

Giuliano Briganti  
I pittori dell'immaginario  
Arte e rivoluzione psicologica



Giuliano Briganti  
I pittori dell'immaginario  
Arte e rivoluzione psicologica



Et

Biblioteca Et Electa



Giuliano Briganti  
I pittori dell'immaginario  
Arte e rivoluzione psicologica

Electa

Sommario

- 9 Premessa
- 11 Le trasformazioni stilistiche del tardo Settecento e la rivoluzione psicologica
- Capitolo primo
- 18 *I pittori dell'immaginario e la scoperta dell'inconscio*  
L'"arte fantastica e visionaria" e la poetica dell'immaginazione creatrice  
Attraverso le frontiere del Romanticismo  
La scoperta dell'inconscio come sistema di riferimento per definire l'arte dell'immaginario nell'ambito delle trasformazioni stilistiche tardosettecentesche  
Verso una nuova metafisica  
Le nozioni "preromantico", "neoclassico" e "romantico" e il cambiamento delle strutture psicologiche  
Il mito dell'inconscio dall'Illuminismo ai filosofi della natura  
La consapevolezza di un'altra dimensione
- Capitolo secondo
- 74 *Nei territori dell'immaginario*  
Il punto d'incidenza fra la rivoluzione psicologica e le arti figurative  
Il Sublime  
L'attrazione verso la Notte  
I diversi obbiettivi del rinnovamento stilistico in Inghilterra negli anni Settanta e la polivalenza del richiamo classicista  
I "mostri del gusto gotico e monacale"
- Capitolo terzo
- 114 *Il "pittore ordinario del diavolo"*  
La "strada della fantasia" di Overbeck e l'indignazione di Blake  
I "pittori dell'abisso"  
Il circolo romano di Füssli  
La doppia polarità neoclassico-romantico  
La poetica di Füssli  
Füssli e Blake: analogie e differenze nel delinearsi di una struttura del visionario
- Capitolo quarto
- 233 *All'interno dell'esperienza romantica*  
L'origine di due opposti sistemi di visione  
La natura come "paesaggio" nei pittori dell'immaginario. "The ancients"  
Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge e lo spazio romantico di Turner  
L'immagine mitica in Gustave Moreau e in Arnold Böcklin e la traccia di un itinerario mitologico
- 267 Note
- 290 Bibliografia  
a cura di Concetto Nicosia
- 298 Indice dei nomi e dei luoghi

Dieci anni sono passati dalla prima edizione di questo libro, ma ne è passato qualcuno di più da quando cominciai ad essere attratto dal desiderio di istituire un rapporto — ma un rapporto reale, concreto, e non una generica analogia — fra alcune manifestazioni di quell'arte che solitamente si definisce "fantastica e visionaria", e in particolare fra alcuni significativi episodi della pittura inglese degli ultimi decenni del Settecento, e quell'insieme di idee, di pensieri, di intuizioni, di espressioni poetiche, letterarie e filosofiche che gravitano intorno alla scoperta dell'inconscio e che sono caratterizzate dalla piena consapevolezza del suo decisivo intervenire nel campo della immaginazione artistica. Mi abbandonai così, in quegli anni (anni che corrispondono anche ad una mia esperienza analitica), forse con un eccesso di empatia, ad una vera e propria immersione in quelle zone inquiete e affascinanti della vita intellettuale settecentesca che più drammaticamente avevano avvertito il trauma provocato dalla crisi delle certezze nate dalla ragione e che, per tensione psicologica, trovano un equivalente forse soltanto in quell'"epoca dell'angoscia" (per attenersi alla felice definizione di E.R. Dodds) nella quale si realizzarono, fra il III e il IV secolo dopo Cristo, alcuni fra i più profondi rivolgimenti che la società antica abbia conosciuto. O nella "caduta di nervi" del primo manierismo. Cercavo in altre parole nelle arti figurative, a cominciare dalle trasformazioni morfologiche tardosettecentesche e nel rapporto dell'artista con l'"immaginazione creatrice", una struttura che fosse legata indissolubilmente ad un atteggiamento dell'animo, della mente, dei sentimenti e che superasse le immediate parentele stilistiche così come le nozioni di "preromanticismo", "neoclassicismo", "romanticismo", ma che fosse invece consona allo sviluppo di quella che ho chiamato "rivoluzione psicologica".

Il risultato è questo libro. A rileggerlo, ora che l'editore mi ha proposto di farne una seconda edizione, ho potuto constatare una volta di più quanto sia difficile intervenire su quello che si è già scritto e affidato alla stampa, qualunque sia il giudizio, anche il più negativo, che se ne possa dare. La tentazione sarebbe quella di riscrivere tutto da capo nel nome di una maggiore chiarezza, di una maggiore semplicità e, in questo caso, anche di una maggiore leggerezza. Ma ogni cosa ha il suo tempo e ogni tempo ha la sua forma e io mi sento ora lontano da quell'ordine di idee e di emozioni che hanno dato origine a questo saggio. Non mi resta che sperare mi sia perdonata una certa sua aspra e ossessiva insistenza su alcuni concetti e la ripetitività che ne deriva: dovuta, quest'ultima, al desiderio di esplorare quei concetti in ogni loro possibile aspetto. E forse anche a quell'abbandono empatico all'argomento di cui ho detto.





*J. Johann Heinrich Füssli,  
I Dioscuri di Montecavallo sul  
mare in tempesta. Auckland,  
Nuova Zelanda, City Art Gallery.*

1

Nei suoi anni più tardi, circa verso il 1820-1825, Johann Heinrich Füssli, quasi alle soglie della morte, fece uno strano disegno. Raffigurò i Dioscuri del Quirinale, con un solo cavallo, visti dal sotto in su, contro un cielo oscuro, non so se notturno o tempestoso, e immaginò le basi delle due statue come due archi di pietra immersi in un mare nero e agitato che avventa contro di loro la minaccia delle sue onde aguzze. Gli anni del soggiorno romano erano ormai lontani e le due grandi statue di Montecavallo uno svanito ricordo della giovinezza. Non era tuttavia davvero un'eccezione, disegnare quel famosissimo gruppo, sia pure con un cavallo di meno, in anni in cui continuava ancora ossessivo il ricorso alla statuaria classica. E si può spiegare anche la presenza del mare dato che i Dioscuri erano, fra l'altro, protettori dei naviganti. Ma ciò che rende strano il disegno è il significato estraniante che, al di là del tenue legame mitologico che unisce l'immagine consacrata dei Dioscuri all'immagine del mare, assume ai nostri occhi il noto monumento romano circondato dalle onde di un oceano in tempesta. Quelle onde agitate hanno una presenza aggressiva: assomigliano a lame taglienti di qualche misteriosa macchina di tortura; è chiaramente espressa la sensazione della marea che monta, dell'oscurità che avanza, di una minaccia imminente che i due colossi di marmo, come eroi viventi, sembrano sfidare rivolgendosi verso il cielo, così che il braccio alzato per reggere il freno dei cavalli da domare diviene un gesto di sfida contro il destino. Vi è nella composizione un'agitazione parossistica, teatralmente eroica e classica, ma non priva di un soffio di vera grandezza tragica. Molti sono gli elementi anomali, significanti, che pongono questo disegno al di fuori della tematica da tempo ormai consueta, in quegli anni, alla regressione verso il mondo antico e che gli conferiscono un indubbio valore emblematico. Il mare è l'informe, l'indistinto, l'oscuro che sale senza ordine dal basso e le due statue bianche, con il loro bagaglio di cultura e di storia che le dichiara immagini familiari e quindi tranquillizzanti, appaiono al nostro istinto profondo come le uniche superstiti del mondo della coscienza diurna che è in pericolo, o in procinto di essere riassorbito dal caos che confonde tutto nel buio della notte. Il vero senso del "ritorno all'antico" del Neoclassicismo, cioè il senso di evasione dai conflitti del presente verso i lidi mitologici di un mondo fantastico che è anche regressivo desiderio di morte (come ogni "ritorno") in un momento critico della storia dell'Occidente, sembra che in questo disegno denunci la parte più in ombra della sua natura e quindi il suo destino, che è appunto un destino di morte, di dissoluzione. Ma, nello stesso tempo, l'iperbolica immagine, eroica e "umanistica", dei Dioscuri e il loro atteggiamento di sfida, denunciano la velleità di rifiutare quel destino senza però



cogliere la speranza, che era pur viva nel "ritorno all'antico", di un dischiudersi del futuro e quindi di una rinascita; speranza nella quale consiste la validità e la necessità di ogni regressione. La teatralità del gestire, la straordinaria facoltà di esaltare che emana da quell'immagine così sapientemente composta, nascondono soltanto un pensiero negativo che ha sottratto ogni spazio alla fiducia in un rinnovamento.

Non so cosa avesse in mente l'artista svizzero quando si accinse a fare questo singolare disegno. Era ormai vecchio, ma l'immaginazione non era stanca e continuava a muoversi fra i fantasmi che l'avevano occupata per più di mezzo secolo. Non abbiamo difficoltà a raffigurarcelo, il piccolo e raggrinzito "pittore ordinario del Diavolo", aggirarsi per la sua casa di Londra con la minuta faccia leonina ammiccante sotto la criniera di capelli bianchi, avvolto in una logora vestaglia di flanella, con una corda come cintura e in testa il fondo del cestino da lavoro della signora Füssli. Così lo ricorda Benjamin Robert Haydon mentre gli indica con la manina ossuta sulle pareti dello studio immagini di humor e di pathos, di terrore e di sangue: "Diavoli galvanizzati, streghe maliziose che fabbricano i loro incantesimi, Satana teso sul caos e volto in su come una piramide di fuoco, lady Macbeth, Paolo e Francesca, Falstaff e Mrs Quickly". Nel disegnare i Dioscuri di Montecavallo in mezzo ai flutti, nell'acquerellare di scuro il cielo e il mare in tempesta, nel dare quella forma alle onde, nel porre in risalto il bianco delle statue non pensava forse a nulla di preciso. Seguiva una sua fantasia. Ma il messaggio di quell'immagine impressiona. Non possiamo non intenderla come immagine significante e ci piace assumerla come emblema di tutto un periodo. Un periodo di crisi e di trasformazione nell'ambito del quale agiva anche una forza che veniva dal profondo come le onde che minacciano i Dioscuri i quali simboleggiano non solo un sistema di convenzioni "umanistiche" e figurative ma anche un senso di eroismo e di grandezza ormai lontano e irrecuperabile. Un periodo, o piuttosto un modo di vivere l'esperienza artistica che aveva cominciato a manifestarsi molto prima che Füssli immaginasse questo disegno, che era anzi già in atto al tempo della sua giovinezza e aveva accompagnato il corso della sua lunga vita giunta ormai quasi al termine.

E sebbene questo disegno porti piuttosto verso la fine del periodo che è l'obbiettivo di questa indagine, sebbene non poche altre opere concepite nel giro di quegli anni potrebbero essere chiamate in causa con risultati non dissimili, mi piace porre questi Dioscuri, uomini-statue, minacciati dal mare, quasi come un'epigrafe alla ricerca su una determinata struttura culturale che sottende una delle più profonde trasformazioni dell'arte dell'Occidente.

