ELISABETTA RIZZIOLI

WILLIAM BLAKE. LA «LINEA DELL'ONNIPOTENTE»

RIASSUNTO - L'autrice prende in esame il confluire e il manifestarsi (nelle diverse forme espressive, grafiche, letterarie) di un vasto numero di interessi nel poeta illustratore e disegnatore inglese William Blake. Senza pretesa di distinguerne i diversi generi, il saggio, ne coglie quel pensiero «energetico», visionario, immaginativo, iconologico, esplicitamente antitetico ad un principio razionale che limita, frena, chiude; quell'idea processuale, fluente, indivisa, che si iconizza nel chiuso del disegno, del contorno, ovvero, in una linea – atto di parola, immagine e irradiazione – e, raccontando il tempo mitico, biblico e storico, indaga sulla vita.

PAROLE CHIAVE - Opposizione dialettica dei contrari - Desiderio - Sensazione - Visione immaginativa - Caduta.

Si è scritto molto su Blake: alcuni riferimenti nel testo e nelle note della mia tesi *Arte e visione in William Blake* possono confermarlo (1) . Nella stesura bibliografica ho cercato di manifestare la molteplicità dei vari interventi, straordinari per la qualità e la varietà degli itinerari creativi e i contesti critici in cui sono posti. Ho pertanto cercato l'opportunità di entrare nell'*officina dei sogni* di un interessante protagonista del '700-'800, di seguire da vicino i modi e le ragioni della sua attività artistica, culturale, della sua fenomenologia di pensiero, coniugando le considerazioni formali e iconografiche in rapporto all'ambiente e all'*entourage* dell'artista: il discorso si allarga al racconto del mondo di Blake, alle ragioni espressive ed agli strumenti della sua *arte* e della sua *visione* intesa nello specifico come concezione immaginativa della realtà, ovvero della sua storia come immaginazione e rappresentazione.

---

(1) Si tratta di un saggio, riletto e modificato per la presente pubblicazione, desunto dal capitolo *La concezione dell'arte: dipingere l'immaginario,* in Rizzioli 1992/93

Di qui la presa in considerazione quindi dell'intreccio molto saldo che lega l'opera di questo pittore-poeta e le sue *parole dipinte* alle sue fonti (tradizioni filosofiche, religiose o mistiche) e alla successiva storia delle interpretazioni. Blake infatti si richiama in parte non solo alle tradizioni occultistiche coltivate in alcuni ambienti inglesi fin dal '400, ma anche, almeno per un certo tempo, al pensatore svedese E.Swedenborg e al mistico J.Boehme, sempre identificando quali nemici della comprensione visionaria la filosofia empirica e la scienza dei suoi tempi. Locke e Newton, i due grandi razionalisti contro i quali il poeta rivolge direttamente o indirettamente la sua polemica, diventano paradossalmente, nella sua prospettiva, portatori di un superstizioso irrazionalismo. Nel suo sistema mitopoietico la ragione, astratta speculazione normativa, diventa così una forza distruttiva nella misura in cui pretende di esercitare un dominio assoluto sull'uomo.

Se Blake deve parte della sua formazione alla lettura dei testi sacri, è comunque ostile alle istituzioni religiose, alle chiese e alle ortodossie: il fatto che l'uomo risorto, rigenerato sia talvolta identificato con Gesù non implica la sua adesione ad alcuna confessione di fede; l'uomo caduto crede nell'angusto universo matematico di Newton, è succube dell'intelletto di Locke e si sottomette all'idolo dello stato, soffocando le infinite potenzialità del proprio essere.

Ho inteso dunque ripercorrere il pensiero di Blake attraverso gli itinerari della poesia e della teosofia-filosofia, apprendendo che fondamentalmente si tratta di una meditazione sull'infinito, che se da un lato si inserisce nel solco della scuola romantica, dall'altro si innesta sul tronco della grande eredità rinascimentale. Ecco allora l'importanza di evidenziare tale relazione, che ribadisce il rapporto più generale di Romanticismo e Rinascimento e scioglie l'equivoco - ferma restando la disamina di Blake contro la gnoseologia empiristica e illuministica - della pretesa continuità del pensiero moderno. Pare emergere che è la voce più autentica del Rinascimento quella che riaffiora nel Romanticismo, custodita per anni da quella tradizione ermetica, latente e sotterranea o espressa in un'arte prometeica e saturnina. Dell'autore, conosciuto quasi esclusivamente per la sua opera pittorica e grafica, ho tentato di sottolineare il ruolo di rilievo nel consegnare l'*immagine* di un'attività conoscitiva fondata sul pensiero gnostico, neoplatonico ed ermetico; nonché sulla sua particolare rivisitazione della cosmogonia visionaria nella rappresentazione dei mondi spirituali, in riferimento alla sua lettura di Dante.

L'indagine intorno alla letteratura e alle arti visive in Blake - qui articolato in un itinerario speculativo e figurativo che esprime le teorie forti e portanti nella *concezione della visione* e nella *concezione dell'arte:*

dipingere l'immaginario - esprime la sua straordinaria percezione del mondo fra '700 e '800 e la capacità di articolare un originale pensiero intorno alla natura del *tempo* e dello *spazio* negli agganci alla forma, alla distanza, alla direzione, che se traducono elementi eterogenei di attenzione alla statuaria antica, al gotico, a Michelangelo – che riprende rigorosamente nella sola linea, linea che non evoca mai il volume e non costruisce col colore (2) – configurano in realtà solo quell'unità peculiare e personale del suo stile, che privilegia la forma, la linea di contorno e curva, il dettaglio.

Circa il pensiero estetico basti ricordare quanto egli scrive criticando gli ideali astratti e rigidamente razionalistici teorizzati da J. Reynolds (3), per cui per Blake esperienza religiosa, psicologica e artistica formano un'inscindibile unità.

