REGIONE TOSCANA
Consiglio Regionale

Intarsi Danteschi

Vita Nova e *Comedìa*
nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze

Atti del convegno internazionale di studi
Firenze 1-2 ottobre 2021

A cura di Serena Cenni e Elisa Bizzotto



Edizioni dell'Assemblea

Edizioni dell'Assemblea

255

Studi

Intarsi Danteschi

Vita Nova e *Comedìa* nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze

Atti del convegno internazionale di studi
Firenze 1-2 ottobre 2021

A cura di Serena Cenni e Elisa Bizzotto

REGIONE TOSCANA

Consiglio Regionale

Settembre 2023

CIP (Cataloguing in Publication)
a cura della Biblioteca della Toscana Pietro Leopoldo

Intarsi danteschi : Vita Nova e Comedìa nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze : Atti del convegno internazionale di studi
Firenze 1-2 ottobre 2021 / a cura di Serena Cenni e Elisa Bizzotto ; presentazione di Antonio Mazzeo. - Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2023
1. Cenni, Serena 2. Bizzotto, Elisa 3. Mazzeo, Antonio
851.1

Alighieri, Dante - Opere - Fortuna - Firenze - Sec. 19. - Atti di congressi

Volume in distribuzione gratuita

In copertina: Dante Gabriel Rossetti "The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise" (1853) Fitzwilliam Museum, Cambridge

In collaborazione con:

Consiglio regionale della Toscana
Settore "ISettore Iniziative istituzionali e Contributi. Rappresentanza e Cerimoniale. Servizi di supporto."
Progetto grafico e impaginazione: Daniele Russo
Pubblicazione realizzata dal Consiglio regionale della Toscana quale contributo ai sensi della l.r. 4/2009
Settembre 2023
ISBN 9791280858-22-1

Sommario

Presentazione 7
Introduzione 11
Ringraziamenti 19

Prima sessione

Stefano Evangelista
Il percorso dantesco di Eugene Lee-Hamilton:
ricezione e traduzione 23

Francesco Marroni
La versione di Carlyle: Dante e il romanzo vittoriano 39

Francesca Castellani
Lemmi figurativi danteschi: un percorso tra Sette e Ottocento 59

Claudia Corti
Blake e Dante nell'Inferno fiorentino, a caccia di ladri 81

Loretta Innocenti
Di centenario in centenario: *La Profezia di Dante* di Lord Byron 99

Seconda sessione

Alex R. Falzon
Shelley, Keats & Dante 117

Anna Enrichetta Soccio
Gabriele Rossetti e la Beatrice di Dante: riflessioni sulla presenza
di Dante nell'Inghilterra dell'Ottocento 127

Susan Payne
Found in Translation: Dante Gabriel Rossetti's Translating
of Dante Alighieri's *Vita Nova* into English 137

Raffaella Antinucci
Alle origini del dantismo americano: Emerson e *La Vita Nuova* 161

Terza sessione

Laura Desideri
Dante nella *Vieusseux's circulating library:*
tracce di traduzioni, traduttori, lettori 185

Silvio Balloni
La collezione dantesca del barone Seymour Stocker Kirkup:
notizie inedite e riscoperte 205

Alessandro Gentili
Ugolino nell'*Inferno* di Eugene Lee-Hamilton 217

Lene Østermark-Johansen
«Galeotto fu il libro»: Depicting Paolo and Francesca
and the Dangers of Reading in Nineteenth-century Art 231

Angelo M. Mangini
Purgatorial Shadows: agnizioni dantesche
nella poesia di Wilfred Owen 251

Appendice

Silvio Balloni
La collezione dantesca di Daniel Willard Fiske 271

Le autrici – gli autori 275
Indice dei nomi 281

Presentazione

Nell'ambito delle numerose iniziative promosse dal Consiglio regionale della Toscana per celebrare il Settecentenario della morte del Sommo Poeta, la Sala del Gonfalone, nel massimo rispetto delle restrizioni sanitarie dovute alla pandemia, ha accolto il 1 ottobre del 2021 l'apertura di un convegno dedicato alla ricezione di Dante nella cultura anglo-americana dell'Ottocento, di cui il volume che qui presentiamo ai lettori è concreta manifestazione.

È noto che l'inizio dell'Ottocento coincise con un periodo di intenso interesse europeo e nordamericano per l'Italia e per l'opera dantesca, tanto che si definì *Dantomania* il coinvolgimento e la passione verso quel poeta la cui fama travalicava i confini identitari per assurgere a icona transnazionale e transepocale. Si intensificarono le traduzioni, in particolare su suolo anglosassone, mentre i viaggi e i soggiorni, soprattutto a Firenze, permisero a stranieri eruditi di immergersi nel vissuto dantesco, promuovere un *revival* del Medioevo e addentrarsi nelle opere e nelle idee del poeta per tramutarle in dinamica fonte di ispirazione per il loro immaginario creativo. Il Gabinetto Vieusseux, inaugurato nel 1820, con la sua biblioteca circolante ricca di nuove acquisizioni in più lingue, assunse un ruolo di grande rilievo e si evidenziò, incidendo anche sulla cultura autoctona, come il luogo promotore di incontri internazionali, mentre Dante, riconosciuto per la sua universalità, divenne richiestissimo da un numero sempre più crescente di lettori colti e appassionati.

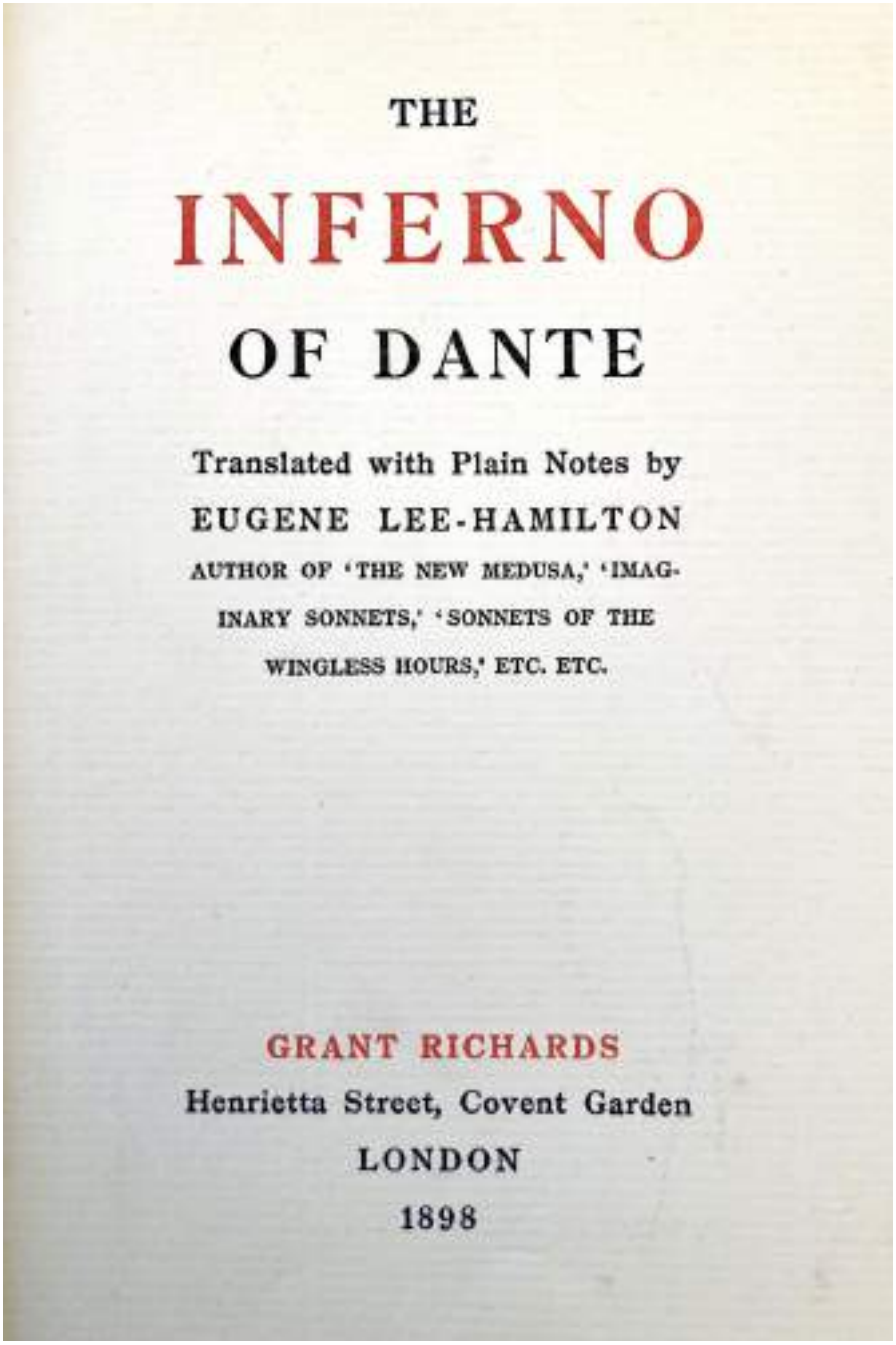
In questo volume pubblicato dall'Edizioni dell'Assemblea si troveranno analisi innovative e accurati riferimenti non solo ai poeti romantici, a scrittori e commentatori vittoriani, o ai pittori della fine del Settecento e dell'Ottocento affascinati dalle suggestioni talvolta orrifiche dell'*Inferno*, ma anche importanti riflessioni sui traduttori, sui bibliofili e sui grandi collezionisti che si avvicendarono a Firenze partecipando alla vita della città e promuovendo, come ad esempio Seymour Kirkup, la ricerca e il ritrovamento dell'affresco di Dante al Bargello.

