

How can I help thy Husband's copying Me? Dante tra Blake, Füssli e Flaxman

Silvia de Santis

Università di Roma "La Sapienza"

silvia.1bri@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1822-8081>



Riassunto

Non sempre è stata rivolta sufficiente attenzione al fatto che i tre più grandi interpreti figurativi della *Commedia* nell'Inghilterra tra Sette e Ottocento – Johann Heinrich Füssli (1741-1825), John Flaxman (1755-1826) e William Blake (1757-1827) – fossero in stretto contatto tra loro e reciprocamente legati da un solido e durevole vincolo di amicizia. Le illustrazioni dantesche di Blake vengono analizzate alla luce di questo dato fondamentale, ricostruendo le vicende biografiche che caratterizzarono l'amicizia fra i tre artisti e valutando le possibili influenze reciproche all'interno della loro produzione dantesca.

Parole chiave: Dante; Füssli; Flaxman; Blake; amicizia.

Abstract

That the three greatest interpreters of Dante's *Commedia* between the 18th and the 19th century England – Johann Heinrich Füssli (1741-1825), John Flaxman (1755-1826) and William Blake (1757-1827) – were in close contact and reciprocally linked by a solid and lifelong bond of friendship, is a fact which has not always received enough scholarly attention. Blake's Dante illustrations are here analyzed in the light of this fundamental occurrence, reconstructing the biographical events which characterized the friendship between the three artists and considering the possible reciprocal influence within their Dantesque production.

Key Words: Dante; Füssli; Flaxman; Blake; friendship.

It is now realized that Blake is not so completely isolated a phenomenon as was thought in the 19th century, and that other artists such as Fuseli and Flaxman not only used his ideas but were also in certain ways akin to him in spirit. (Blunt, 1943, p. 190)

William Blake (1757-1827) è stato a lungo considerato un eccentrico, un oscuro e isolato visionario autore di opere di straordinaria potenza immaginativa ma frutto, al contempo, di una sensibilità folle ed esaltata. Eppure, come molti studi recenti dimostrano – e come si evince, del resto, dalla sua stessa vicenda biografica –, Blake è stato anche un uomo “di questo mondo” e un artista pienamente radicato nella realtà politica e culturale del suo tempo. La sua opera, non facilmente classificabile in base agli allora correnti canoni estetici, fu perlopiù ignorata dai contemporanei, o comunque ritenuta secondaria rispetto all’attività di illustratore e di incisore di opere altrui. Tuttavia essa presenta, seppur con esiti originalissimi, ampie tracce della particolare temperie culturale in cui visse e si trovò a operare, caratterizzata da «forti istanze antiegemoniche e libertarie, antirazionalistiche, visionarie e misticheggianti» (Corti, 2000, p. 9).

Pronto a sposare la causa della Rivoluzione, Blake fu l’unico tra i suoi amici a indossare il *bonnet rouge* per le strade di Londra, abbandonandolo soltanto in seguito ai massacri di Parigi del 1792 (Bentley, 2004, pp. 55-56). Condivise con pari fervore gli ideali “femministi” di Mary Wollstonecraft, le cui *Original Stories from Real Life* furono da lui stesso illustrate nel 1791. Merita di essere ricordato, in proposito, un aneddoto secondo cui Blake sarebbe accorso in difesa di una donna aggredita in piena strada:

Seeing once, somewhat about St. Giles’s, a wife knocked about by some husband or other violent person, in the open street, a bystander saw this also – that a small swift figure coming up in full swing of passion fell with such counter violence of reckless and raging rebuke upon the poor ruffian, that he recoiled and collapsed, with ineffectual cudgel; persuaded, as the bystander was told on calling afterwards, that the very devil himself had flown upon him in defence of the woman; such Tartarean overflow of execration and objurgation had issued from the mouth of her champion. It was the fluent tongue of Blake which had proved too strong for this fellow’s arm... (Bentley, 2004, p. 43).¹

1. Vedendo, una volta, nei pressi di St. Giles, che una moglie veniva battuta dal marito o da altra persona violenta, in aperta strada, anche un passante lo vide – che una piccola e veloce figura che stava venendo su con pieno empito di passione piombò con tale contraria violenza di temeraria e furente riprovazione sul povero ruffiano, che questi indietreggiò e rovinò a terra, col suo inutile bastone; persuaso, come fu detto al passante più tardi interpellato, che il diavolo in persona fosse disceso su di lui in difesa della donna; tale infernale trabocco di esecrazione e di rimprovero era uscito dalla bocca del suo difensore. Era la fluente lingua di Blake che si era mostrata troppo forte per il braccio di quel tale...

Quella «small swift figure coming up in full swing of passion» è certamente distante dall'immagine del mistico totalmente immerso nelle sue visioni con cui Blake verrà ricordato dai suoi discepoli, gli *Shoreham Ancients*, negli ultimi anni di vita. Essa rivela una passionalità e una veemenza che risulteranno tipiche del suo carattere, connotando anche molti dei rapporti intrattenuti da Blake con le maggiori personalità artistiche del tempo. Oltre alla nota animosità nei confronti di Joshua Reynolds (1723-1792), ai dissidi con William Hayley (1745-1820), con Robert Cromek (1770-1812) e alla rottura con Thomas Stothard (1755-1834), anche le sue amicizie più intime, quelle con Johann Heinrich Füssli (1741-1825, fig. 1) e con John Flaxman (1755-1826, fig. 2), non saranno esenti da turbolenze. Se, infatti, Füssli, amatissimo da Blake, verrà lodato e difeso appassionatamente contro i suoi detrattori, Flaxman, al contrario, sarà oggetto di critiche e di accuse, compresa quella di aver plagiato le sue invenzioni. Esasperato dai presunti “furti” dell'amico, Blake avrebbe infatti scritto nel suo taccuino, rivolgendosi a Nancy Denman (1760-1820), moglie di Flaxman: «How can I help thy Husbands copying Me / Should that make difference twixt me & Thee» (Erdman, 1982, p. 507; Bentley, 2004, p. 124).