Come promotore poi di una nuova concezione del prodotto inciso, rompe con una tradizione figurativa ormai estenuata, che in Inghilterra registra il passaggio da un Barocchetto a un vero e proprio Romanticismo, riferendosi costantemente al mondo della visione e dell'immaginario. Se la poesia è elemento vitale, per Blake, il lavoro di illustratore non consiste per lui nel trasportare in un linguaggio plastico ciò che è espresso con le parole, bensì nell'essere o nell'inventare, un prolungamento del testo e non mai una semplice riproduzione visiva di ciò che è scritto. Concepisce l'artista non solo come un creatore di forme, interessato ad esse unicamente per la loro realtà materiale, ma per quanto esse simboleggiano, cioè forme che rappresentano altre forme: le visioni si presentano come visualizzazioni di incontri con angeli, profeti, spettri, e la maggior parte delle sue composizioni sono ispirate alla Bibbia, sentendosi più vicino allo spirito degli antichi profeti che non ai suoi contemporanei.

Coerenza formale e tematica, riaffermazione della struttura antagonistica della psiche umana, la rigorosa ricerca di verità archetipe deline-

---

(2) Chiarezza, precisione, contorni chiari non mescolati dall'olio, lineamenti fermi e determinati, non interrotti da ombre; mostrare e non nascondere la forma; l'effetto di colore non dipende dalla disposizione dei colori stessi ma dalla collocazione di luci e ombre e questo dipende dalla forma e dal contorno. Rifiuta Tiziano, Correggio, Rubens, Rembrandt; esalta Michelangelo, Raffaello, Dürer, Giulio Romano (cfr. BLAKE, 1809)

(3) L'artista «copia» non la natura, ma l'Immaginazione, che diventa energia incorporata nella Forma. L'arte, creatrice, non è imitativa o associativa; è figlia dell'Ispirazione, unifica, non divide, non rispecchia ma rivela, è Visione (cfr. BLAKE, 1805-08)

ano un'interessante cosmologia, laddove l'immaginazione visionaria aumenta il proprio splendore e la magia pare rinnovarsi nella ricreazione sistematica del mondo visibile nella sua forma spirituale e immaginativa. Un mondo oggettivo trasfigurato suggerito da una ricreazione della visione bidimensionale da parte della mente, sicuramente più affascinante e terribile di quello circoscritto dalla razionalità della coscienza obiettiva. Ma solo quando l'uomo cade nello stato di sonno che chiama ragione, i mostri abitano la sua mente e solo una *visione autenticamente creativa* può vedere che sono dei mostri.

Nell'opera di William Blake, i significati, come quelli di ogni testo simbolico, sono nascosti alla comprensione, cioè alla ragione, alla logica normale; si possono cogliere con la facoltà immaginativa, non con l'intelletto. La ragione inganna, la fantasia, la visione sono l'unica realtà. I simboli di Blake sono allora indicativi, sono puramente referenziali e non descrittivi. Quello che egli rivendica è l'affermazione dell'assoluta autonomia dell'opera dell'artista: il testo non deve cercare la sua giustificazione nel mondo reale, non deve essere uno specchio della realtà, creando esso stesso la realtà, reale appunto perché è una creazione autonoma della fantasia umana. Tra testo e mondo non vi è nessun legame necessario di referenza: l'arte insomma è il libero gioco della fantasia. Pensiero, emozione e visione, unità ideale e dinamica non guardano più con necessità di esattezza ottica alla natura: essa, piuttosto, si rivela capace di suggerire una morfologia del curvo, del sinuoso e del parabolico, oppositiva alla geometria del lineare spezzato. Alla realtà corposa e fisica Blake preferisce un equivalente interiorizzato, capace di giungere direttamente al nucleo percettivo: noi riceviamo cioè immediatamente le immagini delle cose con estrema nettezza; i sensi possono chiudersi alla realtà esterna e il processo è da rovesciare, cioè dal nostro interno procede il flusso di immagini e di nozioni che poi si riverbera fuori. Questa concentrazione sull'interiorità è uno stringersi delle forme al centro, da dove poi ripartire e sviluppare forti cariche centrifughe, che si manifestano per via di irradiazioni.

La convinzione poi di una fecondità delle tenebre e di un antagonismo creatore, il ricorso alla polarità sono proprio il tessuto connettivo dell'opera di Blake che mostra «i due stati contrari dell'animo umano»: ai canti che dicono la vita nascente, il fiorire dell'infanzia, lo zampillare delle forze, rispondono i canti che vedono la giovane vita condannata all'infelicità, alla paura, al divieto, alle imprese del male. Bisogna lasciare l'innocenza dell'infanzia, far fronte al male e al peccato, per entrare nella vita spirituale e nella visione profetica; il *Matrimonio del Cielo* e *dell'Inferno* annuncia la fine dei tempi e la resurrezione dell'uomo den-

tro il suo *vero corpo*, dentro la sua sostanza accresciuta fino a dimensioni gigantesche. Ma per questo, il mondo del desiderio, che è l'inferno delle teologie ortodosse, deve essere riconciliato con il mondo spirituale: la fiamma senza luce, dove gli ipocriti morali situano i reprobi, deve unirsi alla luce celeste; la nuova vita nasce dall'incendio «diabolico» che distrugge l'esistenza decaduta e suscita la visione immaginativa. L'energia, che la ragione moraleggiante condannava, «è eterna delizia». E se la tiepidezza, la prudenza, la diffidenza, le carceri istituite per la difesa dell'ordine sociale esercitano ormai la funzione di un autentico inferno, lui può scrivere che «l'opposizione è vera amicizia». Questo aforisma merita di essere posto come epigrafe all'intero lavoro pittorico e grafico di Blake ([4]): l'opposizione si ritrova ovunque, nel suo stile, nel quale peraltro diventa opposizione implicita tra ciò che simboleggia e ciò che è simboleggiato; la tensione e la lotta regnano, ma il conflitto si risolve nelle grandi forme armoniose del cerchio, del turbine, della spirale. Il gesticolare agonico, le facoltà sovrumane del salto e del volo superano tutti i limiti della realtà terrena, mentre le immagini della trasgressione o della liberazione si integrano in vasti circuiti fluidi, in spinte innervate che esprimono la circolazione dell'energia in seno al cosmo. Le opere più sorprendenti, afferma Butlin, non sono forse quelle che scavano più profondamente il cielo grazie al possente involarsi di legioni di angeli, o che trasformano in torcia ardente la torsione di un corpo in caduta: vi si coglie il ricordo un po' stereotipato del modello michelangiolesco trasmesso e rielaborato da Füssli. L'impressione è anche più profonda quando, a queste figure, si oppongono delle creature massicce, grandi, sproporzionate, di selvaggia primitività: larghe facce bestiali che dicono l'inerzia e la malinconia della terra, la notte irriducibile, la pesantezza ctonia dentro un universo in cui l'aria, l'acqua, il fuoco si popolano di un ondeggiare di creature leggere ([5]). Su una terra oscurata, la notte si annuncia terribile, l'aria diventa irrespirabile, la vita non può essere che una lunga prostrazione, a meno che non esplodano i limiti che la rinserrano e che la nostra immaginazione liberata non si apra ad un universo di luce. La sola rivoluzione che Blake concepisce è un'Apocalisse; può orientare lo sguardo verso la fine dei tempi solo perché ha cominciato col volgerlo verso l'origine più profonda, non verso un'età dell'oro della civiltà, come i neoclassici, ma verso il Caos, la Genesi e il Paradiso. È nell'esoterismo e nell'escatolo-

