

CLAUDIA CORTI

L'ONOMASTICA VISIONARIA DI WILLIAM BLAKE,
POETA E ARTISTA ROMANTICO

Abstract: The most visionary English Romantic poet and artist, William Blake (1757-1827) builds up an astonishing «composite aesthetic system» (as he himself defined it) where he distributes imaginary places and invented characters. Both these personages and their locations are given *names* which appear bizarre, wayward, and absurd to the reader, while they prove to be semantically invested and symbolically charged when considered within the rigorous structure of the poet-artist's personal system itself, as well as related to the overall linguistic, literary, and philosophical tradition they belong to.

Keywords: Blake, romantic poetry, nineteenth-century engraving, symbol in art

La produzione di William Blake (1757-1827), poeta e artista operativo dai primi anni Settanta del Settecento agli anni Venti inoltrati dell'Ottocento, propone uno straordinario, prezioso esempio di quella che è stata definita «arte composita»,¹ e cioè di un genere di iconografia, unita alla scrittura e con essa intervallata, che trova ovviamente un presupposto negli antichi codici miniati, il cui spirito Blake cerca di recuperare, simultaneamente alla scrittura profetica, tesa a ritrovare lo slancio vitale della religione giudaico-cristiana originaria, poi ingabbiata nelle dottrine istituzionali e normative. Tuttavia, nella visionarietà sintetica delle sue tavole, incise con una tecnica particolare da lui stesso inventata e messa a punto,² si avverte anche la presenza della grafica neoclassica di John Flaxman, e soprattutto del sublime di Henry Fuseli (nome anglicizzato di Heinrich Füssli), suoi amici personali, nel privilegiare il contorno e la linea, in polemica con le sfumature del colore a olio, insieme con il senso di una gigantesca morfologia umana, alla maniera michelangeloesca. Il tutto infuso di suggestioni rapportabili al primitivismo gotico, alle saghe del genere *Nibelungenlied* e all'*Ossian* di James Macpherson, che ebbe enorme fama nell'ultimo Settecento.

¹ La definizione, ormai classica, è di WILLIAM J.T. MITCHELL, *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton University Press 1978.

² Tecnica ottimamente spiegata e commentata, tra i primi, da RAYMOND LISTER, *Infernal Methods: A Study of William Blake's Art Techniques*, London, Bell 1975.

L'obiettivo dichiarato di Blake era di costruire un immenso sistema – «I must Create a System or be enslav'd by another Man's» –,³ un sistema simbolico e antropologico in grado di descrivere la storia umana, dalla creazione alla Caduta, e poi il cammino verso la ricomposizione della natura autentica dell'uomo, attraverso quella peculiare dimensione psichica e mentale che egli chiama «visione»: la quale non è, per lui, un fenomeno sovranaturale, bensì la manifestazione intensa e profonda di momenti di vera, autentica conoscenza, di una percezione del mondo non sensoriale ma immaginativa.

Per delineare il suo complicatissimo sistema, simultaneamente lirico e pittorico, Blake si avvale di un uso sapiente dei nomi, nomi di persone e di luoghi, che costituiscono vere e proprie vie di accesso alla sua fantasia visionaria; nomi strani, difficilmente e spesso non decodificabili di primo (ma anche ultimo!) acchito; nomi, oserei dire, 'eccessivi', che tuttavia ci consentono la possibilità di capire il significato delle sue incisioni, secondo la massima «infernale», ovvero «diabolica», consegnata da un aforisma dell'opera *The Marriage of Heaven and Hell*, del 1793: «The road of excess leads to the palace of wisdom» (K150).

Possiamo dunque procedere a prendere in esame i nomi più importanti delle *personae* distribuite nell'affascinante teatro immaginario e immaginifico di Blake, muovendo dal celebre diagramma che compare nella Tavola 32 o 33 del poema *Milton*, a seconda della copie incise tra il 1804 e il 1808. La figura (fig. 1) rappresenta l'Uovo Cosmico (*Mundane Egg*) di neoplatonica memoria.

