

WILLIAM BLAKE



Nell'Inghilterra del tardo Settecento maturarono stimoli romantici che produssero una pittura di matrice prevalentemente letteraria, visionaria, fantastica, a volte pervasa di misticismo: l'arte di Blake e dei suoi seguaci costituiva una prosecuzione dell'esperienza di Fuseli, il quale d'altra parte era ancora attivo in quegli anni. William Blake (1757-1827) visse sempre a Londra, la città nella quale nacque, poco apprezzato come poeta, pittore e incisore, considerato squilibrato a causa della sua eclettica visione del mondo e del suo temperamento fuori dagli schemi.

Sottovalutata mentre egli era in vita, oggi l'opera di William Blake (1757-1827) è considerata estremamente significativa sia nell'ambito della [poesia](#) che delle [arti visive](#).

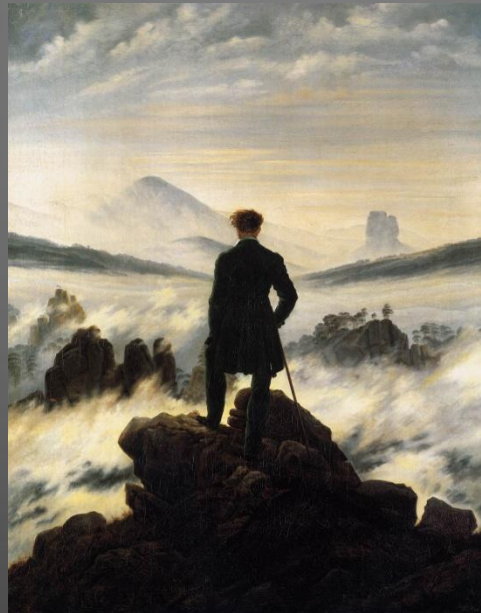


Nel tentativo di introdurre quel magnifico, complesso mondo che sta nelle opere di William Blake (opere date da un insieme inseparabile tra parte visiva e parte poetica), risulta necessario rifarsi al concetto di quel cambiamento culturale che viene chiamato "rivoluzione romantica" e che tende a ridare un'unità quasi divina all'universo umano e naturale, che i Lumi avevano lacerato.

Gli artisti romantici contemplan l'assoluto, il divino partendo dal presupposto che l'infinito è il vero campo della conoscenza umana. In questo universo l'uomo-artista assume un ruolo fondamentale, ed è lui che diventa parte dell'infinito tramite la sua creazione.

L'uomo si rende conto di fare parte di un insieme inseparabile e superiore, ma di non riuscire a visualizzarlo e descriverlo ma nella perdita dell'unità, vi è la luce positiva, data dalla poesia e dall'arte.

L'arte diventa allora una "lotta tragica" dell'uomo che cerca di risollevarsi dalla caduta. L'arte si muta in Verità.



William Blake, vittima di visioni sin dalla fanciullezza, pervaso sempre da forte tensione religiosa, utilizzò la Bibbia e i riferimenti esoterici come fonte ricorrente per la propria pittura e ipotizzò teorie misticheggianti che lo portarono a rifiutare ogni approccio razionale alla realtà.





Al centro della poetica letteraria e artistica di Blake, è il potere creativo dell'immaginazione, che plasma l'esperienza umana. Blake riteneva che in seguito al peccato originale l'uomo avesse perduto la sua interiore unità e che le singole componenti dell'individuo (immaginazione, ragione, emozione, sensi) fossero tra loro in conflitto. Ossessionato dal problema dell'unità, Blake supera la tradizionale divisione tra bene e male riconducendo entrambi ad un'originaria energia vitale.

L'artista è un veggente che ricompone ciò che è distinto e separato nell'universo in una superiore unità, grazie alla facoltà immaginativa con la quale egli coglie le verità supreme.

Blake iniziò ad accostarsi all'arte realizzando delle [incisioni](#) in cui copiava disegni di antiche rovine greche che riproducevano opere di [Raffaello](#), [Michelangelo](#), [Dürer](#), entrando in contatto con i modelli classici.



Nabucodonosor, 1795



Newton, 1795



Girone dei Lussuriosi, 1826



L'antico dei giorni, 1794

Nel corso della sua vita artistica Blake prediligerà sempre la tecnica dell'**incisione** illustrando i suoi poemi e componendo immagini e versi sulle medesime lastre. Nel [1788](#), Blake iniziò a sperimentare una nuova tecnica, l'incisione a rilievo, un metodo che avrebbe poi impiegato in numerosi tra i suoi libri, ma anche nel suo capolavoro *La Bibbia*.