La multidisciplinarità e l'originalità dell'approccio critico ha permesso, infine, agli studiosi di indagare e approfondire le molteplici raffigurazioni, testuali e non, attraverso le quali gli interessi, le contaminazioni e le trasmigrazioni artistiche imperniate sull'opera del grande poeta fiorentino

si sono manifestate e sviluppate durante tutto l'arco dell'Ottocento e del primo Novecento, periodi questi ultimi davvero privilegiati, e irripetibili, nel rapporto di Firenze e della Toscana con il mondo anglo-americano.

Antonio Mazzeo
Presidente del Consiglio regionale della Toscana

ad Alex R. Falzon,
dolce e potente sognatore


THE

INFERNO

OF DANTE

Translated with Plain Notes by

EUGENE LEE-HAMILTON

AUTHOR OF 'THE NEW MEDUSA,' 'IMAGINARY SONNETS,' 'SONNETS OF THE WINGLESS HOURS,' ETC. ETC.

GRANT RICHARDS

Henrietta Street, Covent Garden

LONDON

1898

Prima edizione dell'Inferno di Dante tradotto da Eugene Lee-Hamilton
Archivio Associazione culturale Il Palmerino

Introduzione

Nel gennaio 2021, dopo mesi di sofferto isolamento pandemico, il casuale ritrovamento di un volumetto pubblicato a Londra nel 1898 per i tipi dell'editore Grant Richards presente nella biblioteca dell'Associazione Culturale Il Palmerino, riaccende un entusiasmo incredibile e un desiderio di progettare un'iniziativa valida e innovativa da proporre per il Settecentenario dantesco. Perché quel volumetto, che porta il titolo *The Inferno of Dante*: *Translated with Plain Notes by Eugene Lee-Hamilton*, ha sicuramente visto la luce proprio alla Villa Il Palmerino e quell'*Eugene* che compare come traduttore e commentatore nel sottotitolo, altri non è che il fratello di Vernon Lee, figlio di primo letto della madre della studiosa, che si era creato una notevole fama come autore di sonetti sull'onda dei saggi e della filosofia del 'maestro' dell'Estetismo inglese, Walter Pater. Giovane e promettente *attaché* presso l'ambasciata inglese di Parigi negli anni Settanta dell'Ottocento, aveva dovuto abbandonare la carriera diplomatica per l'insorgere di un'improvvisa paralisi agli arti inferiori che lo aveva costretto a tornare a Firenze nel 1874, per essere accudito dalla madre (Matilde Paget) e dalla sorella Violet che, nel frattempo, si stava affermando come scrittrice con il *nom de plume* di Vernon Lee. Invalido per circa venti anni, ma intellettualmente sensibile e creativo, Eugene aveva ritagliato per sé l'ambito della poesia producendo alcune raccolte di sonetti, e godendo, tra gli altri, dell'apprezzamento di Oscar Wilde, in visita alla Villa Il Palmerino nel 1894, proprio per fare la sua conoscenza. Dall'esistenza di questa sua traduzione annotata dell'*Inferno* è nata l'idea di celebrare il Settecentenario della morte del Sommo poeta riunendo idealmente a Eugene e al Palmerino un insieme di artisti britannici e americani per i quali Dante, le sue opere e Firenze furono, nell'Ottocento, un'intensa fonte di ispirazione.

Consapevoli che avremmo fatto delle scoperte di grande interesse se fossimo riusciti ad aggregare, pur nelle estreme difficoltà create della pandemia, un gruppo di studiosi – dantisti, anglisti, storici dell'arte, comparatisti e bibliografi – pronti a investigare con rigore scientifico le molteplici sfaccettature testuali attraverso le quali gli influssi danteschi si erano manifestati, abbiamo elaborato un progetto in cui l'*incipit* temporale non poteva che coincidere con l'età romantica che, per prima, aveva posto l'accento sull'importanza del genio transnazionale e transepocale

idealmente incarnato in Dante, per poi snodarsi lungo tutto l'Ottocento vittoriano e il primo Novecento, periodi privilegiati nel rapporto di Firenze e la Toscana con il mondo anglo-americano. Dopo secoli di oblio e alcune valutazioni non proprio positive nel Settecento, l'Ottocento coincide, infatti, con un periodo di intenso interesse verso l'opera dantesca, quasi senza precedenti nel mondo anglosassone, caratterizzato fra l'altro da un notevole intensificarsi di tentativi di traduzione in lingua inglese: dalla prima traduzione integrale della *Commedia* nel 1802 ad opera dell'irlandese Henry Boyd, alla celebre versione di H. F. Cary (1814) ristampata più volte, alla traduzione in prosa dell'*Inferno* ad opera di J. A. Carlyle (1864), fratello del celebre scrittore Thomas Carlyle, alla traduzione della *Vita Nova* e delle poesie degli Stilnovisti ad opera di Dante Gabriel Rossetti(1861) fino a quella del *Purgatorio* di C. L. Shadwell (1892), e a Eugene Lee-Hamilton, nel 1898.

E proprio con lo sguardo rivolto a quest'ultimo, il 1 ottobre del 2021, in presenza dei soli relatori, della Presidente dell'Associazione Culturale Il Palmerino, Federica Parretti, e del Capogabinetto Dottor Francesco Sangermano che ci ha accolto con grande gentilezza e interesse, si è aperta nella Sala del Gonfalone del Consiglio regionale della Toscana la prima sessione del convegno *Intarsi Danteschi: 'Vita Nova' e 'Comedìa' nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze*, di cui questo volume è il risultato concreto. Presieduta da chi scrive, che ha brevemente illustrato il progetto da cui ha preso vita e anima il convegno, la sessione è iniziata con la relazione di Stefano Maria Evangelista dal titolo *Il percorso dantesco di Eugene Lee-Hamilton*: *ricezione e traduzione* che ha evidenziato come l'iter di sofferenza fisica ed esistenziale del poeta tardo-vittoriano intessi fin dall'inizio «un lungo e intenso dialogo con Dante, che comprende varie forme di esperimenti poetici» culminanti, attraverso un'ampia produzione sonettistica, nella traduzione dell'*Inferno* del 1898. Il processo di identificazione con il «Dante esule e solitario, figura liminale tra la vita e la morte» è infatti presente in molti sonetti e anche la traduzione della prima cantica della *Divina Commedia* ne porta la traccia psicologica. Evangelista arricchisce, infine, il proprio saggio, e il presente volume, con una notizia di grande rilievo e di emozione per gli studiosi di Dante: la scoperta, e la visione, avvenute recentissimamente, del manoscritto di Eugene Lee-Hamilton con la traduzione del *Purgatorio* (1904), conservata presso la biblioteca Bodleiana di Oxford, che sicuramente diverrà oggetto di studio per *scholars* di diverse discipline.

Con l'interessante saggio di Francesco Marroni dal titolo *La versione di Carlyle: Dante e il romanzo vittoriano* lo sguardo si volge al primo vittorianesimo e a quell'Inghilterra devastata da una industrializzazione selvaggia nella quale gli uomini (gli operai) si aggiravano come in un «Inferno dantesco». Dante, da cui trae testimonianze pregnanti del Male, diviene per il grande pensatore e saggista scozzese un *memento* per la propria patria, e un modello forte di riferimento configurandosi come «una rivelazione e uno smascheramento di ogni ipocrita predicazione». Con i venti di guerra che da mesi spirano oggigiorno da Est, risuona a mio avviso profetica quest'affermazione di Carlyle citata da Marroni: «Italy produced its Dante; Italy can speak! […] The Nation that has a Dante is bound together as no dumb Russia can be». I saggi di Carlyle, in particolare *Chartism* (1840) e *On Heroes, and Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), divengono fonte di ispirazione non solo per Dickens, ma per una scrittrice di grande sensibilità come Elizabeth Gaskell che nei suoi romanzi, a partire proprio dal primo, *Mary Barton*, pubblicato anonimo nel 1848, non esitò a mostrare ai lettori le sofferenze patite dalla classe operaia nello scenario «infernale» della sua Manchester.

