

La teoria del sublime di Johann Jacob Bodmer e l'arte di Johann Heinrich Füssli

di Oscar Meo

Università degli Studi di Genova
✉ meo@nous.unige.it

Fuseli's education took place under the guidance of Bodmer, who introduced him to the reading of Pseudo-Longinus and the great works of world literature. From Bodmer he derived the idea that the artistic transposition of the so-called "violent" or "tumultuous" sublime produces pleasure mixed with displeasure. His painting was strongly influenced not only by ancient, Renaissance and Mannerist art, but also by physiognomy. After moving to London, he applied what he had learned in illustrating Shakespeare and Milton.

Keywords:

Füssli, Bodmer, sublime

Insieme a Sulzer, Lavater, Klopstock e Wieland, Füssli fece parte nella natia Zurigo della cerchia del maggior intellettuale svizzero di lingua tedesca del Settecento, Johann Jacob Bodmer¹. Allorché se ne presentò l'opportunità, fu Bodmer, insieme al suo collega e sodale Johann Jacob Breitinger e a Sulzer, a incoraggiarlo a trasferirsi a Londra, ove avrebbe potuto svolgere il ruolo di ambasciatore in pro dell'instaurazione di rapporti più stretti fra gli intellettuali di lingua tedesca e quelli inglesi². Per altro, a quella data (il 1764) Füssli aveva già cominciato ad acquisire un'esperienza più vasta, giacché –

¹ Sugli anni della formazione cfr.: M.K. Torbruegge, "J.H. Füssli und 'Bodmer-Longinus'. Das Wunderbare und das Erhabene", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 46/1, 1972, pp. 161-185; M. Stähli, "War es Ihnen gleichgültig ob Füssli in diesem Land oder in England den Platz fände?" Bodmer und Sulzer als Mentoren des Malers J.H. Füssli", in A. Lüttekenn-B. Mahlmann-Bauer (Hgg.), *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Wallstein, Göttingen 2009, pp. 695-734; A. Honold, "Handlung, Szene und Momentum. J.H. Füssli und die Literatur", in E. Reifert-C. Blank (Hgg.), *Füssli. Drama und Theater*, Prestel, München 2018, pp. 41-49. Fondamentale la monografia di G. Schiff, *J.H. Füssli. 1741-1825*, 2 Bde., Berichthaus-Prestel, Zürich-München 1973, che contiene anche il catalogo completo delle opere.

² Cfr. la lettera a Bodmer del 23 nov. 1763: "Mi sembra... che questo tendersi del Suo braccio ecc. dica qualcosa come: Va', affrettati in Inghilterra. Se questo è il Suo volere, anch'io voglio obbedire immediatamente" (Füssli, *Briefe*, Schwabe, Klosterberg-Basel 1942, p. 84).

abbandonata Zurigo l'anno precedente a causa del suo coinvolgimento in una vicenda politico-giudiziaria – soggiornava in Germania, dove godette del sostegno di Sulzer.

Sotto la guida di Bodmer, Füssli aveva affinato il proprio gusto poetico entrando in contatto con una serie di grandi opere della letteratura mondiale: Omero, Dante, Shakespeare, Milton, ma anche il *Nibelungenlied* (parzialmente pubblicato per la prima volta proprio da Bodmer)³. La funzione pedagogica assegnata da Bodmer alla letteratura si giustifica con l'attività di “intellettuale militante” condotta dal suo osservatorio decentrato con un ambizioso progetto culturale tipicamente illuministico: far uscire dal provincialismo ed educare le popolazioni tedesche al gusto, raffinandone altresì i costumi, perché «a chi scrive non è di nessun aiuto che il suo libro sia buono, se il lettore è un barbaro»⁴.

Il ruolo svolto da Bodmer nella formazione di Füssli fu essenziale anche sotto il profilo teorico, giacché gli fece conoscere – oltre alle voci inglesi e francesi contemporanee più importanti del dibattito estetico – il *Perì hýpsous*, l'antico trattato anonimo sul sublime, attribuito a Longino e “riscoperto” da Nicolas Boileau-Despréaux nel 1684⁵. Proprio grazie alla sua familiarità con l'Anonimo, Füssli poté discutere con Sulzer della stesura della voce *Erhaben* (“sublime”) nell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, il primo vocabolario encyclopedico tedesco di argomento estetico⁶.

Come altri suoi contemporanei, il giovane Bodmer, cercava nei classici una guida morale e trovava sconfortante il confronto fra la cultura antica e la situazione attuale. A impressionarlo fu una tesi che l'Anonimo traeva da Tacito: la causa della povertà di un'epoca in campo letterario va cercata nei costumi e nelle idee servili che impediscono di godere della libertà, fonte dell'eloquenza. Con una venatura pessimistica, Füssli la riprese nell'ultima delle sue *Lectures* alla Royal Academy⁷.

³ L'attività letteraria di Füssli, che – da giovanissimo aspirante poeta – si era cimentato nella traduzione del *Macbeth*, accompagnò quella pittorica. I suoi componimenti sono raccolti nei *Sämtliche Gedichte*, hg. v. M. Bircher u. K.S. Guthke, Orel Füssli, Zürich 1973.

⁴ J.J. Bodmer, *I. Discours*, in Id.-J.J. Breitinger, *Die Discourse der Mahlern*, I. Theil, Lindinner, Zürf[il]ch 1721, f. A[1], [p. 3].

⁵ Sulla ricezione bodmeriana dell'Anonimo cfr. Torbruegge, “Bodmer and Longinus”, in *Monatshefte*, 63, 1971, pp. 341-357.