Questo tipo di tecnica riusciva a creare un rapporto complesso e suggestivo tra parola e immagine. Illustrò le sue opere, quelle di John Milton, il Viaggio del pellegrino di John Bunyan, il Libro di Giobbe, le liriche di Thomas Gray e Le notti di Edward Young.

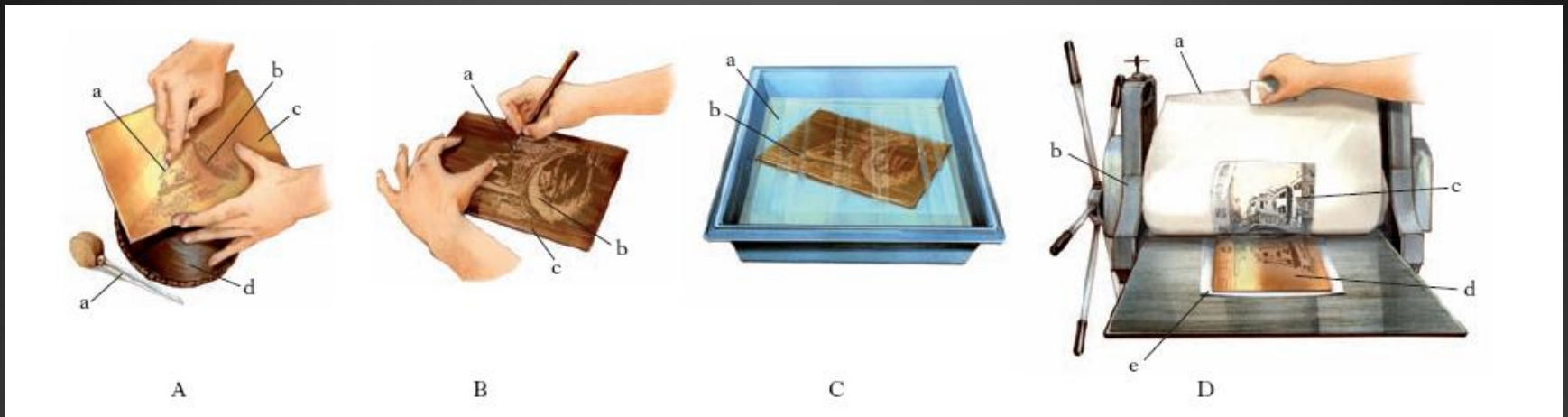
Pochi anni prima di morire si dedicò alla serie di illustrazioni per il "Paradiso perduto" di Milton e per la "Divina Commedia" di Dante Alighieri.



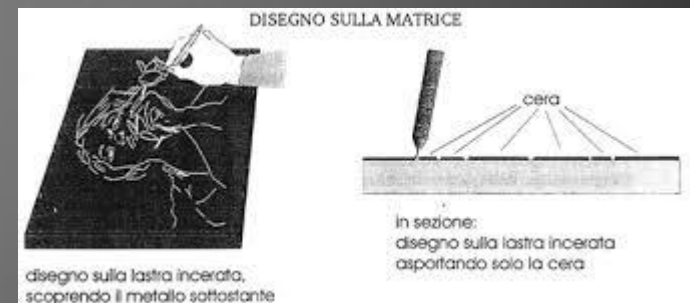


Il procedimento si applicava anche ai manoscritti miniati da stampare. La *stampa miniata* comportava la scrittura del testo della poesia sulla lastra di rame con pennini e pennelli, intinti in una sostanza resistente all'acido. Le illustrazioni potevano essere realizzate vicino alle parole come si faceva nei manoscritti miniati. Si incidevano quindi le lastre in un bagno di acido per eliminare il rame non protetto dalla vernice per lasciare il disegno in rilievo - da qui il nome di *acquaforte a rilievo*.





Questo è un metodo inverso rispetto a quello tradizionale, in cui la lastra è protetta da una cera resistente all'acido mentre il segno esposto alla corrosione viene scavato per ricevere l'inchiostro per la stampa. Le pagine stampate da queste lastre devono essere poi colorate a mano ad [acquerello](#) ed eventualmente unite insieme per formare un volume.