È senz'altro vero che Blake «was a difficult man to be friends with» (Bentley, 1959, p. 162) e che la suscettibilità dell'artista guastò qualche sua relazione, il che spiegherebbe, tra l'altro, la distruzione di lettere da parte di alcuni suoi corrispondenti (Keynes, 1968, p. 15). Non sono infatti pervenuti carteggi con l'editore radicale Joseph Johnson (1738-1809), né con lo stesso Füssli, i cui contatti con Blake si sarebbero a un certo punto diradati. Tuttavia, sia Füssli che Flaxman sembrerebbero essere stati in certa misura – e per loro stessa ammissione – debitori nei confronti di Blake. Come osserva Bentley, «both men may have expressed the sincerest form of admiration for Blake's art by imitating it» (Bentley, 1975, p. 72). In una lettera indirizzata a William Hayley (19 marzo 1802) avente per oggetto la realizzazione di un monumento dedicato al poeta William Cowper (1731-1800), Flaxman scrisse: «to Mr Blake I have been indebted for hints & criticism which I found it my interest to adopt, I would at any time rather work upon a fine design by another, than one inferior of my own (...)» (Bentley, 2004, pp. 123-124). A sua volta Füssli era solito riconoscere apertamente il proprio debito nei confronti di Blake, dichiarando candidamente che «Blake is damned good to steal from» (Gilchrist, 1907, p. 53; Bentley, 2004, p. 55). Secondo un'altra testimonianza, egli avrebbe detto a Flaxman, col suo proverbiale accento teutonico: «By gare Flaxman all that we do know we have acquired from Mishter Blake» (Bentley, 2004, p. 616 nota).

Alla domanda se Füssli fosse stato intimo amico di Blake, il pittore George Richmond (1809-1896) era solito rispondere riportando il seguente episodio: «Fuseli admired Blake very much. The former when Blake showed him a design, said “Blake, I shall invent that myself”» (Bentley, 2004, p. 55). Blake,

a sua volta, nutrì per Füssli una stima incondizionata, riconoscendone la superiorità in campo artistico e condividendo con lui la fede in un'arte immaginativa e visionaria. Pertanto, Blake e Füssli «got on famously despite their notorious tempers, and each learned a great deal from the other» (Bentley, 2004, p. 54). Più grande fu, per contro, il divario caratteriale tra Flaxman e Blake, il primo considerato dai contemporanei come un «modello di ordine e di razionalità», il secondo come un uomo capace di «sregolati entusiasmi» e di «folli fantasie» (Bentley, 2004, p. 549). Tale distanza sarebbe documentata, tra le altre cose, da un divertente aneddoto riferito dallo stesso Richmond:

Flaxman: “How do you get on with Fuseli? I can't stand his foulmouthed swearing. Does he swear at you?”

Blake: He does.

Flaxman: “And what do you do?”

Blake: What do I do? Why — I swear again! And he says astonished, “*vy*

Blake, you are swearing!” but he leaves off himself! (Bentley, 2004, p. 72).

Secondo la testimonianza di John Linnell (1792-1882), Füssli si sarebbe vantato di essere in grado di bestemmiare in ben nove lingue diverse; un giorno, vedendo sua moglie tormentarsi, le avrebbe suggerito: «Why don't you swear my dear? It would ease your mind» (*ibid.*). Flaxman stesso sarebbe stato oggetto del tagliente umorismo del pittore svizzero. In occasione della prima delle *Lectures on Sculpture* tenute da Flaxman alla Royal Academy, Füssli, allora *keeper* della stessa Royal Academy, avrebbe abbandonato la lezione iniziata con alcuni studenti, dichiarando di doversi affrettare verso l'aula dove si sarebbe tenuto «il primo sermone del reverendo John Flaxman» (Salvadori, 2004, p. 17).

Blake aveva conosciuto Füssli attraverso l'editore radicale Joseph Johnson, presso cui lavorava come incisore dal 1780. Tuttavia, l'iniziale conoscenza tra i due artisti si consoliderà in autentica amicizia soltanto a partire dal 1787 (Bentley, 2004, p. 54), quando Flaxman partirà per l'Italia. Ciò è documentato, tra l'altro, da una lettera del 12 settembre 1800, indirizzata allo stesso Flaxman, in cui Blake, dedicandogli alcuni versi, scriverà all'amico: «When Flaxman was taken to Italy, Fuseli was given to me for a season» (Keynes, 1968, p. 38).

Füssli aveva soggiornato in Italia tra il 1770 e il 1778 e aveva eseguito a Roma, nel 1777, sei disegni ispirati all'*Inferno* e al *Purgatorio*. Tornato a Londra nel 1778, continuò a esporre quadri a soggetto dantesco alla Royal Academy nel 1786, nel 1806 e nel 1818.

Nel 1806 Füssli aveva esibito l'*Ugolino and his Children in the Hunger Tower*, che fu oggetto di un duro attacco da parte di Robert Hunt nel *Bell's Weekly Messenger* (25 maggio 1806). Com'è noto, sarà proprio Blake a difendere l'opera dell'amico, rispondendo alle critiche di Hunt con una lettera indirizzata all'editore del *Monthly Magazine* nel luglio 1806:

(...) Mr. Fuseli's Count Ugolino is the father of sons of feeling and dignity, who would not sit looking in their parent's face in the moments of his agony, but would rather retire and die in secret, while they suffer him to indulge his passionate and innocent grief, his innocent and venerable madness and insanity and fury and whatever paltry, cold hearted critics cannot, because they dare not, look upon. Fuseli's Count Ugolino is a man of wonder and admiration, of resentment against man and devil, and of humiliation before God; prayer and parental affection fill the figure from head to foot. (...).²

A sua volta, nel 1805 Füssli aveva scritto una prefazione all'edizione di *The Grave* di Robert Blair (1699-1746) illustrata da Blake (Bentley, 2004, p. 232). Le illustrazioni erano state commissionate a Blake da Robert Cromek (1770-1812) insieme a una serie di incisioni. Cromek, tuttavia, con repentino cambiamento di idea, affidò l'opera di incisione a Luigi Schiavonetti (1764-1810), che per tale motivo fu ribattezzato da Blake "Assassinetti", mentre nel *Descriptive Catalogue* Cromek verrà definito come «A petty Sneaking Knave» (Erdman, 1982, p. 509; Bentley, 2004, p. 219).