([4]) Cfr. Butlin, 1990, pp. 17 ss.
([5]) Cfr. Butlin, 1990, p. 23

gia che Blake persegue la luce originale: egli è l'annunciatore di una fine dei tempi che sarebbe anche un ritorno all'origine, cioè *reintegrazione* nell'Eden primitivo; proclama una *rivoluzione* che sarebbe il compimento del grande ciclo ([6]).

> «L'arte neoclassica ha dunque tradotto e trasformato la passione del cominciamento in nostalgia del ricominciamento; la luce dell'inizio poteva rifulgere nel presente solo come *riflesso* di un'origine assoluta situata nel passato; l'opera viene elaborata lontano dalle sue vere fonti, nella coscienza di quell'allontanamento. Se vi si trova la luce, manca il calore: l'arte si raggela. In certi casi fortunati, la memoria dei modelli antichi o rinascimentali ha potuto diventare una forza creatrice, capace di segnare in una curva pura il commovente equilibrio. Tra una presenza e un'assenza. Questa nozione multiforme dell'ideale – che al tempo stesso è natura purificata, legge del pensiero, canone antico – persuade l'artista a non fidarsi di quel che vede: non può darsi bellezza se non dopo un secondo sguardo, al termine di una deviazione che avrà risalito il corso del tempo fino alla regione dei puri modelli e degli archetipi» ([7]).

Per quanto riguarda la ritrattistica di Blake, le sue numerose illustrazioni della Bibbia rappresentano i lineamenti di qualche stato spirituale, sia buono sia cattivo, e come tale inducono al paragone con le raffigurazioni gotiche dei lineamenti del sentimento. Si è parlato della «linea ardente» di Blake in quanto precipuamente inglese ([8]). Le fluenti linee sinuose dei suoi drappeggi, l'allungamento delle sue figure, derivano dalla scultura e architettura gotica decorata o *flamboyant* che l'artista vide all'Abbazia di Westmister. Lo statico e il monumentale non erano naturali in Blake; eppure, quando raffigura la morte, lo fa nei termini di quel calmo adagiarsi supino che è delle figure sulle tombe reali. Più congeniale alla sua disposizione naturale era il vitale carattere lineare dell'arte gotica sia nella forma umana che nella decorazione a fogliame della pietra e nelle pagine dei libri miniati. Per Blake, l'es-

---

([6]) Ma tale convincimento, che interessa tutto il genere umano, lo esprime nell'estrema singolarità del suo linguaggio poetico e pittorico: solitario, parla del destino collettivo e, aggiungendo ai simboli della tradizione un linguaggio simbolico che egli stesso ha inventato, si rende enigmatico proprio nel momento in cui profetizza per tutti. Questo artista ossessionato dal fluire della luce si rende *oscuro*, non deliberatamente, ma per il distacco che egli ritiene di dover mostrare nei confronti dell'errore in cui si chiudono le società e le religioni stabilite. Quel che qui è irriducibilmente individuale, quel che rinvia all'assoluta singolarità, avvolge nell'ombra un discorso che intende svelare la verità prima, la verità ultima.

([7]) ARGAN, 1970, pp. 33 ss.

([8]) ARCANGELI, 1977, pp. 36 ss.

senza dell'arte è la linea, solidi e ben finiti lineamenti non spezzati da ombre.

> «La Bellezza propria dell'arte sublime è nei lineamenti, o forme e fattezze capaci di essere ricettacolo di intelletto» (9).

Tale descrizione si adatta al gotico più di ogni altro stile; era l'implicito metro di paragone di Blake con il «chiaroscuro» che odiava:

> «Questa arte di perdere i contorni è l'arte di Venezia e delle Fiandre; perde tutto il carattere e lascia ciò che qualcuno chiama espressione; ma questa è una falsa nozione dell'espressione; l'espressione non può esistere senza il carattere come spina dorsale; e né il carattere né l'espressione possono esistere senza contorni solidi e determinati» (10).

Sulla colorazione scrisse che questa

> «Non dipende da dove sono messi i chiari e gli scuri, e tutto dipende dalla Forma o Contorni, da dove questi sono messi; se questi sono sbagliati, la colorazione non potrà mai essere buona; ed è sempre cattiva in Tiziano e Correggio, Rubens e Rembrandt» (11).

Un giudizio a mio avviso sommario da ogni punto di vista. Lo stile lineare è infatti caratteristico dell'arte religiosa; e Blake ha sempre insistito sul fatto che gli «spiriti», sia di uomini sia di dei, dovessero essere 'organizzati' entro una 'ben definita forma contornante'. I 'viticci della vite rampicante', le intrecciate forme lineari che adornano le pagine dei *Canti dell'innocenza*, sono influenzate dalle miniature dei libri medievali; ancora una volta protagonista è la linea, la cui libertà controllata accompagna e circoscrive il testo con grande armonia. Anche sulle pagine di *Gerusalemme* i viticci penetrano entro ogni possibile spazio, e insetti, uccelli, pesci e serpenti occupano tutti quei vuoti visivi che Blake, al pari della natura, rifiuta. Le foglie di vite stilizzate assomigliano al fogliame gotico; in molte tavole anche le figure umane sono stilizzate decorativamente in un modo che ricorda le fantasie degli scalpellini gotici: lettere e ornati derivati chiaramente dalle iscrizioni gotiche, o dalle mensole e capitelli della scultura gotica.