⁶ Cfr. J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, I. u. II. Theil, Weidmann u. Reich, Leipzig 1771. Il 7. dic. 1763 Füssli informò Lavater di aver avuto con Sulzer colloqui anche su altri temi (*Briefe*, cit., p. 92). È errata la congettura che la voce *Erhaben* fosse stata interamente stesa da Füssli. Si è avanzata l'ipotesi che l'autore fosse Wieland o Bodmer, il quale potrebbe averne suggerito la struttura.

⁷ Cfr. Füssli, *Lecture XII* (1823), in J. Knowles (Ed.), *The Life and Writings of Henry Fuseli*, Colburn and Bentley, London 1831, vol. III, pp. 47-48 in part. [D'ora in poi: Knowles I, II, III].

In omaggio al chiasmo simonideo e all’oraziano *ut pictura poesis*, Bodmer, che si era in gioventù entusiasmato per la pittura e per la critica d’arte italiana, pensava che poesia e pittura siano arti sorelle⁸. L’oggetto dipinto dal pittore con il pennello e dallo scrittore con la penna è un’idea, in senso etimologico: qualcosa che si dà a vedere, un “quadro”. Nell’arte della scrittura vi è passaggio dall’immaginazione dello scrittore a quella del lettore, afferma Bodmer, riprendendo sia l’Anonimo sia Addison. L’immaginazione è la facoltà che permette di risvegliare le impressioni ricevute dai sensi, sostiene ancora sulla linea lockiana di Addison, e questo potere immaginativo suscita piacere⁹. Era stato proprio l’Anonimo, nel cap. XV del trattato, a sottolineare il ruolo della *phantasia* (intesa come capacità di visualizzare, che trapassa dall’autore al destinatario nella produzione del sublime), nonché della meraviglia e dello stupore, che ne sono l’effetto. Citando questo passo, Bodmer ne conclude che il godimento, fine della poesia, coincide con lo stupore longiniano¹⁰. Oltre al ruolo rilevante giocato dall’Anonimo, che – rivisitando il *thaumastón* di Aristotele – considera il meraviglioso come momento fondamentale sia del *furor* poetico sia della veemenza oratoria, in Bodmer vi è anche una ripresa di motivi barocchi, che risalgono alla formazione culturale sua e di Breitinger¹¹. Tuttavia, a trovare un’eco in Füssli è soprattutto l’insistenza di Bodmer sul potere dell’immaginazione, che consente all’artista di esplorare mondi e di aprirli al fruitore. Così, nella *Lecture III*, a proposito delle opere di Shakespeare, egli si appoggia all’autorità di Quintiliano per riaffermare che il testo ha il potere di suscitare immagini nel destinatario¹².

Secondo Bodmer, l’immaginazione va coltivata nell’artista mediante lo studio degli antichi. Non ci si deve limitare però a copiarli; piuttosto, si devono far rivivere nell’opera le loro impressioni e sensazioni, rivitalizzare la loro produzione immergendovisi. Le fonti principali dell’ispirazione sono Omero, la Bibbia e Milton. Bodmer stesso scrisse un poema epico dedicato a Noè, *Die Noachide*, che Füssli illustrò (come fece con Omero e Milton) e che progettò di tradurre in inglese. Per altro, anch’egli – conformemente all’insegnamento di Bodmer, ma anche a una tradizione viva in Inghilterra grazie a

⁸ Le parole di Orazio furono poste da Bodmer in esergo al XX dei *Discourse der Mahlern*, cit., f. U[1].

⁹ Cfr. Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Orell u. Comp.-Gleditsch, Zürich-Leipzig 1741, pp. 13-14.

¹⁰ Cfr. Torbruegge, “Füßli”, cit., pp. 168-169.

¹¹ Sulla centralità del “meraviglioso” in Bodmer e Breitinger cfr. Torbruegge, “Bodmer”, cit., pp. 343-344.

¹² Cfr. Knowles II, pp. 142-146. Di Quintiliano Füssli cita *Institutio oratoria* VI, 2, 29, ove viene sottolineata l’importanza emozionale dell’ipotiposi.

Dryden (poeta da lui molto stimato) e a Pope (che invece disprezzava)¹³ – sostenne l'affinità fra arti visive e verbali. Di questa convinzione profonda sono testimonianza i suoi esperimenti di traduzione intermediale, culminati nella *Milton Gallery* (l'esposizione, nel 1799, delle proprie opere ispirate a episodi del *Paradise Lost*) e proseguiti fino alla tardissima età. Su un piano diverso si pone l'idea che l'opera d'arte debba essere indipendente dal racconto storico o poetico: essa deve costituirsi come un tutto semanticamente autonomo¹⁴.

Del suo rapporto con Bodmer Füssli ha lasciato testimonianza in un quadro noto con il titolo *L'artista a colloquio con Bodmer* (1778-81?, Kunsthäus, Zurigo, n. 366 Schiff). La conversazione si svolge sotto lo sguardo vigile e protettivo di una figura che potrebbe essere sia Omero sia Noè e il cui apparire fantasmatico alle spalle dei due ha i tratti del sublime e del perturbante: uno stilema “surrealista” che Füssli utilizza spesso, non solo nelle illustrazioni di opere letterarie, ma anche nei lavori a ispirazione “libera” intrisi di eros, come i famosissimi “notturni”¹⁵. Da osservare la posizione romanticheggiante, meditativa e melanconica del giovane di contro al tono didascalico del suo mentore, che si esprime con un altro stilema: il braccio teso, appoggiato su quello dell'allievo e completato dall'indice puntato verso il suo volto, versione attenuata dell'antico segno dell'*adlocutio*¹⁶.

