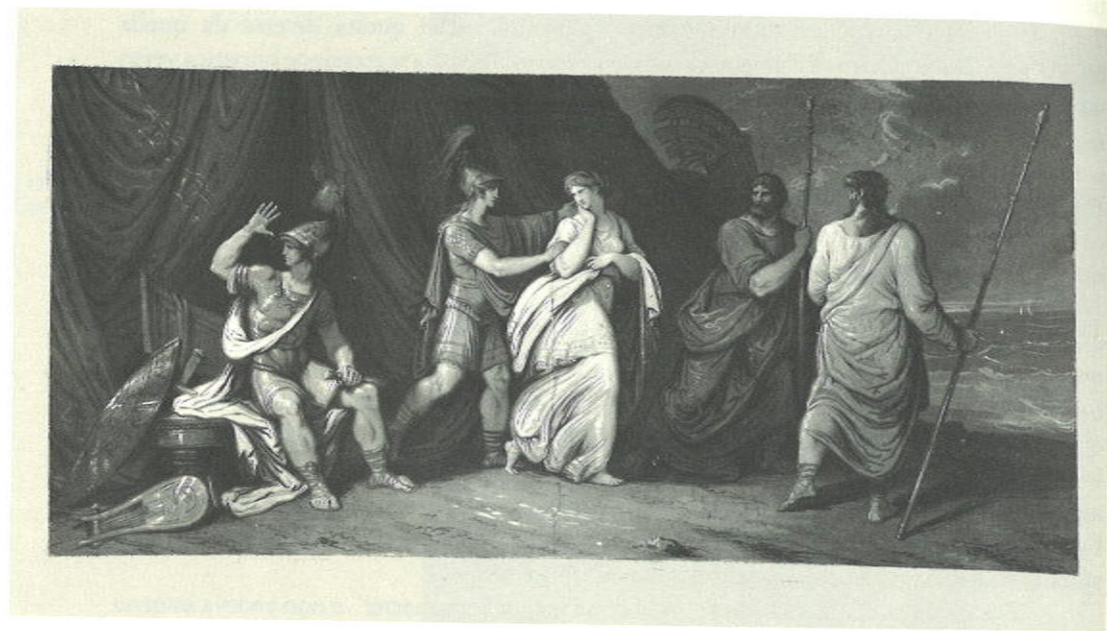


140. Felice Giani, Briseide
allontanata da Achille, affresco.
Faenza, Palazzo Milzetti.



141. Felice Giani, Vulcano
prepara le armi per Achille,
affresco. Faenza, Palazzo Milzetti.



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 e Blake: analogie e differenze nel delinearsi di una struttura del visionario

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 scomodo 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 radicati 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'intuizione 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 riportato l'osservazione di quell'onesto gentiluomo che voleva ipotecare il futuro per giustificare la sua ottusità per il presente, Blake si affrettava 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

1, 3-10
13-19
31, 53
142-167

168-180
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 acuiavano 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 repentini 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 alla Francia. Poi la Rivoluzione francese cominciò fra oscuri nembi

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



142. Johann Heinrich Füssli, *Satana e la Morte separati dal peccato* (Milton, "Paradiso Perduto", II, 722). Los Angeles, County Museum of Art.

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 delle loro passioni, delle loro angosce. Ogni accenno ad elementi esterni è ridotto al minimo quando non è abolito del tutto, e l'ambiente è evocato solo da un nebuloso contrasto di luce e di oscurità, ambedue non misurabili con lo sguardo, da masse senza sostanza

specifiche che incombono, da abissi che si spalancano, da orizzonti 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.



143. Johann Heinrich Füssli, *Satana sul lago di fuoco chiama Bezebù* (Milton, "Paradiso Perduto", I, 221). Zurigo, Kunsthaus.



192

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

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



193

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 1793 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". Così Füssli giudicava il terrore mentre Blake indignato chiamava la rivoluzione, e in senso negativo, "potere del popolo" e le poesie pubblicate nel 1794, come *The Tyger*, esprimono la sua reazione fra bagliori di sangue e vertigine di morte.