Col rifiuto, da parte sua, delle elaborazioni cromatiche e luministiche che avevano permesso all'arte d'Europa un approccio con la natura moderno e consolidato, indicava l'intento di voler toccare un nuovo

(9) Blake, 1809, K, p. 563.
(10) Blake, 1809, K, p. 579.
(11) Blake, 1809, K, p. 572.

tipo di modernità, e la tecnica dell'acquerello, da lui singolarmente manipolata, gli doveva sembrare più libera e adatta da accompagnare con quelle note splendenti di colore, dal timbro talvolta gioioso talvolta doloroso ma, apparentemente, senza legami col passato. Più che erede di tradizioni, col suo atteggiamento che sembra voler andare all'origine dell'umano, è fondatore di tradizione egli stesso, accordando in modo inedito elementi disparati ([12]). Nell'*Elia sul carro di fuoco ed Eliseo*, che è un acquerello lavorato anche a inchiostro, l'andamento della figura di Eliseo, il panneggio a pieghe parzialmente colonnari dell'Elia si sentono 'crescere' insieme all'idea neoclassica della statua. Ma certi chiaroscuri e risalti muscolari risentono del michelangiolismo; e questo incontro statua greca-Michelangelo è poi rilegato da una linea, ora intensamente rigida ora fantasiosamente ondulata; la linea cui si sente interessato e che chiama la 'flaming line', la linea fiammeggiante. Questa linea potrebbe essere un ricordo dell'antica civiltà gotica dell'Inghilterra, che soprattutto nell'architettura e nella miniatura era stata gloriosa. Comunque, per quanto questi elementi (statua antica – Michelangelo – gotico) siano così eterogenei, Blake riesce a dar loro una unità del tutto personale, con una così violenta ingenuità da fuoriuscire dai quadri della storia dell'arte costituita. Sono immagini nuove, propongono un mondo nuovo, di cui, diceva Blake, visione e ispirazione sono la forza e resteranno sempre la forza. E l'artista, effettivamente, non cambia mai la sua direzione; quanto alla 'visione', anche quanto accetta temi già costituiti, l'interpretazione è assolutamente personale e spesso inventa una propria mitologia, i cui termini di visione diventano veramente complessi ([13]). Nell'acquerello *La lotta fra gli angeli del bene e del male* del 1795 viene presentata la 'mitologia' più decisamente ricorrente nell'opera blakiana. Il tema bene-male è talmente preminente nella sua fantasia visionaria che ogni altro elemento, a cominciare dalla natura, è ridotto ad una semplice indicazione: una superficie di mare o di cielo, un orizzonte, un astro. Anche qui è chiaro il riferimento a un ideale statuario, riformato poi secondo un chiaroscuro sbalzato e complesso come in Michelangelo, e infine, soprattutto, quelle linee di tensione o fiammeggianti che materializzano lo scontro spirituale fra le opposte forze: Blake concepisce l'angelo come il corpo spirituale dell'uomo, liberato dall'involucro carnale; appartiene al 'mondo dei sogni', patria dell'immaginazione, è un'immagine del pensiero, che libera l'uomo dalle contingenze

([12]) HONOUR, 1984, pp. 275÷319.
([13]) Cfr. VIATTE, 1927, pp. 106 ss. Inoltre SAURAT, 1929, pp. 9 ss.

terrestri, invita l'anima ad un' 'altra' lettura dell'universo e a far ritorno a se stessa; è quasi uno sdoppiamento del pensiero che conduce a una presa di coscienza di se stesso, di una realtà superiore ([14]). Nell'acquerello della *Pietà*, una immaginazione di deità in cui la simbologia dell'*animula* della defunta, accolta fuori del corpo, si rifà all'iconografia medievale di quel tema, raggiunge un livello espressivo molto elevato. Lo splendido rapporto in parallelo fra i due grandi elementi di tensione, quello profondamente elastico della defunta, e quello lunghissimo e geniale della parte superiore, dà luogo ad un eccezionale contrappunto. I due cavalli sono intesi con uno slancio dinamico tale che il loro galoppo in cielo sconfina dai bordi dell'opera con un ritmo tesissimo. Su questi andamenti (suggeritori di un processo di crescita e di una trasformazione delle forme rispetto a se stesse e all'universo che le circonda, della definizione delle possibili metamorfosi, come il serpeggiare delle linee segue la «curvatura» e la concavità che sta intorno) Blake sa poi creare nodi bellissimi, come quello dell'*animula* fra le braccia della deità, o quello delle mani raccolte della defunta.

L'acquerello del 1827 *La vecchiaia* è un'apparizione violenta, dove a cominciare dalle anatomie tutto è concentrato al punto da essere quasi distorto; la *flaming line* si irrigidisce fino all'astrazione, con una tensione potente nei due raggi candidi che partono dalla mano della vecchia deità, nelle ruote così stagliate dell'astro e delle nubi, nel fluire fulmineo della barba e dei capelli.

> «Blake ha tradotto Michelangelo nella sola linea, linea che non evoca mai il volume; ma resta pura linea; e lascia ondeggiare le sue linee con quelle curve serpeggianti e indolenti così care agli artigiani celtici di tanto tempo prima» ([15]).