Con Francesca Castellani, storica dell'arte presso lo IUAV di Venezia, il discorso si sposta sui *Lemmi figurativi danteschi* sottolineando come, tra Settecento e Ottocento, proprio la *Commedia* dantesca con le sue narrazioni talvolta orrifiche abbia acceso la fantasia di molti artisti che hanno prodotto dipinti dal forte impatto emotivo. Castellani propone una ricerca e uno studio dei lemmi (tra cui *Michelangiolismo*, ad esempio), che alludano «non solo a schemi e citazioni iconografiche ma a paradigmi che veicolino atteggiamenti profondi» e, focalizzando l'attenzione sul tragico episodio del Conte Ugolino e dei suoi figli, mostra persuasivamente come le fisicità tormentate di stampo michelangiolesco, unite alle diverse modalità di transcodificazione pittorica, afferiscano ai campi del terrore, del patetico, del perturbante.

Anche con i saggi di Claudia Corti e Loretta Innocenti ci immergiamo nel pieno dell'età romantica, consapevoli che da questa saremmo dovuti partire per amore della cronologia, ma altrettanto consapevoli che un progetto nato dal desiderio di dare 'voce' a un poeta valido ma offuscato dal tempo come Eugene Lee-Hamilton non potesse non aprirsi proprio con un'analisi della sua vita, dei suoi testi e, come vedremo, della sua traduzione dell'*Inferno*. D'altronde un volume come questo, che ha aggregato studiosi afferenti a diverse discipline, non poteva rimanere imbrigliato in strette

maglie temporali ma, per così dire, volare libero per poter offrire al lettore una visione il più possibile ricca, innovativa e polifonica, in grado di assicurare spunti di riflessioni per ulteriori indagini testuali.

Claudia Corti, come osserverà il lettore di questo volume, nel saggio *Blake e Dante nell'Inferno fiorentino, a caccia di ladri*, sposta l'attenzione su due cantiche specifiche, XXIV e XXV, riguardanti il furto e la punizione dei ladri, e presenta una serrata analisi confrontando microanaliticamente sia il testo dantesco che il testo pittorico blakeiano. Artista immaginifico ed eclettico, tra il 1824 e il 1827 Blake aveva composto ben 102 tavole focalizzate su episodi danteschi che lo avevano colpito per esperienze esistenziali trasgressive privilegiando «le michelangiolesche forme dei dannati»: di queste Corti seleziona 11 illustrazioni afferenti ai vari peccatori della Toscana dell'epoca, mostrando come il pittore ribelle e radicale scelga però di raffigurare i ladri e le loro inquietanti punizioni (i serpenti), «con una buona dose d'ironia, o comunque di levità, di amabile sarcasmo, che lasciano trasparire una salutare forma di divertita – e divertente – complicità dell'artista nei peccati».

Con il saggio di Loretta Innocenti dal titolo *Di centenario in centenario: 'La Profezia di Dante' di Lord Byron*, si è chiusa la prima sessione del convegno presso la Sala del Gonfalone del Consiglio regionale della Toscana. Pubblicato nel 1821, anno in cui secondo Innocenti «non ci furono esplicite celebrazioni del Cinquecentenario della morte di Dante», il poemetto in quattro canti presenta elementi di indubbia originalità. Considerato da Byron stesso «un esperimento metrico» e il suo testo migliore, la *Profezia* vede come protagonista e narratore Dante stesso che dolentemente prefigura gli eventi cupi che accadranno in Italia, esortando i lettori a ribellarsi al giogo straniero. Impegno politico, spirito profetico ed esilio rappresentati dal genio creativo di Dante nei suoi molteplici scritti innestano nel Byron anticonformista e rivoluzionario, come nota puntualmente Innocenti, un forte senso di identificazione giungendo a collegare le istanze profonde di un vate medievale a quelle di un prometeico spirito romantico.

E ancora sui grandi romantici si è aperta la seconda sessione, presieduta da Giovanna Mochi, presso la bella Sala Fiamma Ferragamo del British Institute of Florence, importante istituzione che dall'anno della sua fondazione, il 1917, intrattiene intensi legami culturali con Firenze e la Toscana. Alex R. Falzon in *Shelley, Keats and Dante* ha ricordato quanto il primo poeta P. B. Shelley, che proprio nel parco delle Cascine di Firenze

scrisse nel 1819 la famosa *Ode to the West Wind*, fosse stato influenzato dal metro dantesco, costruendo l'*Ode* come fosse una «ghirlanda di sonetti» in terza rima. L'innovativa struttura dell'*Ode* poi ben si connette, secondo Falzon, al suo potente contenuto che enfatizza con versi «incendiari» la necessità di un nuovo inizio e la cancellazione del vecchio mondo decadente. Nel sonetto di John Keats, *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paulo and Francesca*, scritto anch'esso nel 1819, Falzon rintraccia, in *The Story of Rimini* dell'amico poeta James Leigh Hunt, un altro debito intertestuale di grande interesse.

Con il saggio di Anna Enrichetta Soccio viene posta l'attenzione su un personaggio molto eclettico: Gabriele Rossetti, poeta, "carbonaro", espatriato per motivi politici prima a Malta e poi a Londra nel 1824, docente di Lingua e Letteratura Italiana al King's College, ma soprattutto dantista culto e appassionato che aveva dedicato alla *Divina Commedia* importanti riflessioni di carattere esoterico. Tra i suoi testi, l'ampio e accuratissimo studio *La Beatrice di Dante*, il cui *Primo ragionamento critico*, distanziandosi dagli approcci ortodossi, pone Beatrice come una «*luce* portatrice di significati *oscuri*» identificandola con la "Filosofia-Beatrice", cioè, con la «Sapienza filosofica per eccellenza» che, come osserva la studiosa, «da Pitagora arriva fino alla modernità».

Avere come padre Gabriele Rossetti, nella cui casa si avvicendavano esuli ma anche studiosi italiani e stranieri appassionati di Dante, non poté che essere di ispirazione per il figlio Dante Gabriel che, giovanissimo e talentuoso pittore acquarellista, intraprese la traduzione sia dei poeti stilnovisti, che dei testi in rima della *Vita Nova*, trovando nella giovane amante Lizzie Siddal, l'incarnazione della sua "Beatrice", sia a livello esistenziale che artistico. Come sottolinea Susan Payne in una ampia ricostruzione del "dantismo" di casa Rossetti e in una dettagliata analisi di tre sonetti della *Vita Nova*, Dante Gabriel offrirà – nel passaggio dall'Italiano all'Inglese - una nuova e originale modalità traduttiva, non meramente basata sulla letteralità o fedeltà al testo, ma su una personale riscrittura metrica e interpretativa.

E alla prima traduzione americana della *Vita Nova* da parte di Ralph Waldo Emerson che la considerava «almost unique in the literature of sentiment», è dedicato il saggio di Raffaella Antinucci che, ripercorrendo le tappe della passione dantesca del grande filosofo e scrittore trascendentalista iniziata fin dal 1818 con la lettura di alcuni articoli del Foscolo, ne evidenzia l'importanza e l'influenza culturale per l'avviamento alla costruzione di «una

tradizione propriamente americana», affrancata dal Vecchio Continente. Il desiderio di rimanere il più possibile connesso al senso letterale del testo («*keeping lock stepped with the original*») permette a Emerson, come rileva Antinucci, «di ri-vivere il processo di scrittura attraverso un'esperienza dinamica e di ibridazione interculturale», offrendo al pubblico con la sua traduzione la possibilità di fruire di un testo «primario» di uno degli artisti che lui considerava tra i più «rappresentativi» del mondo.

Il secondo giorno del convegno, presieduto da Elisa Bizzotto, si è aperto il 2 ottobre presso la Sala Beatrice Angeli dell'Associazione Culturale Il Palmerino con l'intervento di Laura Desideri dal titolo *Dante nella Vieusseux's circulating library: traduzioni, traduttori, lettori*, che ha offerto, di questa prestigiosa biblioteca circolante di spessore internazionale, un'interessante "mappatura" estrapolata dalle collezioni librarie, dal Libro dei soci e dal Libro del prestito da cui sono emerse rilevanti informazioni sulle traduzioni inglesi di Dante e su quali fossero le più lette. Ne è emerso anche come, tranne Blake e Rossetti, tutti le artiste e gli artisti nominati in questo convegno si fossero incrociati, a Firenze, in questo luogo così affascinante e pionieristicamente promotore di *intarsi* interculturali ed esistenziali.