Le ragioni della disillusione erano naturalmente diverse, anzi opposte; un individualismo esacerbato nutrito di pessimismo storico di origine rousseauiana 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



146. Johann Heinrich Füssli, *Satana e la Morte separati dal peccato*. Monaco, Pinacoteca.



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

148. Johann Heinrich Füssli,
*Crimilde mostra a Hagen la testa
di Günther* ("Nibelungenlied",
XXXVIII, 24-40). Zurigo,
Kunsthaus.

alla pagina seguente:

149. Johann Heinrich Füssli,
*Thor nella barca di Hymir che
combatte col serpente Migdar,*
particolare (Mallet, "Northern
Antiquities", II, 13-4). Londra,
Royal Academy of Arts.





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 ricercarvi, 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 memorie 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

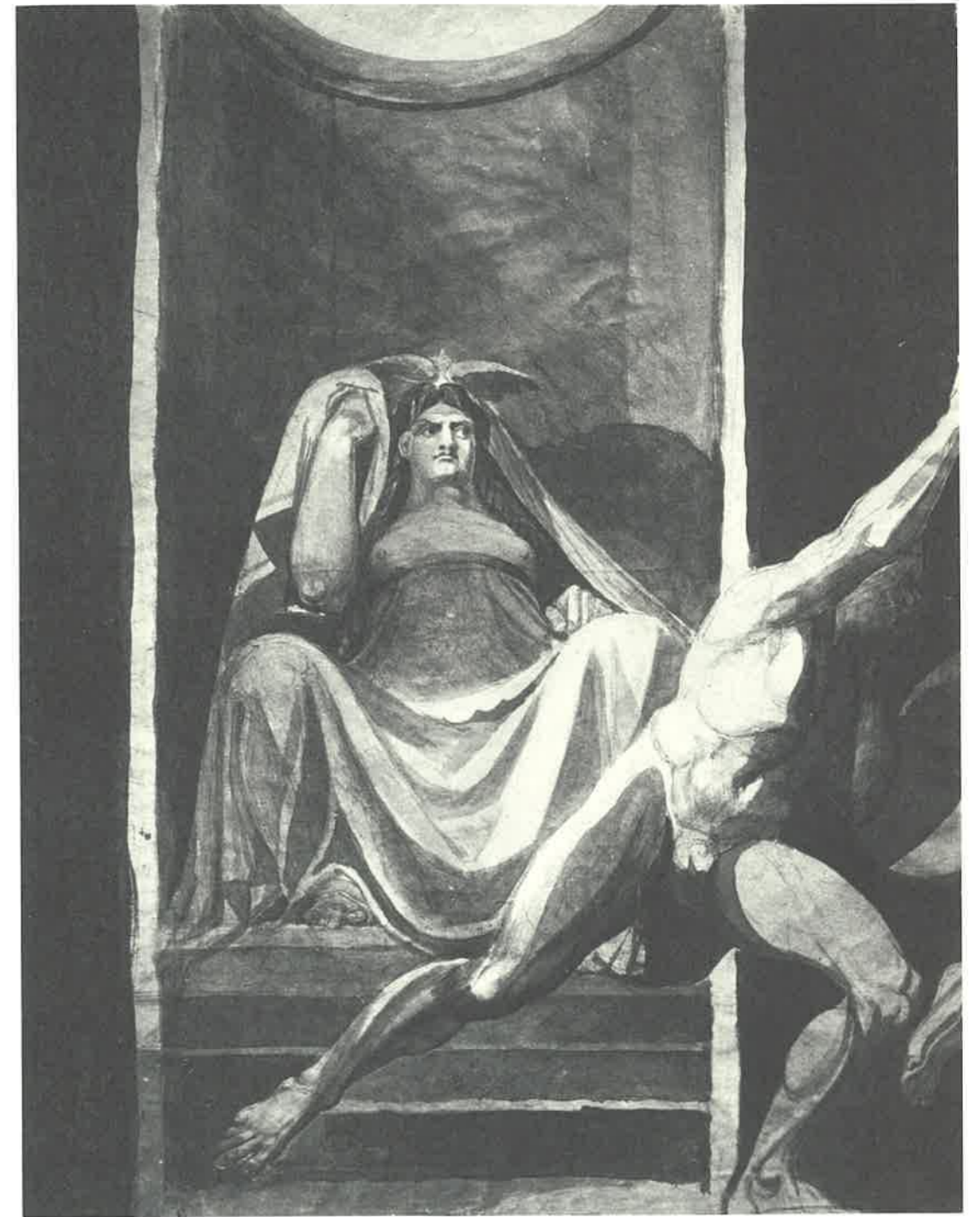
150. Johann Heinrich Füssli,
Brunilde osserva Günter appeso
al soffitto ("Nibelungenlied", X,
648). Nottingham, City Museum
and Art Gallery.