Descrivere la linea di Blake e l'artigianato celtico come «curve indolenti» è forse inesatto ([16]). La linea era soprattutto un'espressione di energia. Ogni forma solida può essere vista come l'impronta e il prodotto di un flusso di energia, ed è certo che Blake considerava la linea come energia, come convalida della vita: per lui, quanto più è distinta, netta e filiforme la linea contornante, tanto più perfetta è l'opera d'arte e, quanto meno è acuminata e forte, tanto più grande è l'evidenza di imitazione debole, di plagio e di goffaggine. La mancanza di questa

---

([14]) LAVATORI, 1991, pp. 196-198.
([15]) MELCHIORI, 1950, pp. 20 ss.
([16]) RAINE, 1980, pp. 109 ss.

forma precisa e contornante evidenzia la mancanza di idee nella mente dell'artista. Come distinguere un viso o un'espressione del volto da un altro, se non mediante la linea contornante e i suoi infiniti movimenti e inflessioni? Lasciare questa linea è ritornare al caos, in cui dover ridisegnare la *linea dell'onnipotente* prima che l'uomo o la bestia possano esistere ([17]).

È stato Hogarth a scoprire la «linea della bellezza» nella linea ondeggiante o serpentina, nel meandro, e, come ciò corrispondesse esattamente a un precetto di Michelangelo. Nella prefazione dell'*Analisi della Bellezza*, Hogarth cita dal *Trattato sull'arte della pittura* del Lomazzo (in una traduzione inglese del 1598), il passo in cui si riferisce un'opinione di Michelangelo. Blake doveva aver letto il libro di Hogarth, ritrovando in Michelangelo quel che aveva scorto nel gotico, come Flaxman nell'arte greca aveva raccolto Michelangelo nella cerchia di quegli amici spirituali (come Boehme e Paracelso, Socrate e Milton, e i profeti ebraici). Secondo Lomazzo:

> «Dicesi dunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentina, e moltiplicata per uno, due e tre. Ed in questo precetto parmi che consista tutto il secreto della pittura, imperocché la maggior grazia, e leggiadria che possa avere una figura, è che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori furia della figura. E per rappresentare questo moto, non vi è forma più accomodata, che quella della fiamma del fuoco, la quale secondo che dicono Aristotele, e tutti i filosofi, è elemento più attivo di tutti, e la forma della sua fiamma è più atta al moto di tutte, perché ha il cono, e la punta acuta, con la quale par che voglia rompere l'aria, e ascendere alla sua sfera. Sicché, quando la figura avrà questa forma, sarà bellissima» ([18]).

Se non per altro, Blake avrebbe amato Michelangelo per l'osservazione riportata in questo passo. Per Blake, volume e peso appartenevano al concetto meccanicista di un mondo naturale soggetto alle «leggi

---

([17]) Cfr. GOMBRICH, 1986, pp. 5-26. L'argomento riguardo l'*orizzontalità* e la *verticalità* della linea di Apelle, sui rapporti con Protogene e la *linea summae tenuitatis*, è comunque fortemente dibattuto anche nell'Ottocento italiano; cfr. COLOMBO, 1902, pp. 147-148.

([18]) HOGARTH, 1989, pp. 10-11; si veda LOMAZZO, 1584, ed il suo successivo trattato, 1590, e l'osservazione su questi stessi versi, che dicono così: «È difficile il dire che cosa sia questa grazia nella pittura. Può capirsi ed intendersi assai più facilmente di quel che possa esprimersi colle parole. Deriva dai lumi d'una mente sublime (ma non può acquistarsi), con cui diamo un certo garbo alle cose che le fa piacer più» (p. 155). Inoltre BAROCCHI, 1979, VIII, pp. 1992-93 («La virtù del lume»).

di natura» quantitative, quali operano nel tempo e nello spazio; all'universo di «Bacone, Newton e Locke», dei «mulini satanici» della causalità naturale, a tutto ciò, in effetti, a cui lui stesso si oppone con tutta l'energia della sua missione profetica. Contro la visione meccanicistica della natura, prodotta dalla mente razionale di Urizen, che egli chiama dio di gelosia, causa di divisione ed individuazione – cui attribuisce l'esistenza del mondo, come gli gnostici davano ragione dell'*esserci* a un Demiurgo inferiore o cattivo – Blake afferma la vita. La vita è non spaziale, non temporale; la gravità non l'appesantisce, né il carico la contiene. Per le figure umane di Blake esistono solo due condizioni – la libertà sconfinata dell'energia sbrigliata, e lo stato di costrizione, incatenamento, peso e paralisi dei prigionieri nell'universo della natura meccanizzata di Urizen. I prigionieri di Michelangelo, tesi a liberarsi dalla loro reclusione di rocce, avrebbero significato, per lui, la vita che si libera dall'oppressione della materia, similmente alla sua figura della *Terra* in *Le Porte del Paradiso*.

Anche se avesse visto Michelangelo negli originali, non è immaginabile che Blake lo avrebbe seguito nella massa e nel volume, poiché questi non rientravano nella sua immaginazione visionaria. Le figure dell'arte spirituale – sia essa gotica, bizantina o buddista, siano esse uomini o angeli – si situano in uno spazio mentale, non corporale, non condizionato dal peso e dal volume fisico. Il naturalismo dell'arte occidentale europea, contro cui si ribellò Blake, è in realtà l'eccezione piuttosto che la regola nell'arte. Lo spirito è già libero, e il «corpo spirituale o angelo» è l'uomo vero, libero dai «gusci e incrostazioni escrementizie». Qui è vicino a Swedenborg, i cui spiriti disincarnati sono pienamente umani ma liberi dalle restrizioni del corpo materiale. Swedenborg insegnava che la Resurrezione dei Morti equivale alla liberazione del corpo spirituale dal suo involucro terreno, i «corrotti cenci» della mortalità ([19]).

Come Swedenborg, Blake aveva visto lui stesso gli spiriti di un altro piano dell'esistenza: il fratello Robert, nel risorgere attraverso il soffitto, e altri visitatori spirituali, reali o immaginari, durante la sua vita. Il corpo fisico appariva bello a Blake nella misura in cui rifletteva i lineamenti di un'anima in formazione o spirito, il «corpo celeste» di un celebre passo dell'Epistola ai Corinzi di San Paolo ([20]), «Si levò un corpo

([19]) Swedenborg, 1988. Inoltre Blake, 1788
([20]) 1 Cor 15,44 ss.

spirituale», invocato da Blake nell'emblema con cui accompagnava la sua poesia *A Tirzah*:

Qualunque cosa nata di Nascita Mortale
Si deve consumare con la Terra
Per liberarsi di Generazione;
Che cosa allora ho da fare con te?