Il progetto bodmeriano di commentare insieme a Breitinger il *Perì hýpsous* fece sì che Füssli lo soprannominasse «Bodmer-Longino»¹⁷. Gottsched, l'avversario “classicista” e “razionalista” degli Svizzeri, manteneva il sublime nell'ambito retorico, considerando «ampollosi» poeti come Ariosto, Marino, Milton e, fra i contemporanei, Brockes, v. Haller, Klopstock. Inoltre, sebbene la moglie, Luise Adelgunde Victoria Kulmus, avesse tradotto lo *Spectator*, egli svalutava il concetto di sublime naturale e trascurava il tema del *delightful* (o *agreeable*) *horror* di fronte ai panorami selvaggi e alla furia degli elementi, che – introdotto in Inghilterra alla fine del '600 da John Dennis¹⁸ – fu ripreso

¹³ Cfr. Knowles I, p. 358.

¹⁴ Cfr. *Lecture IV*, 1804, ivi, p. 190.

¹⁵ Cfr. *L'incubo* (1781), Institute of Arts, Detroit (n. 757 Schiff) e *L'incubo abbandona il giaciglio di due fanciulle* (1793 ca.), Muraltengut, Zurigo (n. 929 Schiff).

¹⁶ Poiché Füssli menziona il braccio teso anche nella citata lettera del 23 nov. 1763, si può congetturare che quello fosse un gesto abituale di Bodmer.

¹⁷ Cfr. la lettera a Bodmer del febbr. 1766 in *Briefe*, cit., p. 124.

¹⁸ Cfr. la lettera del 25 ott. 1688, in *The Critical Works*, vol. II, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimora 1943, p. 380.

da Addison¹⁹ e divenne centrale a partire dall'opera più importante per la fissazione del concetto di sublime nella seconda metà del Settecento: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* di Edmund Burke (1757; 1759²). Contro Gottsched, la poetica degli Svizzeri è legata strettamente alla dimensione religiosa: compito dell'arte è elevare commuovendo. La vera arte è dunque arte del sublime, giacché funzione propria di quest'ultimo, come aveva già affermato Boileau nel suo commento dell'Anonimo, è rapire, elevare e commuovere. Il fine non è dunque dilettare e intrattenere piacevolmente, ma far provare al fruttore le due passioni aristoteliche: terrore e pietà. Sulla stessa lunghezza d'onda si porrà Füssli, il quale, memore dello spossessamento di sé, dell'estasi provocata secondo Boileau e Bodmer dall'incontro con il sublime, affermerà nella *Lecture IV* che la magia del sublime «rapisce, scuote e trascina»²⁰, mentre nella *Lecture V* farà derivare dalle coppie «terrore-pietà» e «orrore-avversione» le due opposte emozioni «simpatia» e «disgusto»²¹. Inoltre, secondo Bodmer, la poesia sublime deve celebrare Dio mediante le immagini degli effetti terribili della sua collera e della sua onnipotenza, così da suscitare stupore e timore: l'ideale poetico è l'inno religioso²². Tuttavia, su quest'ultima strada, che era stata anche quella di Dennis, Füssli non lo seguirà dopo essersi allontanato dalla confessione zwingiana di cui il padre lo aveva destinato a diventare pastore, preferendo limitarsi a cogliere il lato oscuro e inquietante del sublime. Allo stesso modo, rifiuterà di attribuire all'arte una funzione morale.

Bodmer pensava che l'istanza longiniana secondo cui il sublime è *megalophrosýnes apékhema* («eco [o immagine] della grandezza d'animo»)²³ fosse stata realizzata da

¹⁹ Cfr.: *Remarks on Several Parts of Italy, etc. In the Years 1701, 1702, 1703* (1705), in *Works*, vol. I, Bell, London 1903, p. 511); *The Spectator*, n. 489, 20 sett. 1712, ivi, vol. IV, 1900, p. 7.

²⁰ Knowles II, p. 200.

²¹ Ivi, p. 262. Cfr. pure l'afforisma n. 87, ivi, III, p. 89 (*Aforisimi sull'arte*, tr. it. di G. Franci, Abscondita, Milano 2000, p. 40). Il terrore è per Füssli l'ingrediente principale del sublime (cfr. la recensione anonima di T. Hickey, *History of Painting and Sculpture*, in *Analytical Review, or History of Literature*, vol. XIV, ott. 1792, pp. 161-165).

²² Siamo vicini a Brockes e a Klopstock, poeta assai apprezzato all'epoca, che – dopo averlo inizialmente giudicato in modo positivo – Füssli criticò aspramente, per giungere alla fine a una valutazione più equilibrata. Sul poema *Der Messias*, in cui Klopstock aveva trasposto l'ideale di una poesia sacra, egli scrisse a Lavater 14 giu. 1770: «Ho letto il nuovo *Messia*, ma se proprio mi venisse da piangere, devono essere *lachrumeae rerum, non lachrimarum* [sic!]» (*Briefe*, cit., p. 156).

²³ Cfr. *Peri hýpsous*, IX,2. Il sublime si associa pertanto a una condizione psicologica che testimonia nel produttore magnanimità, innata disposizione alla grandezza, alto sentire. Essa si trasmette al fruttore, rivivendo in lui.