151. Johann Heinrich Füssli,
Sigfrido e Crimilde. Zurigo,
Kunsthaus.



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





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

154. Johann Heinrich Füssli,
Scogliere dell'Inghilterra del Sud.
Zurigo, Kunsthaus.

155. Johann Heinrich Füssli,
Cavaliere in un orrido verso
il mare. Zurigo, Kunsthaus.

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 incutere terrore come possono essere, in natura, dirupi, orridi, rocce a strapiombo, abissi, antri oscuri e paurose tempeste.

alla pagina seguente:

156. 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.



157. Johann Heinrich Füssli, La signora Füssli con un grande cappello. Zurigo, Kunsthaus.

alla pagina seguente:

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



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

160. Johann Heinrich Füssli.
La signora Füssli in lettura.
 Zurigo, Kunsthaus.

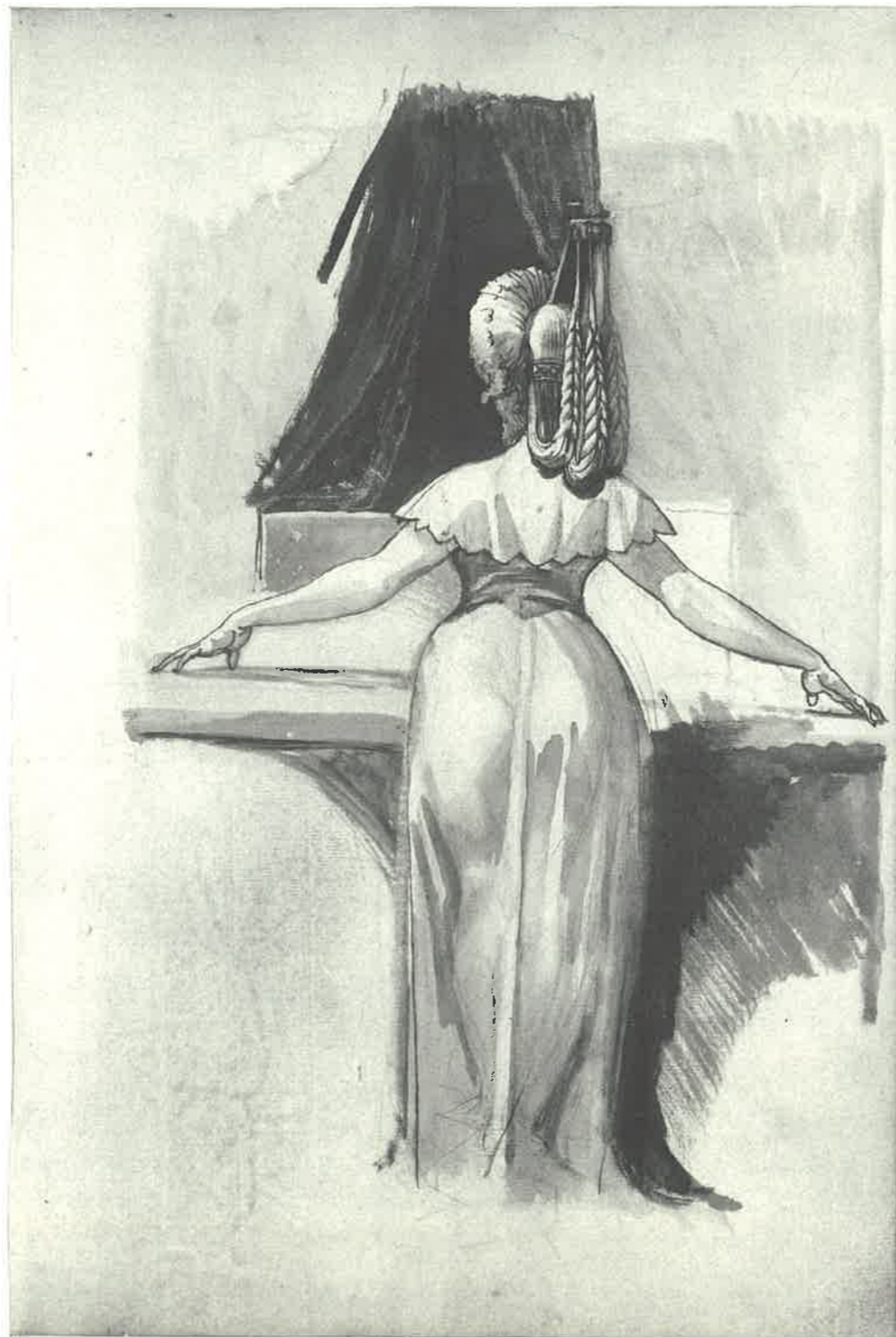
161. Johann Heinrich Füssli.
Ritratto della signora Füssli.
 Auckland, Nuova Zelanda,
 City Art Gallery.