Germogliarono i Sessi da Vergogna & Orgoglio
Al mattino sbocciati e morti alla sera
Ma Misericordia cambiò Morte in Sonno:
I Sessi sorsero per faticare e piangere.

Tu madre della mia parte mortale
Con crudeltà hai modellato il mio cuore
Con lacrime false, che si ingannano da sole
Mi hai legato narici, orecchi, occhi.

Hai chiuso la mia lingua in disanimata
Argilla, e mi hai tradito alla vita mortale.
La morte di Gesù mi poté liberare.
Che cosa allora ho da fare con te? (21)

Tali sono già le figure umane di Blake se l'Uomo non ha un Corpo distinto dall'Anima, poiché ciò che è chiamato Corpo è una parte dell'Anima percepita dai cinque sensi, e il Genio Poetico è il vero Uomo, e il corpo o la forma esteriore dell'Uomo deriva dal Genio Poetico. Come Platone, Blake ricorre al simbolo della Caverna (22); la Caverna è il corpo, rischiarata dalle cinque finestre dei sensi.

> «Se le porte della percezione fossero purificate ogni cosa apparirebbe all'uomo qual è, infinita. Giacché l'uomo si è rinserrato fino a vedere tutte le cose attraverso le strette fessure della sua caverna» (23).

Amava le forme naturali: viticci e foglie, e le forme più strane di insetti, bruchi e serpenti, come pure quelle umane, ma intendeva queste ultime come incarnazioni della vita. Tutto ciò che vive è per lui sacro ed è importante solo quel *minuto particolare* che forma i confini di

(21) BLAKE, 1794, K, p. 220.

(22) PLATONE, *Repubblica*, VII, 514-518. Per Blake è simbolo del corpo naturale che delimita la percezione immaginativa (*The Marriage of Heaven and Hell* 14, 15), rappresenta poi le parti più oscure e misteriose della psiche umana (*The Four Zoas* I, 136; *Jerusalem* 31,4 ecc.) e i sogni erotici (*Europe* 14,6); in quanto metafora di esistenza materialistica fa parte di Ulro e designa Urthona (cfr. CORTI, 1983, p. 196).

(23) Cfr. HARPER, 1961, pp. 151 ss.

qualunque energia vivente: per lui, tutto è umano, dal momento che in questo mondo l'uomo è centrale, fatto ad immagine di Dio, come il microcosmo. Torna così ad un concetto fondamentale in tutte le tradizioni spirituali: l'uomo *non fa parte* della natura, ma tutti i fenomeni naturali esistono nella coscienza; il mondo umano è il mondo presentato dalla coscienza umana; invocando l'Adam Kadmon della tradizione esoterica ebraica:

> «Voi [Ebrei] avete una tradizione: che l'Uomo anticamente contenesse nelle sue membra possenti ogni Cosa del Cielo & della Terra (...): Ma ora i Cieli Stellati sono sottratti alle possenti membra di Albione» ([24]).

Blake condannava l'universo della scienza newtoniana come universo di formule e astrazioni, non di esperienza. Ciò che egli percepisce è la terra dell'uomo; e, come tale, sebbene appaia esterna, essa è interna all'Immaginazione. In una figura michelangiolesca Blake illustra le «possenti membra» di Albione con il sole, la luna, le stelle, in procinto di essere formate dal «crudele» principio femminile di natura, la cui grande opera è quella di costruire la «quadruplice Londra spirituale». Forse ciò che Blake, Raffaello e Michelangelo hanno in comune è in realtà l'estetica neoplatonica – più specificatamente plotiniana – da cui dipende il concetto di forma ideale, da Blake identificata con la sua 'divina umanità', a cui tendono tutti i lineamenti in cerca di amore e compassione. Burke nella sua *Enquiry* aveva stabilito una distinzione che suscitò uno stile comune a Blake e ai suoi contemporanei, inteso ad esprimere il *sublime* distinto dal *bello*.

Secondo lui, la base della bellezza è il piacere; quella della sublimità, la sofferenza: suscitando impressioni penose, l'oscurità, la grandiosità, il disordine, il terrore, il potere, la vastità, l'infinito, la difficoltà e la magnificenza, conducono al sublime. Blake rifiutò l'applicazione burkiana di queste idee al paesaggio pittorico; ma con Barry, Füssli, Stothard e altri, non perse tempo nel tentare il *sublime* in termini di forma umana. Anthony Blunt ([25]) fa notare che gli artisti nominati provarono tutti un esempio citato da Burke a illustrazione del suo discorso, la descrizione di *Satana, peccato e Morte*, fatta da Milton nel *Paradiso Perduto*. In questo contesto si situa in modo naturale la grandezza e la *terribilità* di Michelangelo: le tormentate figure che precipitano nel suo *Giudizio Universale* costituirono la fonte di molti temi visivi

([24]) Blake, 1804-1820, 75, pp. 12-16.
([25]) Blunt, 1984[7].

rintracciabili in Blake. Melchiori ([26]) avanza l'ipotesi che in lui le 'visioni' dei Quattro Zoa siano ri-creazioni, probabilmente inconsce, di opere michelangiolesche di cui aveva «memoria visiva».