Coesistenti nell'uovo primigenio, ci sono i due archetipi fondamentali dell'uomo, ovvero *Adamo*, la naturalità, la socialità, la civiltà organizzatrice, e *Satana*, ovvero la rabbia, la ribellione, l'exasperato individualismo. E fin qui tutto è semplice, se non fosse che, incardinati nell'uovo cosmico, appaiono i 4 principi tipicamente blakiani dell'umanità originaria. E cioè i quattro esseri umani – poiché Blake possiede una visionarietà specificamente antropomorfa (come vedremo) – che compongono il corpo dell'Uomo Universale, ovvero l'essere umano archetipico. Tali principi originari Blake li chiama *Zoas*, adattando all'inglese il termine greco *Zoa* (trattato però come un singolare). Ebbene, gli *Zoas* di Blake equivalgono sia alle quattro «creature viventi» del libro di *Ezechiele*, sia alle quattro 'belve' dell'*Apocalisse*, viste dai profeti attorno al trono divino. Sentiamo come ce li presenta, per l'appunto nel *Milton*:

³ *Jerusalem*, in WILLIAM BLAKE, *Complete Writings*, a c. di Geoffrey Keynes, London, Oxford University Press 1966, p. 629. Tutte le citazioni di Blake da questa edizione, d'ora in poi indicata nel testo con la sigla K e il numero di pagina.

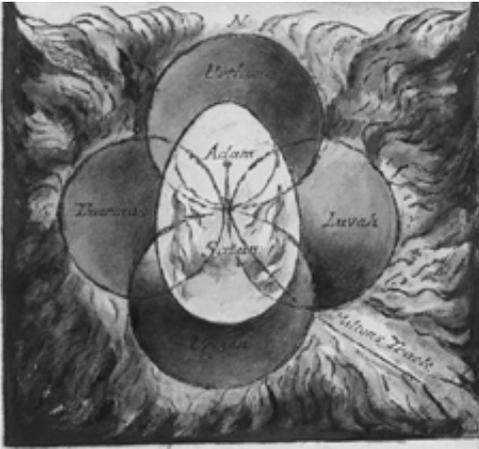


FIG. 1. *Milton* (1804), Plate 32, Londra, The Tate Gallery and The William Blake Trust.

Four Universes round the Mundane Egg remain Chaotic,
 One to the North, named Urthona: One to the South, named Urizen:
 One to the East, named Luvah: One to the West, named Tharmas;
 They are the Four Zoas that stood around the Throne Divine (K 500).

Osserviamo la tavola. Partendo dal sud (ricordando come esista sempre una dominante *topografica* nell'arte di Blake!) incontriamo *Urizen*, che configura la testa dell'Uomo Universale, il quale è correttamente capovolto, a testa in giù, perché l'artista 'vede' dal punto di vista ribaltato del mondo conseguente alla Caduta. *Urizen* rappresenta, in quanto testa, l'attività mentale, la capacità razionale (ma vedremo con quali miserevoli conseguenze per l'umanità caduta). Il nome parrebbe derivare dal greco *horizein*, 'delimitare; circoscrivere'; ma che cosa? Ovviamente, nell'immaginario blakiano, la forza incoercibile dell'immaginazione, l'intuizione, la 'visione'. *Horizein*, *horizon* confluiscono poi nell'inglese *horizon*, l'orizzonte (e scopriremo presto perché); ma il nome *Urizen* mostra anche un'assonanza con *reason*, la ragione, quella razionalità di cui per l'appunto il personaggio è simbolo.

A ovest troviamo *Tharmas*, per il cui nome, malgrado i numerosi sforzi, nessuno, per quanto io ne sia al corrente, ha proposto finora interpretazioni plausibili. Il misterioso *Tharmas* occupa dunque il torace dell'Uomo Universale, significando la sfera delle emozioni e della sensualità (e ci torneremo a breve).

A est abbiamo *Luvah*, rapportabile ai genitali del corpo archetipico, il quale simboleggia appunto la sfera sessuale, l'impellenza erotica; il nome *Luvah* rinvia infatti a *love*, l'amore, che Blake evidentemente pronunciava, come i suoi concittadini londinesi, *luv*.