alle pagine seguenti:

162. Johann Heinrich Füssli.
*Una signora in piedi davanti
 al tavolo di toilette.* Ottawa,
 National Gallery of Canada.

163. Johann Heinrich Füssli.
Tre signore a passeggio. Basilea,
 Öffentliche Kunstsammlung.

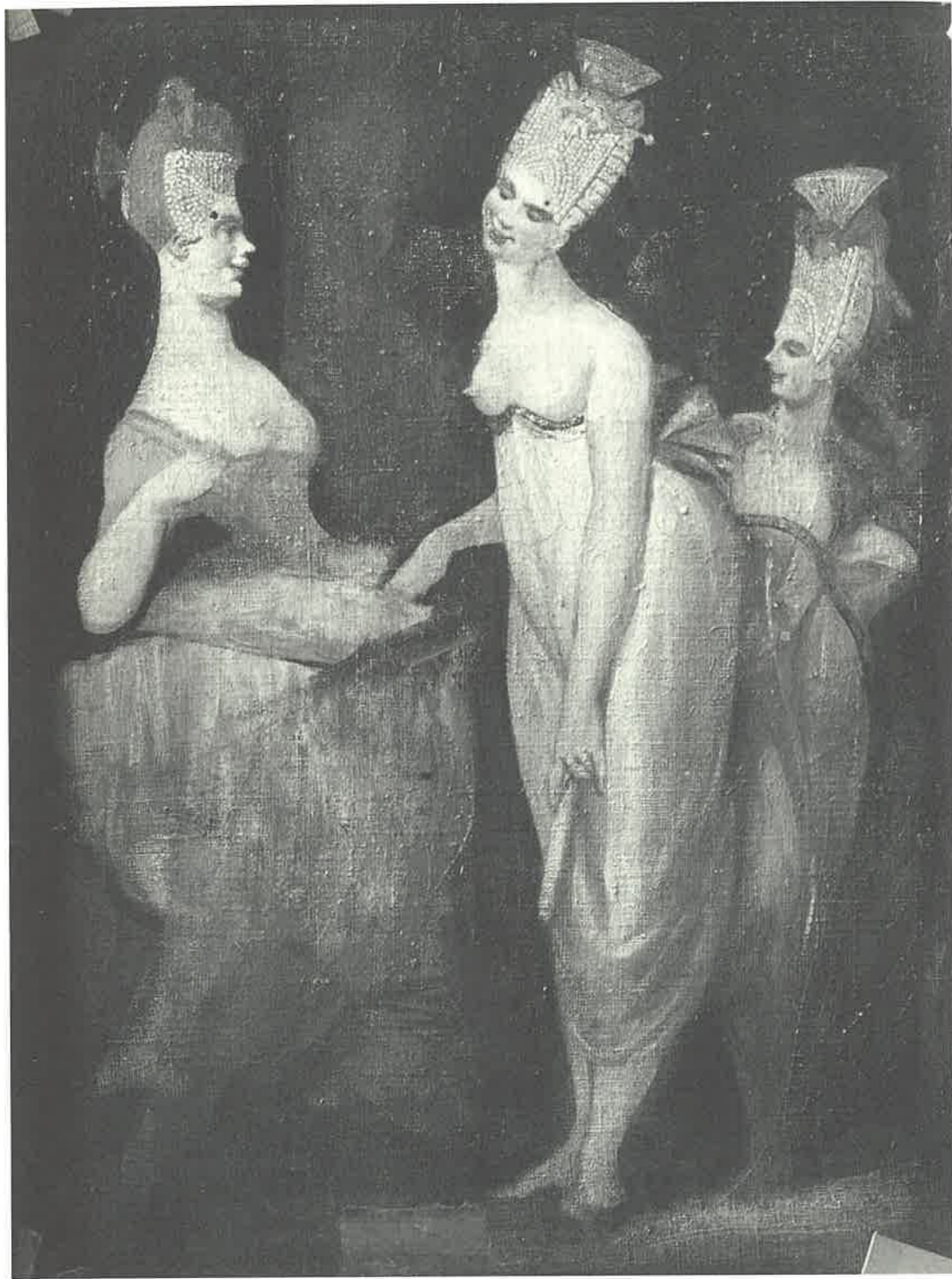




210



211



212

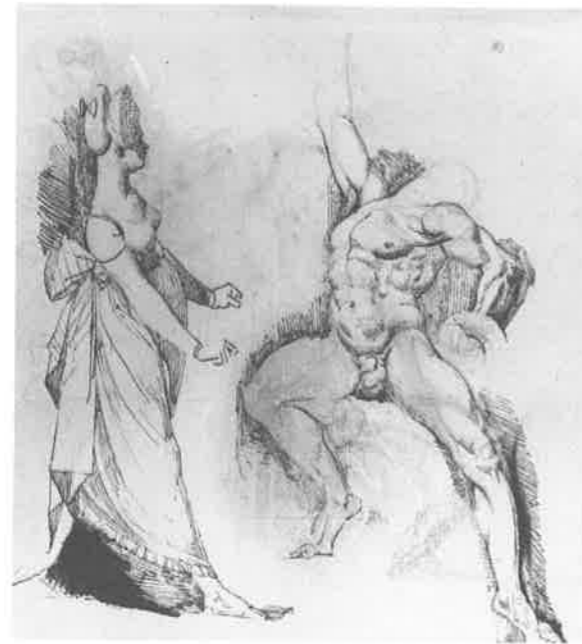


164. Johann Heinrich Füssli,
Tre cortigiane. Basilea,
Öffentliche Kunstsammlung.

165. Johann Heinrich Füssli,
Una cortigiana. Zurigo,
Kunsthaus.

213

166. Johann Heinrich Füssli,
Donna davanti al Laocoonte.
Zurigo, Kunstbaus.



167. Johann Heinrich Füssli,
Donna vista di schiena. Zurigo,
Kunstbaus.