Quella trasformazione profonda che, a cominciare dalla seconda metà del Settecento, sconvolge tutto il vecchio sistema dell'arte europea con una gradualità concentrata in pochissimi decenni e si manifesta, nella sua prima fase rivoluzionaria, in quei periodi che, nei manuali, vanno sotto il nome di preromanticismo e neoclassicismo, dando l'avvio ad una catena di esperienze lungo tutto il corso dell'età romantica che non può dirsi ancor oggi interrotta, ha spesso stimolato ricerche di ambientazione storica e di analogie strutturali nel campo sociale, politico ed economico che hanno condotto, più di una volta, ad affrontare i temi di "arte e rivoluzione" e di "arte e rivoluzione industriale". L'assunto, evidentemente, era quello di stabilire un rapporto verificabile, anche nella ricerca di radici culturali comuni, fra le trasformazioni dei modi espressivi o il mutamento della visione e dei significati che caratterizzano le arti figurative in quegli anni così densi di avvenimenti e i due fatti più decisivi e determinanti che segnano il passaggio fra l'antico regime e il nuovo mondo borghese in espansione e modificano sostanzialmente le condizioni del vivere umano al trapasso fra due secoli. Il risultato era, o avrebbe dovuto essere, quello di segnalare le crisi più significative, i processi di integrazione o le alienazioni più evidenti nei confronti di strutture sociali create da eventi che coinvolgevano così drammaticamente la vita da essere in ogni caso presenti, anche se non sempre direttamente determinanti, all'origine dell'operare artistico. Ma una ricerca meno intenta all'ipotetico rispecchiarsi della realtà storico-sociale nell'arte o alle ipotesi della *Geistesgeschichte* idealistica, e più aderente alla particolare condizione umana nel cui ambito maturava, in quel periodo, la creatività, ci porta fatalmente a prendere coscienza della presenza di un terzo e fondamentale rivoluzione che si attua entro i confini di quello stesso contesto storico che vide maturare la Rivoluzione francese e sorgere i primi opifici in Inghilterra; una rivoluzione che riguarda più la struttura antropologica che non la struttura della società e che significava anch'essa sovvertimento radicale e profondo delle concezioni della età precedente ma che si poneva obbiettivi di natura diversa, talvolta in palese contrasto o in modi alieni e alienanti con quei movimenti rivoluzionari che andavano mutando l'assetto sociale ed economico del mondo.

La si potrebbe chiamare, non senza legittimità, rivoluzione psicologica sebbene, per quanto ne sappia, nessuno abbia mai usato una tale definizione a proposito di un movimento che fu certo di grande portata e che incise profondamente sulla vita dei sentimenti e dell'intelletto al passaggio fra il secolo diciottesimo e il diciannovesimo e che, a seconda dei vari punti di vista da cui lo si osserva, viene indicato ora come irrazionalismo,



ora come origine di una nuova psicologia dinamica avviata dalla scoperta dell'inconscio, ora come momento critico di un processo dall'oggettivo al soggettivo caratterizzato dall'attrazione verso i regni oscuri della mente, ora come affermarsi di una nuova età metafisica nata da un anelito verso l'unità e l'universalità, ora, più genericamente, come essenza dell'anima romantica. O anche come panpoetismo o, se si vuole, come *maladie du siècle*. Sempre insomma come prevalere del momento sentimentale, affettivo, su quello razionale o come affermarsi della consapevolezza della genesi emozionale dell'arte. O in altri modi ancora, particolari e generali, che si riferiscono tutti ad un nuovo atteggiamento nei confronti della realtà caratterizzato sin dalle origini dallo spostarsi dell'obiettivo del pensiero dai concetti statici verso i concetti in cambiamento, da un rinnovato interesse per i problemi psicologici, per la natura del sogno, dell'inconscio, del genio, del mito, del linguaggio, così come delle sensazioni meno spiegabili e che portava a riconoscere nelle cose un aspetto di indefinito ossessionante mistero che ne sottende le apparenze e il senso di un enigma che non si esaurisce, ad accogliere le rivelazioni del sogno in cui ogni visione si trasfigura e ogni immagine diventa simbolo, a far risorgere il mito dell'unità universale. Un atteggiamento che ha un suo sviluppo autonomo, progressivo e conseguente, anche se caratterizzato da orientamenti diversi, da dissensi, da divergenze politiche, e che si annuncia, fin dalla prima metà del Settecento, con la tendenza di rivalutare i sentimenti nei confronti dell'intelletto, si segnala con turbamenti precorritori nell'ambito dello stesso pensiero illuminista e si diffonde per tutto il romanticismo artistico e letterario affermandosi teoricamente come tendenza a concepire il mondo e l'uomo nella sua unità essenziale in quei pensatori dell'inizio dell'Ottocento che vengono di solito chiamati "filosofi della natura". Ognuno di questi aspetti rivela il procedere verso una novità sconvolgente e profonda che consisteva nella distruzione dell'equilibrio fra certezze esteriori e certezze interiori su cui fino allora anche l'arte aveva costruito la sua visione e il suo modo di rappresentare, nel rovesciarsi dell'obiettivo del conoscere verso un illimitato ignoto alla psicologia tradizionale e meccanicistica del secolo XVIII; un cammino verso l'introspezione che conduceva nell'area meno visibile e misurabile, in un luogo imprecisato e senza confini, dentro di noi, da cui sorge sull'onda dell'adesione affettiva una più libera creatività. Poiché si tratta di un atteggiamento, all'origine, strettamente psicologico, penso che la definizione di rivoluzione psicologica sia accettabile, se non altro perché sancisce il suo progressivo carattere di appassionata rivolta contro l'opacità di concezioni empiriche e meccaniche di una cultura cieca al messaggio più profondo dei segni e delle immagini, contro un sistema tradizionale di rapporti con il visibile che le altre rivoluzioni, spinte da intenzioni diverse, avevano trascurato, ma il cui rovesciamento, così gravido di conseguenze per l'avvenire, è anch'esso tale da determinare, con la sua forza di gravità e in consenso con quella delle altre forze eversive, il nuovo sistema del sentire e dell'operare umano a cominciare da un'epoca che fu, sotto ogni aspetto, rivoluzionaria. Gli uomini che si affidarono a quell'avventura, affrontando nuove ed audaci esperienze interiori, ne corsero tutti i rischi, le fortune e i naufragi, contestando l'epoca empirica che li aveva preceduti ma anche l'età scientifica che ne sarebbe seguita. Perché ciò che più differenzia dalle altre la rivoluzione psicologica, dopo una lunga serie di preliminari esperienze e di intuizioni inquietanti che si tentava di ricondurre al vaglio della ragione, è proprio la sua

decisa e passionale opposizione all'"umanesimo" dell'uomo autocosciente che pensa di pensare e che concepisce l'universo come un'entità analizzabile secondo le leggi dell'intelletto sui dati offerti dai sensi, in un perfetto circuito regolato dal preciso meccanismo della causalità che elimina dal giuoco ogni forza oscura sia dentro di noi che al di là del visibile.

Si potrebbe obiettare che il termine romanticismo, in senso lato, è ancora il termine più idoneo ad indicare lo spirito di una siffatta rivolta contro il passato — e il presente — riportandoci ad una serie di riferimenti, nell'ambito della storia delle idee, delle poetiche e dei sentimenti, a noi pienamente familiari. Ed è un'obiezione pertinente perché quella che io chiamo rivoluzione psicologica fu certo una delle componenti essenziali del movimento romantico. Ma per evitare la falsa dicotomia, del tutto mistificante, preromanticismo-illuminismo, preferisco sostituire ad una nozione così vasta, complessa e abusata come quella di romanticismo, che deve la sua intramontabile fortuna proprio alla trascolorante polivalenza, una nozione che è più precisa, meno indefinibile, in un certo senso più unitaria e che è dotata, per di più, di una storia lineare e conseguente le cui origini sono ancora al di là dell'area romantica. I primi riflessi, infatti, nella creatività e nel pensiero di una nuova sensibilità psicologica si manifestano durante l'Illuminismo, usufruendo proprio degli strumenti di conoscenza da esso offerti, mentre, quando quella sensibilità tenta di organizzarsi in scienza dell'anima o si abbandona più deliberatamente a se stessa, le sue conseguenze più radicali sono al di qua, nell'età moderna, si formulano anzi nell'ambito del positivismo.

È certo, in ogni caso, che la nuova sensibilità, la ricerca di obiettivi "diversi" e il ribaltamento della visione che caratterizza la rivoluzione psicologica ha uno stretto rapporto con l'arte, si manifesta anzi pienamente, in molti casi, proprio attraverso il medium della creatività. Ed ha un rapporto con una linea anche essa ben individuabile dell'arte, che si svolge strettamente connessa alle sue vicende dalle origini alle ultime conseguenze, che con essa cioè si identifica, a guisa di verifica creativa, sin dal suo primo manifestarsi come rivalutazione del sentimento e del potere dell'immaginazione, come scoperta di un forza interiore, di una "passione" che trascende l'intelletto e ignora la ragione, accompagnandola nelle prime indagini sull'inconscio e sull'agire "involontario" e poi via via lungo il cammino complesso ma conseguente che porta a Janet, a Freud, a Adler e a Jung e al diffondersi capillare e irruente delle loro idee. Una linea ininterrotta di creatività ricca di diramazioni e di varie aperture e anche di vistose differenze morfologiche ma sostanzialmente unitaria perché caratterizzata da un operare che nasce da un luogo estremamente interiore e sorgivo della coscienza, che si svolge sul filo di un'ansia che diventa sconfinata tensione e si abbandona in misura sempre maggiore alle suggestioni del sogno o al processo autonomo delle immaginazioni attive, della *rêverie*, sottomettendosi all'apporto dell'inconscio e sostituendo un tipo di rappresentazione "visionaria" all'illusionismo del verosimile e le immagini interne, nate nella mente, alle suggestioni del naturale, le ragioni della fantasia a quella della mimèsi.

La lunga parabola di questa linea dell'arte che, attraverso molte metamorfosi e vari adattamenti o varie reazioni alle diverse sollecitazioni della storia, va dalle prime manifestazioni tardosettecentesche di un'arte fantastica e visionaria e di certo tenebroso



neoclassicismo ossianico o esaltato di "Sublime" michelangioloesco sino alle complesse simbologie che sostengono la lunga apocalisse di Blake; che coinvolge con Caspar David Friedrich e Philipp Otto Runge le più antiche e pure espressioni di un'integrale interiorità romantica per giungere alla nuova e sconvolgente spazialità turneriana e svolgersi poi attraverso il decadentismo, l'"avventura estetica", il simbolismo, il surrealismo e oltre, rivela ancor oggi una indubbia vitalità non solo per le risonanze che è capace di suscitare in noi, anche troppo largamente dimostrate dai recenti orientamenti del gusto e dell'interesse della critica, ma soprattutto per la presenza di impulsi creativi che a quella linea ancora si connettono e che rivelano la possibilità di porre un'alternativa ad un diverso tipo di visione. Ci testimonia cioè dell'estensione nel tempo, e soprattutto nello spazio dell'anima occidentale, di quella che chiamo, assumendola come sistema di riferimento, rivoluzione psicologica e della sua grande portata.