E a nord domina *Urthona*, ossia le gambe (volte all'insù) del Corpo Universale; egli simboleggia l'inconscio, la neonata scoperta della moderna psicologia. Blake, attento e instancabile lettore, aveva appreso molte cose, prima dalle 'piccole percezioni' di Leibniz, e poi, più ampiamente, dall'idealismo trascendentale di Schelling. Il nome *Urthona*, associato com'è agli istinti nativi, primordiali, ancestrali, che i neoplatonici collegavano all'elemento terrestre, potrebbe essere letto come *earth-owner*, appartenente alla, o dipendente dalla, terra, ovvero la condizione naturale, fisica, dell'umanità.

È interessante, e tipicamente blakiano, come dal punto di intersezione tra i sei nuclei primordiali dell'umanità essenziale, e cioè dal 'centro' dell'uovo cosmico, e punto di tangenza dei quattro componenti del corpo archetipico, parta il *Milton's Track*, il 'sentiero di Milton', ovvero il percorso di ricomposizione e ricostituzione, attraverso la grande poesia visionaria, che l'individuo caduto può intraprendere verso la salvezza. Vorrei notare, *en passant*, che qui, nel poema *Milton*, il paradigma del poeta/profeta incaricato di insegnare la strada verso la redenzione è per l'appunto John Milton; in altri componimenti è invece Shakespeare, ma soprattutto Dante.

Ma non abbiamo ancora visto nessun personaggio, nessuna *persona* che qualifichi le consistenze semantiche e simboliche dei nomi del sistema blakiano. Parlavamo prima della valenza del personaggio *Urizen*, principio della razionalità. Ebbene, possiamo vederlo, quale corpo intero, integro e autonomo, nella fig. 2.

Questa, che è forse la più conosciuta incisione blakiana (il frontespizio della profezia *Europe*, del 1794), raffigura, nello zoa *Urizen*, il principio di razionalità; razionalità che si applica alla ideazione e costruzione del mondo materiale, caduto: qui vediamo un *architetto deista* dell'universo. Ha in mano un compasso, con il quale appunto misura, calcola e circonda l'universo fisico. Il compasso regola visivamente i movimenti della mano, al punto che le aste divengono la matrice formale della figura. Il ginocchio destro e il piede sinistro seguono il modello canonico del *contrapposto*, mentre la parte superiore del corpo è spostata in avanti, cosicché il lungo braccio e la mano che impugna il compasso sembrano sul punto di precipitare nel vuoto oscuro. Questa postura del corpo risponde a calcoli precisi: la distanza rettangolare delle aste è equivalente al diametro del cerchio che circonda la figura, e che è per così dire creato dalla coscia destra, la quale funziona da raggio del cerchio. *Urizen* è insomma una divinità matematica, ed è vecchio, un vecchio Geova, un vecchio demiurgo, che mantiene tuttavia tutta la sua forza biologica, come il corpo michelangiolesco dimostra. Blake definisce questa sua figura il «dio-prete-tiranno», espressione cioè del potere, un potere simultaneamente politico e religioso, sociale e morale.



FIG. 2. *Europe* (1794), Frontispiece, Londra, The Tate Gallery and The William Blake Trust.

Tuttavia, com'è ben noto, il sistema di Blake si fonda sulla 'dialettica dei contrari'; come stabilisce programmaticamente il *Marriage of Heaven and Hell*: «Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence» (K 149). E allora, chi è il 'contrario' di Urizen? Abbiamo appena letto che il principio antagonista di 'Reason' è 'Energy'; tale principio, antropomorficamente inteso, si chiama *Orc*, (fig. 3), protagonista delle profezie *America* (1793) ed *Europe* (1794).