Milton²⁴. L'opera di Milton soddisfaceva anche un'altra delle tesi centrali del testo dell'Anonimo, ossia che il *páthos* è la fonte principale del sublime. La forza patetica, o emozionale, del testo scaturisce per Bodmer dal terrore. Proprio in riferimento alle figure di Dio e Satana in Milton, egli elabora la distinzione, prefigurata da Addison nelle immagini dell'oceano in quiete e in tempesta²⁵, fra due tipi di sublime: «grande» (*das Grosse*) e «violentoso» (o «tumultuoso», «veemente»: *das Ungestüme* o *das Heftige*)²⁶; una dicotomia che percorrerà tutto il Settecento, fino alla distinzione kantiana fra sublime «matematico» e «dinamico». Per la prima volta in ambito culturale tedesco, il sublime viene esplicitamente opposto al bello, sebbene sia anch'esso il referente della *mimesis* artistica, mentre il piacevole, il sorprendente e lo spiacevole ne sono gli effetti. Se il bello consiste nell'ordine, nella misura e nell'armonia, e, per quanto riguarda l'effetto psicologico, procura godimento²⁷, il grande è inafferrabile nella sua totalità: «la fantasia ne è riempita» e – nel nostro stupore – avvertiamo «un gradevole sgomento e quiete [*eine angenehme Bestürzung und Stille*]». Quanto al violento, l'uomo ne è addirittura atterrato, poiché subisce un attacco diretto²⁸. Lo stupore e la meraviglia, perfino l'inquietudine e il terrore provati di fronte alla natura nella sua grandezza, portano con sé un certo piacere, anche perché subentra la coscienza di un superiore ordine finalistico della totalità delle cose, di una superiore bellezza, data dall'unità nella varietà. Grazie a questa coscienza teleologica, il terrore si trasforma in meraviglia. In contrapposizione al grande, il violento, proprio per la sua incontenibile forza e per l'esito infausto che ha per l'uomo, non può suscitare piacere se vi si è esposti nella realtà. Il piacere lo si prova solo se il sublime è trasfigurato nell'imitazione artistica. Piacere, dunque, misto a dispiacere: è l'inizio della teoria dei “sentimenti misti” (e della commistione fra estetica e psicologia), che troverà un convinto rappresentante in Moses Mendelssohn e sarà rielaborata in modo teoreticamente più raffinato nella *III Critica* kantiana.

²⁴ Cfr. l'esaltazione di Milton in Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Orell u. Comp., Zürich 1740, pp. 10-11.

²⁵ Cfr. *The Spectator*, n. 489, cit.

²⁶ Cfr. Bodmer, *Betrachtungen*, cit., pp. 126 e 153-154.

²⁷ Ivi, p. 153.

²⁸ Ivi, pp. 153-154. Sulle origini della frattura prodotta dal sublime nella riflessione estetica cfr. C. Zelle, “Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger”, in C. Pries (Hg.), *Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Acta Humaniora, Weinheim 1989, pp. 55-73.

Per formarsi un quadro generale della posizione di Füssli, non si può non tenere conto delle sue esperienze a contatto con l'arte antica, rinascimentale e postrinascimentale durante il lungo soggiorno in Italia dal 1770 al 1778. La tappa fondamentale fu Roma, che raggiunse dopo essere passato per Genova, Pisa e Firenze e ove fu affascinato in particolare dalla monumentalità della scultura classica²⁹. Inoltre, impressionato dalla «terribile maniera» di Michelangelo, Füssli vede in lui un pittore «epico» (o «sublime»), mentre Raffaello sarebbe «drammatico» (o «appassionato»): l'uno stupisce, l'altro commuove³⁰. Per scelta dei motivi e per impostazione formale, il primo è più vicino al suo modo di sentire il compito artistico e alla sua visione del mondo, sebbene da entrambi egli traggia ispirazione e lodi anche Raffaello, pur non risparmiandogli critiche³¹. Accanto a quelle di Michelangelo e di Raffaello, occorre però tenere in considerazione l'attrazione esercitata dal manierismo in generale³².

Un altro elemento fondamentale per comprendere l'arte di Füssli è il rapporto con la fisiognomica. Non solo, come molti artisti dell'epoca sua, egli conosceva le tavole annesse alla celebre conferenza che Charles Le Brun aveva tenuto nel 1667 all'Accademia di Francia sull'espressione delle passioni, ma intrecciò un sodalizio culturale, oltre che umano, con il concittadino e coetaneo Lavater, illustrando a partire dal 1781 l'ed. fr. e curando successivamente, nel 1792, quella ingl. dei *Physiognomische Fragmente*. Füssli fu spesso in disaccordo con l'amico sia dal punto di vista teorico sia da quello del gusto artistico, mentre si trovò più in sintonia con le tesi di Georg Christoph Lichtenberg, che – ricorrendo anche all'arma dell'ironia – contrapponeva la propria «patognomica» alla rigidità del dogma fisiognomico secondo cui il volto è specchio dell'anima e rimproverava a Lavater di scambiare le espressioni momentanee di emozioni mutevoli per indizi immutabili di tratti permanenti del carattere³³. Così, nell'aforisma n.

²⁹ Le altre tappe del soggiorno italiano furono Napoli e Venezia.

³⁰ Cfr.: aforisma n. 36, in Knowles III, p. 74 (tr. it., p. 23); *Lecture III*, 1801, in Knowles II, pp. 156-157 e 172 e IV, ivi, pp. 194-197,

³¹ Cfr. l'aforisma n. 151 (ivi, III, p. 117; tr. it, pp. 67-68) e le seguenti *Lectures*: II, 1801 (Knowles II, pp. 84-89), III (ivi, pp. 156-175 e 183-186), IV (ivi, pp. 228-233), V, 1802 (ivi, pp. 240-242 e 245-253), VIII, st. anno (ivi, pp. 347-352), XI, 1821-23 (ivi, III, pp. 17-27). Cfr. pure le pagine su Raffaello e il cap. su Michelangelo in *A History of Art in the Schools of Italy*, ivi, pp. 254-269 e 200-230.

³² Cfr. F. Antal, *Studi su Fuseli* (1956), tr. it. di L. Capra, Einaudi, Torino 1971. Giudicando piuttosto severamente l'arte di Füssli, anche G.C. Argan, "Fuseli, Shakespeare's Painter", in *Il teatro di William Shakespeare*, Einaudi, Torino 1960, pp. XXVII-XLI, sottolinea la sua ascendenza manierista. Da menzionare in part.: Baccio Bandinelli, Giulio Romano, Rosso Fiorentino, il Parmigianino, Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi.