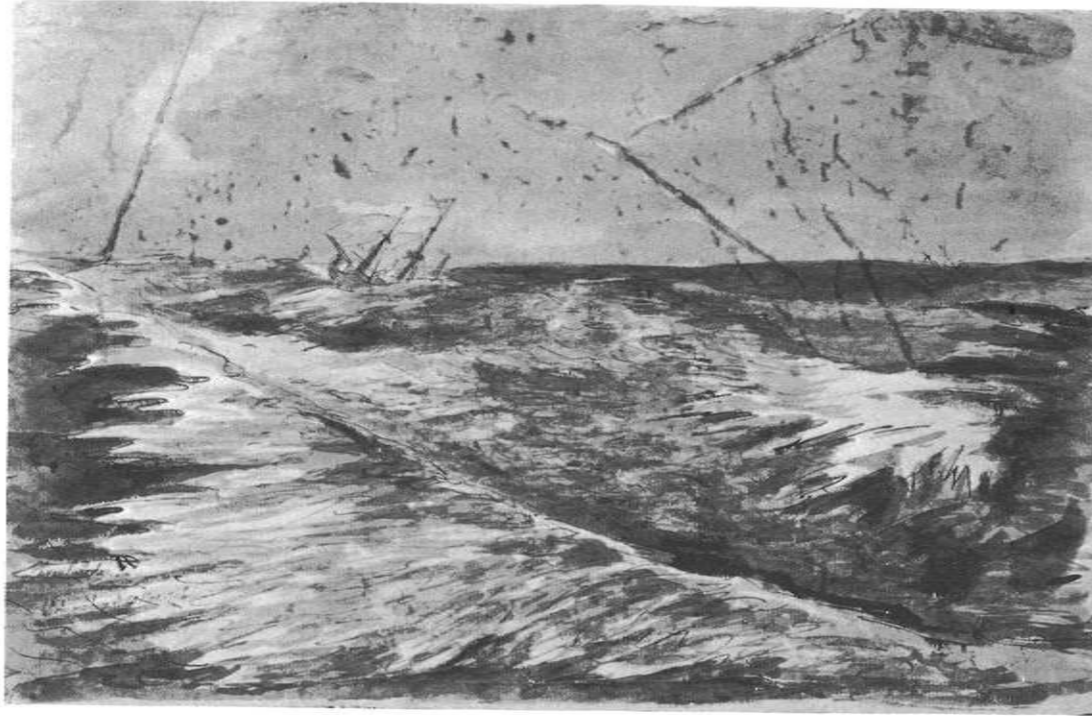
Ma l'analisi delle varie situazioni in cui venne a porsi di volta in volta la creatività artistica che a quel vasto sommovimento è più direttamente legata per via genetica così come una visione in sintesi della sua "qualità" e del suo significato, non può non farci avvertire un continuo segnale di pericolo che sottende quella linea, un inquietante allarme fatalmente collegato alla sua scelta di un'"altra" realtà e alla sua stessa ricerca di un illimitato psicologico e che ne denuncia le insidiose tentazioni di rifiutare i motivi più concreti della storia e del progredire umano, ne addita le spinte alienanti, le possibilità di aberrazione. Pur evitando ogni atteggiamento moralistico è lecito chiedersi: sono, queste deviazioni, soltanto gli inevitabili risvolti di una scelta che presupponeva esperienze di carattere esasperatamente individuale, di una scelta che era sì deliberata e cosciente, e permeata di una carica positiva, ma si avventurava, talvolta solo per morbida attrazione, verso le nebbie impenetrabili dell'inconscio affacciandosi a prospettive ancora sconosciute e insidiose con esiti difficilmente controllabili, o ne sono la sua sostanza, ne costituiscono la fatale conclusione? Senza dubbio molti sono i pericoli che tentano e condizionano quella scelta e si manifestano sin dalle sue prime origini. Già affiorano, ad esempio, in quella spinta verso l'assoluto irrazionale che caratterizza lo Sturm und Drang. Se questo infatti fu estrema e conseguente propagine dell'Aufklärung, fu anche un movimento oscuro e appassionato, che portava, nella sua decisa opposizione alla realtà sociale contemporanea, il segno di un'origine tipicamente borghese unendo alla rivendicazione della libertà creativa contro la dittatura delle regole un forte senso di opposizione contro il vecchio regime e dando così luogo ad una radicalizzazione di sinistra di certe idee illuministiche. Ma è chiaro che non seppe mai tramutare il senso di insofferenza e di rivolta in azione progressiva, tanto che può considerarsi il prototipo di ogni velleitarismo rivoluzionario che porta in sé, fatalmente, anche i germi oscuri della reazione. Perché era spinto soprattutto da un'ansia confusa di originalità radicata in un soggettivismo esasperato, da una sorta di esibizionismo che nasceva anche da un desiderio di ipercompensazione che riscattasse gli intellettuali tedeschi, inebriandoli del mito di una splendida e virile energia, dalla posizione di inferiorità nella quale erano costretti. Germogli insidiosi che si possono rinvenire — forse pensando più di quanto non sia lecito a mostruose deformazioni che non sono poi logiche conseguenze — anche fra la rigogliosa fioritura di idee di un felice momento di scoperta quale fu quello delle giornate strasburghesi di Herder e di Goethe quando quest'ultimo,

nella sua furia anticlassica, poi così presto rinnegata, vedeva il gotico nascere "dalla forte e rude anima germanica". Col proseguire del tempo, molti certo, anche se diversi, sono i pericoli, diciamo pure gli aspetti reazionari, connessi alle avventure dell'estetismo, dell'arte per l'arte, del misticismo, del decadentismo che, sotto un certo punto di vista, possono anche considerarsi sottoprodotti aberranti, se pure talvolta fascinosi e ricchi di humus, della rivoluzione psicologica.

Ma tutto ciò non basta a sovvertire un giudizio di merito: resta il fatto che la sua novità più sconvolgente e profonda, nata dalle ceneri della distruzione di ciò che prima era ritenuto certezza, era dotata di una spinta positiva gravida di conseguenze per il futuro, racchiudeva in sé, sin dalle origini, una inestinguibile scintilla prometeica capace di accendere un grande fuoco. La scintilla che spingeva ad avventurarsi alla scoperta delle zone più sconosciute, nella ricerca della verità, anche se la verità appariva oscura e intraducibile perché intraveduta al limite estremo e profondo del reale. Attraverso infinite diramazioni, che non escludono certo dispersioni, contaminazioni o mutazioni aberranti, sull'onda rivoluzionaria dell'impulso psicologico, il manifestarsi unitario dell'arte e del pensiero in espressiva creatività portava fatalmente ad un necessario ampliamento della conoscenza alla più severa e dolorosa verifica della condizione dell'uomo, conquistata sconfinando in quello che la pura razionalità poteva anche intendere come irreali, sogno, decadenza o follia. Portava ad una dilatazione dell'io che registrava a suo passivo i rischi dell'egocentrismo, dell'allagamento da parte dell'inconscio, dell'autodistruzione, o peggio ancora, il compiacimento di tutto questo, cioè la soddisfazione struggente di abbandonarsi ad una sublimata istintualità aggrappati alla fragile zattera dell'autoconservazione. Ma poteva anche significare l'adempimento di uno dei primi doveri dell'uomo, quello di conoscersi, cioè di trascendere l'immagine che si era creato di se stesso, consegnando un nuovo senso di realtà all'antico mito orfico della discesa agli inferi e riportando nel grembo della storia, cioè nel concreto contesto della vita umana, i valori confinati nel mondo archetipico della magia che li esprimeva simbolicamente. Poteva presupporre, soprattutto, un uscire dall'io dopo averne esplorato l'esplorabile, arricchiti dal limo rigeneratore di sedimentazioni profonde e sconosciute, lo scoprire nell'affettività un mezzo di comunicazione con gli altri che superasse quelli offerti dalla ragione.

Gli antichi greci credevano che l'oceano fluisse come una corrente senza fine ai margini del mondo conosciuto e si estendesse senza limiti confondendo le frontiere irraggiungibili della terra e del cielo. Chi si fosse avventurato sulle sue acque avrebbe incontrato fitte nebbie e tenebre sempre più dense sino a giungere ad una caotica confusione di mare e di aria, in un mondo oscuro di vortici giganteschi e di abissi spalancati dal quale non vi era ritorno. Questa immagine suggestiva e fantastica, consegnata al linguaggio della poesia, non mancava però di trarre le sue origini dall'esperienza. Era il riflesso arricchito dalla fantasia dei racconti di chi si era affacciato per primo alle soglie del misterioso mondo settentrionale, al di là delle antiche vie commerciali dell'ambra e dello stagno, avventurandosi nelle lunghe notti invernali verso i mari nebbiosi e fra le grandi onde oceaniche e dando avvio, attraverso una tradizione orale, alle antiche leggende che raffigurano lo sconosciuto come il regno terrificante e vietato della tempesta e delle tenebre. Una seducente analogia simbolica lega questa primitiva concezione del cosmo e dei confini

2. Carl August Ebbensvärd,  
*Tempesta sul mare. Stoccolma,  
Museo Nazionale.*



fra il cognito e l'ignoto con il configurarsi agli occhi dell'uomo dei confini fra il conscio e l'inconscio sin da quando egli se ne pose il problema nell'ambito della conoscenza dell'io. E così come ai primi navigatori apparivano tenebrose e irraggiungibili le estreme frontiere dell'oceano, ai primi esploratori del profondo apparivano vertiginosi e senza fine gli abissi dell'anima. Ma allo sgomento si accompagnava una irresistibile attrazione, quell'umano istinto alla ricerca e alla scoperta che faceva loro presupporre mondi di luce al di là delle tenebre, così come ai naviganti terre da conquistare al di là del mare sconosciuto. E il coraggio di affidarsi ad un'avventura che la società contemporanea era più disposta a disconoscere che a favorire. Un'enfatizzazione della vertigine dell'abisso che corrispondeva all'enfatizzazione dei sentimenti ma non contraddiceva la ricerca naturalistica della realtà o lo stesso materialismo immanentista della weltanschauung tardosettecentesca.

Non c'è dubbio, infatti, che un diffuso e ineliminabile sentimento del mito accompagni, offrendo la forma di espressione più adatta, il più antico manifestarsi in pensiero, in poesia e in immagini di un'attitudine intellettuale rivolta ad una siffatta ricerca. Le prime intuizioni di una realtà ritrovabile nel profondo, al limite del reale stesso, si colorano così di toni tenebroso, si affidano a sensazioni oscure e spesso terrificanti, a evocazioni simboliche di mondi irreali, di luci metafisiche e di ombre misteriose. Come le antiche leggende del mare inesplorato. Gli scambi, in termini di dare e di avere, tra un simile atteggiamento e le albeggianti aspirazioni dell'anima romantica sono pressoché inestricabili. Procedere alla scoperta significava, in questo caso, scegliere il cammino dell'interiorità, discendere fra prospettive non misurabili verso il profondo e quindi, per effetto conseguente, risalire la corrente verso le origini non solo della storia ma della vita stessa. Il che ci dà in qualche modo ragione di quell'attrazione verso l'espressività primitiva e simbolica del mito, verso le nebbiose atmosfere delle saghe nordiche che supera la regressione, formale e storica, del neoclassicismo.

All'inizio, quando ci si inoltrò per la prima volta deliberatamente in quello che Novalis chiama "il cammino misterioso che va verso l'interno" non c'era naturalmente quella chiarezza di propositi che si manifesterà appieno solo più tardi al tempo dell'affermarsi di una nuova scienza dell'anima nell'ambito della psicologia dinamica, anche se ne affioravano, talvolta con lampeggianti intuizioni, i presupposti. La straordinaria ricchezza di motivi e di aperture verso il futuro che animano quel primo impulso rivoluzionario e il loro riflettersi, in egual misura, sul pensiero, sulla poesia e sull'arte, soprattutto la possibilità di individuare alle sue origini tenebrose una corrente di espressività artistica che giunge in qualche modo sino a noi e il suo rapporto col pensiero psicologico del tardo Settecento e del primo Ottocento sono i temi di questo breve saggio che non pretende di essere una storia, sia pure succinta, del vario percorso di quella corrente ma tenta piuttosto di enucleare, ai suoi inizi, i motivi fondamentali.



*L'"arte fantastica e visionaria" e la poetica dell'immaginazione creatrice*

È ormai consuetudine riferirsi ad un'"arte fantastica e visionaria" quando accade di alludere, in un contesto generale, a quella corrente per altro non meglio definita che coinvolge una parte considerevole delle arti visive a cominciare dagli ultimi decenni del Settecento e che si accompagna al corso dell'esperienza romantica pur senza coincidere in tutto con questa né per estensione né per sviluppo cronologico, superandone anzi, nei due sensi, gli incerti confini temporali. La si intenda come corrente o piuttosto come atteggiamento nei confronti del reale o come processo psicologico (e ogni processo presuppone un sistema), si limiti il suo corso, per approssimazione, da Füssli a Redon o lo si estenda da Piranesi agli ultimi epigoni del Surrealismo o addirittura all'informale<sup>1</sup>, resta il fatto che non è facile cogliere nel vasto ambito di quella tendenza il ripetersi di quell'insieme di valori formali che danno luogo alla realtà di una struttura stilistica anche se non si può negare il persistere di alcuni elementi oggettivi che si manifestano al livello dell'ideologia e della poetica. Non v'è dubbio che tali elementi subiscano nel tempo varie metamorfosi e diano vita a modi espressivi diversi, difficilmente sovrapponibili, ma possono ciononostante costituire i tratti indispensabili a riconoscere un sistema laddove il condizionamento impresso dall'impostazione originaria è così profondo e qualificante da rivelare tutta una rete di rapporti, di analogie, di equivalenze, di echi, di rispondenze segrete. Le quali del resto non sono mai sfuggite all'attenzione specifica, se acuita dalla sensibilità, qualunque fosse il metodo critico che costituiva il fondamento di chi l'esercitava<sup>2</sup>.