La prefazione di Füssli dimostra quanto profondamente egli avesse introiettato l'estetica blakiana. Vi si legge, in particolare, che nelle sue illustrazioni a *The Grave*, «La sua [di Blake] facoltà d'invenzione è stata impiegata soprattutto a diffondere un'atmosfera familiare e domestica intorno al più importante di tutti i soggetti, a congiungere il mondo visibile e quello invisibile senza sfidare la verosimiglianza, e a condurre l'occhio dalla più tenue luce del tempo alle radiazioni dell'eterno» (Bentley, 2004, p. 259). Sarà Robert Hunt, già autore, nel 1806, delle citate critiche all'*Ugolino* di Füssli, a pubblicare, sulla rivista *The Examiner* del 7 agosto 1808, un nuovo attacco rivolto, stavolta, sia contro Blake che contro Füssli, avente per oggetto l'edizione di *The Grave*: «In che modo "il mondo visibile e quello invisibile" possano essere connessi con l'aiuto della matita "senza sfidare la verosimiglianza", anzi senza nemmeno farle violenza, soltanto un visionario come Blake, o un pazzo come Fuseli potrebbero immaginarlo. Un simile tentativo è sempre fallito, persino in poesia» (Bentley, 2004, p. 259; cfr. Ripley, 2011). Tali eventi dimostrano da un lato l'attiva presenza di Blake nel dibattito artistico londinese, dall'altro la stima reciproca che caratterizzò il suo incontro con Füssli. Nella biografia di Blake scritta nel 1832 da Frederik Tatham (1805-1878) si legge:

2. Il Conte Ugolino di Fuseli è un padre i cui figli sono pieni di sentimento e dignità, essi non oserebbero guardare in volto il genitore negli attimi della sua agonia, piuttosto si nasconderebbero desiderando di morire in segreto, permettendo a lui di abbandonarsi al suo dolore appassionato e innocente, alla sua innocente e venerabile follia, alla sua insania, alla sua furia, o a qualunque altra cosa i meschini e freddi critici non possono, perché non osano, vedere. Il Conte Ugolino di Fuseli è un uomo che desta meraviglia e ammirazione, che nutre risentimento contro l'uomo e il diavolo, e che si umilia davanti a Dio; preghiera e affetto paterno riempiono la sua figura dalla testa ai piedi.

Fuseli was very intimate with Blake & Blake was more fond of Fuseli, than any other man on Earth: Blake certainly loved him, & at least Fuseli admired Blake & learned from him as he himself confessed, a great deal. (...) Before Fuseli knew Blake he used to fill his Pictures with all sorts of fashionable ornaments & tawdry Embellishmemnts. Blake's simplicity imbued the minds of all who knew him» (Bentley, 2004, p. 686).³

Lo stesso Tatham riporta l'episodio secondo cui Blake, ormai cinquantasettenne, si sarebbe recato alla Royal Academy per eseguire un disegno del calco del *Laocoonte* per la *Cyclopaedia* di Abraham Rees (1743-1825). Füssli, vedendo l'amico, avrebbe esclamato: «Cosa! Lei qui, Signor Blake? Dovremmo noi venire a imparare da lei, non lei da noi». Blake si sarebbe quindi seduto tra gli studenti, concentrandosi allegramente sul suo lavoro come un giovane discepolo, e ricevendo con semplice gaiezza le lodi e i gentili commenti del vecchio amico Füssli (Bentley, 2004, p. 323).

Quanto a Flaxman, egli fu presentato a Blake, allora poco più che ventenne, dal comune amico Thomas Stothard (1755-1834), intorno al 1779 (Bentley, 1959, p. 162; Gilchrist, 1907, p. 34; Bentley, 2004, p. 605 e p. 675 nota). Anch'egli, come già Füssli, si era recato in Italia, nel 1787, rimanendovi per sette anni e realizzando, tra il 1792 e il 1793, una serie completa di illustrazioni della *Commedia* dantesca. Flaxman e Blake rimarranno legati per tutta la vita e, come osserva Alexander Gilchrist, Flaxman «malgrado qualche nube passeggera che in epoca posteriore avrebbe temporaneamente oscurato la loro amicizia, si dimostrò uno dei migliori e più solidi amici di Blake» (Gilchrist, 1907, p. 34). Nella biografia di Flaxman scritta da Allan Cunningham (1784-1842), viene sottolineato come gli amici più stretti dell'artista fossero Blake e Stothard, ma che soprattutto con Blake «he [*Flaxman*] loved to dream and muse, and give shape, and sometimes colour, to those thick-coming fancies in which they both partook» (Bentley, 2004, p. 631 nota). Sia Füssli che Flaxman nutrirono una sincera ammirazione per l'arte di Blake e si adoperarono tutta la vita per procurare lavori e commissioni all'amico. Entrambi erano soliti dichiarare con enfasi che un giorno le migliori opere di Blake sarebbero state ricercate e apprezzate «quanto quelle di Michelangelo lo sono al presente» (Gilchrist, 1907, p. 2; Bentley, 2004, p. 491).

La grande affezione di Blake nei confronti di Flaxman è testimoniata da una lettera del 12 settembre 1800 in cui l'artista scrive: «My Dearest Friend, It is to you I owe All my present Happiness. It is to you I owe perhaps the Principal Happiness of my life» (Keynes, 1968, p. 38). In un'altra lettera, del

3. Fuseli fu molto intimo di Blake e Blake era affezionato a Fuseli più che a chiunque altro sulla terra: Blake certamente lo amava, e Fuseli quantomeno ammirava Blake e imparò molto da lui come egli stesso confessò (...). Prima di conoscere Blake, Fuseli era solito riempire i suoi quadri con ogni sorta di ornamento alla moda e di decorazione pacchiana. La semplicità di Blake imbeveva le menti di tutti coloro che lo conoscevano.

21 settembre dello stesso anno, egli si riferisce all'amico come «Dear Sculptor of Eternity», esternandogli ancora i suoi sentimenti: «You, O dear Flaxman! are a sublime Archangel, my friend and companion from eternity» (Bentley, 2004, p. 611).

Tuttavia, l'affetto e l'amicizia non si tradussero in altrettanta stima sul piano artistico e professionale. Quando l'amico gli affidò l'esecuzione di trentasette incisioni basate sui propri *Works and Days of Hesiod* (1817), Blake accettò senza entusiasmo. Scrive in proposito Gilchrist che i disegni esiodici di Flaxman «sono composizioni dolci e aggraziate, armoniose e, nei loro limiti, piacevoli, ma prive di *forza*, come Blake riteneva che Flaxman fosse sempre stato» (Gilchrist, 1907, p. 269; Bentley, 2004, p. 317). Gilchrist prosegue illustrando quanto giudicasse distanti le opere di Flaxman e di Blake:

(...) Blake was full of *ideas* as Flaxman of *manner*, a tender and eloquent, but borrowed idiom. And while Flaxman relied on the extraneous help (or impediment?) of a conventional, and in fact *dead* language or manner in art, and on archaeological niceties, Blake could address us, in his rude, unpolished way, in an universal one and appeal to the Imagination direct (Gilchrist, 1907, p. 269).⁴