Giovane, bello, vigoroso, energico per l'appunto, *Orc* simboleggia la passione, sia in senso erotico che ideologico; rappresenta la lotta, il principio 'satanico' della ribellione, che diventa, automaticamente in Blake, rivoluzione politica e sociale. Con il suo fuoco al contempo distruttivo e costruttivo (il fuoco della rivelazione), designa le rivoluzioni storiche del diciottesimo secolo, prima quella americana e poi quella francese, poiché «Revolution is Revelation», secondo la formula dei circoli radicali e giacobini adottata da Blake.⁴ *Orc* è la forma temporale, nella realtà quotidiana, sociale e politica, di *Luvah*, il principio della passione, poiché ogni rivolta sociale e civile è, a livello delle passioni (quel vero e proprio *objet de culte* del tardo Settecento e primo Ottocento), la conseguenza di una primigenia energia sessuale. Scrive Blake, nel poema *The Four Zoas* (1795-1804), anticipando di un secolo Freud, che la guerra è energia repressa: «War is energy Enslav'd» (K 361; e per energia intende proprio impellenza patemica e tensione erotica. Perciò si può vedere nel nome *Orc* sia un anagramma di *cor*, per l'appunto la passione, sia una derivazione da *orkis*, e dunque una specifica, fisica istanza sessuale, sia, in quanto creatura diabolica e infernale, un lascito di *orcus*. Val la pena ricordare come Blake, acceso sostenitore delle rivolte politiche, si facesse volutamente arrestare perché circolava nelle strade di Londra con in capo il berretto frigio, insultando i proclami del re Giorgio III, e dichiarandosi «Son of Liberty», che era la designazione scelta dai rivoluzionari di oltre oceano e oltre Manica.

Nella fig. 4, possiamo vedere la raffigurazione pittorica di due personaggi dai nomi molto importanti in Blake: quello femminile di *Enitharmon*, la figura di sinistra, e quello maschile di *Los*, la figura di destra.

Infatti, tangente all'opposizione ragione/passione, significata da *Urizen* e *Luvah/Orc*, ne esiste un'altra, non meno istitutiva, nel sistema visionario e mitopoietico di Blake, quella tra *principio maschile* e *principio femminile*, fatale conseguenza della Caduta, che ha provocato la scissione del Corpo Universale originario, androgino. Di fatto, la grande spirale in cui le due figure appaiono immerse si propone quale variante dell'uovo cosmico. La

⁴ Rinvio ad un mio volume, CLAUDIA CORTI, *Rivoluzione e Rivelazione. William Blake tra profeti, radicali e giacobini*, Napoli, Giannini-Liguori 2000. Si veda anche JON MEE, *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*, Oxford, Clarendon Press 1992.