³³ Cfr. J.C. Lavater-G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica in un dibattito settecentesco*, tr. it. a cura di G. Gurisatti, Il Poligrafo, Padova 1991. Cfr. pure: S. Herrmann, *Die*

158 Füssli afferma: «le parti solide del corpo sono la base della fisiognomica, le muscolari quella della patognomica; la prima studia l'animale a riposo, la seconda la sua azione»³⁴. Sebbene nell'introduzione alla tr. ingl. dei *Fragmente* difendesse Lavater dalle critiche di Lichtenberg, Füssli utilizzò la fisiognomica nei limiti in cui la considerava utile per esprimere le emozioni, facendo ricorso alla propria forza immaginifica, oltre che agli schemi trasmessi alla posterità dalle illustrazioni del testo di Le Brun. Non fu soltanto il volto a interessarlo: egli prestò massima attenzione al *sermo corporis*, oltre che ai tratti individuali nei quali si può scorgere l'espressione di emozioni universali. Precursore in ciò dell'espressionismo, che contribuì in modo determinante alla sua riscoperta dopo un lungo oblio³⁵, Füssli fece sempre prevalere l'espressività sulla narrazione, rinunciando spesso a un inquadramento scenico³⁶.

Dal punto di vista estetico, conformemente allo sviluppo da parte di Bodmer del motivo longiniano secondo cui il destinatario compie una sorta di "ri-creazione" del messaggio tramite la riattualizzazione del vissuto sia proprio sia del produttore, Füssli pensa che l'opera scaturisca dal pathos interiore dell'artista e che questi possa emozionare soltanto se a sua volta si emoziona³⁷. Lo afferma esplicitamente il tardo aforisma n. 200, che si sofferma sul "metodo di lavoro" di Shakespeare nel trattamento delle passioni: «Considera come una legge immutabile della natura il fatto che tutto il tuo potere [*power*] sugli altri dipende dalle tue stesse emozioni. Shakespeare per primo ha pianto, tremato, riso per ciò che ora muove i lineamenti del pubblico; e, dove non lo ha fatto, è trito, esagerato o disgustoso»³⁸. Il debito nei confronti dell'Anonimo è confermato dalla consapevolezza che nemmeno i più grandi fra i poeti possono tenere sempre alta la

natürliche Ursprache in der Kunst um 1800. Praxis und Theorie der Physiognomik bei Füssli und Lavater, Fischer, Frankfurt/M. 1994; M. Vogel, *J.H. Füssli. Darsteller der Leidenschaft*, ZIP, Zürich 2001.

³⁴ Knowles III, p. 125 (tr. it., p. 74). Cfr. pure il n. 159, *ibid.* e *Lecture III*, p. 171-172. Sia nella fisiognomica sia nella patognomica, tuttavia, il fondamento della rappresentazione è la «Natura», che consiste nei «principi generali e permanenti degli oggetti visibili, non sfigurati da infermità, non modificati dalla moda o da costumi locali». In quanto *collective idea*, «la sua essenza esiste in ciascun individuo della specie», ma, «nella sua perfezione, non può mai abitare un singolo oggetto» (*Lecture VII*, 1802, vol. II, p. 313).

³⁵ Il rapporto con l'espressionismo è rilevato da tutti gli interpreti. Cfr. in part. la sottolineatura delle affinità con Munch in Antal, *Studi*, cit., pp. 141, 163, 172.

³⁶ Nei quadri il fondo buio dà un'impressione di desolato vuoto.

³⁷ Cfr.: Bodmer, *Der dritte Brief. Lehrsätze von dem Wesen der erhabenen Schreibart*, in Id., *Critische Briefe*, Heidegger u. Comp., Zürich 1746, pp. 101-102; C. Zelle, "Angenehmes Grauen". *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Meiner, Hamburg 1987, pp. 283-284.

³⁸ Knowles III, p. 137 (tr. it., pp. 87-88).

tensione, conservando lungo tutta un'opera lo stesso registro: riecheggiando la critica, al tempo stesso benevola e ironica, di Orazio (*quandoque bonus dormitat Homerus*)³⁹, l'Anonimo sostiene che il sublime non si estende mai per lunghi tratti, ma compare improvvisamente e inaspettatamente in alcuni momenti topici, colpisce il fruitore come il fulmine, con una forza irresistibile, rendendolo in proprio potere e quasi annichilendolo⁴⁰. È dunque sufficiente la sublimità di una sola frase, addirittura di una sola parola di un classico per incatenare a sé il fruitore, come ripete Sulzer nell'art. *Erhaben*⁴¹.

Sono proprio questi singoli luoghi a colpire l'immaginazione di Füssli e a offrirgli l'occasione propizia per trasporre il sublime nel figurativo. Decisivo per questa sua attitudine a ricercare il sublime e a esaltare il momento di più elevata drammaticità⁴², a svelare il fondo oscuro della personalità, fu l'incontro con il grande teatro, reso possibile dal suo trasferimento a Londra⁴³. Qui egli assistette alle rappresentazioni shakespeariane del celebre attore, regista e impresario teatrale David Garrick, sodale di Hogarth⁴⁴ e appartenente a una cerchia di importanti intellettuali e scrittori. Egli stesso conoscitore delle illustrazioni del testo di Le Brun e versato nella fisiognomica⁴⁵, Garrick fu particolarmente attento agli espedienti atti alla resa drammatica delle opere rappresentate, e dunque non soltanto al *sermo corporis* dell'attore, ma anche al gioco di luci intense e ombre profonde, allo scopo di creare nel pubblico quella tensione e quel pathos che colpirono profondamente Füssli.

³⁹ Orazio, *Ars poetica*, v. 359. Cfr. pure J.H. Füssli, aforisma n. 19, in Knowles III, pp. 67-68 (tr. it., pp. 16-17).

⁴⁰ Cfr. *Perì hýpsous*, I, 4.

⁴¹ Sulzer, *Allg. Theorie*, cit., I. Theil, p. 346.