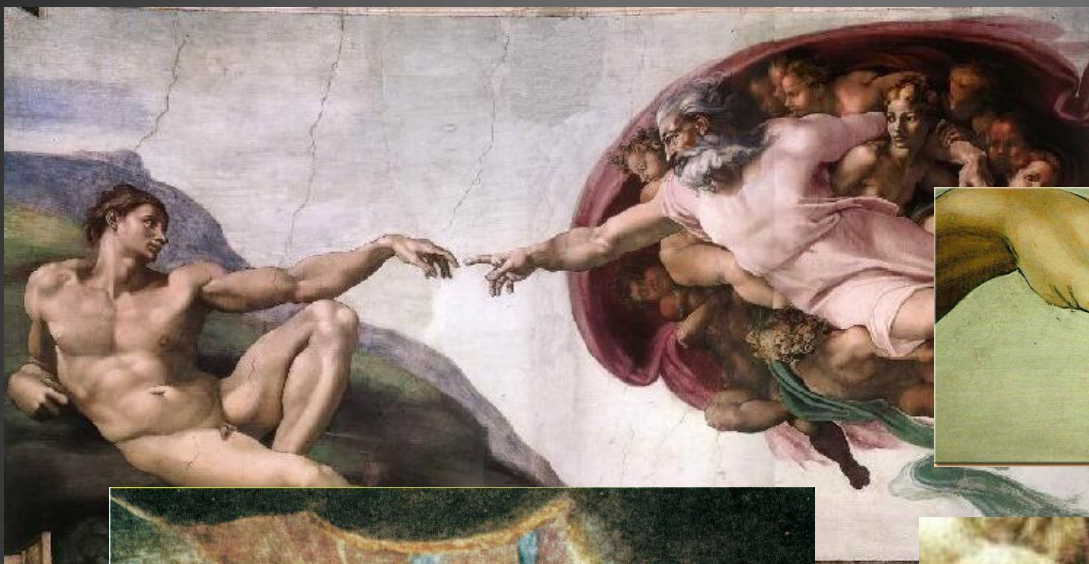


Con questa tecnica (in inglese *illuminated painting* cioè “*stampa lumeggiata*”) è realizzato *Elohim crea Adamo* (43x54 cm) del [1795](#), conservato nella [Tate Britain](#) di [Londra](#).

L'opera fa parte, infatti, delle *grandi stampe a colori* che Blake iniziò a comporre nel [1795](#).

Elohim, significa in ebraico [Dio](#). In quest'opera viene narrato l'episodio del Vecchio Testamento in cui Dio crea il primo uomo, Adamo. E' un Dio terribile e stupefatto quello che trascina forzatamente alla vita l'uomo disteso sulla terra come se fosse in croce: la sua gamba sinistra è già attorcigliata dalle spire del demoniaco serpente del male.

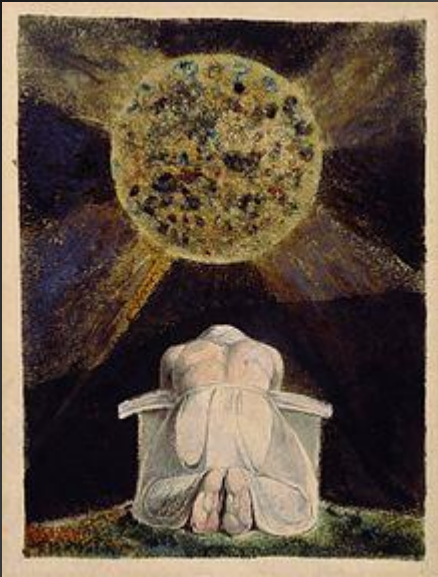
L'opera richiama il celebre [affresco](#) di [Michelangelo](#) nella [Cappella Sistina](#), ma provoca sensazioni molto differenti.