Elemento oggettivo primario, agli inizi, è il progressivo prevalere di una disposizione mentale governata dalla sfiducia nella percezione dei sensi e di una prospettiva intellettuale estranea al contesto visivo della realtà esterna ma ribaltata verso l'io. Intenta cioè a visualizzare le immagini interne derazionalizzando così quell'insieme di rapporti mentali che, dal Rinascimento all'Illuminismo, erano stati stabiliti dalla vista intesa come strumento che contempla e misura la realtà. Alle origini l'agente fissatore di questa disposizione della mente è il precisarsi delle intenzioni o meglio l'affermarsi della consapevolezza che la scelta dell'obbiettivo interno corrisponde alla scelta della "vera" realtà ("le cose della mente sono le sole reali"); consapevolezza che si accompagna o meglio si identifica con un'altra, più inerente alla poetica, quella della natura inconscia e al tempo stesso creativa della fantasia. Si afferma cioè la nozione di "fantasia e immaginazione creatrice" che apre la strada al riconoscimento, che affascinò l'anima romantica, del

misterioso potere che "possiede" l'artista. Quest'ultima consapevolezza, evidentemente, conferisce un nuovo valore al rapporto tra fantasia e creazione artistica e quindi, tra inconscio e coscienza. Il momento della creazione artistica viene a collocarsi così in uno spazio psichico valutabile, un campo creato dal rapporto dialettico di forza fra l'inconscio e l'intelletto, col risultato che l'opera d'arte non può più venire intesa come un prodotto finito, un "artefatto" posto al punto di convergenza fra teoria e prassi, ma piuttosto come un dinamismo in qualche modo imprevedibile, affidato al fluire dell'immaginazione creatrice. Si costituisce così tutta una rete di rapporti che concerne il mutamento profondo di intendere la conoscenza e la realtà stessa, un sistema di "nuove sensibilità" che apre prospettive sino ad allora sconosciute e nel quale è coinvolto anche il processo di visualizzazione che per il rovesciamento dell'ottica diventa appunto da "visivo" "visionario". Si determina in altre parole uno spostarsi dell'attenzione dall'oggettivo al soggettivo che, per portare un esempio concreto, nelle arti figurative, porta a sostituire all'antica mitologia classicheggiante, animistica ed esteriorizzata nella natura, che non sorpassa, al suo ultimo grado di usura, il valore di allegoria, un nuovo senso del mito che affiora dal profondo sino alle soglie della coscienza e che è identificabile con la genesi stessa delle immagini, cioè col determinarsi di una realtà linguistica e simbolica. Del resto quell'atteggiamento sostanzialmente irrazionalistico che favorisce il manifestarsi di immagini mitiche e rende possibile la loro visualizzazione, ben si accorda a quella prospettiva intellettuale nella quale l'immaginazione è intesa come contenuto primario sia dell'attività psichica che della vita della mente, come elemento autonomo primigenio da porsi in relazione non solo col mito ma anche col sogno.

È evidente che la definizione di "arte fantastica" o di "arte visionaria" è soltanto genericamente descrittiva e, se ci si attiene al senso generale e corrente dei due aggettivi, imprecisa perché si può affermare che, almeno fino ad un recente momento di rottura, ogni forma d'arte, anche la più apparentemente legata alla realtà esterna, non può essere che fantastica e persino, in qualche modo, visionaria dato che la chiarezza consapevole dei contenuti è sospinta sempre verso l'irrazionalità segreta delle forme che riflettono l'inconscio. Così come, del resto, anche l'arte che più sembra originarsi da visioni ed estraniarsi dalla realtà sensibile elabora sempre nel dominio della coscienza il materiale affiorato dall'inconscio coltivando quella relazione nell'ambito di un discorso interiore. Sempre, figurata o scritta, "la poesia, costituisce un ponte di passaggio fra coscienza e inconscio"<sup>3</sup>. Ma anche quella generica e ormai usuale definizione può essere condotta verso una maggiore concretezza se si includono i due termini "fantastico" e "visionario" entro i parametri di una precisa prospettiva storica. Se cioè, collegando "visionario" alla radice originaria di "vedere", lo si intende come alternativa alla saturazione razionalistica seicentesca e settecentesca del visivo, cioè a quella cultura visivo-scientifica che deduceva la sua prospettiva intellettuale principalmente dalla vista, in altre parole se lo si intende come rifiuto dell'operazione del vedere equiparato al misurare dalla quale nasce la moderna rappresentazione scientifica del reale<sup>4</sup>. "Visionario" così, nell'ambito della crisi che colpisce alla base il sistema della cultura occidentale e il suo universo di valori allo scadere del Settecento, rappresenta il primo istintivo manifestarsi di quell'intenzione rivoluzionaria che pone "l'Altro" in luogo dell'io al centro dell'agire e del pensare umano, e si collega



indissolubilmente alla programmatica esigenza di una nuova mitologia che, nelle previsioni di Friedrich von Schlegel, doveva "venir tratta dalle più remote profondità dello spirito", dalle regioni cioè da cui le immagini affluivano tramite il veicolo della fantasia. Si tratta in altre parole di un "visionario" e di un "fantastico" ben lontani dalle visioni e dalle fantasie che erano alla base dell'apprendimento animistico e magico proprio dell'età prescientifica ma che nonostante si accompagnino a molte riesumazioni di antichi metodi di rapporto con l'invisibile, traggono la loro qualifica proprio dal fatto di venire dopo la nascita dell'età scientifica e, in un certo senso, dal loro svilupparsi in parallelo al procedere di questa. La teoria dell'immaginazione creatrice, infatti, che nasce come rifiuto appassionato della ragione meccanicistica, se si sviluppa ulteriormente nel Romanticismo accentuando quel rifiuto e affondando progressivamente nel sentimento alienato di una conciliazione impossibile, quando quella ragione fonda la moderna scienza, alle sue origini tardosettecentesche o nei primissimi decenni del nuovo secolo, poteva ancora illudersi di riconvertire la scienza in magia o subordinarla alla suprema spiritualità poetica dell'intuizione immaginativa. È proprio il confronto con la ragione, infatti, che conferisce allora una nuova dimensione intellettuale e un valore di alternativa al concetto di fantastico e di visionario. Un "visionario" quindi inteso come lo intendeva Blake, come modo di "vedere" il mondo quale è in realtà quando è "visto" dalla coscienza umana nel suo stato di massima intensità, al livello più alto della sua elevazione. È sotto questo aspetto che molti episodi di un passato più remoto, nei quali il sopravvento di un'immaginazione indipendente da suggestioni esterne e l'esplicito carattere apocalittico (per non fare che due esempi spesso citati dai surrealisti, il grande Jeronimus Bosch e il modesto inventore di mascherate per la corte imperiale Giuseppe Arcimboldi) potrebbero indurci ad adottare un'identica definizione, non hanno in realtà alcun legame, né storico né analogico, con la corrente "fantastica e visionaria" che c'interessa.

La quale, quasi sin dai primi inizi, deve la sua singolarità all'integrarsi o corrispondere della poetica e dell'ideologia con l'espressione. Una poetica cioè che se da una parte è indissolubilmente connessa all'elemento primario della immaginazione creatrice che si manifesta direttamente, affrancata dalla sottomissione ai disegni dell'intelligenza, ha, dall'altra, uno stretto rapporto o meglio ancora si identifica con alcuni motivi fondamentali del pensiero contemporaneo realizzando, in opposizione al dualismo razionalistico (fantasia-intelletto), un monismo irrazionalistico per cui l'immaginazione è conoscenza e supremo atto spirituale. Non si tratta di percorsi paralleli o di speculari corrispondenze nel reperire le quali si è sempre esercitata la Kulturgeschichte idealistica ma di un tracciato unitario che ben si rispecchia ed esemplifica nell'inscindibile "vissuto" che presiede all'attività artistica, poetica e intellettuale di Blake. Del resto è proprio in questa identificazione originaria la sostanza dell'individualità di quella corrente. Già alle origini infatti, allo scadere del Settecento e poco dopo la "linea d'ombra" del nuovo secolo, il rapporto con un preciso contesto di natura intellettuale, ideologico e poetico, è tale da significare qualcosa di più del semplice segnale d'appartenenza ad un momento storico che sempre si manifesta dietro ogni espressione artistica. Né sarebbe sufficiente, d'altra parte, rilevare semplicemente il lukacsiano rispecchiarsi, in quelle manifestazioni artistiche, della realtà storico-sociale di un'epoca. Non voglio dire che si sia verificato allora

quell'esemplare rapporto dialettico fra struttura e sovrastruttura così facile da ipotizzare in astratto ma così difficile, se non impossibile, da riscontrarsi in concreto, ma non v'è dubbio che la progressiva modificazione assai evidente delle strutture espressive, e quindi linguistiche, operata da artisti come Füssli, Blake, Friedrich, Runge e altri, corrisponda o meglio nasca da modificazioni simultanee, sia pure parziali, delle strutture culturali antropologiche e che le capacità gnoseologiche dell'arte "fantastica e visionaria" coincidano con quelle del più avanzato e rivoluzionario pensiero psicologico contemporaneo e riguardino, solo in seconda istanza, il contesto sociale. In altre parole, quella corrente figurativa era, al suo nascere, parte attiva, diretta emanazione di una realtà storica che era a sua volta una struttura dinamica significante, quella del nuovo cammino intrapreso dalla psicologia, capace di provocare, in consenso o meno con altre realtà storiche contemporanee, modificazioni strutturali di rilievo. Le cose poi si complicheranno né sempre si verificherà, negli anni a seguire, la condizione di una così vitale corrispondenza con "portanti" storiche fondamentali, ma quell'originale rapporto, o identificazione che sia, dell'arte "fantastica" con la spinta dal profondo verso un nuovo atteggiamento speculativo e affettivo continuerà a dare frutti anche quando prevarranno tendenze culturali del tutto diverse.

L'immaginazione, così, che era intesa dall'anima romantica come un prolungamento dell'opera della natura, come partecipazione affettiva alla vita del "grande tutto", come vera fonte del conoscere, potrà ancora conservare, all'interno di una determinata linea di sviluppo dell'arte figurativa, i suoi privilegi oggettivi. E li conserverà anche quando, allo scadere del Romanticismo, sembrerà impossibile conciliare la sua ambizione di conoscenza sovraindividuale ed estranea alla ragione col nuovo oggettivarsi del razionalismo nelle scienze che si apprestano a trasformare il mondo. Il rischio sarà quello dell'isolamento narcisistico, dell'introversione; del ripiegamento sugli immaginari orizzonti dell'interiorità individuale. Ma non sarà questo il suo inevitabile destino. È la natura stessa dell'immaginazione creatrice, la forma cioè in cui l'ha espressa la rivoluzione psicologica, che farà sì che essa resti un organo di conoscenza e di partecipazione che questa volta sarà la scienza, la nuova scienza dell'anima, a riscattare. Resterà sempre cioè un legame esistenziale con un atteggiamento psichico fondamentale che si considera permanente ma che vive piuttosto in quella apparente fissità del comportamento umano dovuta ai lunghissimi tempi delle mutazioni dell'animo. È quel rapporto, comunque, che conferisce alla corrente "fantastica e visionaria" la sostanziale continuità e un aspetto ricco di ogni sorta di implicazioni; ma, nello stesso tempo, esso non è tale da fornirci, evidentemente, quel comodo filo conduttore che si individua seguendo il mezzo delle immediate parentele linguistiche. La prima difficoltà che si incontra infatti, è proprio quella di riconoscere l'"arte fantastica e visionaria" come corrente, come processo, di ritrovare cioè la sostanza di un'affinità non apparente ma profonda, molecolare, in artisti che appaiono, nella loro struttura finale, notevolmente diversi fra loro, che operano in aree culturali diverse, in momenti che offrivano sollecitazioni diverse, entro un lungo arco di tempo, per cui, anche se si distinsero da altri per essersi sottomessi con maggiore consapevolezza alle visioni suggerite dalla "fantasia creatrice", sono certamente vistosamente dissimili per caratteristiche morfologiche esteriori dovute all'adozione di uno stile, per le fonti e i mezzi di cui