⁴² Verso la tesi del «momento pregnante» o «fruttuoso» (*prägnanter*, o *fruchtbarer*, *Augenblick*), esposta da Lessing nel *Laokoon*, sembra orientarsi l'aforisma n. 96 (Knowles III, p. 94; trad. it., p. 44): «momento centrale» dell'azione è quello «della suspense, della crisi, colmo del passato e pregno del futuro». Nonostante una certa ambivalenza iniziale, lessingiana è la conclusione del primo cpv. della *Lecture III*: «L'azione successiva, comunicata tramite i suoni, e il *tempo* sono il medium della poesia; la *forma* dispiegata nello *spazio* e l'energia momentanea sono l'elemento della pittura» (Knowles II, p. 134).

⁴³ Cfr. per es. la lettera a Salomon Dälliker del 12 nov. 1765 (e gg. successivi): «Sono due le cose per le quali vi vorrei entrambi al mio fianco: il teatro e le mostre di quadri. Garrick, Cib[b]er, Powell, Yates; Lear e Alicia, Oreste ed Ermione!» (in *Briefe*, cit., p. 110). William Powell e Mary Ann Yates erano attori molto celebri. Gli attori Colley e Theophilus Cibber, padre e figlio, erano già morti quando Füssli arrivò in Inghilterra. L'ammirazione per Garrick, della cui recitazione Antal (*Studi*, cit., p. 32, n. 44) rileva il carattere “espressionistico”, è testimoniata da un passo della *Lecture IV*, p. 215, in cui si parla della «potenza» della sua *comedy*. Knowles riporta che lo considerava un «eccellente imitatore delle passioni» (I, p. 39). Sulle raffigurazioni füssliane di Garrick (e più in generale sul loro rapporto) cfr. A. Pop, “Henry Fuseli: Greek Tragedy and Cultural Pluralism”, in *The Art Bulletin*, 94, 2012, pp. 79-89.

⁴⁴ Per la derivazione di alcune opere di Füssli da Hogarth, il cui interesse fisiognomico è potentissimo, cfr. Antal, *Studi*, cit., pp. 15 e 18.

⁴⁵ Cfr. P. Kragelund, “Abildgaard, Füssli and the first Shakespeare paintings outside Britain”, in *Zs. für Kunstgeschichte*, 73, 2010/2, p. 246.

Della sua frequentazione teatrale è testimonianza un lavoro del 1766 raffigurante Garrick e l'attrice Hannah Pritchard nei ruoli di Macbeth e Lady Macbeth dopo l'assassinio di Duncan (acquerello e tempera su carta, Kunsthau, Zurigo, n. 341 Schiff). La resa della scena è realistica, sebbene il pavimento sia trattato anche come mero supporto materiale, giacché ospita la sigla «H.F.» e, a mo' di didascalia, lo scambio di battute: «Lady M. My husband! – M. I have done the deed» (Atto II, scena 2). Gli elementi più interessanti sono la divaricazione delle gambe, che faceva parte del repertorio posturale, il cosiddetto *start*, di Garrick⁴⁶, opposto alle consuetudini declamatorie della professione attoriale, e l'espressione del volto, che corrisponde a una passione situantesi fra quelle illustrate nelle Figg. 1 e 2, tratte da Le Brun.



Figura 1. Bernard Picart, *L'orrore*; incisione, in C. Le Brun, *Conference [...] sur l'Expression generale & particulière*, De Lorme-Picart, Amsterdam-Paris 1698, n. 10, p. 12.

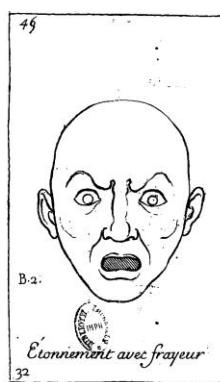


Figura 2. B. Picart, *Stupore e spavento*; incisione, in C. Le Brun, *Conference*, cit., n. 32, p. 45.

⁴⁶ Sulle novità introdotte da Garrick cfr. B. Hochholdinger-Reiterer, “‘Shakespeares Maler’. J.H. Füssli und das Londoner Theater”, in Reifert-Blank (Hgg.), *Füssli*, pp. 71-76, che riporta la descrizione da parte di Lichtenberg dell'effetto sconvolgente provocato dalla sua interpretazione durante la prima apparizione dello spettro ad Amleto.

L'interesse di Füssli per il teatro non soppiantò quello per la poesia epica e narrativa, giacché per tutta la vita egli illustrò anche opere appartenenti a questi generi; ma esso lasciò sicuramente un'impronta fondamentale e duratura sul suo modo di rappresentare gli eventi. In particolare, possiamo notare l'attenzione alla mimica corporea, alla gestualità, che si affiancano a quella per l'espressione facciale e la supportano, e l'uso delle luci à la Garrick⁴⁷, che ha il compito di sottolineare i passaggi più cupi e terrificanti delle opere, dall'apparizione delle figure fantasmatiche all'erompere degli elementi naturali, giusta la concezione bodmeriana del «sublime violento». Per quanto concerne la raffigurazione della struttura del corpo e del suo darsi scenico, la posizione di Füssli, il quale – seguendo la lezione degli antichi e di Michelangelo – aveva una forte propensione per la resa scultorea della figura umana, è coerente con la sua solo parziale adesione alla concezione fisiognomica di Lavater e appare prossima a quella espressa nella voce *Bildhauerkunst* (“scultura”) dell’*Allgemeine Theorie*: «Il più importante di tutti gli oggetti visibili è l'uomo», perché la sua forma «è un'immagine dell'anima» ed «esibisce nella figura corporea pensieri e sensazioni, carattere e inclinazioni. Il corpo dell'uomo non è nient'altro che la sua anima resa visibile»⁴⁸.