Come accennato, l'amicizia tra Blake e Flaxman conoscerà alcuni momenti di tensione. Essa fu segnata, in particolare, dalle accuse di plagio che, a più riprese, Blake avrebbe rivolto contro l'amico. Peraltro, una serie di contrasti analoghi aveva causato la rottura dei rapporti con un altro degli amici "storici" di Blake: il celebre pittore, illustratore e incisore Thomas Stothard. È nota la controversia sorta in margine al *Pilgrimage to Canterbury* di Stothard (1806-7). Il quadro era stato commissionato all'artista da Robert Cromek che, tuttavia, secondo Blake, aveva inizialmente commissionato l'opera a lui (cfr. Crosby, 2019, pp. 28-30; Fuller, 2019, pp. 174-176). In seguito, insoddisfatto del disegno preparatorio di Blake, Cromek si sarebbe rivolto a Stothard e questi eseguì un quadro non troppo dissimile, nell'impianto generale, da quello progettato da Blake. Cromek e Stothard furono entrambi accusati da Blake di aver plagiato il suo *Sir Jeffery Chaucer and the Nine and Twenty Pilgrims on their Journey to Canterbury* (1808), basato sul medesimo soggetto (Bentley, 2004, pp. 227-229). Malgrado Cromek avesse avuto un atteggiamento ambiguo già in altra occasione – quando, come abbiamo visto, aveva dapprima affidato a Blake l'esecuzione delle incisioni per l'opera *The Grave*, per poi rivolgersi a Schiavonetti – le accuse non trovarono precisi riscontri documentari, ma valsero comunque a porre termine all'amicizia tra i due artisti.

4. (...) Blake fu pieno di *idee* quanto Flaxman lo fu di *manierismi*, un idioma delicato ed eloquente ma preso a prestito. E mentre Flaxman si affidava al sostegno esterno (o forse all'ostacolo?) di un linguaggio e di una maniera artistica convenzionali e, di fatto, *morti*, e alle raffinatezze archeologiche, Blake sapeva rivolgersi a noi, col suo modo rude e grezzo, in una lingua universale e appellarsi direttamente all'Immaginazione.

Dopo il suo allontanamento da Stothard, i cui disegni egli stesso aveva in qualche occasione inciso, Blake si sarebbe spesso lamentato di quel «mechanical employment» come incisore di disegni realizzati da amici e da colleghi che, stando alle sue parole, avevano inizialmente ripreso da lui le loro idee. (Gilchrist, 1907, p. 53). Pur ammettendo di non poter verificare la correttezza dell'affermazione, Gilchrist afferma nondimeno che «molta della produzione di Flaxman e di Stothard potrebbe essere ricondotta a Blake». Blake, al contrario, sempre secondo il biografo, «nella sua felice facoltà visionaria, nel suo innato potere e costante abitudine alla vivida Invenzione, si trovava aldisopra di ogni inclinazione o necessità di copiare da altri» (*ibid.*). Blake alluderà, comunque, in modo diretto, alla mancanza di riconoscenza nei suoi confronti da parte di entrambi gli amici, scrivendo nel suo taccuino, con riferimento a Flaxman e a Stothard: «I found them blind I taught them how to see / And now they know neither themselves nor me» (Erdman, 1982, p. 508).

Le accuse di plagio di Blake contro Flaxman coinvolsero anche la serie di illustrazioni della *Commedia* dantesca realizzate dallo scultore in Italia. Blake scrisse, infatti, nel suo *Public Address* (1810-1811):

Flaxman cannot deny that one of the very first Monuments he did I gratuitously designd for him (...); how much of his Homer & Dante he will allow to be mine I do not know as he went far enough off to Publish them even to Italy. But the Public will know & Posterity will know (Erdman, 1982, p. 572; Bentley, 2004, pp. 63-64, p. 125).⁵

Non vi sono documenti in grado di attestare la veridicità delle rivendicazioni di Blake, il cui ciclo completo di illustrazioni per la *Commedia* fu peraltro realizzato tra il 1824 e il 1827, ossia trent'anni dopo rispetto alle 110 *outlines* di Flaxman, pubblicate a Roma nel 1793 e riedite a Londra nel 1807, col titolo di *Compositions from the Divine Poem of Dante* (cfr. Braidà, 2004, p. 24). Anthony Blunt, pur ammettendo la possibilità che in qualche caso Flaxman avesse ripreso motivi da Blake, sostiene perentoriamente che «(...) the dates are clear. Flaxman's design was published in 1793, whereas Blake did not begin his illustrations to Dante until after 1820. If therefore one of these works influenced the other, the original must be Flaxman's» (Blunt, 1943, p. 211). Inoltre, secondo Milton Klonsky le accuse di Blake sarebbero smentite soprattutto dal grande divario stilistico esistente fra le opere dei due artisti: «perfino ora è difficile scorgere la mano di Blake nei classici e austeri contorni di Flaxman, i quali, pur essendo in se stessi notevoli, sono troppo limitati stilisticamente per poter comprendere la gamma emozionale e la profondità della *Divina*

5. Flaxman non può negare che uno dei primissimi Monumenti da lui realizzati è stato gratuitamente disegnato da me (...); quanto del suo Omero e del suo Dante egli ammetterà esser mio non so, giacché è andato molto lontano a pubblicarli, fino in Italia. Ma il Pubblico saprà e la Posterità saprà.

Commedia» (Klonsky, 1980, p. 18). A ciò si potrebbe obiettare, come osserva giustamente Tinkler-Villani, che le somiglianze non siano da ricercarsi solamente nei caratteri stilistico-formali, ma nell'approccio stesso dell'illustratore al testo: l'impianto generale dell'illustrazione e la scelta del luogo narrativo da illustrare costituiscono in tale ottica elementi altrettanto significativi (Tinkler-Villani, 1989, p. 245).

Ma se Blake, come giustamente rilevato, si dedicò a illustrare l'intero poema soltanto trent'anni dopo rispetto a Flaxman, perché avrebbe dovuto accusarlo? Cosa potrebbe esserci di "suo" nel Dante dell'amico, dal momento che le illustrazioni vennero commissionate a Flaxman nel 1792, quando l'artista era già a Roma? Esistono elementi per supportare le sue affermazioni?