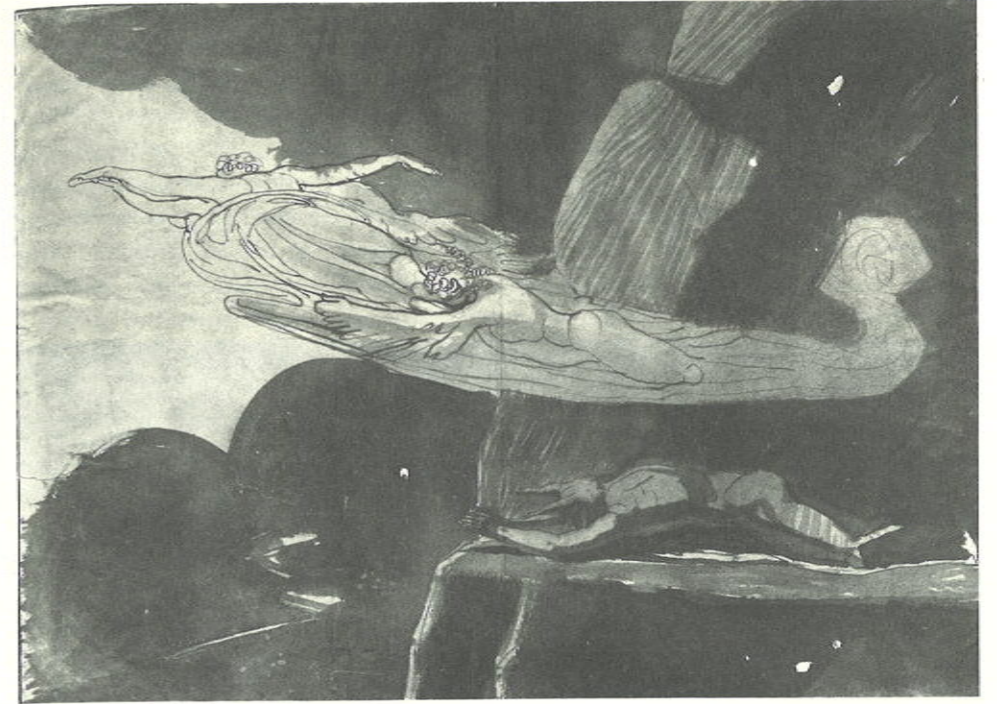




3. Johann Heinrich Füssli,  
*Odiseo fra Scilla e Cariddi*  
(Milton, "Paradiso Perduto", II,  
1019). Aarau, Aargauer Kunsthaus.

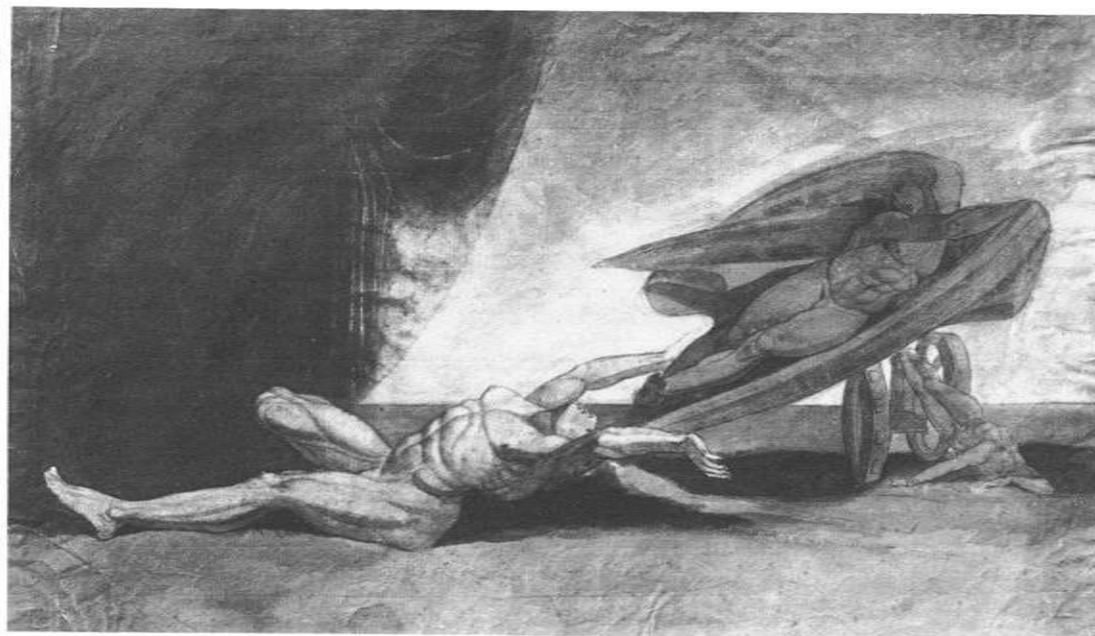
4. Johann Heinrich Füssli,  
*Mosè in preghiera sul Sinai.*  
Zurigo, Kunsthaus.

5. Johann Heinrich Füssli,  
*Allegoria della Vanità.* Auckland,  
Nuova Zelanda, City Art Gallery.





6. Johann Heinrich Füssli,  
*Achille afferra l'ombra di  
Patrolo. Zurigo, Kunsthaus.*



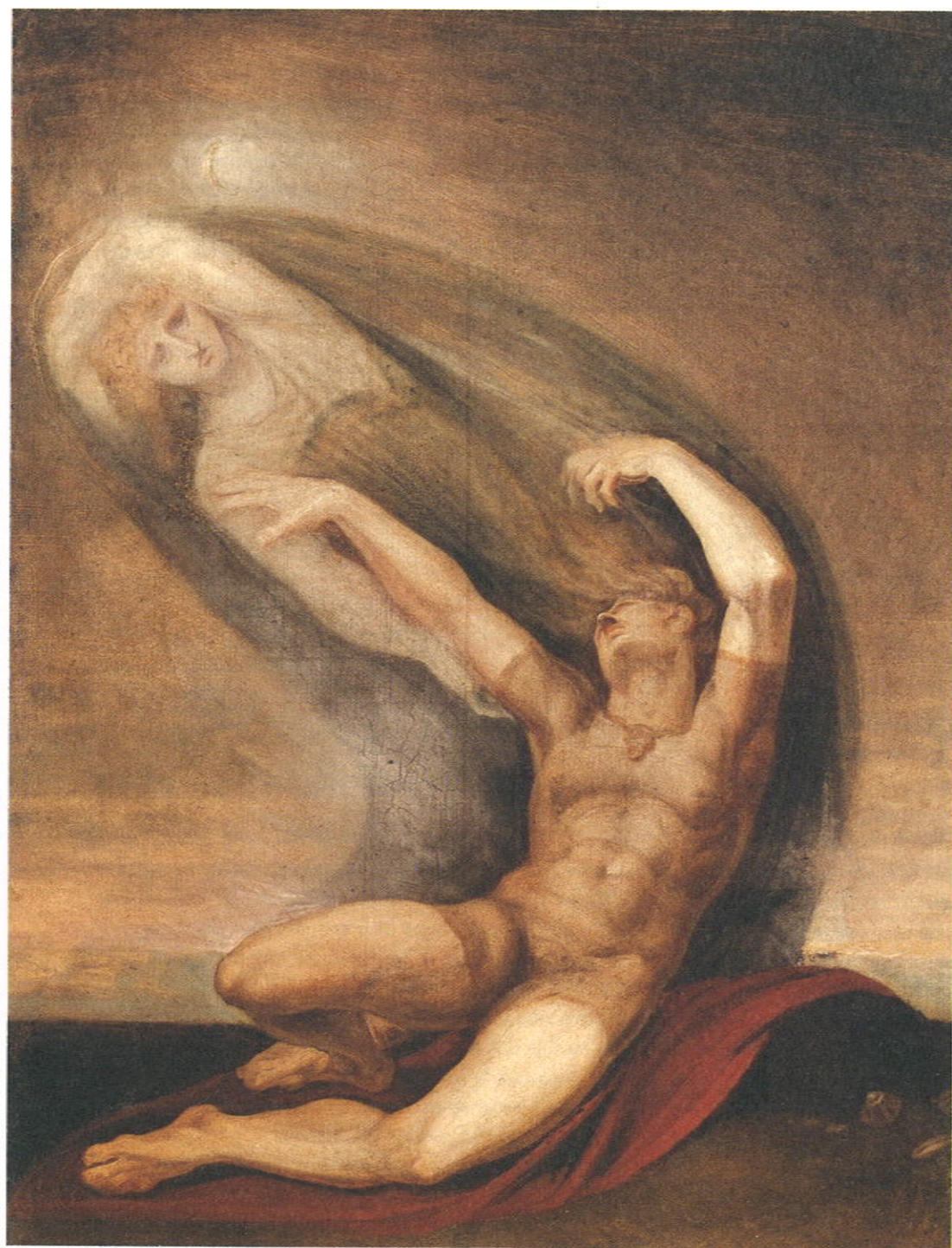
si avvale la loro necessità di esprimersi.

Eppure un'affinità profonda ci fu. Si manifesta soprattutto, come ho detto, come consapevolezza, come intenzione, come progressiva presa di coscienza di tendere ad un fine che ci appare come il lontano punto di convergenza, il fuoco di una prospettiva rivolto verso l'interno e che ci indica la zona alla quale attingeva l'ispirazione, con direzione univoca e come su di un naturale pendio, coinvolgendo tutte le facoltà creative così come ogni ambizione di conoscenza. Un'affinità quindi che trascende il variare di riflessi formali, spesso contrastanti, che nel corso di più di un secolo scaturirono da una ricerca che conduceva sempre ai margini della Notte. E infatti è solo al di là dell'aspetto che possono di volta in volta conferire alle immagini le immediate origini culturali o una pur sostanziale adesione a condizionamenti storici diversi, che si possono individuare, senza che sia possibile fissarli in una formula, quei vincoli di parentela che rendono legittima una considerazione unitaria di quella lunga vicenda che comincia in Inghilterra al tempo di Füssli e del giovane Blake e che dopo varie incarnazioni e profonde metamorfosi, che non cambiano mai tuttavia la valenza dell'esperienza primaria, arriva sino a Redon senza concludere, con quest'ultima che è forse l'affermazione più "al limite" della sua "poetica", le possibilità creative. Sono vincoli che agiscono nell'ambito di un mondo di esperienze psicologiche, di pensieri, di sentimenti e di espressioni la cui unità reale è innegabile e si configura soltanto ad uno sguardo retrospettivo che oggi ci permette di riconoscere l'impronta comune che unisce artisti apparentemente diversi e che ha suggerito a Thomas Mann l'immagine, totalmente romantica, di quella "fraternità musicale con la notte e con la morte" che a suo giudizio "forse un giorno ci apparirà quale nota preponderante sopra tutte le altre del secolo decimonono"<sup>6</sup>.

#### *Attraverso le frontiere del Romanticismo*

È ovvio che nel tentare di dare un nome alla natura di quella unità e nell'individuare i motivi comuni che diedero vita a quelle affinità elettive o nel ricercare le loro origini ci ritroveremo pur sempre entro le frontiere, così vaste (o arbitrariamente ampliate), e spesso mal definite, del Romanticismo<sup>7</sup>. Ma ci imbattemmo altresì nelle vecchie ma non disusate classificazioni che, nelle storie più convenzionali, dividono il periodo nel quale operano gli artisti che formano l'oggetto della nostra indagine in momenti ritenuti fra loro diversi che si susseguono e in un certo senso si oppongono fra loro col risultato di riproporre antiche e false dicotomie, abusate quanto mistificanti. Che separano cioè una prima fase detta preromantica, che sarebbe caratterizzata dalla poetica inglese del sublime o da quella dello Sturm und Drang, dal susseguente neoclassicismo che avrebbe proiettato l'ideale della rinascita dell'antica bellezza sul clima morale della Rivoluzione francese e sulle aspirazioni di grandezza dell'impero napoleonico opponendo poi al neoclassicismo il Romanticismo storico che si accompagna ai moti delle indipendenze nazionali e a quest'ultimo gli epigoni del tardo romanticismo, il simbolismo e via dicendo<sup>8</sup>. Il termine "preromantico", naturalmente, è quello che ha maggior circolazione nell'ambito degli studi sull'arte cosiddetta "fantastica" o "visionaria" perché ritenuto il più adatto a definire storicamente l'area entro la quale questa prese l'avvio e a caratterizzarne il clima intellettuale e la temperie sentimentale.