Tra i numerosissimi britannici che, come ha scritto nel presente volume Laura Desideri, affollavano Firenze e il Gabinetto Vieusseux, non poteva mancare forse il più bizzarro ed eccentrico di tutti, il Barone Seymour Stocker Kirkup, amante di Dante al punto da finanziare il ritrovamento dell'affresco al Bargello che il Vasari attribuiva a Giotto. Raffinato bibliofilo, collezionista e occultista Kirkup possedeva una delle più straordinarie raccolte dantesche, nonché una ricca collezione di testi demonologici. Grazie alla precisa documentazione ottenuta dalla Sotheby di Londra, che nel 1871 ne aveva curato l'asta, Silvio Balloni è riuscito a fornire al pubblico, come ai lettori del presente volume, l'esatta struttura collezionistica di Kirkup e, concentrandosi in particolare, sui codici e sugli incunaboli, ha potuto tracciare, per la prima volta, anche la collocazione esatta dei testi danteschi di maggior pregio.

Il saggio di Alessandro Gentili ci riporta a Eugene Lee-Hamilton, all'*Inferno* dantesco e, in particolare, all'episodio del Conte Ugolino e dei suoi figli, un evento così tragico da aver empaticamente acceso la fantasia di molti artisti fin dal tardo Settecento, quando il gusto si muoveva verso l'estetica di Burke, in cui terrore e sublime si compenetravano. Osserva Gentili che è proprio «attraverso Ugolino che Dante fa autorevolmente

il suo ingresso nella cultura inglese» tanto che la sua storia può essere considerata in assoluto la più tradotta dell'*Inferno* dantesco, fino ai giorni nostri. In una precisa microanalisi dei 90 coinvolgenti versi del canto XXXIII, Gentili offre dettagliati esempi delle potenzialità traduttive di Eugene-Lee Hamilton le cui scelte, in molteplici punti, risultano incisive, appropriate e anche fonicamente efficaci.

Ma un altro episodio dell'*Inferno* emerge dal penultimo saggio di questo volume, dove il riferimento della prima parte del titolo «Galeotto fu il libro» richiama immediatamente, per il lettore italiano, la drammatica storia di Paolo e Francesca. Lene Østermark-Johanson, ricordando come quello di Francesca sia il più lungo monologo enunciato da una voce femminile nella *Commedia*, evidenzia come la narrazione della storia articolantesi in diversi momenti (lettura, passione, bacio, morte), abbia contribuito alla formazione di dipinti di grande valore che, a seconda dell'empatia dell'artista, ha privilegiato, su tele indimenticabili, i soli amanti affascinati dalla lettura del libro «galeotto», gli amanti e il bacio, gli amanti e la figura del marito Gianciotto, gli amanti durante l'incontro con Dante e Virgilio, con giochi ricettivi multiprospettici.

L'impatto emotivo di profonda verità dell'*Inferno* avrà poi una risonanza di grande intensità nella produzione di Wilfred Owen, il giovanissimo "soldier poet" che perderà la vita in guerra a soli 21 anni nel 1918, e che in *Purgatorial Shadows: agnizioni dantesche nella poesia di Wilfred Owen*, offre al lettore lucidi esempi "danteschi" di cupa, perturbante catabasi. Angelo M. Mangini, toccando i temi della guerra, della pietà, del riconoscimento laddove l'influenza dell'*Inferno* è più incisiva, riconosce e indaga negli ipertesti oweniani interessanti «risvolti purgatoriali» che evidenzia testualmente nei temi dell'incontro e dello sguardo, sottolineando come nella ricezione anglicana le due dimensioni (infernale e purgatoriale) risultino a tutt'oggi singolarmente sovrapposte.

A conclusione del volume ci è sembrato importante ricordare, in una breve Appendice, la figura di un altro autorevole e influente collezionista americano, Daniel Willard Fiske, vissuto molti anni a Firenze e proprietario della Villa La Torraccia, oggi sede della Scuola di Musica di Fiesole. Silvio Balloni, nel suo contributo, ne ha posto in luce l'assoluta unicità, come riconosciuto nella «Florence Gazette» del 24 marzo del 1894.

Serena Cenni

Ringraziamenti

L'Associazione Culturale Il Palmerino e l'organizzatrice del convegno Serena Cenni desiderano ringraziare il Consiglio regionale della Toscana nelle figure del suo Presidente Antonio Mazzeo e del Capogabinetto Francesco Sangermano che hanno sostenuto il progetto presentato in occasione del Settecentenario della morte di Dante e hanno accolto, il 1ottobre 2021 nella Sala del Gonfalone, l'apertura del convegno *Intarsi Danteschi: 'Vita Nova'* e *'Comedìa' nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze*, nonostante il difficile momento pandemico

L'Associazione desidera anche ringraziare Simon Gammell, direttore del British Institute of Florence, per aver permesso lo svolgimento della seconda sessione del convegno presso la Sala Fiamma Ferragamo nel pomeriggio del 1 ottobre.

Il convegno, promosso dalla nostra Associazione, e patrocinato anche dal Gabinetto G. P. Vieusseux diretto da Gloria Manghetti, ha avuto termine il 2 ottobre, con lo svolgimento della terza sessione di studi presso la Sala Beatrice Angeli e il giardino di Villa Il Palmerino.

Si ringraziano gli studiosi e le studiose che con il loro entusiasmo, la loro generosità e con i loro contributi di rilevante originalità hanno reso questi incontri davvero indimenticabili.

Prima sessione

Stefano Evangelista

Il percorso dantesco di Eugene Lee-Hamilton: ricezione e traduzione

Il periodo che va dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi decenni del ventesimo secolo segna la fase di massima intensità nell'attività di traduzione di Dante in lingua inglese. La scoperta di Dante era allora cosa relativamente recente. Infatti, la prima traduzione integrale in *blank verse* dell'*Inferno* ad opera di Charles Rogers – oggi ritenuta poco soddisfacente dalla critica – risale solamente al 1782, prima della quale i lettori inglesi dovevano accontentarsi di versioni sparse di singoli episodi[1]. Per una versione integrale della *Commedia* capace di combinare accuratezza e potere espressivo bisognerà aspettare l'opera del sacerdote anglicano Henry Francis Cary pubblicata nel 1814 (intitolata *The Vision of Dante Alighieri*), che viene apprezzata dai grandi poeti romantici quali Samuel Taylor Coleridge e John Keats, e che in seguito diverrà la traduzione di rifermento per i vittoriani. Sulla scia di Cary, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si susseguono traduzioni parziali e integrali della *Commedia* che si cimentano con approcci diversi, soprattutto in fatto di questioni metriche.

Affiancate alle traduzioni e inscindibili da esse, proliferano un'ampia attività di trasposizione intermediale – particolarmente sviluppata negli ambienti preraffaelliti – e le iniziative di promozione organizzate dalle nuove Dante Societies di Oxford (la prima ad essere fondata nel 1876), Londra (1881) e Manchester (1906). Questo intreccio di modalità di ricezione, a cui va ovviamente aggiunta la produzione saggistica della critica letteraria, rappresenta un processo di mediazione e vera e propria popolarizzazione dell'opera dantesca nella cultura anglosassone, nella quale spicca il contributo poliedrico di Dante Gabriel Rossetti, figura di riferimento per la pittura e letteratura preraffaellite che traduce la *Vita Nova* nel 1861. Ispirato proprio da questa opera, Rossetti sposta il fulcro dell'attenzione inglese verso un Dante più intimo e psicologico rispetto al Dante politico e pubblico della *Commedia* che aveva affascinato in

1 D. Wallace, *Dante in English*, in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. R. Jacoff, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2007, p. 289.

particolar modo i suoi predecessori romantici – un Dante, si potrebbe dire, introverso, la cui vicenda biografica e poetica è dominata dal difficile rapporto d'amore con Beatrice.

Le possibilità di suggestione suscitate da questo nuovo Dante si realizzano soprattutto nell'ambito della cultura estetico-decadente di fine secolo. Lo stesso Walter Pater, autore dei celebri e controversi *Studies in the History of the Renaissance* (1873) e figura di riferimento per l'estetismo letterario, riflette su come Dante sembri possedere una speciale affinità con il 'genio' del diciannovesimo secolo:

> the unaffected interest of our own generation in the *Divina Commedia* is more than a mere element of the medievalism which marks the later half of the nineteenth century. […] there seems to be something more than just this, something more positive in character, and in closer alliance with the genius of the nineteenth century itself, in the interest which Dante commands among us,– his popularity with the many, his sufficiency for the devotion of a select number of admirable scholars […][2].