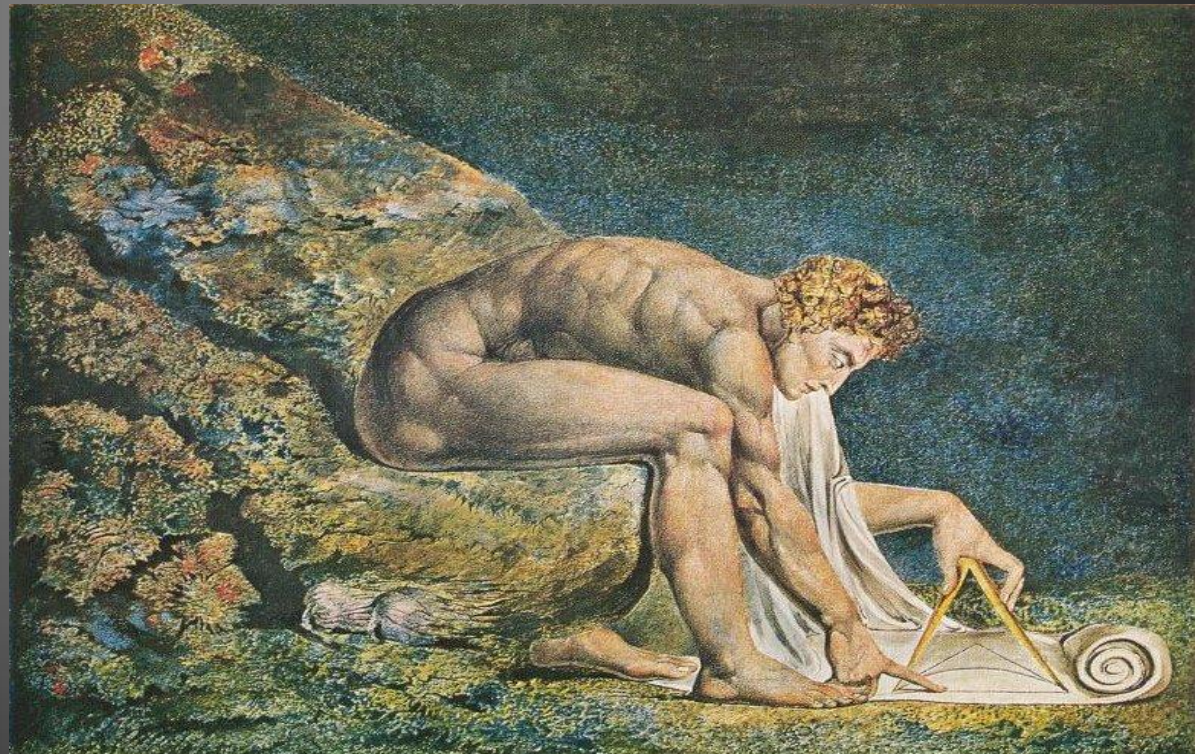
Altrove Blake intende sottolineare il ruolo fondamentale di Dio "creatore" , ritraendolo come "architetto dell'[universo](#).

Notiamo ad esempio come nell'opera *The Ancient of Days* (1794), acquerello, l'autore esalti la figura di un compasso (strumento che ritroviamo frequentemente nelle sue opere) ad indicare l'inimitabile armonia di un mondo forgiato, nella luce, ad immagine e somiglianza del creatore.



L'archetipo del Creatore è un'immagine ricorrente nel suo lavoro. Qui Blake dipinge il demiurgo [Urizen](#) raccolto in preghiera mentre contempla il mondo che ha creato.

*In Newton (1795)*  
l'autore rappresenta lo scienziato curvo su un foglio, a cercare di rappresentare, con l'ausilio di un compasso, la perfezione del creato. Inutilmente, come lo stesso Blake affermerà in seguito: " Dio non è un [diagramma matematico](#)".





Le immagini della Genesi proposte nella storia mostrano che della creazione si possono proporre interpretazioni molto diverse. Molto conosciuta è la rappresentazione di Michelangelo nella volta della Sistina. Dio crea benedicendo o forse separando le *acque di sopra* dalle *acque di sotto*.

Molto differente è la rappresentazione di Genesi che ha proposto Escher, grande incisore e grafico olandese che dedicò una serie di litografie e xilografie alla Genesi; egli scelse a differenza di Michelangelo, di non rappresentare più Dio. Dipingendo la natura e la sua vitalità, rinuncia a rappresentare il suo legame con il Creatore.







La tradizione cristiana ha cercato, ad esempio, di rappresentare insieme l'opera creatrice di Dio e le leggi della natura che permettono lo sviluppo sia delle singole creature, sia dell'universo intero.

Il medioevo, ad esempio, ha dipinto talvolta il Creatore in figura umana che crea con un compasso in mano: cioè non crea direttamente ogni singolo elemento della realtà, ma conferisce alla materia leggi interne alla creazione stessa che le permettano di svilupparsi. Così si può vedere, ad esempio, in un'opera ispirata alla filosofia della scuola di Chartres: è la miniatura della *Creazione dell'universo*, una *miniatura francese* del XIII sec. (*Biblioteca Nazionale di Vienna*).