7. Johann Heinrich Füssli,  
*Achille e l'ombra di Patrolo.*  
Zurigo, Kunsthaus.  
8. Johann Heinrich Füssli,  
*L'esorcismo.* Londra, British  
Museum.

Le figure di Füssli si agitano  
entro uno spazio indeterminato,  
immaginario, per lo più ridotto  
ad un simbolico alternarsi di luci  
e di ombre, ora chiuso e  
incombente, ora singolarmente  
aperto verso prospettive non  
misurabili con lo sguardo. In un  
caso e nell'altro è uno spazio che  
conferisce straordinario rilievo al  
volteggiare dei corpi, all'enfasi  
drammatica del loro gestire.  
L'azione, concentrata  
nell'atteggiamento espressivo

delle figure, è fissata nel suo  
momento di maggiore slancio  
con segni carichi di energia che  
mettono immediatamente in  
evidenza, attraverso le linee di  
forza del movimento, il senso  
dinamico del soggetto. "Il  
momento centrale, il momento  
d'attesa, la crisi: ecco il momento  
che conta, pieno di passato,  
carico di avvenire..." scrisse  
Füssli in uno degli *Aforismi*.





Ricorrendo a quel termine per definire alcune situazioni sembra che si voglia dire che esse sono romantiche sì ma sino ad un certo punto, o almeno non ancora del tutto romantiche ma soltanto quasi romantiche, o qualcosa di simile. Certo, ciò che nei manuali va ancora sotto il nome di preromanticismo è più che altro un'aura, una colorazione culturale ed esistenziale, un territorio labile e trascolorante assai facilmente enfatizzabile all'interno di una prospettiva essenzialmente sentimentale, anche se è pur qualcosa con cui bisogna fare i conti, qualcosa di reale e di diverso dal romanticismo, non solo perché prima di questo, ma perché legato anche alle ideologie o piuttosto ai sentimenti del materialismo e dell'Illuminismo settecentesco. Ma il termine "preromantico" contribuisce ad accentuare quella labilità ambiguamente perché è un termine, come è stato notato in un contesto affatto diverso, che ha il demerito di farci cadere in un anacronismo presupponendo una teleologia del tutto falsa. "Non solo i preromantici non sapevano che stava per succedere a loro il movimento romantico, ma probabilmente non vi deve essere stato mai un solo caso che si ricordi d'un poeta che abbia considerato l'opera di un poeta a venire come compimento della propria". Osservazione empirica a suo modo incontestabile. E ritengo altrettanto incontestabile che sia buona regola far prevalere i fatti sulle obsolete questioni di terminologia e sulle considerazioni astratte, soprattutto quando queste ultime si cristallizzano in classificazioni di comodo, come quelle sopra citate, che risultano quasi sempre incerte, contraddittorie e insoddisfacenti. Piuttosto che insistere caparbiamente nel rinnovarle, come da molte parti ci si ostina ancora a fare, è certo più utile individuare, empiricamente, tutta una rete di costanti che si manifestano quali motivazioni primarie e che ci permettono di caratterizzare una linea di sviluppo dell'arte figurativa, di riconoscerne i nessi e di collegarla al suo contesto. Una linea, in questo caso, che corrisponde, o si identifica, con un movimento estremamente significativa e ricco di sbocchi della cultura europea come era appunto quello che rivolgeva la sua attenzione all'aspetto notturno della realtà. È così che il convergere di consapevolezze profondamente radicate nell'animo e concernenti un'analogia esperienza psicologica proprio per la qualità dei loro risultati, cioè per il modo con cui si traducono in immagini, valgono più dei singoli stilemi e d'ogni forma d'imitazione o delle contingenze (nate da situazioni più diffuse) che hanno favorito di volta in volta il trasmettersi dei temi o proposto modelli di stile.

Corrisponde quindi ad una realtà difficilmente contestabile far risalire l'indagine sull'arte cosiddetta fantastica e visionaria, quale si manifestò dalla fine del Settecento a tutto l'Ottocento e oltre, al suo vero nucleo centrale, cioè a quel sovvertimento dei valori, a quel decisivo mutamento del clima intellettuale, a quell'ansia di superare le barriere dei sensi che portava a sostituire, per usare le parole di Caspar David Friedrich, all'"occhio fisico" l'"occhio dello spirito" nel tentativo di far emergere dall'oscurità dell'...

9. Johann Heinrich Füssli, *Il re del fuoco appare al conte Alberto* (Walter Scott, "Il re del fuoco"). Londra, Victoria and Albert Museum.



alla pagina seguente:

10. Johann Heinrich Füssli, *Amanda/Rezia si getta con Hüon nel mare* (Wieland, "Oberon", VII, 29-30). Wädenswil (Zurigo), Collezione Frau H. R. Blattmann-Roth.





3-10

l'immaginario visivo, cioè solo un nuovo tipo di visione, rivolta verso l'interno, una visione intraducibile secondo il codice della ragione ma direttamente condizionata dall'emotività, poteva restituire alle immagini la forza magica che le rende simboli operanti, approfondendo le analogie e rinnovando il senso del mito. Le immagini mitiche e simboliche nate da una visione mentale e interna erano considerate esse stesse realtà, proprio in quanto simboliche, una realtà che si rivela attraverso le segrete implicazioni di suggerimenti formali, i misteriosi echi da essi in noi suscitati, rimandati dalle profondità dell'inconscio, e che si manifesta per via di influssi combinandosi in "corrispondenze" ed arcane affinità. Questo atteggiamento, sostanzialmente mito-poetico, potrebbe anche considerarsi un regresso, un ritorno all'antica, prescientifica immersione acritica nel tiepido grembo materno della natura senza "guardarla", a consuetudini animistiche fondate sulle analogie emotive che si sprigionano, come gli odori della terra umida, dalla percezione immediata, magica, da un rapporto fra il soggetto e l'universo circoscrivente nella sua immisurabile "vicinanza". Ma è invece un atteggiamento nuovo, che parte dalla consapevolezza dei limiti della ragione e che non si può considerare alla stregua di un residuo dell'attitudine mentale prescientifica nel mezzo dell'età della ragione e della scienza, anche se il rinnovato interesse per antiche correnti ermetiche e simboliste o il piacere morboso di rivisitare fantasticamente le umide tenebre sepolcrali di un immaginario medioevo possa indurre a pensarlo. L'intenzione di vedere "attraverso" l'occhio e non soltanto con l'occhio, ma pur sempre di "vedere", il concretarsi cioè di una nozione di "immagine interna", presuppone un atteggiamento ben diverso da quello che spingeva a rifugiarsi sul "sentire" immergendosi in un confuso reale dove le cose sono vicine, imminenti, senza prospettiva, cariche di forza magica e di valori simbolici. È ad un recupero del simbolismo per altre vie, cioè attraverso la presa di coscienza del suo valore gnoseologico, cui ora si mira e la polemica con la dominante corrente empirista è sostenuta dalla precisa convinzione di giungere a verità più essenziali per mezzo di un rinnovato senso del mito che, come diceva Friedrich von Schlegel, "viene per una via del tutto opposta a quella dell'antica mitologia".

Non è difficile intuire cosa intendesse Schlegel parlando di una "nuova mitologia" il cui avvento auspicava con tanta partecipazione. Intendeva il mito, il mito genuino, non deformato da finalità determinate, così antico da essere senza tempo perché nato dove affondano le radici più remote dell'agire e del pensare umano. Il mito che ci rivela gli archetipi i quali, nel rappresentarsi, non possono assumere altra forma che quella tipizzata e universale della mitologia, o della favola, il mito, infine, che si manifesta spontaneamente solo nel cuore di una situazione irrazionale, distaccata, come affermava, da tutto "ciò che è più vicino e più vivo nel mondo sensibile". E infatti rivolgersi al mito per conferire un significato alla creatività e cercare, tramite l'esperienza mito-poetica, la chiave della vera conoscenza e uno sbocco verso l'universale, attendere la sua epifania dalle tenebre interiori, dal passato latente nella psiche, dall'inconscio collettivo (ché queste nozioni Schlegel adombrava parlando del sorgere del mito "dalle più remote profondità dello spirito"), fu uno degli impulsi più significativi dell'irrazionalismo tardosettecentesco che si trasmise, ampliandosi, al primo Romanticismo. La fede nel potere di rivelazione gnoseologica celato nel nucleo mitico giunto da lontananze non misurabili dal mondo interiore e aleggiante in una misteriosa presenza, offriva un preciso obiettivo all'inquietu-



dine esistenziale preromantica poiché il mito, con la sua pregnante indeterminazione e universalità, appagava quell'ansia latente di infinito e di assoluto che affiorava in quegli anni in opposizione al predominio della ragione che aveva adottato come misura il finito e il relativo. E l'aver in qualche modo individuato il processo per cui le immagini mitiche approdano alla coscienza e si "vitalizzano", il processo per cui il fluire del mito nella psiche suscita immagini che vi sono nascoste e le rende concrete oggettivizzandole in una forma, cioè esteriorizzandole, costituisce indubbiamente una determinante di equilibrio umanistico fra coscienza e inconscio<sup>11</sup>.

Così intuì, anche in ciò primo, Giovan Battista Vico quando sostenne che i miti, nati dalle violente passioni degli uomini primitivi quali simboli coerenti delle forze della natura (forme di pensiero create dalla fantasia che chiama "universali fantastici") strutturarono e diedero ordine alla loro vita.

Fu alla sensibilità ombrosa, di natura essenzialmente poetica, dello Sturm und Drang e del preromanticismo che apparve chiaramente come la realtà linguistica in cui si formalizza il mito una volta penetrato nel regno dell'intelletto, sia dotata di valore collettivo, sia capace cioè di manifestarsi ad ogni singola coscienza e di fecondarla. Il tentativo quindi di riconquistare "il paradiso perduto degli archetipi" spingendosi verso un passato tanto remoto da potersi identificare con l'eterno presente appariva ricco di promesse poiché faceva intravedere la possibilità di partecipare al ritmo della creazione che sempre si rinnova eludendo le contingenze particolari, vicine, incumbenti e dolorose della storia, la storia dei fatti esteriori e delle consapevoli azioni umane, che già il pessimismo materialista tardosettecentesco intendeva come processo di corruzione o fonte di illusorie promesse destinate fatalmente ad essere frustrate.

Ma il mito, anche se ricondotto alla sua essenza simbolica più vera, anche se inteso nel giusto rapporto con le sue radici profonde, quando è evocato così consapevolmente quale elemento indispensabile nel quadro di una poetica ben configurata, non può dar luogo, si direbbe, che al mito del mito. Alla copia di se stesso. Soprattutto se il sentimento che presiede al suo recupero, come del resto ogni sentimento che presiede ad ogni recupero, non è di natura semplice ma di natura composita, e precisamente culturale e letteraria, se è il riflesso cioè di un'altra consapevolezza che lo include, in contraddizione con la natura essenziale, primaria del mito stesso. O se presuppone la coscienza più o meno latente, più o meno dolorosa, che esso sia, dopo tutto, privo ormai di ogni potere attuale, perché non inseribile nel tempo storico, e che a noi sia negata, irrimediabilmente, l'antica facoltà di vivere l'epifania mitica genuina. C'è qualcosa tuttavia che distingue sostanzialmente, anzi contrappone, il recupero del mito auspicato dai preromantici e dai primi romantici dal recupero, per fare un esempio, di una normativa e astratta perfezione formale classica operata, pressoché negli stessi anni, dal neoclassicismo. Qualcosa che deve individuarsi in una genesi più profonda e, ciò che conta, indissolubilmente connessa ad una necessità di natura primaria perché di carattere esistenziale e non soltanto culturale e letteraria. L'obbiettivo infatti non era quello di rievocare deliberatamente un mito con precisi scopi strumentalizzandolo, né tanto meno di rinnovare, come faceva il neoclassicismo, la mitologia classica, intesa romanticamente da Schlegel come "prima fioritura di una giovanile primavera" ma in realtà ridotta dalla pratica dell'arte a vuota spoglia, a somma

di immagini e di attributi avulsi dal primitivo significato ormai irrecuperabile, funerei come è funerea ogni esumazione. Il nuovo obbiettivo era quello di prepararsi ad accogliere l'eterno e vivo fluire del mito consci che il luogo da cui affiora alla coscienza è il buio profondo del passato psichico e consci altresì della gravidanza del suo valore simbolico. Intendere il mito come "centro" necessario alla poesia, per restare a Schlegel, identificandolo con il messaggio dei regni oscuri, con l'irrazionale, voleva dire esser consapevoli che le immagini mitiche sono simboli che non rimandano ad altre realtà ma sono compiuti in se stessi, trascendono la coscienza e si concretano in una realtà linguistica intraducibile, come è intraducibile la poesia. Fu Herder, nel cuore di una situazione preromantica, che intuendo una comune essenza alla favola (Märchen), al mito, al sogno e al simbolo li collegava al compito eminente da lui assegnato all'immaginazione poetica.