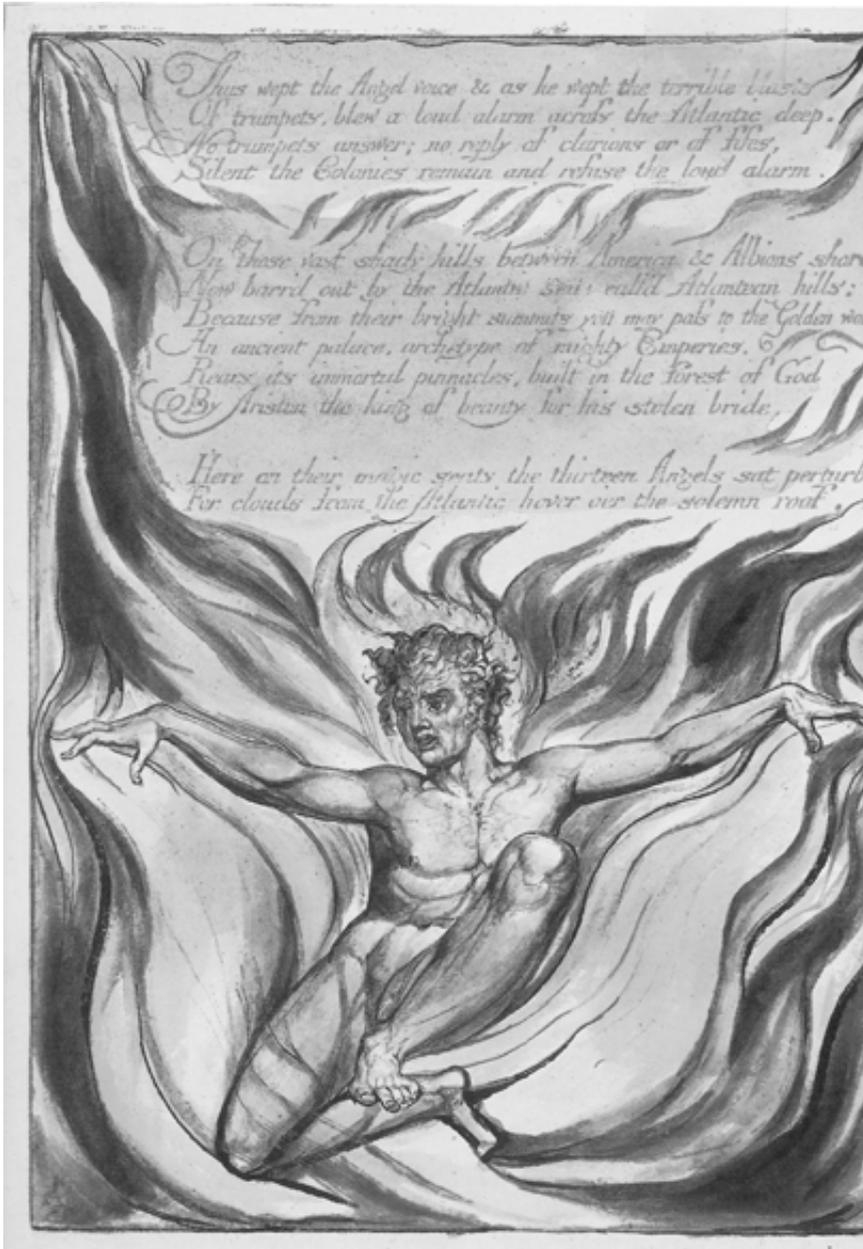


FIG. 3. *America* (1793), Plate 12, Cambridge, The Trustees of the Fitzwilliam Museum.



FIG. 4. *Europe* (1794), Plate 10, Londra, The Tate Gallery and The William Blake Trust.

separazione è appena avvenuta: si noti infatti la simmetria speculare, perfetta, nella postura e nel movimento, dei due corpi rescissi, quasi evocatrice di un'operazione chirurgica che abbia diviso due gemelli siamesi.

La disgiunzione dei sessi configura il primo nefasto risultato della Caduta: poiché, una volta separati, i due principi prima coesistenti si oppongono, divengono antagonisti, si odiano reciprocamente: disperandosi, come Enitharmon, e piangendo, come Los (fig. 5): «The globe of life blood trembled/ Branching out into roots,/ Fibrous, writhing upon the winds,/ Fibres of blood, milk and tears,/ In pangs./ At length in tears & cries imbodyed,/ A female form, trembling and pale,/ Waves before his deathly face./ All Eternity shudder'd at sight/ Of the first female now separate» (*The Book of Urizen*, K 231).

Consideriamo i loro nomi. Del nome Enitharmon si possono fornire due interpretazioni. Una disforica e, per così dire, maschilista: Enitharmon come anagramma di *anarithmon*, ovvero 'senza armonia, senza misura'. Il che è plausibile, perché per Blake il principio femminile risente più di quello maschile della separazione tra i sessi, divenendo, per natura, in qualche modo 'stonato', disarmonico, certamente instabile. Una interpretazione, invece, euforica e, in senso lato, femminista, diametralmente opposta, legge il nome *Enitharmon* quale composizione di *enith* (da 'zenith') e *armon* (da *harmony*); ovvero, la figura femminile sarebbe per contro il culmine dell'armonia spirituale, l'apice dell'equilibrio mentale. Va comunque tenuto presente come nel nome Enitharmon sia parzialmente inscritto il nome *Tharmas* (*tharm-as*), lo zoa della vita sensoriale, emotiva e affettiva, dimensione, secondo Blake (e non solo lui!) tipicamente femminile.