Per dare credito a Blake occorrerebbe ipotizzare che prima del 1787, anno in cui Flaxman partì per l'Italia, Blake e Flaxman si fossero dedicati insieme a ideare o a realizzare disegni e bozzetti per la *Commedia* e che in seguito Flaxman li avesse condotti con sé in Italia, o li avesse riprodotti a memoria una volta a Roma. Quest'ultima ipotesi non è inattendibile se si considera che mentre si trovava in Italia, Flaxman eseguì tre schizzi a matita su di un foglio nel cui margine inferiore si legge: «J. Flaxman from memory of three drawings of Blake June 1792» (Bentley, 2004, pp. 63-64). Inoltre, mentre si è soliti ritenere che le illustrazioni di Flaxman fossero state commissionate all'artista a Roma dal banchiere olandese Thomas Hope (1769-1831) e che, pertanto, l'idea di un ciclo figurativo ispirato alla *Commedia* fosse da attribuire a quest'ultimo, esiste un documento nel quale Hope figura come 'acquirente' e non come 'committente' (Salvadori, 2004, p. 19). Ciò indurrebbe a ritenere che nel 1792 Flaxman fosse già in possesso almeno di una parte dei disegni danteschi e che, pertanto, il lavoro fosse stato intrapreso negli anni precedenti, forse quando l'artista era ancora a Londra e, come attestano i biografici contemporanei, trascorrevva le sue serate a disegnare insieme a Blake (Bentley, 2004, p. 479). L'ipotesi sarebbe peraltro coerente con la stessa affermazione di Blake che Flaxman «went far enough off to Publish them», che presuppone che i disegni danteschi già esistessero, in qualche forma, prima della sua partenza.

Un altro aspetto da valutare riguarda il grado di conoscenza del poema dantesco da parte di Blake in quegli anni. Le traduzioni alle quali poteva avere accesso erano ancora parziali. Nel 1782 venivano pubblicate la prima traduzione dell'*Inferno* a opera di Charles Rogers (1711-1784) e quella dei primi tre canti del poema realizzata da William Hayley, amico di Flaxman e committente di Blake a partire dal 1800. Nel 1785 appariva l'*Inferno* tradotto da Henry Boyd (1750-1832), di cui ci è pervenuta una copia, annotata da Blake, che fu tuttavia donata all'artista da William Hayley soltanto nel 1800. Blake conosceva con ogni probabilità la traduzione dell'episodio del conte Ugolino contenuta nel trattato *Discourse on the Dignity, Certainty and Advantage of the Science of a*

Connoisseur (1719) di Jonathan Richardson, e aveva di certo visto il quadro di Joshua Reynolds, *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, esposto alla Royal Academy nel 1773. Agli anni 1780-1785 risalgono, inoltre, due disegni preliminari di Blake per una delle incisioni dell'opera *For Children: The Gates of Paradise*, pubblicata nel 1793, basati sull'episodio di Ugolino (Butlin, 1981, tavv. 207-208). Si consideri, infine, che Nancy Denman, consorte di Flaxman, conosceva l'italiano e che Füssli era tornato dall'Italia nel 1778 divenendo di lì a poco amico di Blake e, forse, fu proprio il pittore svizzero a introdurre Blake per la prima volta alla *Commedia* (Klonsky, 1980, p. 9). Füssli era appassionato di Dante, a cui era stato introdotto in gioventù da Johann Jakob Bodmer (1698-1783); in Italia, come accennato, aveva eseguito sei disegni danteschi. Risulta perciò probabile che Dante fosse oggetto di conversazione tra i due artisti. In conclusione, esistono sufficienti indizi per ritenere che Blake avesse una certa familiarità con l'opera di Dante negli anni Ottanta del Settecento e nel periodo precedente la partenza di Flaxman, anche se tale conoscenza fu quasi certamente limitata al solo *Inferno* (Roe, 1953, p. 31; Tinkler-Villani, 1989, p. 245).

Venendo ora ai disegni, non sapremo mai quanto delle originarie idee e concezioni presenti nelle illustrazioni di Flaxman siano in realtà da attribuire a Blake. Le poche analogie figurative rilevate dalla critica – tutte circoscritte alla prima cantica – rivelano forse in modo del tutto parziale l'entità del suo contributo, giacché, come più sopra rilevato, Blake potrebbe in alcuni casi aver suggerito il luogo narrativo da illustrare, o la disposizione degli elementi all'interno del quadro, senza che tale contributo sia per noi oggi in alcun modo riconoscibile.

Nello specifico, è stata segnalata una certa affinità tra le illustrazioni di Blake e di Flaxman per il canto V dell'*Inferno*. Entrambi gli artisti scelsero di illustrare il momento in cui il poeta, caduto «come corpo morto», è disteso al suolo. Virgilio è chino (inginocchiato in Flaxman) sul poeta mentre le anime degli amanti si allontanano in volo (figg. 3-4). La scelta iconografica sarebbe «piuttosto inusuale» (Tinkler-Villani, 1989, p. 245). Il disegno di Blake è senz'altro tra i più immaginativi fra quelli realizzati per l'*Inferno*. In esso il luogo dantesco è interpretato secondo la personale visione dell'artista, tanto da rendere plausibile che «la scelta originale del luogo narrativo da illustrare e della composizione generale siano da attribuire a Blake» (Tinkler-Villani, 1989, p. 246). Si osservi, inoltre, che la prima delle sette incisioni che Blake ricavò dai suoi 102 acquerelli danteschi fu proprio quella basata sul canto V, un'opzione che potrebbe indicare che l'artista ritenesse la scena particolarmente rilevante nella sua interpretazione di Dante (Pyle, 2015, p. 160). Tale preminenza potrebbe certo essere spiegata con l'enorme successo dell'episodio di Francesca in epoca romantica – lo stesso Füssli aveva dedicato al tema

più di un'opera – ma è probabile che a colpire l'interesse di Blake fosse stata soprattutto la rappresentazione della pietà del poeta (e il suo conseguente svenimento) al cospetto delle anime dannate (Fuller, 1983, p. 364).

Il tema della pietà fu centrale nell'opera e nel pensiero di Blake, e caratterizzò singolarmente anche la sua personale vicenda biografica. Infatti, fu la pietà mostratagli inaspettatamente dalla giovane figlia di un fioraio ambulante a indurlo a sposare quest'ultima, con buona pace delle ambizioni paterne. Si narra che dopo essere stato duramente rifiutato all'età di ventiquattro anni da una giovane che intendeva sposare, Blake si fosse trovato a raccontare la sua disavventura a Catherine Butcher, la figlia di un fioraio ambulante, che, commossa dal racconto, gli avrebbe detto di provare per lui una grande pietà. Colpito da quelle parole, Blake le avrebbe istantaneamente risposto: «Do you pity me? (...) Then I love you for that» (Gilchrist, 1907, p. 38; Bentley, 2004, p. 672).