In questa introduzione a una nuova traduzione del *Purgatorio* ad opera del suo amico C. L. Shadwell, Pater traccia la mappa di una fortuna dantesca ampia e variegata che abbraccia in sé sia una élite intellettuale fatta di specialisti in questioni letterarie e filologiche, sia quello che oggi si direbbe il grande pubblico. I fattori motivanti di questa apertura dell'Inghilterra moderna a Dante devono cercarsi, per Pater, al di là della moda del medievalismo innescata da Rossetti e dai suoi confratelli preraffaelliti: fondamentali sono il gusto cosmopolita e l'ecletticismo dell'Ottocento, che lo distinguono dal secolo precedente che nei confronti di Dante, e del medioevo in generale, nutriva un sentimento di repulsione (Pater cita l'episodio di Goethe che, in visita ad Assisi, preferisce visitare degli anonimi resti romani più che gli affreschi di Giotto). La «stretta alleanza» sta nel fatto che gli inglesi moderni, sempre secondo Pater, apprezzano spontaneamente e senza bisogno di mediazioni la capacità di osservazione, l'attenzione al dettaglio e la minuzia nell'esecuzione che sono le caratteristiche dell'opera dantesca. Con questo giudizio Pater avvicina Dante ai canoni del realismo ottocentesco, caratterizzato dall'interesse psicologico e dal relativismo

2 W. Pater, *Introduction*, in *The Purgatory of Dante Alighieri*, trans. by C. L. Shadwell, Macmillan, London and New York 1892, p. xiv.

morale, e altresì dell'estetismo con il suo sofisticato formalismo e culto della bellezza.

Il panorama letterario e culturale tracciato da Pater è il contesto in cui matura l'interesse dantesco del poeta Eugene Lee-Hamilton (1845-1907) che, come vedremo, ebbe un fortissimo legame con l'Italia e in particolare con la città di Firenze. Lee-Hamilton non è un nome che oggi molti ricordano, anche negli ambienti della critica letteraria inglese. Ma negli anni Ottanta dell'Ottocento divenne un poeta di successo, conosciuto e stimato dai contemporanei, tanto che lo si potrebbe classificare tra i maggiori minori della letteratura tardo-vittoriana. Influenzato da Rossetti e Pater, nel corso della sua opera poetica Lee-Hamilton intreccia un lungo e intenso dialogo con Dante, che comprende varie forme di esperimenti poetici e che culmina con una traduzione integrale dell'*Inferno* pubblicata nel 1898. Prima di addentrarsi nell'analisi testuale sarà necessario fornire qualche cenno biografico su Lee-Hamilton per inquadrare le condizioni eccezionali della sua produzione letteraria.

La lunga morte

Al pari di Rossetti, Lee-Hamilton matura in uno dei più formidabili ambienti anglo-italiani di quegli anni: Eugene era infatti il fratellastro maggiore della scrittrice Vernon Lee, figlio di una madre in comune, Matilda Abadam, e del capitano James Lee-Hamilton. Dopo la morte del primo marito, Matilda sposerà il precettore del piccolo Eugene, Henry Ferguson Paget, con il quale darà alla luce Violet Paget, ossia Vernon Lee. La famiglia, come è noto, si trasferisce a Firenze sin dall'inizio degli anni Settanta, in principio in città e poi fuori le mura al Palmerino. Prima di allora, però, Eugene è studente a Oxford dal 1864. Il suo collegio, Oriel, è uno dei più progressisti dell'antica università, associato alla figura del riformista John Henry Newman. A Oxford, Eugene ottiene una prestigiosa borsa di studio, la Taylorian Scholarship in Modern Languages and Literature, che gli viene probabilmente assegnata per premiare le ottime conoscenze linguistiche. Anche se – cosa non rara a quel tempo – non completa gli studi, Eugene frequenta Oxford durante un periodo di insolito fermento nella vita letteraria dell'università. Sono gli albori dell'estetismo: A. C. Swinburne pubblica le celebri *Poems and Ballads*, subito soppresse, nel 1866, e nel 1867 e 1868 Pater pubblica i primi controversi saggi su Winckelmann e William Morris. Lasciata Oxford ma affascinato dalle atmosfere estetico-

decadenti, Lee-Hamilton intraprende la carriera diplomatica, che nel suo caso è facilitata dalla conoscenza delle lingue straniere, soprattutto del francese.

È un giovane promettente e da lui la famiglia si aspetta molto, soprattutto, forse, la sorella Violet che già da molto giovane nutre forti ambizioni letterarie. Purtroppo, però, le speranze si infrangono intorno al 1874, quando Eugene viene colto da una paralisi che lo rende invalido, costringendolo a letto e riducendo al minimo la sua capacità di interagire con il mondo esterno. La scrittrice Linda Villari ricorda così le sue prime impressioni del poeta, che incontra a Bagni di Lucca nel 1877:

> At that date he seemed to be permanently invalided, doomed to a lingering and painful death. Always lying flat on his back, often too suffering to bear the light, or be moved from his room. On his easier days he took the air in a carriage specially arranged to contain his mattress couch. The devoted mother who was always watching over him would occasionally halt to speak to some passing friend. Then, the brim of his broad felt hat being tilted up, one would see the poet's luminous, youthful eyes, and hear a kind word or so from his patient lips[3].

Per venti anni i medici riescono a fare ben poco per porre rimedio a questa lunga morte («lingering […] death») o perlomeno per ridurre le sofferenze fisiche di Lee-Hamilton. Sono molti, allora e adesso, a ipotizzare la natura psicosomatica della sua patologia. Utilizzando una chiave di lettura psicoanalitica, nel ventesimo secolo alcuni critici letterari la attribuiranno al desiderio di non essere separato dalla possessiva madre, Matilda, che domina con il suo gesto di sollecitudine anche il quadro tratteggiato dalla Villari[4]. Questa ipotesi sembra avallata dal fatto che nel 1896, dopo la morte di Matilda, Lee-Hamilton è protagonista di una guarigione che ha quasi del miracoloso: inizia a sentirsi meglio e, nel giro di pochi mesi, è di nuovo in piedi; riprende a socializzare e a viaggiare in Europa e in America e, nel 1898 sposa la scrittrice Annie Holdsworth – femminista e collaboratrice del celebre giornalista inglese W. T. Stead nonché futura autrice a sua volta di

3 L. Villari, *A Master of the Sonnet: Eugene Lee-Hamilton*, in «Albany Review», 3, 1908, p. 181.

4 In particolare P. Gunn, *Vernon Lee: Violet Paget 1856-1935*, Oxford University Press, London 1964.

un romanzo di inspirazione dantesca, *A New Paolo and Francesca* (1904).

Date le circostanze della sua malattia, sembra quasi incredibile che Lee-Hamilton potesse essere in grado di intraprendere una carriera letteraria, soprattutto visto che, come riportano alcune fonti, trovasse molta difficoltà a leggere, costretto a rimanere al buio la maggior parte del tempo, e spesso non riuscisse a scrivere più di due righe al giorno. Fondamentale negli anni della malattia, in cui si stabilisce a Firenze, è il supporto della sorella Violet / Vernon che gli fa da lettrice e che lo accudisce, ma che lo inserisce anche nel suo cerchio di contatti letterari che si va man mano ampliando. Infatti, come nota Catherine Maxwell, i due sviluppano interessi e temi letterari in comune nel contesto dell'estetismo e del decadentismo[5]. Mentre Lee si specializza in saggistica e prosa, il talento di Lee-Hamilton è per la poesia. Debutta nel pieno della malattia con *Poems and Transcripts* (1878), a cui fa seguito una folta produzione poetica nel corso degli anni '80, tra cui spiccano, per successo di critica, l'antologia di "dramatic monologues" *Apollo and Marsyas* (1882), gli *Imaginary Sonnets* (1888) e poi i *Sonnets of the Wingless Hours* (1894). Come si evince già dai titoli, il sonetto è il cuore dell'opera poetica di Lee-Hamilton. La sua reputazione, in vita e postuma, si incentra sulla sua abilità tecnica nel manipolare questa forma poetica che nel periodo vittoriano ebbe un piccolo ma importante *revival* (ancora una volta, fondamentale in questo ambito è l'opera di Dante Gabriel Rossetti)[6]. In particolare, Lee-Hamilton si specializza nell'uso del sonetto petrarchesco in lingua inglese, destando l'ammirazione, fra gli altri, di John Addington Symonds, Richard LeGallienne, Percy Pinkerton, William Sharp e Oscar Wilde – ossia, di alcuni dei personaggi più influenti del mondo letterario di allora.

Nel ritratto del Lee-Hamilton invalido della Villari la vulnerabilità fisica si fonde con i tratti essenziali del genio poetico, segnalato dai «luminous, youthful eyes» che brillano dal profondo dell'ombra in cui il suo corpo supino

5 C. Maxwell, *Second Sight: The Visionary Imagination in Late Victorian Literature*, Manchester University Press, Manchester 2008, pp. 114-65.