Se da tempo ormai tutti abbiamo acquisito la piena coscienza che il mondo interiore, il mondo oscuro dal quale scaturisce il flusso incessante delle manifestazioni affettive, impone perpetuamente la sua impronta simbolica su ogni percezione<sup>12</sup>, non v'è dubbio che il graduale affermarsi e poi il diffondersi di una tale nozione si accompagni al crescere della consapevolezza dell'esistenza di processi mentali inconsci, individuali e collettivi, che determinano il nostro comportamento e influenzano la nostra conoscenza. E non v'è dubbio altresì che quella nozione e quella consapevolezza affondino le loro radici nel ricco terreno del pensiero settecentesco, diramandosi da alcune zone dello Aufklärung e dello Sturm und Drang, che ne è l'estrema propagine, e dai rinnovati interessi psicologici della cultura illuminista, per poi precisarsi ed arricchirsi di esaltanti scoperte, varcati appena gli incerti confini del Romanticismo, nelle speculazioni dei cosiddetti filosofi della natura e dei poeti e dei letterati inglesi e tedeschi dei primi anni del nuovo secolo. Il rapporto dinamico che, in questo preciso clima culturale, lega fra loro le nozioni di inconscio, di sogno, di mito, di immagine e di simbolo identificandole con la creatività, se si situa storicamente nel quadro della crisi che porta al graduale passaggio dal clima materialista immanentistico dell'Illuminismo a quello spiritualista e mistico del primo Romanticismo (passaggio che non esclude sovrapposizioni e coesistenze), viene di conseguenza ad inserirsi in un'aura passionale ed energetica, tesa all'esaltazione dei sentimenti, che insensibilmente trascolora verso la metafisica. Non v'è dubbio che sia questo rapporto l'elemento essenziale che è alla base della nuova maniera espressiva di quell'arte che si chiama fantastica e visionaria, che sia questa relazione fra mito e inconscio (e sogno), immagine e simbolo da una parte e creatività dall'altra a sprigionare il dinamismo che agisce, fin dalle origini, come fattore vitale e dirompente già all'interno delle rigorose strutture formali classiche tanto da mutarne profondamente il senso senza infrangerle.

Derivava da tutto ciò un atteggiamento che portava fatalmente alla precisa coscienza di affondare le proprie radici nelle tenebre interiori, in quello straordinario abisso di memorie che è il passato. E che portava altresì al sapere, con quell'umiltà mistica che andava di pari passo con le ambizioni prometeiche e con il culto del genio come tramite di un diretto rapporto con Dio, che un artista non è mai il solo autore della sua opera. Un atteggiamento ed una coscienza che spingevano ad intendere come arbitrio condizionare il pensiero, e la visione, all'esperienza dei sensi e ridurre le immagini a impressioni visive e che inducevano, con lucidità sempre crescente, a provocare il suono delle misteriose voci



che risalivano gli abissi, a esplorare la Notte per scoprirne i favolosi tesori, a interrogare l'inconscio inteso come sede del nostro dialogo più vero e profondo con la realtà, ad affrontare drammaticamente il problema della morte. Ecco quindi la necessità di risalire a quel modo di intendere la misteriosa unità del mondo e dell'Io, del destino e del carattere, dell'accadere e del fare, a quel confluire e identificarsi di soggetto e di oggetto, che si rivela solo quando l'Io cosciente, inteso nell'epoca precedente come Intelletto Sovrano, non è più un'entità "separata", un organismo mutilato creatore soltanto di illusorie conoscenze, ma è unito alla parte notturna di noi stessi dove solo può cogliere il segreto della realtà intesa come un'opera dell'anima.

Tale, in sostanza, è il contenuto rivoluzionario dell'idea che riconosceva nell'esistenza della mente inconscia un accrescimento di vitalità per l'individuo, una generosa sorgente d'energia e un potenziamento delle sue possibilità espressive. Essa dava avvio, nello stesso tempo, ad una prima e torbida ondata di rivolta, rischiosa ma irrefutabile, contro l'importanza etica, filosofica e scientifica che la cultura dell'Occidente aveva riconosciuto alla consapevolezza individuale, ad un disconoscimento di quel nobile ideale che si raffigurava l'uomo autocosciente nell'atto di affrontare il destino con la volontà e la ragione, le sole armi su cui potesse fare affidamento. In questo atteggiamento di rivolta nato da una realtà psicologica, atteggiamento che fu adottato dall'anima romantica ma che nella seconda metà del secolo XVIII viveva embrionalmente nell'ambito complesso della cultura illuminista nutrendo il pessimismo del materialismo immanentistico, è dato trovare il nesso che unisce fra loro le diverse incarnazioni dell'arte fantastica e visionaria quale si manifestò sin dai prodromi tardosettecenteschi. Senza dubbio, infatti, per comprendere il senso delle sue prime manifestazioni negli ultimi decenni del Settecento si deve spingere la ricerca al di là delle frontiere più certe del Romanticismo, oltre le quali troveremo del resto alcuni degli artisti qui trattati, dove potremo cogliere i primi segni di una siffatta concezione della posizione dell'uomo nel mondo.

*La scoperta dell'inconscio come sistema di riferimento per definire l'arte dell'immaginario nell'ambito delle trasformazioni stilistiche tardosettecentesche*

Non si è mancato, da più parti, e con punti di partenza diversi, di risalire a ritroso nel cosiddetto secolo del razionalismo per individuare tutta una linea di pensiero e alcune manifestazioni poetiche e letterarie che si accompagnano all'insofferenza e alla sfiducia nell'eccesso di analisi preponderante nella cultura settecentesca, al preciso rifiuto della convinzione che il mondo esterno fosse proprio il mondo reale del quale i sensi ci danno un'esatta copia e che l'universo quindi possa essere concepito dall'intelletto che lo analizza e lo misura. Ma è necessaria a questo proposito una premessa: il risalire contro corrente, verso le fonti, alla ricerca di determinate manifestazioni di un sentimento che si alimentava di impulsi irrazionali deve presupporre una precisa base di partenza per l'esplorazione, un punto ben individuato che renda a sua volta più precisi gli obiettivi della ricerca stessa e conferisca a questa un significato. È necessario cioè stabilire la situazione irradiante, che coinvolge sia noi, che veniamo dopo, sia il secolo che l'ha preceduta e preparata. Un nucleo, in altre parole, che possa assumersi come "sistema di riferimento" e conferisca quindi legittimità ad un'indagine che riguarda la progressiva valutazione delle funzioni

percettive della intuizione e la crescente sfiducia per ogni dato che provenga dall'esperienza esterna. Tale "situazione irradiante" è, in questo caso, nell'ambito di quella che ho chiamato rivoluzione psicologica, la scoperta o per meglio dire la presa di coscienza di quella fondamentale nozione che è l'inconscio e più precisamente non il momento in cui se ne dedusse l'esistenza ma il momento del suo decisivo chiarirsi, del suo delinearci come struttura, del suo primo affermarsi e diffondersi. Cioè quella "rottura epistemologica" che, secondo Lacan, Freud ha compiuto con il passato e la tradizione filosofica, quella "rivoluzione copernicana" che pone l'inconscio, "l'Altro", al centro del nostro agire e del nostro pensare. Non saprei attribuire una base di partenza più legittima, per una visione retrospettiva, all'argomento prescelto.

Non a caso la personalità e l'opera di Sigmund Freud hanno fornito lo spunto ad alcune precise intuizioni su un particolare aspetto del Romanticismo che più da vicino riguarda la nostra indagine<sup>1</sup>. Se infatti la scoperta dell'inconscio non ha tardato a varcare i confini del campo strettamente terapeutico entro i quali era nata e ha dato vita ad un diffuso movimento spirituale che ha investito direttamente ogni possibile campo odierno della cultura e del comportamento, volendo invertire i termini e considerare invece i precedenti e il terreno che l'ha preparata, non potrà appagarci il constatare come Freud, fondatore della psicanalisi come metodo generale di ricerca, abbia percorso il suo difficile e duro cammino di medico e di naturalista in assoluta solitudine e indipendenza, senza conoscere quale conferma avrebbe potuto trovare alle sue scoperte nell'arte, nella letteratura e nella filosofia del suo secolo e del secolo che l'aveva preceduto. Se la mancanza di prove specifiche non consente di documentare punto per punto le influenze di un ambiente artistico e letterario subite dal fondatore della psicanalisi che era il primo ad ammetterle, non v'è dubbio tuttavia che tale disciplina sia in effetti uno degli esiti del pensiero e della interpretazione del mondo del Romanticismo e della sua appassionata ricerca intorno all'Io. Non vi è dubbio cioè che la dedizione di Freud al "lato notturno della vita", in contraddizione solo apparente con il suo strenuo razionalismo positivista, e che il suo ruolo non solo di scopritore ma di legittimatore del mito e delle vie oscure e misteriose della mente si riallaccino saldamente a tutto un filone antirazionalista e "dionisiaco" che parte dal pensiero psicologico settecentesco e si snoda all'interno della vicenda romantica.

Se ho scelto un "sistema di riferimento" ancorato non tanto all'emblema Romanticismo assunto nella sua massima dilatazione, quanto alla storia lineare della scoperta dell'inconscio, partendo dall'evento puntuale della scoperta della sua struttura e delle leggi che ne regolano il divenire (o parti di esse) per risalire poi a ritroso verso i vari momenti in cui l'esistenza dell'inconscio fu prima intuita poi sicuramente dedotta, è soprattutto per cercare nei fatti il fattore primario che è alla base della profonda trasformazione che si attua nel secolo XVIII e che coinvolge anche le arti figurative. Intendo per fatti quelle esperienze di carattere psicologico che erano in quegli anni intensamente vissute proprio in quanto esperienze prima ancora di essere osservate, che erano cioè materia di vita prima di essere materia di pensiero, esperienze agite nell'ambito dell'irrazionale emotivo, che suscitavano, di conseguenza, risposte che non potevano esser dettate da un impulso dell'intelletto ma piuttosto dall'urgere oscuro di una eccedenza di



vitalità. Esse coinvolgevano con eguale intensità gli artisti come gli uomini di pensiero, anzi per la loro stessa natura emotiva accomunavano gli intellettuali e gli artisti per il fatto di prendere coscienza in egual maniera dei problemi connessi all'insorgere della vitalità creatrice così nuovamente considerata.

Il primo atto manifesto di quella etero-coscienza era il rifiuto di accettare per vera quella vita che era ritenuta il dominio dell'uomo autocosciente; l'uomo era spinto invece a trascendere l'immagine che si era fatto di se stesso e a riconoscere tutte le potenzialità racchiuse nella sua natura e a cercare di realizzarle per vie che erano estranee all'ordine razionale. È chiaro che fra queste vie quella della poesia e dell'arte, intesa come creatività nata da un principio trascendente, doveva essere riconosciuta fra le più legittime ed è così quindi che si apriva all'artista una nuova prospettiva, quella di collaborare al raggiungimento di una più completa e obbiettiva conoscenza della natura umana. A un tale obbiettivo, che è poi intrinsecamente romantico e che riconosce la funzione rivelatrice dell'arte, si giunge, nella storia delle idee, percorrendo quel cammino appunto che, a cominciare dal Settecento, portava alla graduale scoperta dei processi mentali inconsci. Un cammino che se in un primo momento riguarda soprattutto gli aspetti conoscitivi di quei processi (memoria, percezione, intuizione, formazione del pensiero, natura del sogno ecc.), non tarda ad addentrarsi verso gli aspetti vitali ed emotivi, verso i sentimenti, quando l'interesse si concentra sulla mente inconscia in quanto sede di passioni. È una tematica, quella delle passioni, che ritorna assai frequentemente nel pensiero settecentesco, soprattutto inglese, poi tedesco, e abbraccia temi affini come quello della natura del genio, delle fonti dell'ispirazione, della natura stessa dell'arte e si sviluppa e si arricchisce nella seconda metà del secolo, rivelando una propria autonomia ed accompagnandosi ad una linea ben individuabile del pensiero che va dall'Illuminismo al Romanticismo. È nell'ambito di quella tematica che deve ritrovarsi il punto critico in cui la storia delle idee si fonde con quella della creatività artistica, dove poetica e prassi si identificano nel crogiolo di esperienze psicologiche vitali e divengono un'unica risposta all'urgere di quelle esperienze.