Peraltro, la presunta assenza di pietà dell'Inferno dantesco e del suo sistema punitivo fu oggetto di dure critiche da parte di Blake e l'immagine di Dante come giudice spietato, promossa anche da Füssli nei suoi disegni, era corrente al tempo. In particolare, secondo il suo biografo, Füssli avrebbe espresso esplicite riserve sul comportamento tenuto da Dante nei confronti di frate Alberico (*If XXXIII*, vv. 109-150), commentando il luogo dantesco con queste parole: «That is bad, you know; faith should be kept, even with a poor devil in Antenora» (Knowles, 1831, I, p. 360).

Forse anche per tali ragioni l'epilogo del canto V trovò in Blake un esegeta così incisivo, tanto più che l'immagine di Dante privo di sensi gli consentiva di sottolineare lo *status* visionario del poeta e di trasmettere la sua personale interpretazione dell'intera *Commedia* come autentica visione. Ciò potrebbe spiegare perché la sua tavola per il canto V risulti tra le più riuscite dell'intera serie, mentre altri disegni vennero solamente abbozzati o annotati con commenti che rendevano esplicito il disaccordo dell'artista con le idee e con le concezioni espresse da Dante. Con ciò non si potrà ovviamente escludere che l'idea originaria della composizione sia da attribuire a Flaxman, senza contare che la questione attributiva risulta inoltre complicata dall'esistenza di un'opera di Füssli, *Dante Swoons before the Soaring Souls of Paolo and Francesca* (1813-1823), che riprende, nei suoi caratteri essenziali, la medesima impostazione (fig. 5). Si dovrà probabilmente dar credito all'ipotesi di una collaborazione e di un fertile scambio di idee sul tema dell'illustrazione della *Commedia* – e dell'*Inferno* in particolare – avvenuto fra i tre artisti (Roe, 1953, p. 31). Oltre a ciò Blake sembrerebbe riprendere nei suoi acquerelli un'immagine realizzata da Füssli: si tratta di uno studio per il canto V dell'*Inferno* realizzato nel 1775, quando l'artista svizzero si trovava in Italia, che risulta simile alla figura di due dannati nella tavola blakiana per *Minosse* (fig. 6; Tinkler-Villani, 1989, p. 342,

n. 10). L'immagine di Blake ricalca forse in modo ancor più netto le figure di Francesca e Paolo nel citato *Dante Swoons before the Soaring Souls of Paolo and Francesca* (fig. 5).

Tornando a Flaxman, nella rappresentazione della selva dei suicidi (*IfXIII*) si rilevano due elementi piuttosto innovativi (Tinkler-Villani, 1989, p. 246; Salvadori, 2004, pp. 78-79): la presenza, negli snodi frondosi, di figure antropomorfe, e un'immagine delle arpie simili a uccelli di piccole dimensioni, piuttosto tarchiati, con corpi di dimensioni ridotte rispetto ai capi, zampe artigliate e petto voluminoso. Entrambi gli elementi – e soprattutto la caratteristica rappresentazione delle arpie – risultano simili nella corrispondente tavola di Blake (fig. 7). Peraltro, sarebbe una caratteristica tutta blakiana quella di infliggere ad alcune figure una sorta di «processo di riduzione, (...) quasi di regressione», come se queste «subissero una sorta di collasso», da cui deriverebbe «un curioso effetto di rachitismo o di nanismo» (Barilli, 1983, p. 13). Inoltre, alcune delle creature infernali di Blake assumono un aspetto quasi caricaturale o di natura onirica. Si osservi, ad esempio, l'immagine delle tre fiere nell'illustrazione per il primo canto dell'*Inferno* (fig. 8). Il carattere è riscontrabile nel *Cerbero* di Flaxman (fig. 9), dove appare decisamente “blakiana” anche la figura del dannato dalla chioma fluente visibile sulla destra.

Ulteriori analogie sono state ravvisate tra l'illustrazione intitolata *The Blasphemers* di Blake e un disegno preparatorio di Flaxman per il canto XVI dell'*Inferno* (figg. 10-11; Myrone, 2015, p. 138), con le figure di Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci (Salvadori, 2004, p. 85). I tre sodomiti sarebbero riecheggiati nelle figure centrali della tavola di Blake (ma per la curiosa presenza di un personaggio femminile cfr. Myrone 2015). L'acquerello blakiano corrisponde alla descrizione dantesca del canto XIV dell'*Inferno*, con il sabbione e le tre categorie di violenti punite nel terzo girone del settimo cerchio: i bestemmiatori (sdraiati al suolo), i sodomiti (in corsa sotto la pioggia di fuoco) e gli usurai (accovacciati in terra).

Risultano infine accostabili i disegni di Flaxman e di Blake per il canto XXIII dell'*Inferno*, dove sono rappresentati gli ipocriti rivestiti di «cappe con cappucci bassi» (*IfXXIII*, 61) e Caifa «crucifisso in terra con tre pali» (*IfXXIII*, 111, figg. 12-13). Secondo Paley il disegno di Flaxman potrebbe essere tra quelli che Blake aveva in mente quando accusò Flaxman di plagio (Paley, 2003, p. 142; Blunt, 1943, p. 211). In effetti, sebbene la tavola di Blake sia improntata a più grandiosa concezione e racchiuda più elementi della narrazione, la scelta illustrativa di base risulta analoga.

Le somiglianze tra Flaxman e Blake non si arrestano alla loro produzione dantesca. Ad esempio, la diciottesima tavola di *Europe* presenta analogie con l'opera scultorea *The Fury of Athamas* di Flaxman (figg. 14-15), in cui Atamante, indifferente alle suppliche di Ino, al cui grembo è aggrappato Melicerte,

è ritratto nell'atto di afferrare Learco. Anche in questo caso non è agevole stabilire a chi vada attribuita l'idea originaria, né soccorrono le datazioni delle opere, giacché Flaxman eseguì l'*Atamante* a Roma tra il 1790 e il 1794, e Blake pubblicò *Europe* nel 1794 (Paley, 2003, p. 236). Peraltro, la posa di Atamante nella scultura di Flaxman sarebbe stata ripresa qualche anno dopo da Antonio Canova (1757-1822) – che secondo alcuni suggerì l'idea a Flaxman – nel suo *Ercole e Lica* (Gizzi, 1986, p. 16).