All'inizio la scelta di Blake dei temi biblici ha contribuito a sottolineare le sue opinioni rivoluzionarie sulla moralità sessuale: si considerino, ad esempio, i suoi *Davide e Betsabea*, *La moglie di Putifarre*, *Susanna e i Vecchioni*, le raffigurazioni profondamente esoteriche dei *Sette Spiriti di Dio – La Creazione della Luce*, *Dio che crea Adamo*, *Il Signore risponde a Giobbe dal Turbine*, *Davide salvato dalle Molteplici Acque* o *La Visione di Ezechiele* – che parlano di misteri spirituali in un linguaggio pittorico dimenticato fin dalle Epoche della Fede. C'è la superba *scala* celeste del *Sogno di Giacobbe* con i suoi angeli che salgono e scendono, la bellezza paradisiaca di *Adamo che nomina le Fiere ed Eva che nomina gli Uccelli*. La figura di Caino in fuga in *Il Corpo di Abele ritrovato da Adamo ed Eva* ha una qualità quasi espressionista, e il deserto paesaggio onirico di *Carestia* anticipa il Surrealismo. Tra i soggetti tratti dal Nuovo Testamento, pochi sono più belli della sue raffigurazioni del Divino Fanciullo. In *Natività*, un bimbo avvolto nella luce (come Orc nelle fiamme) si libra sopra la Vergine reclinata, suggerendo l'idea che il Cristo-bambino, che 'discende' nella procreazione, non provenga dal ventre della Vergine, ma da un altro ordine dell'esistenza. Similmente nell'*Adorazione dei Magi* e nel *Cristo addormentato sulla Croce*, il Divino Fanciullo non è uno di quei discendenti rinascimentali dell'Eros classico, ma un mistero spirituale: sia la Vergine che il Bambino della Madonna «nera» di Blake sembrano spiritualmente più vicini all'arte cristiana primitiva che non a una qualche opera post-rinascimentale. Si considerino poi, la maestosa tragedia dell'*Agonia nell'Orto*, con la grandiosità dell'angelo disceso a sostenere la figura del Cristo, l'*Ultima cena*, le *Vergini Sagge e Quelle Folli*, le illustrazioni per il *Libro della Rivelazione* (*San Michele che incatena Satana* o *Il Fiume della vita*), fino al *Giudizio Universale*, nell'ultima delle numerose versioni su cui Blake continuò a lavorare fino alla sua morte, che ne ha carattere del tutto inedito. Sia questo lavoro che il connesso *Meditazione tra le Tombe* hanno una struttura diagrammatica più comune nell'arte buddista tibetana che non nell'iconografia cristiana: le figure fluenti che risalgono al radioso Cristo in trono, o quelle che precipitano a capofitto nell'Inferno come nel *Giudizio Universale* di Michelangelo, sembrano non tanto individui quanto cellule circolanti nel flusso della vita cosmica. Se per le singole

([26]) MELCHIORI, 1950, pp. 23 ss.

figure o gruppi è possibile risalire a equivalenti di opere di Michelangelo, per l'insieme della composizione è plausibile il Medioevo gotico; il suo *Giudizio* è una raffigurazione superba della concezione di Swendenborg del Grande Uomo, prototipo della blakiana «umanità divina» o «Gesù, l'Immaginazione», il Dio come uno nel Tutto e il tutto nell'Uno. La visione spirituale di Blake necessitava di una forma nuova ma era troppo per un artista solitario creare un nuovo linguaggio pittorico – contro la tendenza della storia – di un nuovo modo di esprimere l'interpretazione non spaziale dei mondi spirituali, e la collettività spirituale della vita di cui ebbe forte intuizione. È forse a causa del fatto che il Gesù di Blake è essenzialmente il Dio unico in tutto, più che il Gesù della storia, che la sua immaginazione si accende nel suo grande *Giudizio* più che nelle illustrazioni degli episodi della vita di Cristo. Le sue descrizioni della composizione ne palesano l'arte metafisica: un'immaginazione visionaria la quale possiede il dono della profezia quando ritorna all'origine.

> «Il Giudizio Universale non è una Favola o un'Allegoria, ma Visione ... La Bibbia ebraica e il Vangelo di Gesù non sono Allegorie, ma Visione Eterna o Immaginazione di Tutto ciò che Esiste ...Il Giudizio Universale è una di queste Visioni Stupende. L'ho rappresentato così come l'ho visto; a Persone diverse appare diveso come accade con ogni cosa; poiché, sebbene sulla Terra le cose sembrino Permanenti, esse sono meno permanenti di un'Ombra, come tutti ben sappiamo ... Questo mondo dell'Immaginazione è il mondo dell'Eternità; è il seno divino in cui tutti andremo dopo la morte del Corpo Vegetativo. Questo Mondo dell'Immaginazione è Infinito ed Eterno, mentre il mondo della procreazione, o Vegetazione, è Finito e Temporale. In Quel Mondo Eterno esistono le Realtà Permanenti di Ogni Cosa che noi vediamo riflesse in questo Vegetale Specchio della Natura. Tutte le Cose sono comprese nelle loro forme Eterne nel corpo divino del Salvatore, la Vita Vera dell'Eternità, l'Immaginazione Umana, che Mi apparve mentre veniva in Giudizio fra i suoi Santi e si liberava del Temporale perché l'Eterno potesse essere affermato; intorno a lui si vedevano Immagini di Esistenze secondo un certo ordine Adatto al mio Occhio Immaginativo...» ([27]).

Segue quindi un resoconto particolareggiato dei vari gruppi di figure. Il *Giudizio Universale* è l'opera in cui Blake più si avvicina a una raffigurazione visiva del suo cosmo spirituale; lunghi passi sia nei *Quat-*

([27]) Blake, 1809, K, p. 570. Questa concezione dell'Essere collettivo dell'«umanità divina» è già chiaramente affermata nei *Quattro Zoa*.

tro Zoa, sia in *Gerusalemme* descrivono la «quadruplice» città interiore. Foster Damon ([28]) ha tracciato una mappa di Golgonooza: un quadrato entro un circolo dal cui «Trono di Dio» centrale trae origine la creazione; è interessante riflettere ancora sul carattere diagrammatico di certi tipi di visione quale quella delle Ruote di Ezechiele, o le Quattro Creature viventi intorno al Trono; quella della Città dell'Apocalisse di San Giovanni; o naturalmente quella dei Monti dell'Inferno e del Purgatorio di Dante.