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 ad 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'interrogazione continua e angosciata. 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.

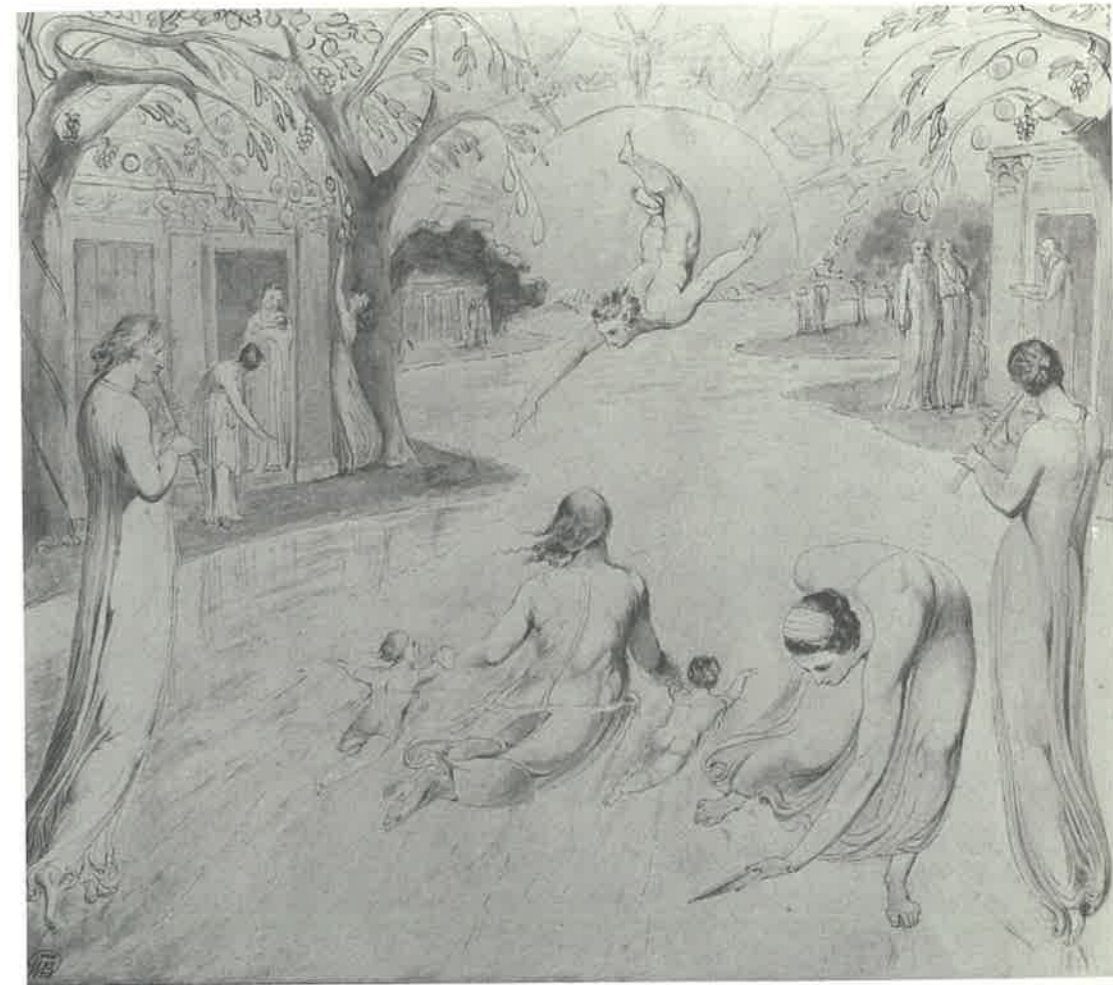
Ho già accennato cosa debba intendersi, a proposito dei due artisti, per origine comune, come essa cioè debba ritrovarsi in quella temperie culturale ed esistenziale che va ancora sotto il nome di preromanticismo, ma seguendo il filo di una psicologia in progresso che ci conduca attraverso le insidie 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 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