In conclusione, le testimonianze coeve certificano l'assidua frequentazione tra Flaxman e Blake, nonché l'abitudine dei due artisti di disegnare insieme negli anni precedenti la partenza di Flaxman per l'Italia. Flaxman e Füssli dichiararono entrambi di aver ripreso alcune delle loro idee da Blake. Pertanto, l'insieme dei dati storico-biografici raccolti consente di riconoscere l'attendibilità delle rivendicazioni di Blake riguardo al Dante di Flaxman, le quali restano, tuttavia, indimostrate. Quanto al confronto tra i disegni, la presenza di stilemi blakiani nelle illustrazioni di Flaxman non è da escludere, ma le somiglianze riscontrate nelle tavole dantesche dei tre artisti andranno più in generale valutate alla luce di un probabile interscambio di idee, senza la possibilità di risalire alla paternità della singola concezione.

Ciò detto, Blake sembrerebbe essere davvero presente nel Dante di Flaxman, ma non nelle modalità sin qui indagate. Nell'ultima parte del canto IV del *Purgatorio* Dante incontra le anime di coloro che per pigrizia rimandarono fino all'ultimo giorno il pentimento e che ora dovranno attendere nell'Antipurgatorio un tempo pari alla durata della loro vita. Fra questi neglienti figura Belaqua, il liutaio fiorentino amico di Dante, che siede in mezzo a un gruppo di spiriti pigramente adagiati all'ombra di un «gran petrone» (*Pg* IV, 101). Nell'illustrazione di Flaxman, alle spalle di Belaqua, seduto nell'atto di «abbracciare le ginocchia», si scorgono i neglienti dell'Antipurgatorio (fig. 16). Tra questi spiccano tre personaggi in primo piano, dai contorni più definiti rispetto agli altri. La figura centrale presenta le fattezze di William Blake, così come ci sono state tramandate dai vari ritratti di contemporanei, come quello, ad esempio, del 1807, realizzato da Thomas Phillips (figg. 17-18). Fra i tratti maggiormente individuanti si notano le notevoli dimensioni della testa, i grandi occhi e, soprattutto, la fronte alta, spaziosa e prominente, tutti caratteri che vennero descritti anche dal discepolo di Blake, Frederick Tatham: «He [*Blake*] had a large head & wide shoulders. (...) His forehead was very high & prominent over the Frontals. His Eye most unusually large & glassy (...)» (Bentley, 2004, p. 684). Peraltro, tale identificazione, a quanto mi risulta proposta in questo studio per la prima volta, risulterebbe coerente sia con il tema dell'amicizia fortemente presente nel luogo dantesco, sia, quanto all'implicita accusa di negligenza, con le numerose lettere superstiti che contengono solleciti rivolti da Flaxman a Blake riguardo a lavori non consegnati. Ma anche,

più in generale, con il tono scherzoso che qualifica l'incontro di Dante con Belacqua e che, come abbiamo visto, aveva caratterizzato anche – al di là di nubi più o meno passeggiere – l'amicizia tra Blake, Flaxman e Füssli.

BIBLIOGRAFIA

- Barilli R. (1983). *Blake e il "gran rifiuto" dell'epoca moderna*. in C. Gizzi, *Blake e Dante*, catalogo della mostra (pp. 13-21). Milano: Mazzotta.
- Bentley, G. E. (1959). Blake's engravings and his friendship with Flaxman. *Studies in Bibliography*, 12, 161-188.
- Bentley G. E. (1975). *William Blake: The Critical Heritage*. London and Boston: Routledge & K. Paul.
- Bentley G. E. (2004). *Blake Records, Second Edition*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bindman D. (2000). *The Divine Comedy: William Blake*. Paris: Bibliothèque de l'Image.
- Braida A. (2004). *Dante and the Romantics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Blunt A. (1943). Blake's Pictorial Imagination. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6, 190-212.
- Butlin M. (1982). *The Paintings and Drawings of William Blake*, 2 vols., New Haven/London: Yale University Press.
- Corti, C. (2000). *Rivoluzione e Rivelazione: William Blake tra profeti, radicali e giacobini*. Napoli: Giannini.
- Crosby, M. (2019). *Engraving, in William Blake in Context* (pp. 23-34). Cambridge: Cambridge University Press.
- Erdman D. V. (1982). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. by D.V. Erdman, Commentary by H. Bloom, Berkeley and Los Angeles: Doubleday.
- Fuller, D. (1988). Blake and Dante, *Art History*, 11 (3), 349-373.
- Fuller, D. (2019). *Chaucer, Spenser, and Shakespeare*, in *William Blake in Context* (pp. 173-183). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilchrist, A. (1907). *The Life of William Blake*. London: John Lane, the Bodley Head.
- Gizzi, C. (1985). *Füssli e Dante*, catalogo della mostra, Milano: Mazzotta.
- Gizzi, C. (1986). *Flaxman e Dante*, catalogo della mostra, Milano: Mazzotta.
- Keynes, G. (1968). *The Letters of William Blake*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Klonsky, M. (1980). *Blake's Dante. The Complete Illustrations to the Divine Comedy*. New York: Random House.
- Knowles J. (1831). *The life and writings of Henry Fuseli*. 3 voll., London: Henry Colburn and Richard Bentley.
- Myrone, M. (2015). *William Blake's Sodomites*, in *Burning Bright: Essays in Honour of David Bindman* (pp. 136-145). London: UCL Press.
- Paley Morton, D. (2004). *The Traveller in the Evening. The Last Works of William Blake*. Oxford: Oxford University Press.
- Pyle, E. (2015). *William Blake's Illustrations for Dante's Divine Comedy*. Jefferson, North Carolina: McFarland.

- Ripley Wayne, C. (2011). William Blake and the Hunt Circle. *Studies in Romanticism*, 50 (1), 173-193.
- Roe, A. S. (1953). *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*, Princeton: Princeton University Press.
- Salvadori, F. (2004). *La Divina Commedia illustrata da Flaxman* (a cura di Francesca Salvadori). Milano: Electa.
- Tinkler-Villani, V. (1989). *Visions of Dante in English poetry. Translations of the Commedia from Jonathan Richardson to William Blake*. Amsterdam: Rodopi.
- William Blake. The Complete Illuminated Books, With an Introduction by David Bindman* (2000). London : Thames & Hudson in association with The William Blake Trust.



Fig. 1: G. Harlowe, *Henry Fuseli* (incisione di J. Rogers), 1835 c.ca, National Portrait Gallery, Londra (Gizzi, 1985, p. 6).