Il nome *Los* si presenta assai più semplice. *Los* è la forma temporale, mondana di *Urthona*, lo zoa dell'inconscio, degli istinti primordiali, delle istanze profonde della psiche. Per questo è fondamentalmente un poeta e artista, uno che scava nei meandri della propria interiorità, e da lì, dall'interno, dal profondo, guarda, osserva e giudica il mondo attorno a sé. Questa figura, in cui Blake sostanzialmente si identifica, si chiama *Los* perché, per l'appunto, guarda, vede: allora *Los* come voce del verbo arcaico *lo*, *to lo*, e quindi *Los* come il poeta/artista che guarda, vede, con gli occhi della mente. Insomma, un poeta e artista veggente e visionario: «I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it» (*A Vision of the Last Judgment*, K 617). Una interpretazione più semplicistica può essere invece quella di *LOS* come anagramma di *SOL*; e certo Blake non si risparmia nelle raffigurazioni pittoriche 'solari', luminose, folgoranti del suo amato personaggio (fig. 6), equivalenti ai crediti di immaginazione e creatività a lui attribuiti nei testi poetici.

Abbiamo visto, nell'immagine precedente (fig. 5), l'opposizione tra i sessi, tra Enitharmon e *Los*, nella disperazione, nel pianto. Ma perché, che cosa



FIG. 5. *The First Book of Urizen* (1794), Plate 17, Londra, The Tate Gallery and The William Blake Trust.



FIG. 6. *The First Book of Urizen* (1794), Plate 16, Londra, The Tate Gallery and The William Blake Trust.

succede? Succede che, in un mondo caduto, nel peggiore dei mondi possibili, l'istanza di ricongiungimento tra principio maschile e principio femminile viene bloccata da quella aberrazione che è il vincolo del matrimonio, inteso in senso sociale e moralistico, che costringe una donna ad unirsi con un uomo da lei non liberamente scelto. È questo il tema della profezia *Visions of the Daughters of Albion* (1793), il testo più scopertamente libertario e giacobino di Blake, dove viene argomentata ed illustrata la correlazione tra rivoluzione politica, trattata in *America e Europe*, e rivoluzione sessuale (ricorderemo che «War is Energy Enslav'd»). Tutta la tematica della profezia è riassunta nel frontespizio del testo (fig. 7), dove vediamo tre personaggi, chiusi in una caverna, di platonica memoria, che però appare, a impressione immediata, il profilo di un sinistro teschio; due figure, uomo e donna, sono contrapposti, legati tra di loro da catene, sguardo disperato e spaventato l'uno, angosciata e accasciata l'altra. Dietro di loro un terzo personaggio maschile, accovacciato, presumibilmente in lacrime. Si chiamano, rispettivamente, Bromion, Oothoon, Theotormon.

Oothoon viene definita, nel testo verbale, «soft soul of America» (K 189), perché la rivolta politica deve contenere anche un'esplicita idea di rivolta contro le inibizioni della sessualità. In questo fenomeno specifico Blake si dimostra molto influenzato dalle idee di Mary Wollstonecraft, la prima femminista inglese, sua grande amica, e forse qualcosa di più (sembra, per i pettegoli, che ci fosse un *ménage à trois* con la moglie di Blake, Catherine Bouché).⁵

La storia narrata non è complessa. La giovinetta Oothoon, presumibilmente vergine, come le eroine dei romanzi o dei drammi gotici, corre incontro al giovanotto Theotormon per essere sua, ma nella corsa liberatrice viene bloccata da Bromion, il quale prima la violenta e quindi la sposa: «Over the waves she went in wing'd exulting swift delight,/ And over Theotormon's reign took her impetuous course./ Bromion rent her with his thunders; on his stormy bed/ Lay the faint maid, and soon her woes appall'd his thunder hoarse» (K 189-190). Ed ecco subito il parallelo tra la violenza sessuale e la violenza politica: «Bromion spoke: Behold this harlot here on Bromion's bed [...] Thy soft American plains are mine, and mine thy north & south./ Stamp't with my signet are the swarthy children of the sun;/ They are obe-