168. William Blake, *Albione
e la lettera che uccise*.
Washington, Library of Congress,
Rosenwald Collection.



169. William Blake, *Il fiume
della vita*. Londra, Tate Gallery.





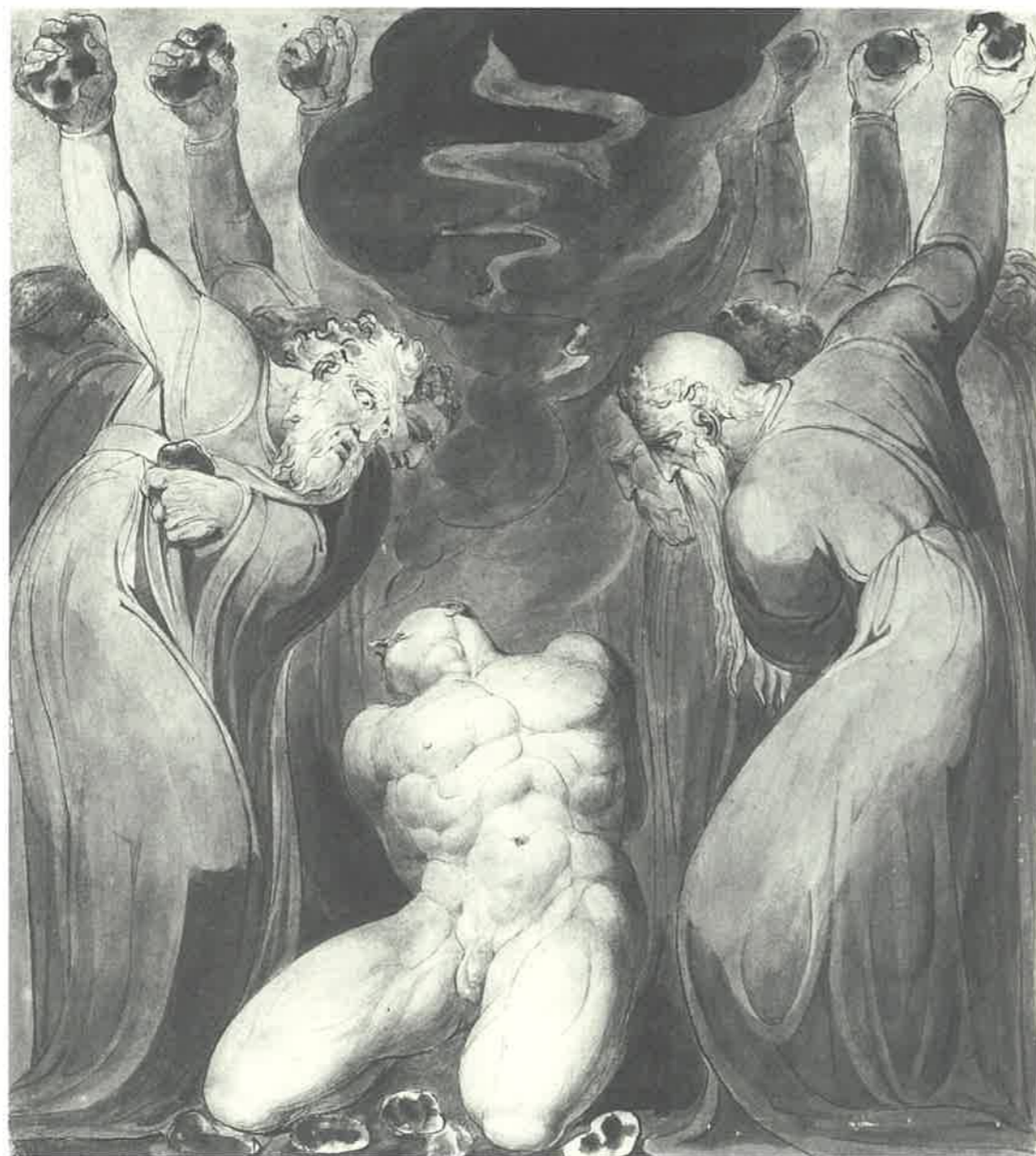
170. William Blake, *Visione dei figli di Albione*. Londra, Tate Gallery.