Fig. 2: John Flaxman, *A Self-portrait at the age of 24*, 1779, UCL Art Museum, University College, Londra.



Fig. 3: J. Flaxman, *E caddi come corpo morto cadde*, *Inferno*, canto 5, 1792-1793, Houghton Library, Harvard University (Salvadori, 2004, p. 62); fig. 4: William Blake, *Hell Canto 5*, 1824-1827, The City Museum and Art Gallery, Birmingham (Bindman, 2000, tav. 10, p. 38). Pagina seguente, fig. 5: Johann Heinrich Füssli, *Dante Swoons before the Soaring Souls of Paolo and Francesca*, *Virgil at his Side*, 1818-1823, Art Institut of Chicago.

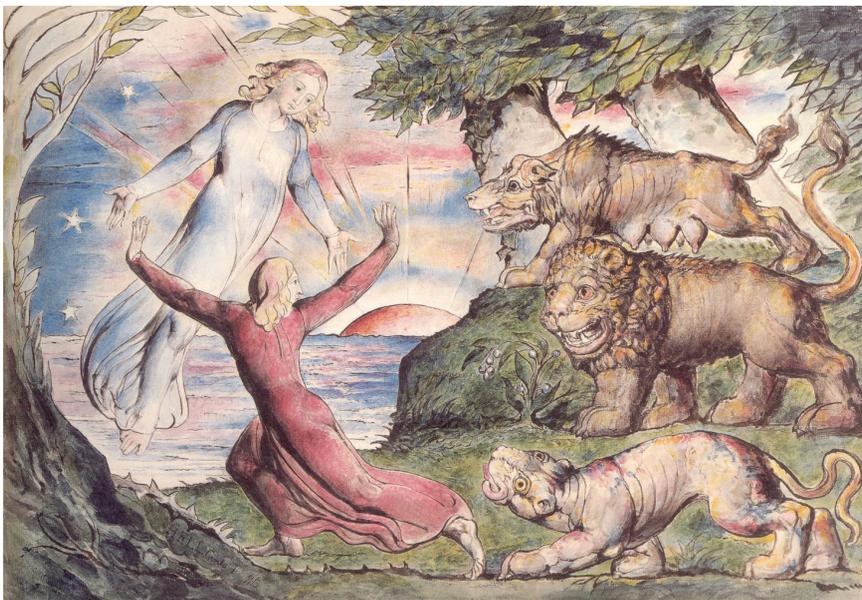




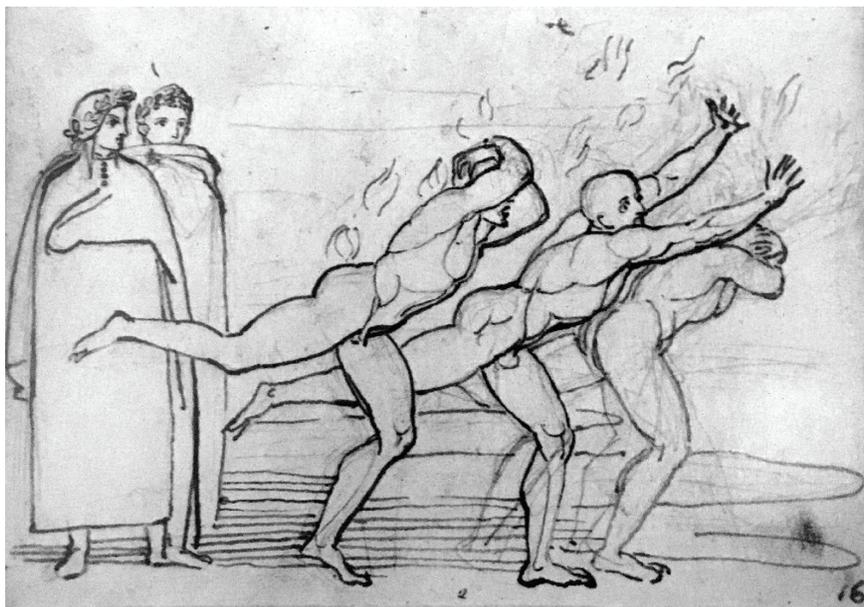
Fig. 6: a confronto Johann Heinrich Füssli, *Le anime di Paolo e Francesca*, 1777, London, Leonard G. Duke (Gizzi, 1985, p. 131) e William Blake, *Hell Canto 5* (particolare), 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne (Bindman 2000, tav. 9, p. 37).



Fig. 7 William Blake, *Hell Canto 13* (particolare), 1824-1827, Tate Gallery, Londra (Bindman, 2000, tav. 25, p. 69); John Flaxman, *Allor porsi la mano un poco avante / E colsi un ramuscel da un gran pruno, Inferno Canto 13* (particolare), 1792-1793, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA (Salvadori, 2004, p. 78).



Figg. 8-9 William Blake, *Hell Canto 1* WB, 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne, (Bindman, 2000, tav. 1, p. 21); J. Flaxman, *Graffia gi spirti, gli scuoja ed isquatra, Inferno, Canto 6*, 1792-1793, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA (Salvadori, 2004, p. 64).



Figg. 10-11 W. Blake, *Hell Canto 14*, 1824-1827, Mass., Harvard University, Fogg Art Museum, Cambridge, MA (Bindman, 2000, tav. 28, p. 75); J. Flaxman, *Inferno, Canto 16*, l. 25 (disegno preparatorio), 1792-1793, National Gallery of Art, Washington, D.C. (Salvadori, 2004, p. 85).



Fig. 12 J. Flaxman, *Là giù trovammo una gente dipinta / Che giva intorno assai con lenti passi*, *Inferno Canto 23*, 1792-1793, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA (Salvadori, 2004, p. 100).

Fig. 13 W. Blake, *Hell Canto 23*, 1824-1827, Tate Gallery, Londra (Bindman, 2000, tav. 46, p. 111).



Fig. 14 W. Blake, *Europe*, pl. 18, 1794, (William Blake. *The Complete Illuminated Books*, 2000, p. 190).



Fig. 15 J. Flaxman, *The Fury of Athamas*, 1790-1794, National Trust, Ickworth s



Fig. 17: J. Flaxman, *Che si stavano a l'ombra dentro al sasso / Come l'uom per negghienza a star si pone, Purgatorio, Canto 4* (particolare), 1792-1793, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA (Salvadori, 2004, p. 146). Fig. 17: particolare.



Fig. 18: Thomas Phillips, *William Blake*, 1807, National Portrait Gallery, Londra.