6 J. Holmes, *Dante Gabriel Rossetti and the late Victorian Sonnet Sequence: Sexuality, Belief and the Self*, Ashgate, Aldershot UK and Burlington VT 2005; e, con riferimento specifico a Lee-Hamilton, A. R. Falzon, *Eugene Lee-Hamilton, Violet Paget and the "Sonnet Mania" in Tuscany*, in *Dalla Stanza Accanto: Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo.* Atti del Convegno internazionale di Studi Firenze 26-27-28 Maggio 2005, a cura di S. Cenni e E. Bizzotto, Consiglio regionale della Toscana, Firenze 2006, pp. 195-208.

è permanentemente costretto. Lee-Hamilton stesso era conscio di trarre inspirazione dalla sua dolorosa condizione fisica o, volendo, psicosomatica. In una lettera a Mary Robinson Duclaux, amica intima di Vernon Lee, parla della disabilità fisica come fonte di una «intelligenza specializzata»:

> but for my illness, I should never have existed at all as an artist […]. Perhaps, too, there's a sort of connection between physical disability and specialised intelligence. Think of all the work that's been done in the world by infirm people and invalids! We'll let Homer slide; but look at Milton, Beethoven, Heine, Leopardi, Keats, Darwin, Mrs. Browning[7].

Nella poesia intitolata *To the Muse* che apre *Sonnets of the Wingless Hours*, Lee-Hamilton descrive la sensazione che si ha a vedere il mondo dal punto di vista, dalla posizione fisica, dell'invalido:

> To keep through life the posture of the grave,
> While others walk and run and dance and leap;
> To keep it ever, waking or asleep,
> While shrink the limbs that Nature goodly gave;
>
> In summer's heat no more to breast the wave;
> No more to wade through seeded grasses deep;
> Nor tread the cornfield where the reapers reap;
> Nor stretch free limbs beneath a leafy nave:
>
> 'Tis hard, 'tis hard; and so in winter too,
> 'Tis hard to hear no more the sweet faint creak
> Of the crisp snow, the frozen earth's clear ring,
>
> Where ripe blue sloes and crimson berries woo
> The hopping redbreast. But when thou doest seek
> My lonely room, sweet Muse, Despair takes wing[8].

Disteso permanentemente sul suo lettino a rotelle, il poeta invalido si rapporta alla vita come se già fosse nella bara, si colloca cioè in una posizione ambigua fra la vita e la morte. Da qui la normalità degli altri gli appare come

7 Citato in C. Maxwell, *Second Sight*, cit., p. 150.
8 E. Lee-Hamilton, *Sonnets of the Wingless Hours*, Stone & Kimball, Illinois 1894, p. 3.

una serie di rinunce e negazioni a cui è costretto a sottoporsi, in particolare la negazione del piacere dei sensi. Il sonetto è intitolato *To the Muse*: Lee-Hamilton non solo ci tiene a rendere pubblica la sua condizione fisica ma, potremmo dire, fa della disabilità la sua musa (nella stessa antologia c'è anche un sonetto dedicato proprio al lettino)[9].

Nell'introduzione critica a una raccolta del 1903, il critico William Sharp riconosce che questa estetica della sofferenza fisica non è solo l'elemento chiave della poesia di Lee-Hamilton, ma che ha anche un peso importante nel determinare l'ammirazione che i lettori provano per lui:

> It is the knowledge of this dreadful suffering, and all of bitter regret, disillusion, and relinquishment involved, which gives his poetry in general and the *Sonnets of the Wingless Hours* in particular, so poignant an accent. How, in the circumstances, so much fine work was achieved may well astonish us: the accomplishment of the finer portion might seem incredible if the method and manner of composition were fully realised[10].

Sharp procede con una dettagliata descrizione della disabilità di Lee-Hamilton tesa a dare l'idea della sofferenza quotidiana da cui la sua poesia scaturisce – poesia che si può quindi anche intendere come forma di vera e propria terapia[11]. Sharp poi lo paragona ad altri poeti sofferenti quali Leopardi e Heine. D'altronde Lee-Hamilton stesso incoraggia questi paragoni, non solo nell'ambito privato (come nella lettera a Mary Robinson) ma soprattutto dedicando vari sonetti proprio a figure di poeti invalidi come lui. Questa fisicità malata e psicopatologica che Lee-Hamilton e i suoi critici mettono in chiara mostra sulla pagina si presenta in forma di un rapporto discorsivo tra biografia e testualità che sfocia nell'immaginario decadente in voga in quegli anni.

---

9 Si veda a questo proposito P. Rigg, *Eugene Lee-Hamilton's Sonnets of the Wingless Hours: Baudelaire, Neurasthenia, and Poetic Recovery*, in «Victorian Studies», 63, 4, 2021, pp. 491-513. Rigg esamina la poetica di Lee-Hamilton dal punto di vista dei *disability studies*.

10 W. Sharp, *Introductory Note*, in *Dramatic Sonnets, Poems and Ballads: Selections from the Poems of Eugene Lee-Hamilton*, Walter Scott, London e Newcastle-on-Tyne 1903, p. xix.

11 C. Maxwell, *Second Sight*, cit., p. 153.

Il sonettista dantesco

L'uso del sonetto e il tema della sofferenza analizzati nella sessione precedente ci aiutano a inquadrare il rapporto con Dante. Lee-Hamilton, infatti, inizia a dialogare con Dante ben prima di cimentarsi con la traduzione dell'*Inferno*. Inoltre, secondo la matrice Rossettiana che influenza pesantemente la sua poetica, Dante è per lui prima di tutto sonettista e poeta introspettivo. Un meta-sonetto in *Sonnets of the Wingless Hours* rivela il ruolo fondamentale che Dante occupa nel percorso personale del poeta. Qui Lee-Hamilton definisce il sonetto prima in relazione a una serie di figure mitologiche (Circe, Calypso, Medea, Faust per poi passare in rassegna i grandi sonettisti:

> [The sonnet] is the pure white diamond that Dante brought
> To Beatrice; the sapphire Laura wore
> When Petrarch cut it sparkling out of thought;
>
> The ruby Shakespeare hewed from his heart's core;
> The dark, deep emerald that Rossetti wrought
> For his own soul, to wear for evermore[12].

La tradizione poetica enumerata nella sestina di *What the Sonnet is* è espressa tramite una gerarchia di gemme preziose che diminuiscono in purezza col passare del tempo, man mano che la forma del sonetto viene trasmessa e adattata dai poeti nel corso dei secoli: Dante, associato al diamante, che denota estrema purezza e quindi il maggior valore, è il punto di partenza di un nobile lignaggio letterario che passa allo zaffiro di Petrarca e poi, migrando dall'Italia all'Inghilterra, al rubino di Shakespeare, fino ad arrivare allo smeraldo profondo o cupo di Rossetti, che riflette la psicologia inquieta dell'Ottocento. Implicita la conclusione che Lee-Hamilton si presenti ora al lettore come l'ultimo rappresentante di questa grande stirpe di sonettisti.

On the Fly-Leaf of Dante's 'Vita Nuova', sempre tra i *Sonnets of the Wingless Hours*, rivela quanto forte sia su Lee-Hamilton l'ascendente del Dante rossettiano, spiritualizzato e psicologizzato:

12 E. Lee-Hamilton, *Sonnets of the Wingless Hours*, cit., p. 87.

There was a tall stern Exile once of old,
  Who paced Verona's streets as dusk shades fell,
  With step as measured as the vesper bell,
And face half-hidden by his hood's dark fold;

One whom the children, as he grimly stroll'ed,
  Would shrink from in the fear of a vague spell,
  Crying, 'The man who has been down to Hell,'
Or hanging in his footsteps if more bold.

This little book is not by that stern man,
  But by his younger self, such as he seems
In Giotto's fresco, holding up the flower,

Thinking of her whose hand, by Fate's strange plan,
  He never touched on earth, but who, in dreams,
Oft led him into Heaven for an hour[13].

Lo stratagemma di foggiare il proprio sonetto come foglio di risguardo («fly-leaf») del testo dantesco instaura un chiaro rapporto intertestuale con Dante che sfuma in un gioco di identificazione psicologica e quasi fisica: nell'atto di congiungere materialmente i propri versi a quelli di Dante, rilegati immaginariamente in un unico libro, Lee-Hamilton rispecchia se stesso nel Dante esule e solitario, figura liminale tra la vita e la morte, malinconica e rappresentativa di un eccezionalismo doloroso, vedendo in lui un riflesso della propria condizione di invalido/outsider che, come abbiamo visto, domina la raccolta. Tantopiù che gli altri due sonetti di 'risguardo' nei *Sonnets of the Wingless Hours* sono dedicati a Leopardi e Silvio Pellico, altri scrittori chiaramente connotati dalle tematiche della sofferenza e della reclusione.