171. William Blake, *Furioso desiderio*. Londra, Tate Gallery.

172. William Blake, *Studio per le "Notti" di Young*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.





173. William Blake, *Il blasfemo*.
Londra, Tate Gallery.

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 Bacone a Locke, amava Platone e trovava anzi i maggiori appoggi al suo sistema nel neoplatonismo della scuola di Cambridge, nelle divulgazioni platoniche del Taylor o nella "nuova teoria della visione" di Berkeley¹².

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 statuario 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 significativo 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"¹³ 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.

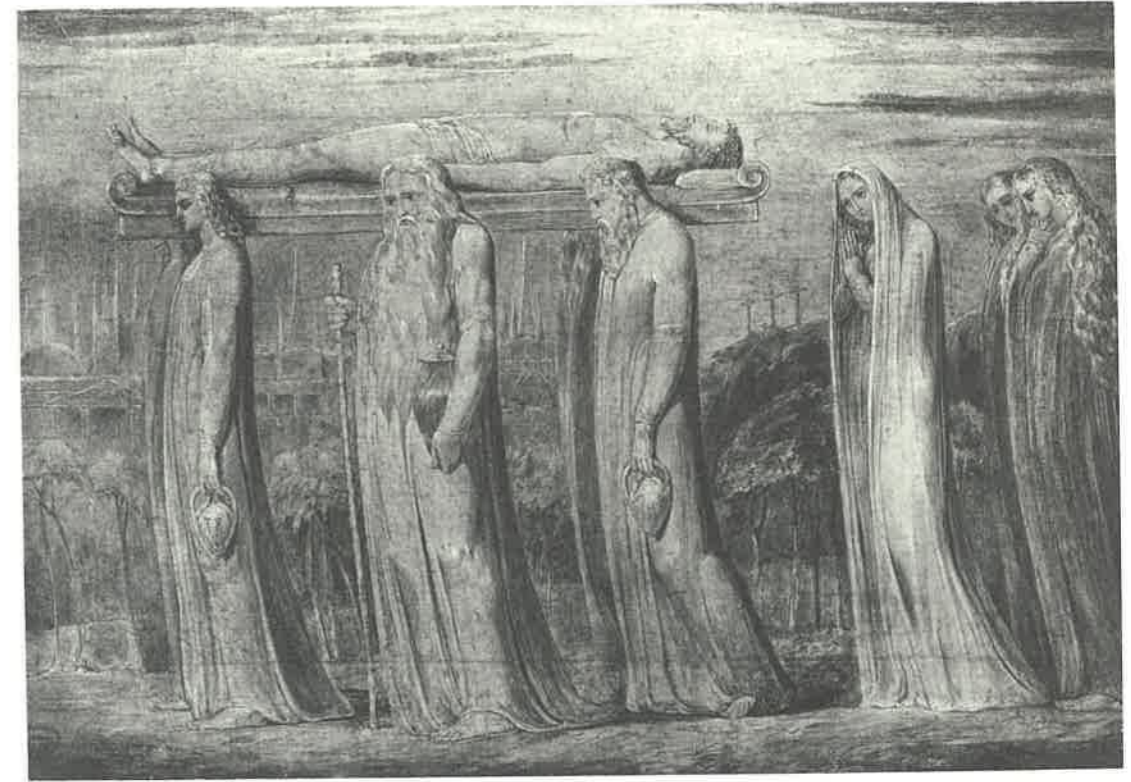
Una polarità archetipica che forniva lo schema strutturale alla polarità soggetto-oggetto, io cosciente-inconscio. La grande idea romantica, ma prima ancora goethiana¹⁴, della fecondità delle tenebre era il simbolo, il mitema o la radice stessa della scoperta più rivoluzionaria della psicologia preromantica 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