Non penso che, al di fuori dell'ambito ideale che gravitava intorno ai diritti dell'immaginazione e al tema delle passioni e della forza del sentimento intesi come emanazione della mente inconscia, sia possibile concepire la genesi settecentesca dell'arte fantastica e visionaria. Genesi che riproduce in un breve giro di anni quella stessa gradualità che si manifesta, nel pensiero, in un arco più lungo di tempo. L'inizio è segnato da una crisi profonda, da interrogativi angosciosi cui la riflessione degli artisti non sempre trovava risposte univoche. Non bisogna dimenticare, infatti, che anche nelle zone più sensibili ai richiami dell'irrazionale, negli ultimi decenni del Settecento, negli anni di Füssli e del giovane Blake, la ragione era ancora troppo cosciente del suo potere, troppo sicura delle sue prerogative per cedere il campo, senza provocare smarrimenti, a quella passione e a quel sentimento la cui esistenza prepotente e irregolare essa relegava nelle zone d'ombra che sfuggono alla luce della coscienza. Un conto era parlarne col distacco analitico di Burke, che dopo tutto li sublimava (nel senso psicanalitico della parola), un conto sentirli come materia ineluttabile della propria creatività e della propria vita. Visto che anche la ragione era parte integrante del sistema delle arti, ci fu come un primo stadio, e Füssli ne è il

3-10

tipico rappresentante, in cui passione e sentimenti furono riconosciuti come fonti preziose di energia, come una sorta di sovrappiù atto a potenziare l'espressione senza privarla né di nobiltà né di chiarezza ideale<sup>14</sup>. Ma passioni e sentimenti erano i messaggeri di un mondo oscuro e sconosciuto di cui non era sufficiente dedurre l'esistenza: sorgevano dalle tenebre della notte, come i sogni, come le fantasie incontrollabili, come le stesse immagini. L'autonomia che reclamavano dalla ragione non era tanto una richiesta passibile di trattative e di compromessi, quanto una estrinsecazione della loro natura. Ogni tentativo di accordo era difficile e tormentoso. Perché era tutto un mondo di ombre che entrava nella luce togliendo a questa ogni presunzione di dominio assoluto, privando così di chiarezza la volontà di esprimersi e attirando insensibilmente la ricerca verso il cammino avventuroso che oltrepassava le frontiere della coscienza.

Il ricercare le testimonianze di un largo riconoscimento del carattere irrazionale e in una certa misura "involontario" della creazione poetica, che è in qualche modo il primo sintomo dello spostarsi della sede delle certezze dall'evidenza logica all'adesione affettiva, ci porterebbe molto indietro nel tempo, al di là certo di quel momento dell'arte figurativa che è il campo della nostra indagine facendoci risalire sino a pensatori come John Dennis che nel 1701 scriveva: "Nature is the same thing with Genius, and Genius and Passion are all one"<sup>15</sup>. Intuizione approfondita da Addison e arricchita di nuovi motivi da Edward Young che nelle sue *Conjectures on original composition*, del 1759, espose una teoria dell'immagine letteraria che non mancò di influenzare profondamente gli scrittori romantici tedeschi per la maniera con cui poneva l'accento sul lato misterioso della creazione poetica<sup>16</sup>. Riconoscendo nel genio il segno di una natura divina, Young precisava come è proprio del genio l'agire per ispirazione e come qualcosa di sovrumano si manifesta per suo mezzo sì che esso ne è soltanto strumento obbediente e "involontario" e identificava così la natura del bello, nelle opere, con "quella specie di forza di magia che le ha generate".

Un'indagine più precisa sulle motivazioni, in questo senso, portava il pensiero settecentesco ad affrontare le parti meno esplorate nel campo del sensibile e particolarmente nei territori dell'estetica prima ancora che Baumgarten scoprisse che l'estetica era una scienza autonoma, un campo specifico d'indagine le cui leggi, con rigore formale, dovevano dedursi dalla particolare natura di quel campo. L'interesse era puntato così sull'immaginazione, facoltà che per Leibniz era rimasta, nella scala dei valori, il luogo del confuso e dell'indistinto, cioè del "negativo", ma che ora si cominciava a riconoscere come valore positivo. Già nel 1727 nel trattatello *Sull'influenza e l'uso della fantasia per il miglioramento del gusto* di Bodmer e Breitinger si comincia ad elaborare la dottrina estetica dei diritti dell'immaginazione che iniziava la sua ascesa verso riconoscimenti sempre maggiori, cioè verso l'affermazione della sua autonomia, delle sue facoltà "creatrici" e della sua genesi profonda e oscura<sup>17</sup>.

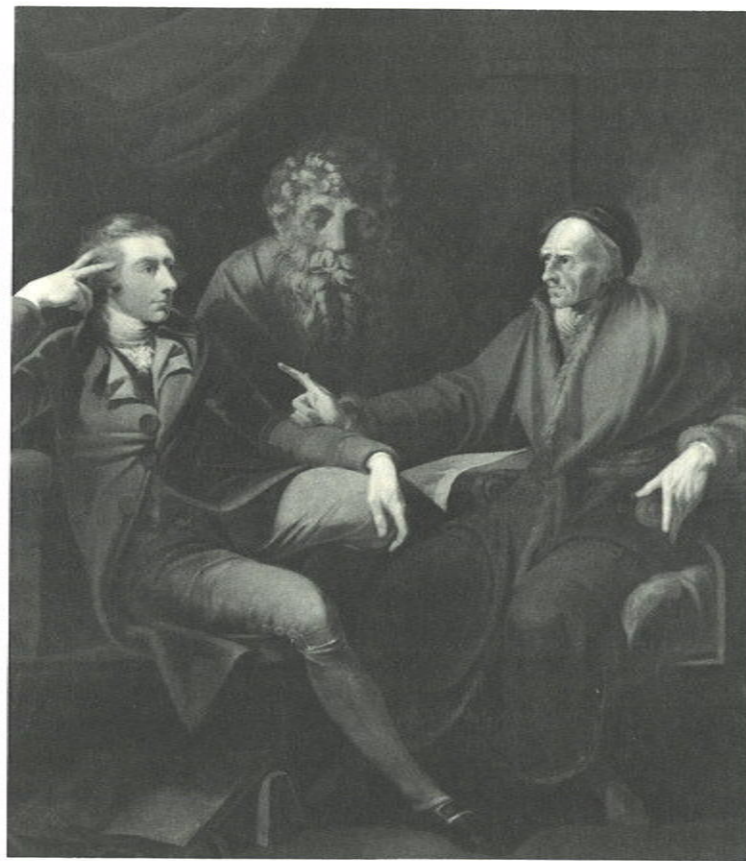
Ed è noto come, nell'ambito di una visione più ampia che è all'origine dello storicismo romantico, ancora nella prima metà del Settecento e dove più persistente era il dominio del metodo geometrico cartesiano inserito sulla tradizione retorica barocca, trasse la sua origine uno dei maggiori e più luminosi contributi a sottrarre la poesia ad una visione del mondo nata dalla ragione. Fu quello di Giovan Battista Vico che, partendo dalla sua straordinaria comprensione dell'uomo ai primordi del vivere sociale, nata tutta



11. Johann Heinrich Füssli,  
Quattro amici: da sinistra,  
Füssli, il professor Bodmer,  
il diacono Waser e il professor  
Sulzer. Zurigo, Kunsthaus.



12. Johann Heinrich Füssli,  
Füssli in colloquio con Bodmer  
davanti alla statua di Omero.  
Zurigo, Kunsthaus.



dalla sua forza immaginativa e senza alcun apporto di conoscenze esterne, derivò l'idea che la poesia rappresenti il genere naturale e quasi esclusivo di esperienza degli stadi di sviluppo primitivi, quando la ragione non è ancora evoluta e l'esperienza sensoriale produce istinti e passioni potenti di cui le immagini mitiche sono le sole adeguate espressioni<sup>18</sup>.

La stessa ricerca di testimonianze ci condurrebbe alle origini di quella spiritualità dinamica che andava minando alla base la statica fede giusnaturalistica nell'eguaglianza assoluta ed eterna della natura e nella universalità della ragione, recuperando, a tal fine, il pensiero platonico e neoplatonico e volgendo quindi il proprio interesse verso i lati più segreti e profondi della psiche umana; ci riporterebbe cioè sino a Shaftesbury che, nel primo manifestarsi dell'Illuminismo, pose l'accento sul fatto che l'identità e l'unità del nostro Io è in qualche modo estranea a ciò che è fuori di noi ma consiste in quella interna e formativa forza spirituale che egli chiama *inward form*<sup>19</sup>. Del resto anche una ricerca, con obbiettivi non dissimili, sul dilagare dell'egocentrismo, che era naturale premessa alla moderna convinzione della inafferrabile complessità dell'Io, ci ricondurrebbe addirittura nel pieno secolo precedente per fissarsi sulla turbata bellezza dell'orgoglioso Lucifero-Satana di Milton, nel quale, e non certo a caso, i romantici riconobbero uno spirito affine come nel primo dei grandi ribelli che porta con sé tanto peso autobiografico<sup>20</sup>. Ma è forse più aderente al tema prescelto, che riguarda lo spostarsi e a un certo punto il dileguare delle frontiere fra l'Io e il non-Io e l'appassionata ricerca di altri mezzi di conoscenza che non fossero quelli della sola ragione, risalire all'interesse rivolto verso nuovi tipi di comportamento, risalire ad esempio fino a *Le neveu de Rameau* di Diderot iniziato nel 1761, e al suo infelice protagonista senza pudore che Hegel chiamava "la coscienza disintegrata" (una sorta di Id ante litteram) o a quelle opere dove più si rivela la percezione, conscia o inconscia, di quali guasti la ragione fosse in grado di arrecare alla vita affettiva<sup>21</sup>. Oppure a Rousseau, sempre intento ad interrogare gli effetti di quel tumulto di volontà e di emozioni che si agita al di sotto della consapevolezza e che esercitava una continua autoanalisi sperando di oltrepassare la difficile soglia oltre la quale si può giungere alla piena comprensione della propria natura emotiva. Al Rousseau più preoccupato della sua psicologia e modernamente privo di una guida attendibile per pensare e per vivere e che è giustamente considerato all'origine del movimento che portò a scoprire l'origine della volontà e dell'emozione nei processi inconsci<sup>22</sup>. O meglio ancora risalire, come del resto è stato fatto, a quei momenti di nuova e sorprendente lucidità della psicologia e di certo non sempre sistematico filosofare settecentesco o dell'attività autobiografica e letteraria, nei quali il passo dalla scoperta dell'origine della passione e dei sentimenti da processi mentali inconsci al riconoscimento del "dilagare del sogno nella vita reale", come dirà più tardi Gérard de Nerval, è ormai un fatto compiuto<sup>23</sup>.

Già lo stesso Romanticismo aveva tentato questo viaggio a ritroso nel tempo. Nell'interpretazione che diede di se stesso gli piacque estendere al passato i propri parametri, quasi ad ampliare i confini del suo potere, e non mancò di ricercare le proprie radici nel secolo dei lumi ritrovandole là dove si infittivano gli episodi di opposizione al razionalismo dominante. Poiché credeva di averle trovate, le sue radici, nel terreno sconvolto e nell'atmosfera nubilosa dello Sturm und Drang, è chiaro che si adoperasse