Nel sonetto sul foglio di risguardo della *Vita Nuova* l'allusione all'affresco di Giotto (presumibilmente il ritratto del Sommo Poeta nella cappella del Podestà al Bargello) è un richiamo all'estetica preraffaellita con la sua teoria del potenziamento reciproco delle arti negli scambi tra poesia e pittura – Rossetti stesso aveva ritratto questo celebre episodio in *Giotto Painting the Portrait of Dante* (1852). Sempre nei *Sonnets of the Wingless Hours* due sonetti ecfrastici ispirati dalle celebri illustrazioni del *Paradiso* di

13 Ivi, p. 108.

Gustave Doré rinforzano il ruolo di mediazione del visivo nella diffusione dell'immaginario dantesco, ma questa volta Lee-Hamilton mette in dubbio la capacità dell'incisore francese di tradurre il testo: «No, Heaven is not like this», inizia il primo sonetto, che reputa i toni grigi dell'incisione di Doré decisamente inadeguati a rendere la luminosità e l'intensità cromatica del paesaggio celeste. Lee-Hamilton è sicuro della veracità del suo modo di visualizzare il paradiso in quanto

> […] I once was taken there
> By one who held, though breathing still our air,
> The diamond clue to that broad dream-made shore […][14].

Dante, ancora una volta associato al diamante, simbolo di chiarezza e perfezione, assume il ruolo di guida spirituale e poetica che nella *Commedia* è ricoperto da Beatrice. Il secondo sonetto celebra quindi l'immortalità della visione dantesca del paradiso e la capacità del poeta di trasmettere una spiritualità anche a un poeta ateo come Lee-Hamilton per il quale l'ascesa dell'anima verso le alte sfere è un fenomeno da considerarsi strettamente interno all'individuo («when the soul upgoes / To spheres of higher self»)[15].

Il poeta traduttore

La ricezione di Dante nei *Sonnets of the Wingless Hours* fa da laboratorio poetico in cui Lee-Hamilton matura la decisione di cimentarsi con la traduzione. In realtà, una forma di trasposizione dell'opera dantesca era già presente nella precedente raccolta *Imaginary Sonnets* (1888), che contiene una serie di poesie liberamente ispirate da tre personaggi della *Commedia* – Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti e Pia de' Tolomei – alla quale si accosta un originale sonetto che ha per protagonista la madre di Dante, *Donna Bella to Dante*[16]. Questi esperimenti poetici, su cui è evidente l'influenza degli *Imaginary Portraits* (1887) di Pater, rimaneggiano il testo dantesco drammatizzandolo in chiave decisamente psicologica. La traduzione, d'altronde, non è estranea al profilo poetico di Lee-Hamilton che già nella sua prima raccolta, *Poems and Transcripts*, aveva messo a fianco delle sue composizioni originali un'ampia selezione di traduzioni

14 E. Lee-Hamilton, *Sonnets of the Wingless Hours*, cit., p. 39.
15 Ivi, p. 40.
16 E. Lee-Hamilton, *Imaginary Sonnets*, Elliot Stock, London 1888, pp. 10-13.

tra cui spiccano gli autori italiani – Lorenzo de' Medici, Leopardi, Aleardo Aleardi, Carducci e Alessandro Arnaboldi – come a indicare la naturale continuità tra il comporre e tradurre poesia.

Tuttavia, la traduzione dell'*Inferno* rappresenta un progetto poetico totalmente nuovo, sia per l'entità dell'impresa che per il fatto che *The Inferno of Dante* è la prima opera di Lee-Hamilton 'guarito' (con buona pace di William Sharp, che nell'introduzione all'antologia del 1903 registra la sua ammirazione nei confronti delle fatiche e difficoltà impensabili patite dal traduttore invalido)[17]. Rimane tuttavia stimolante vedere nella lunga immersione del traduttore nell'inferno dantesco un'articolata riflessione sulla tematica del tormento fisico e psicologico, sulla sofferenza, la pena, la prigionia, la costrizione, sull'estetica del corpo afflitto e umiliato, con cui il poeta era tristemente familiare.

Il primo principio nella traduzione dell'*Inferno* sembra essere quello della leggibilità: il testo inglese comunica con il lettore in un linguaggio semplice e al di fuori di una matrice accademica. Lee-Hamilton riduce quindi al minimo l'apparato editoriale: l'introduzione è snella e le note, poste a chiusura del volume per non compromettere l'integrità del testo poetico sulla pagina, sono essenziali e si limitano a cenni storici, solo di rado trattano di questioni di traduzione o interpretazione del testo. Lee-Hamilton quindi sceglie di non dare di sé l'immagine del critico o traduttore/filologo ma del traduttore/poeta. È il punto di vista del poeta, infatti, quello che egli adotta nella breve nota introduttiva in cui spiega i tre fattori metrici che secondo lui rappresentano i perni della *Commedia*: lo *spirito della terzina*, ossia la divisione dei versi in gruppi di tre o multipli di tre, che fanno da vero e proprio scheletro alla struttura del pensiero dantesco; la *terza rima*; e il *verso piano*, ossia l'accento che cade sulla penultima sillaba di ogni verso e che secondo lui crea il suono caratteristico della lingua italiana[18].

Di questi tre fattori Lee-Hamilton ritiene che il terzo sia il più importante, cioè che una buona traduzione in versi di Dante debba sforzarsi di preservare il verso piano per rendere al meglio l'effetto dell'originale. La sua versione dell'*Inferno* si attiene infatti al primo e terzo principio – cioè la terzina e l'uso del verso piano – ma abbandona la terza rima. Così facendo

17 W. Sharp, *Introductory Note*, cit., p. xx.

18 E. Lee-Hamilton, *Preface*, in *The Inferno of Dante*: Translated with Plain Notes by Eugene Lee-Hamilton, Grant Richards, London 1898, pp. vii-viii.

va contro un buon numero dei traduttori ottocenteschi che si erano cimentati con la trasposizione in inglese di questo schema metrico così intimamente legato a Dante, che era stato fra l'altro usato (non in contesto di traduzione) da Byron e Shelley e quindi, per così dire, già parzialmente naturalizzato. Lee-Hamilton si giustifica spiegando che il rispetto del complesso schema della rima dantesca obbligherebbe il traduttore ad allontanarsi troppo dall'originale, approssimandone il significato; egli opta invece per una «line-for-line translation», ovvero una traduzione che si impone di rispettare il contenuto di ogni verso[19].

Il celebre incipit della cantica illustra *in nuce* i principi del traduttore, e i vantaggi e potenziali svantaggi a cui danno luogo:

> Midway upon the footpath of our lifetime
> I found myself within a dusky forest,
> For the straightforward way had been lost sight of.
> Ah me, how hard the task is to describe it,
> That forest, wild and briary and mighty,
> Which, in mere thought, reneweth all the terror!
> So bitter 'tis, that death is little more so;
> But, to set forth the good that there I met with,
> I will relate what other things I saw there[20].

Il metodo «line-for-line» permette al traduttore di mantenere intatta la sintassi dantesca, cioè l'architettura della narrazione poetica: ogni verso inglese contiene esattamente e combacia con il verso originale di Dante. Lo stile sobrio e nettamente contemporaneo evita preziosità e arcaismi (ad eccezione dell'antichizzante «reneweth» che in ogni caso era ancora di prassi nel lessico poetico ottocentesco) – una scelta, questa di favorire al massimo la comprensibilità e la schiettezza, che può sembrare anacronistica ma che è in realtà un modo per avvicinarsi all'effetto originale del volgare dantesco. Il rovescio della medaglia della sobrietà lessicale e stilistica di Lee-Hamilton è che il prodotto complessivo possa risultare un po' piatto, soprattutto a causa del costante, invariato uso del verso piano tanto caro al traduttore.

Un paragone con la celebrata versione di Henry Francis Cary (1814) – la traduzione, se vogliamo, classica a quel tempo, ammirata da Keats

19 Ivi, p. ix.
20 Ivi, p. 1.

e Ruskin e di fondamentale importanza per l'assimilazione di Dante nel gusto letterario inglese – ci permette di apprezzare meglio la relativa rigidità di Lee Hamilton:

> In the midway of this our mortal life,
> I found me in a gloomy wood, astray
> Gone from the path direct: and e'en to tell,
> It were no easy task, how savage wild
> That forest, how robust and rough its growth,
> Which to remember only, my dismay
> Renews, in bitterness not far from death.
> Yet, to discourse of what there good befel,
> All else will I relate discover'd there[21].

Il pentametro giambico adoperato da Cary rispetta la regolarità dell'endecasillabo di Dante ma lo addomestica attraverso la scelta del *blank verse* che fa scorrere i versi in maniera più naturale e che è d'altronde tipico della tradizione elevata inglese di Shakespeare e Milton, e quindi trasmette una melodia poetica immediatamente riconoscibile ad un orecchio inglese. Il prezzo, per così dire, da pagare è che questo atto di addomesticamento stravolge l'architettura della sintassi poetica di Dante: già nella prima terzina «and e'en to tell» anticipa il contenuto del verso successivo per abbellire l'inglese. Il processo di addomesticare Dante è poi completato dall'uso di effetti tipicamente poetici come l'inversione «the path direct» (invece di «direct path»), il frequente enjambement e il verbo «discourse», antiquato anche nel primo Ottocento.