A proposito dell'impronta lasciata in Füssli dal teatro shakespeariano, in una lettera a Herder del 4 nov. 1773, giudicandolo dotato di grande potenza immaginativa, «estremo in tutto – sempre originale», al tempo stesso «poeta e pittore», Lavater lo gratificò dell'appellativo *Shakespeares Maler*, «pittore di Shakespeare»:

Un giorno ti invierò le sue lettere originali – turbine e tempesta [*Windsturm und Ungewitter*] [...]. Disprezza tutto [...]. Il suo ingegno è sconfinato. Fa poco, senza matita e pennello – ma quando fa, deve avere a disposizione uno spazio di cento passi, altrimenti calpesterebbe tutto. Ha divorato tutti i poeti greci, latini, italiani e inglesi. Il suo sguardo è lampo [*Blitz*], la sua parola burrasca [*Wetter*] – il suo scherzo morte e la sua vendetta inferno. Non si sopporta di stargli vicino [...]. Non dipinge ritratti – ma tutti i suoi tratti sono veri, eppure caricatura. Orgoglio e nonchalance fanno tacere già da lontano ogni bocca che voglia chiedergli qualcosa⁴⁹.

⁴⁷ Garrick abolì i lampadari appesi sopra il palcoscenico, in modo da accentuare il contrasto luce-buio. F. Deuchler osserva che Füssli si serve di “effetti spot” che fanno risaltare l’essenziale e ricorda che questa tecnica ha origine nella pittura barocca (cfr. “Windsturm und Ungewitter”. Zu einem Bild von J.H. Füssli in der Fondazione Magnani Rocca”, *Zs. für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 56/2, 1999, p. 134).

⁴⁸ Sulzer, cit., I. Theil, cit., p. 174.

⁴⁹ *Briefwechsel zwischen Herder und Lavater*, in H. Dünzter-F.G. v. Herder (Hgg.), *Aus Herders Nachlaß*, II. Bd., Meidinger, Frankfurt/M. 1857, pp. 68-69. Cfr. pure la lettera di Lavater a Herder del 15 nov. 1774, ivi, p. 119, ove si parla di «sentimento della più alta sublimità». L'appellativo *Shakespeares Maler*, accompagnato da quello di «devoto a Shakespeare», fu ripetuto da Herder in una lettera a Hamann del maggio 1774, in *Briefe an J.G. Hamann*, Gaertner, Berlin 1885, p. 85. Nella lettera del 14 nov. dello stesso anno, ivi, p. 90, lo definì «giovane Michelangelo dei Tedeschi». La fonte del doppio appellativo

Sul giudizio generale concorda lo stesso Füssli, che in una lettera a Lavater si esprime negativamente sugli affetti languidi in estetica e nella prassi artistica, si mostra reticente a illustrare i *Fragmente* dell'amico e critica quel Le Brun di cui pure non disdegna di avvalersi:

Disegnare l'*Iliade* in un guscio di noce, o il carro e il destriero di Elia sull'ala di una mosca lo lascio al disegnatore più “colmo di sentimento” d’Europa. Io ho bisogno di spazio, altezza, profondità, lunghezza. Provochi una tempesta in un bicchiere da vino o pianga su una rosa chi ne ha voglia; io non lo so fare. E nemmeno sono capace di seguire le passioni di Le Brun, perché le passioni non mi calzano – e non calzeranno a nessun altro che a un parigino⁵⁰.

La congenialità fra Füssli e le opere di Shakespeare è tratteggiata da Lavater con accenti longiniani: gli risultava spontaneo fare ricorso ai toni e alla topica dello Sturm und Drang per parlare di quella che gli doveva apparire come l’incarnazione stessa di questo movimento⁵¹, sebbene per molti versi Füssli, in questo più fedele a Bodmer, ne fosse lontano⁵². La stretta «devozione» a Shakespeare, presente già nei suoi esordi artistici, durò fino alla tarda età. Lo testimonia una lunga serie di disegni e dipinti, culminata nella partecipazione con nove quadri, molti dei quali perduti o di collocazione sconosciuta, alla *Boydell Shakespeare Gallery*, aperta nel 1789 e frutto di un’ambiziosa iniziativa dell’editore e incisore John Boydell, che coinvolse alcuni fra i più importanti pittori inglesi (o comunque che erano stati o erano residenti in Inghilterra) nella realizzazione di un ciclo sulle opere del drammaturgo. Füssli concepì anche il progetto, poi abbandonato, di una sua personale *Shakespeare Gallery*. La sua ammirazione non gli impediva tuttavia di stigmatizzare quelli che gli apparivano come punti deboli del poeta inglese. Ricorrendo all’abituale tesi dell’affinità fra poesia e pittura, nella *Lecture II* lo paragonava a Rembrandt, il maestro del chiaroscuro, capace di «rendere visibile l’oscurità»: «Eccettuato il solo Shakespeare, nessuno ha combinato con altrettanta eccellenza trascendente tanti difetti, imperdonabili in altri uomini, e ce li ha resi accettabili»⁵³.

Windsturm und Ungewitter è verosimilmente *Na 1,3* o *Sal 11,6*, oppure uno dei tanti canti o prediche diffusi nelle chiese riformate e ben noti al pastore Lavater.

⁵⁰ Lettera del 4 nov. 1773, in *Briefe*, cit., p. 167. Il «disegnatore» languido e zuccheroso è Daniel Niklaus Chodowiecki, uno degli illustratori dell’opera di Lavater.

⁵¹ Che Füssli fosse ombroso, e anche piuttosto querulo, emerge chiaramente dalle sue lettere. Per un ritratto della sua personalità, cfr. Knowles I, pp. 350-370.

⁵² Sul rapporto fra la posizione di Füssli e quella dello Sturm und Drang cfr. K.S. Guthke, “‘Juwelen auf dem Mist’: J.H. Füssli’s Shakespeare-Kritik”, in *Schweizer Monatshefte*, 62/10, 1982, pp. 837-838.