174. William Blake, *Dante e Virgilio davanti alla palude Stige*. Londra, Tate Gallery.



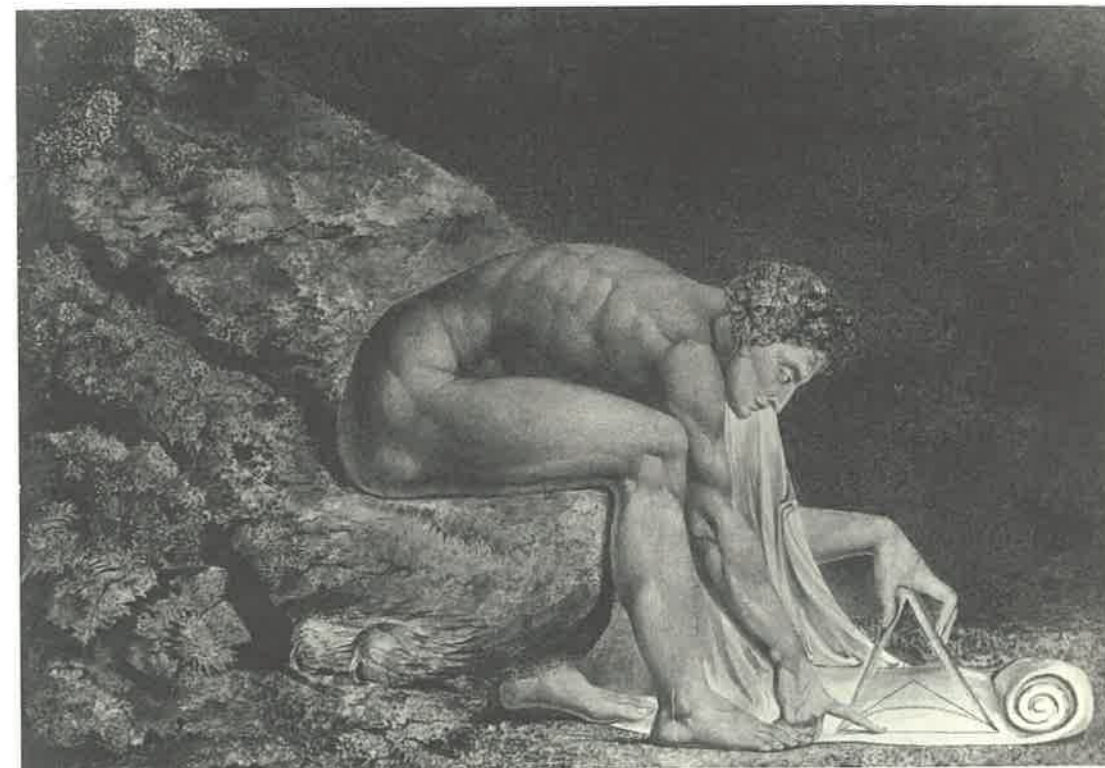
175. William Blake, *Processione dal Calvario*. Londra, Tate Gallery.





176. William Blake, Frontespizio delle "Visioni dei figli di Albione". Londra, Tate Gallery.

177. William Blake, Newton. Londra, Tate Gallery.



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. Forze che si compongono 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 concluse 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 significante 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 ttonica 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 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 michelangioloismo 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 statuarica 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 concluso 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 trascurataggine 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 acquerellare 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 violette, 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