L'arte e il pensiero di Blake *caricano* tutto ciò che fanno e dicono, disprezzando i facili equilibri, presentandosi concentrati, raccolti su se stessi; si tratta del risultato di un collasso che assicura un alto potenziale energetico, pronto a esplodere. La spinta centripeta è pronta a trasformarsi in spinta centrifuga e comunque questa occupazione del centro avviene per accumulo e per aumento di densità, più che per svuotamento inerte. Le figure, allora, perdono tutto il superfluo, il vuoto, gli elementi inconsistenti di cui sono fatti, aumentando così la loro compattezza. Gli effetti che si determinano risultano apparentemente opposti: un senso di staticità e di inerzia in corpi relativamente immoti; lungo l'asse mediano della campitura l'immagine occupa il centro, la sagoma risulta semplificata, quasi fosse disossata, inscritta entro un tratto essenziale, curvilineo, affusolato, con gli angoli smussati e arrotondati; spariscono le indicazioni di profondità ovvero i personaggi intenti all'azione narrata affondano in un etere vago e lattiginoso. Per tale tipo di soluzione attenta a non pronunciarsi sulla profondità le scene vengono dotate di fondali leggeri, ariosi, eterei, nei quali la parola deve valere proprio quale suggerimento di rimando all'etere. Si oscilla tra una sensazione di tutto pieno o di vuoto astrale. Blake, svuotando sempre più di materia le figure, le riduce, le contrae, avvicinandosi al gusto dei primitivi. In tale impostazione paratattica, a fregio, le comparse umane, rigorosamente ridotte ai minimi termini, appaiono insaccate, prive quasi di contenuto; la loro materia si diffonde nell'etere attraverso un processo di emorragia o di osmosi, e solo i *tratti grafici* cercano di trattenere qualcosa e di dare corpo ai fantasmi.

Come sostiene Panofsky ([29]), spicca quel carattere generale dell'anisotropia delle tre dimensioni spaziali, secondo cui le figure affondano ciascuna in una dimensione propria con indici diversi di curvatura e quindi non sono più proporzionali tra loro ma godono di scale di

([28]) DAMON, 1988, pp. 235 ss.
([29]) Cfr. PANOFSKY, 1989, pp.58 ss.

grandezza rispondenti alla loro importanza tematica: la superficie su cui si riflettono non è certo piana bensì convessa o concava, continuamente curva e bombata. Il senso generale dell'illustrazione di Blake si sta allora alleggerendo, come se i vari elementi rientranti in essa perdessero materia, si facessero diafani, trasparenti. La tecnica d'acquerello accentua questo senso di liquidità e trasparenza, prevalendo il diffondersi di un azzurro tenero, aereo, che dà levità alla scena. Ma anche nel caso in cui l'artista ritorna ad un linguaggio nel quale solide immagini si appallottolano sulla verticale di figure poderose e vorticose, indica sempre una soluzione ideografica con il visualizzare alcune pose e stazioni occupate successivamente dalla sagoma nel suo vorticare. Sagome esangui e svuotate di materia, o di contro *troppo disegnate*, si succedono in paratassi, ciascuna di esse rattrappite lungo un asse verticale che quasi le infilza, obbligandole ad una sorta di *magrezza spirituale*, una sfera vorticante che si ritira in sè, ovvero si dilunga, estenuandosi, esile elegante elicoidale, passerella immateriale che si protende negli spazi.

Gli stilemi cari al Manierismo sono citati sia per l'allungamento al modo del Parmigianino sia per l'imporsi del moto avvitato della linea serpentinata, che, curva spiralica o elicoidale, è risultante tra l'asse del progresso indefinito e lineare e lo schema del ritorno ciclico sulle stesse posizioni. La soluzione cinematica compare col suo ruotare e trascinare, trascorrendo a descrivere moti centripeti e centrifughi di una linea ondeggiante sempre infiammata di energia.

BIBLIOGRAFIA

Arcangeli F., 1977 - *Dal romanticismo all'informale. Dallo «Spazio Romantico» al primo Novecento*, Torino.

Argan G.C., 1970 - *Neoclassicismo, romanticismo, realismo: problemi e studi*, Milano.

Barocchi P., 1979 - *Scritti d'arte del Cinquecento. Disegno*, Torino.

Blake W., 1788 ? - *Annotazioni a «La sapienza angelica sul Divino Amore e sulla Divina Sapienza» di Swedenborg*, Londra.

Blake W., 1794 - *Songs of Experience*, Londra.

Blake W., 1804-1820, *Jerusalem*, Londra.

Blake W., 1805-1808, *Note Marginali ai «Discourses» di Reynolds*, Londra.

Blake W., 1809 - *A Descriptive Catalogue*, Londra.

Blont A., 1984[7] - *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino.

Butlin M., 1990 - *William Blake. 1757-1827*, v. 5, Londra.

Colombo V., 1902 - *Letture d'arte*, Milano.

Corti C., 1983 - *Il primo Blake. Testo e sistema,* Ravenna.

Damon S.F., 1988 -*Blake Dictionary*, Hannover.

GOMBRICH E.H. - 1986, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino.
HARPER G.M., 1961 - *The Neoplatonism of William Blake*, Chapel Hill.
HOGARTH W., 1989 - *L'analisi della Bellezza*, Milano.
HONOUR H., 1984 - *Il Romanticismo*, Milano.
KEYNES G., 1969 - *The Complete Writings of William Blake*, 3 voll., Londra (i rimandi a tale opera sono preceduti dalla letterea K e dal numero della pagina).
LAVATORI R., 1991 - *Gli angeli*, Genova.
LOMAZZO G.P., 1584 - *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, Milano.
LOMAZZO G.P., 1590 - *Idea del tempio della pittura*, Milano.
MELCHIORI G., 1950 - *Michelangelo nel Settecento inglese : un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma.
PANOFSKY E., 1989 - *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze.
RAINE K., 1980 - *William Blake*, Milano.
RIZZIOLI E., 1992/1993 - *Arte e visione in William Blake*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, facoltà di lettere e Filosofia.
SANESI R., 1984 - *William Blake*. Opere, Milano.
SAURAT D., 1929 - *Blake and Modern Thought*, Londra.
SWEDENBORG E. - 1988, *Cielo e inferno. L'Aldilà descritto da un grande veggente*, Roma.
VIATTE A., 1927 - *Les sources occultes du romantisme.Illuminisme - Théosophie 1770-1820*, I , Parigi.

Indirizzo dell'autore:
dr. Elisabetta Rizzioli , via Bezzi 20, I-38068 Rovereto