⁵ La voce fu messa nero su bianco dal più pettegolo ma informatissimo «intervistatore» degli artisti romantici inglesi, ovvero Crabb Robinson. Cfr. CRABB ROBINSON, *The Diary of Henry Crabb Robinson*, a c. di DEREK HUDSON, Oxford, Oxford University Press 1967, *passim*. Le notizie furono poi riprese nella prima biografia seria dell'autore: ARTHUR SYMONS, *William Blake*, London, Constable 1907. E si ritrovano in tutte le numerose biografie novecentesche, fino a JAMES KING, *William Blake: His Life*, London, Weidenfeld and Nicolson 1991, e PETER ACKROYD, *Blake*, London, Minerva 1996.



FIG. 7. *Visions of the Daughters of Albion* (1793), Frontispiece, Londra, The Tate Gallery and The William Blake Trust.

dient, they resist not, they obey the scourge,/ Their daughters worship terrors and obey the violent» (K 190). Dunque il matrimonio forzato e imposto, il matrimonio inteso quale istituzione civile, legale ed ecclesiastica, corrisponde a una forma regolare e codificata di *stupro*. Oothoon – come vediamo nell’immagine – viene legata con catene a Bromion, e non sembra ovviamente che nessuno dei due sia felice! E tuttavia la parte peggiore la fa Theotormon, il quale non reagisce per niente allo stupro coniugale di cui è stata vittima la fanciulla amata, non si comporta insomma come dovrebbe fare un eroe romanzesco, bensì si limita a piangere, prostrato e inerme, senza voler *guardare* (l’esatto contrario di Los!) la realtà circostante.

Veniamo subito ai nomi dei personaggi. Il triangolo tra Oothoon, Bromion e Theotormon chiama in causa il mito depositato nell’*Ossian* di Macpherson. A parte *Bromion*, che sembra un nome del tutto inventato, quello dell’eroina, *Oothoon*, richiama invece il nome e la vicenda personale di Oithona, innamorata di Gaul, ma rapita e stuprata da Dunromath. Quanto a *Theotormon*, il suo nome potrebbe proporre un’assonanza con Tonthormod, re di Sardonlo, il personaggio che si innamora di Oina-morul, la figlia di Ossian. Ma qui conviene aprire una brevissima parentesi. Non si può infatti misconoscere un dato testuale rilevante; ossia che Blake non impiega mai, nelle sue opere, materiali narrativi tratti direttamente dall’*Ossian*; semmai si lascia influenzare per l’appunto da alcuni *nomi* dei personaggi, si lascia affascinare dai loro suoni, le forme, le cadenze. Ragion per cui, anche nel caso delle *Visions of the Daughters of Albion*, non mi parrebbe filologicamente corretto assumere anche pur palpabili suggestioni quali vere e proprie fonti testuali. Solo un esempio. Qualcuno ha ricondotto il nome di Urthona al nome Uthorna, che compare nei poemi attribuiti da Macpherson al bardo scozzese;⁶ ma non si può tralasciare il fatto che lì si tratta di un toponimo, non di un antropónimo; per cui si ripropone un caso di sostanziale fascino linguistico e suadenza fonica più che di un prestito diretto.

Mi piace concludere questo breve excursus onomastico blakiano convocando il personaggio cui l’autore, «poet & artist», assegna solo tutte componenti positive, e al quale delega la sintesi del suo intero percorso mentale, immaginativo, immaginario e visionario. Tale personaggio si chiama *Jerusalem* (fig. 8), protagonista eponima dell’ultimo e più ambizioso «libro profetico», per mole e contenuti semantici, composto e inciso in un lungo periodo, che va dal 1804 al 1820.

Il nome dell’eroina è trasparente: *Gerusalemme*. Meno auto-esplicativi sono invece i suoi molteplici significati. Anzitutto è necessario tener pre-

⁶ Come riporta SAMUEL FOSTER DAMON nel suo ben documentato *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, London, Thames and Hudson 1973 e successive ristampe.