⁵³ Knowles II, p. 122.

Nei lavori più tardi, tuttavia, l'atteggiamento nei confronti dell'arte e della vita muta. Sembra rivelarlo un disegno di data incerta (1810-15), che è forse la fusione di due scene diverse: l'addio di Laerte a Ofelia e la visita fattale da Amleto (pennello e inch. su carta, Kunsthäus, Zurigo, n. 1544 Schiff). Nell'ormai anziano professore alla Royal Academy l'irruenza e l'inquietudine, il *Windsturm* e l'*Ungewitter*, l'aggressività del tratto sembrano placarsi, insieme alla fascinazione del sublime terribile: particolari come l'ambiente domestico borghese, la posa aggraziata di Ofelia, avvolta in un morbido *habit-chemise*, e il suo cestino da lavoro rivelano che è ormai un'altra epoca e un'aria nuova si annunzia nel mondo. Anche lo Shakespeare preromantico e il suo *Maler* hanno fatto il loro tempo.

Nota bibliografica

- ADDISON, Joseph, *Works in Six Volumes*, Bell, London 1899-1903.
- ANTAL, Frederick, *Studi su Fuseli* (1956), tr. it. di L. Capra, Einaudi, Torino 1971.
- ARGAN, Giulio Cesare, “Fuseli, Shakespeare’s Painter”, in *Il teatro di William Shakespeare*, Einaudi, Torino 1960, pp. XXVII-XLI.
- BODMER, Johann Jacob, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlorenen Paradiese; der beygefügert ist Joseph Addisons Abhandlung der Schönheiten in demselben Gedichte*, Orell u. Comp., Zürich 1740.
- , *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Mit einer Vorrede von J.J. Breitinger*, Orell u. Comp.-Gleditsch, Zürich-Leipzig 1741.
- , *Critische Briefe*, Heidegger u. Comp., Zürich 1746.
- , BREITINGER, Johann Jacob, *Die Discourse der Mahlern, I. Theil*, Lindinner, Zür[i]ch 1721.
- DEUCHLER, Florens, “‘Windsturm und Ungewitter’. Zu einem Bild von J.H. Füssli in der Fondazione Magnani Rocca”, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 56/2, 1999, pp. 129-136.
- DENNIS, John, *The Critical Works*, ed. by E.N. Hooker, vol. II, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1943.
- DÜNTZER, Heinrich, HERDER, Ferdinand Gottfried von (Hgg.), *Aus Herders Nachlaß*, II. Bd., Meidinger, Frankfurt/M. 1857.
- FÜSSLI, Johann Heinrich, *Briefe*, hg. v. W. Muschg, Schwabe, Klosterberg-Basel 1942.
- , *Sämtliche Gedichte*, hg. v. M. Bircher u. K.S. Guthke, Orel Füssli, Zürich 1973.
- GUTHKE, Karl S., “‘Juwelen auf dem Mist’: J.H. Füsslis Shakespeare-Kritik”, *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, 62/10, 1982, pp. 833-848.
- HERDER, Johann Gottfried, *Briefe an J.G. Hamann*, hg. v. O. Hoffmann, Gaertner, Berlin 1885.
- HERRMANN, Sabine, *Die natürliche Ursprache in der Kunst um 1800. Praxis und Theorie der Physiognomik bei Füssli und Lavater*, Fischer, Frankfurt/M. 1994.

- HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate, “‘Shakespeares Maler’. J.H. Füssli und das Londoner Theater”, in E. Reifert, C. Blank (Hgg.), *Füssli. Drama und Theater*, Prestel, München 2018, pp. 71-76.
- HONOLD, Alexander, “Handlung, Szene und Momentum. J.H. Füssli und die Literatur”, in E. Reifert, C. Blank (Hgg.), *Füssli*, cit., pp. 41-49.
- KNOWLES, John (Ed.), *The Life and Writings of Henry Fuseli, Esq. M.A. R.A.*, 3 voll., Colburn and Bentley, London 1831.
- KRAGELUND, Patrick, “Abildgaard, Füssli and the first Shakespeare paintings outside Britain”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 73, 2010/2, pp. 237-254.
- LAVATER, Johann Caspar, LICHTENBERG, Georg Christoph, *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica in un dibattito settecentesco*, tr. it. a cura di G. Gurisatti, Il Poligrafo, Padova 1991.
- POP, Andrei, “Henry Fuseli: Greek Tragedy and Cultural Pluralism”, *The Art Bulletin*, 94/1, 2012, pp. 79-89.
- SCHIFF, Gert, *J.H. Füssli. 1741-1825*, 2 Bde., Berichthaus-Prestel, Zürich-München 1973.
- STÄHLI, Marlis, “‘War es Ihnen gleichgültig ob Füßli in diesem Land oder in England den Platz fände?’ Bodmer und Sulzer als Mentoren des Malers J.H. Füßli”, in A. Lütteken, B. Mahlmann-Bauer (Hgg.), *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Wallstein, Göttingen 2009, pp. 695-734.
- SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste, I. u. II. Theil*, Weidmann u. Reich, Leipzig 1771.
- TORBRUEGGE, Marilyn K., “Bodmer and Longinus”, *Monatshefte*, 63/4, 1971, pp. 341-357.
- , “J.H. Füßli und ‘Bodmer-Longinus’. Das Wunderbare und das Erhabene”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 46/1, 1972, pp. 161-185.
- VOGEL, Matthias, *J.H. Füssli. Darsteller der Leidenschaft*, ZIP, Zürich 2001.
- ZELLE, Carsten, “*Angenehmes Grauen*”. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Meiner, Hamburg 1987.
- ADDISON, Joseph, *Works in Six Volumes*, Bell, London 1899-1903.