Attorno al [1805](#) fu commissionato a Blake un ciclo di illustrazioni per la [Sacra Bibbia](#), contenente circa un centinaio di disegni; quattro tra questi fanno parte del cosiddetto ciclo del Grande Drago Rosso, figura proveniente dal libro dell'[Apocalisse di Giovanni](#).

I disegni offrono una prova della grande capacità visionaria di Blake, al limite del [simbolismo](#), nonché una testimonianza dell'inconsueta fede religiosa del poeta, poco convenzionale tra i contemporanei. L'arte visiva e poetica si mescola con l'immaginazione e la visione, entrambe le forze sono legate alla religione in un'unità indivisibile.

Il soggetto principale di questi quattro disegni è il Grande Drago Rosso, ovvero il [Drago dell'Apocalisse](#) apparso nel [capitolo XII](#) del [libro della Rivelazione](#); vengono inoltre rappresentate le figure della [donna vestita di sole](#) e della [bestia venuta dal mare](#).

La prima illustrazione rappresenta la scena della venuta del Drago, in procinto di divorare il figlio della partoriente donna vestita di sole.



L'incarico di illustrare la Divina Commedia di [Dante](#) fu affidato a Blake nel [1824](#) da [John Linnell](#), con il proposito finale di trarne una serie di incisioni.

La morte di Blake, sopraggiunta nel [1827](#), pose fine all'ambizioso progetto, di cui ci rimangono 102 acquarelli (72 dall'Inferno, 20 dal Purgatorio, 10 dal Paradiso), in diversi stati di elaborazione.

Da questi acquarelli sono state realizzate sette incisioni.

Le illustrazioni del poema realizzate da Blake non si presentano come un semplice accompagnamento del testo, ma sembrano piuttosto rivederlo criticamente, e fungere da commentario degli aspetti spirituali e morali dell'opera.



Dante sviene, sopraffatto dall'emozione:

*Mentre che l'uno spirito questo disse  
l'altro piangea, sì che di pietade,  
lo venni men così com'io morisse,  
E caddi come corpo morto cade.*

**Francesca da Polenta moglie di Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, si innamorò corrisposta dal cognato Paolo e fu con questi uccisa dal marito. Dante sceglie questo celebre caso di infedeltà per meditare sugli effetti nefastia a cui l'amore può condurre.**

Nell'acquerello del 1817 è rappresentato il momento finale del quinto canto dell'inferno dopo il drammatico colloquio con Francesca mentre le anime dei peccatori sono trascinate dal vortice della "bufera infernale che mai non resta".

*"E come li stornei ne portan l'ali  
Nel freddo tempo a schiera larga e piena,  
Così quel fiato li spiriti mali:  
Di qua, di là, di giù, di su li mena;  
Nulla speranza li conforta mai,  
Non che di posa, ma di minor pena*



**Blake raffigura con delicatezza la figura degli amanti in una bufera invernale e tra anime trascinate nel vortice,**

**Irrazionale è tutta la scena del vortice in cui Paolo e Francesca, tenendosi per mano, sono trascinati dal vento infernale simbolicamente senza controllo, delle passioni, dove il turbinio della tempesta mostra appunto volti e corpi sofferenti e straziati. La tecnica ad acquerello rende bene il paesaggio infernale: i colori, non ben definiti e sfumati, caratterizzano efficacemente il paesaggio irreal.**



**I colori più usati sono il rosso, in varie tonalità che rappresenta l'inferno; il bianco presente nel vortice infernale è nella luce; il marrone variegato che identifica anche Dante; l'azzurro e il blu scuro, usati per lo sfondo e presenti nella figura di Virgilio; il vortice invece è rappresentato da un insieme di colori, tra cui il grigio ed il giallo, che rendono bene l'idea di confusione e di sofferenza. Il dipinto è disposto a vari piani: in primo piano vi è l'inferno da cui nasce l'immenso vortice; in secondo piano si trovano Dante e Virgilio collocati su una zolla di terra. Nel vortice, tra i tanti spiriti, vediamo due anime vicine che si tengono per mano, sono Paolo e Francesca e nella luce dipinta a raggi intravediamo altre due anime ferme che potrebbero essere ancora i due amanti ritratti nell'istante in cui si fermano per parlare con Dante e Virgilio.**





La scena che eseguì per i canti XXIX e XXX del Paradiso esalta la potenza fantastica del poeta, ricreata in uno spazio turbinante e allucinato, disseminato di occhi, dove le figure di Dante e Beatrice si accompagnano a creature mitologiche e simboli tratti dalle Sacre Scritture utilizzare per arricchire il tessuto iconografico del racconto.