FIG. 8. *Jerusalem* (1804), Plate 92, The Tate Gallery and The William Blake Trust.

sente che Jerusalem, non solo nella profezia eponima, ma in tutto il canone blakiano, viene contemporaneamente trattata come donna e come città (al solito, onomastica e toponomastica, in Blake, sono interrelate). Jerusalem significa infatti molte cose: ispirazione artistica, visione immaginativa, comunione mistica tra divino e umano. In quanto città, è finalmente la realizzazione della Gerusalemme celeste, la città santa della pace, della fraternità universale, approdo del percorso apocalittico delle rivoluzioni politiche che hanno annientato l'egoismo materialistico dei poteri tradizionali, quelli raffigurati e denunciati nelle profezie degli anni Settanta del Settecento. Ed è proprio per questo che l'appellativo della giovane donna, Jerusalem, già preannunciato nelle *Visions of the Daughters of Albion* da Oothoon, è *Liberty*: libertà, libertà assoluta, da tutte le mistificazioni e oppressioni del mondo caduto. Nell'immagine qui proposta la vediamo infatti ergersi, vittoriosa ma misericordiosa, su tutti gli individui, addormentati o morti a causa del potere politico, religioso, morale e sociale significato dallo sfondo paesaggistico che richiama Stonehenge, rievocando i templi druidici, le leggi oppressive, i riti sacrificali e tutti i sistemi normativi basati sulla dicotomia Bene/Male, che Blake identifica, per l'appunto, nella religione dei sacerdoti e giudici celtici: «The Druids rear'd their Rocky Circles to make permanent Remembrance/ of Sin, & the Tree of Good & Evil sprang from the Rocky Circle & Snake of the Druids» (*Jerusalem*, K 740). E invece la giovane Jerusalem guarda altrove, anzi, tralascia la realtà fenomenica, immediata, assorta nella visione di un mondo migliore. Jerusalem, donna/città, si propone quale simbolo finale di quella sintesi esistenziale tra intelletto e materia, immaginazione e realtà, non ancora definitivamente persa dall'umanità caduta, e perciò, malgrado tutto, recuperabile; purché ogni individuo ponga in atto una tensione immaginativa, un desiderio di vedere in modo autentico, guardando oltre i limiti del sensibile, abbandonandosi alla passione e al sogno.

Blake, paladino della denuncia e della trasgressione, era fondamentalmente fiducioso e ottimista. Morì a 70 anni, circondato da allievi e amici, som-

merso nel letto dalle bozze delle incisioni della *Divina Commedia* che stava revisionando, mentre cantava a squarciagola i *Salmi* biblici.

Biodata: Professore ordinario di Letteratura inglese e Storia del teatro inglese all'Università di Firenze, si occupa prevalentemente dei rapporti tra letteratura e arti visive, teorie estetiche, drammaturgia e teatro, dal Seicento al Novecento. Ha diretto varie ricerche C.N.R. e MIUR sulle relazioni tra poesia, pittura e teatro nel Rinascimento, Romanticismo, Modernismo. Tra i suoi lavori più significativi: *Il primo Blake: testo e sistema* (1980); *'Macbeth': la parola e l'immagine* (1983); *Prospettive joyciane* (1984); *Sul discorso fantastico: la narrazione nel romanzo gotico* (1987); *Shakespeare illustrato* (1996); *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature* (1999); *I contesti culturali della letteratura inglese: Il Rinascimento* (2002); *Poesia come pittura nel Romanticismo inglese* (2004); *Rivoluzione e Rivelazione: William Blake tra profeti, radicali e giacobini* (2004); *Shakespeare e gli emblemi* (2006); *Stupende fantasie: Saggi su William Blake* (2006); *'Esuli' di Joyce: Dramma, psicodramma, metadramma* (2009); la curatela di *The Dead/I morti* di James Joyce (2012). Condiregge le collane «Studi di Letterature Moderne e Comparete», «Joyciana» e «Ithaca: Scienze dell'Interpretazione». Fa parte del Consiglio di Redazione della «Rivista di Letterature Moderne e Comparete». È socia dell'Accademia di Scienze e Lettere «La Colombaria».

corticla@yahoo.it