Stando alla critica, i lettori inglesi del tardo Ottocento sembrano aver preferito un Dante più inglese, secondo il modello di Cary, rispetto a quello che Lee-Hamilton aveva dato loro. Le recensioni dell'*Inferno* furono poche e per lo più negative. Particolarmente criticato fu l'uso della *sillaba ridondante*, cioè del verso piano, che secondo la «Saturday Review» creava un effetto «mostruoso» e spesso «grottesco»[22]. Anche il prestigioso periodico «Athenaeum» boccia decisamente l'uso dei *feminine endings*, suggerendo al loro posto il *blank verse* adoperato da Cary, a proposito del quale sentenzia: «It will not be exactly Dante, but it may be poetry». E conclude: «If [Mr

21 Dante Alighieri, *The Vision, or Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*, trans. by H. F. Cary (3 vols, 3rd ed.), John Taylor, London1881, vol. 1, p. 3.

22 Anon., *New Books and Reprints*, «Saturday Review», 12 marzo 1898, p. 370.

Lee-Hamilton] recasts his translation, omitting the redundant syllables of which he is enamoured, he will make a useful book»[23].

I critici di allora non contemplano l'ipotesi che l'endecasillabo piano di Lee-Hamilton possa essere interpretato come una nota volutamente stonata, una maniera per rispettare l'identità mai completamente assimilabile del testo straniero. Nell'introdurre la regola del verso piano, Lee-Hamilton dice di aver seguito l'esempio del re Giovanni I di Sassonia che, sotto lo pseudonimo di Filalete, pubblicò una traduzione completa della *Divina Commedia* in tedesco tra il 1833 e il 1849. La traduzione inglese dell'*Inferno* ispirata a questo statista tedesco rappresenta forse il confluire della carriera poetica e della mentalità diplomatica di Lee-Hamilton, che non vede la propria traduzione di Dante come la ricerca di una impossibile equivalenza fra la lingua italiana e quella inglese, ma la colloca invece nell'ambito di un dialogo più ampio fra lingue e culture di respiro europeo e cosmopolita.

Epilogo: Il Purgatorio perduto

Le stroncature della critica non scoraggiarono Lee-Hamilton dal fare un secondo tentativo. Nell'estate del 1904 si cimenterà con una versione integrale del *Purgatorio* guidata dagli stessi principi utilizzati nella traduzione dell'*Inferno* compreso il tanto criticato uso del verso piano. Non è chiaro perché il manoscritto, attentamente corretto dal poeta stesso e ora conservato alla Bodleian Library di Oxford, non sia stato mai pubblicato. È possibile che sia stato rifiutato dall'editore Grant Richards a causa dello scarso successo della traduzione precedente. Più probabilmente fu Lee-Hamilton stesso a metterlo da parte, trafitto dalla morte della figlioletta Persis – il tragico evento che di nuovo gli sconvolse la vita appena una settimana dopo il 24 settembre 1904, data di completamento dell'opera riportata nel manoscritto. Nella prefazione alla raccolta di versi in memoria della piccola Persis, *Mimma Bella*, pubblicata postuma nel 1909, la moglie Annie descrive la cura della bambina e il lavoro di traduzione come attività complementari in un'immagine di armonia domestica: «Every morning he worked beside her cot at his translation»[24]. Forse la perdita dell'una

23 Anon., *Books about Dante*, «Athenaeum», 12 marzo 1898, p. 339. Si veda anche H. T. Lyon, *A Florentine Englishman translates the Inferno*, «Italica», 34, 3, 1957, pp. 137-141. In questo breve articolo – l'unico saggio critico sulla traduzione – Lyon concorda con la critica ottocentesca sui limiti delle scelte poetiche dell'autore.

24 A. Lee-Hamilton, *Preface*, in E. Lee-Hamilton, *Mimma Bella*, Duffiled & Co., New

comportò inevitabilmente l'abbandono dell'altra.

In ogni caso, anni dopo la morte di Lee-Hamilton, in occasione del Seicentenario dantesco del 1921, Vernon Lee interpellò il giovane Mario Praz, il quale le confermò (come avrebbe potuto fare altrimenti?) che secondo lui la traduzione era di buona qualità e che il pubblico inglese ne avrebbe potuto trarre «gran vantaggio». Praz si limitò a stilare una breve lista di piccole imperfezioni di facile correzione. Lee quindi affidò il manoscritto al celebre dantista inglese Paget Jackson Toynbee che aveva appena pubblicato un ricco compendio della ricezione letteraria e poetica di Dante in Inghilterra in cui citava fra le altre l'opera di Lee-Hamilton (*Britain's Tribute to Dante in Literature and Art*, 1921). È possibile che fu proprio questa pubblicazione, oltre all'ondata di pubblico interesse che l'anniversario dantesco stava suscitando in Italia ma anche in Inghilterra, a dare l'idea a Lee di riesumare il manoscritto del fratello, e di rivolgersi direttamente a Toynbee che con Lee-Hamilton condivideva un legame con l'università di Oxford. A giudicare dalla data della sua lettera, 12 settembre 1921, Lee fece in modo che il *Purgatorio* raggiungesse Toynbee proprio al *clou* delle celebrazioni dantesche, forse con l'intento di esercitare una lieve pressione emotiva. Col manoscritto Lee spedì anche la lettera inviatale da Praz, «a distinguished Italian critic», a testimonianza della sua opinione favorevole[25]. Purtroppo però, nonostante i tentativi di Lee, il manoscritto del *Purgatorio* era destinato ancora una volta a non vedere la luce. Gli anni Venti del Novecento portarono l'arrivo del modernismo e con esso di una nuova immagine di Dante nella letteratura inglese sempre più lontana da quella di Lee-Hamilton.

York 1909, p. xi

25 Draft of a translation into English verse of Dante, *Purgatorio*, by E. J. Lee-Hamilton, 1904, Bodleian Library, MS. Toynbee d. 15. Il fondo include le lettere da Praz a Lee (8 maggio 1921) e da Lee a Paget Toynbee (12 settembre 1921).

Francesco Marroni

La versione di Carlyle: Dante e il romanzo vittoriano

1.

Tutte le strade di Londra portavano al numero 5 di Cheyne Row, dove si trovava la casa di Carlyle. Thomas e Jane erano arrivati nella nuova residenza, con poco denaro e molte speranze, il 10 giugno 1834. Salvo sporadiche escursioni, non l'avrebbero mai più abbandonata sino alla fine dei loro giorni. Jane Welsh, che nutriva ambizioni letterarie, sei anni prima aveva sposato Thomas con l'idea che un marito importante l'avrebbe aiutata ad affermarsi nel mondo delle lettere. Le cose erano andate diversamente. Quando Jane aveva messo piede per la prima volta nella casa londinese già immaginava il destino che l'attendeva. Già dai primi anni di matrimonio aveva capito che per lei era riservato soltanto il ruolo di moglie devota, pronta ad assecondare la missione del marito. Dal suo canto, Carlyle, irascibile e dispeptico, sempre sommerso da pile di libri, a trentanove anni si ritrovava spesso a riflettere su quale indirizzo dare alla sua vita e al suo lavoro. Era convinto di avere le idee chiare su tutto (o quasi tutto) ma, intanto, aveva aperto molte strade e, dentro di sé, sentiva che era arrivato il momento di una scelta definitiva[1]. Nei suoi progetti, in primo piano, vi erano le biografie dei grandi uomini della storia come Cromwell e Federico il Grande; al tempo stesso, però, sapeva di non poter fare a meno di scrutare i fenomeni del presente e, con questo intento, aveva avviato le ricerche storiche per la stesura di *The French Revolution* (1837), uno studio che ambiva a porsi quale ammonimento per la classe governante coeva. Il suo voleva essere lo sguardo dello storico in grado di analizzare e giudicare i guasti prodotti dall'espansione selvaggia dell'industria e dai

1 Cfr. F. Kaplan, *Thomas Carlyle*, University of California Press, Berkeley CA 1993, pp. 192-210. Riguardo all'arrivo di Carlyle nella casa di Londra nel giugno 1834, Kaplan osserva: «Despite the gaiety of this lovely London springtime, Carlyle was keenly aware that he had begun a solemn and risky adventure on which depended not only his livelihood but the credibility of his role as an artist» (p. 207).

conseguenti nuovi modi di vita: «[…] men have lost their belief in the Invisible, and believe, and hope, and work only in the Visibile […]. This is not a Religious age. Only the material, the immediately practical, not the divine and spiritual, is important to us»[2].

Pubblicato anonimo nel giugno 1829 sulla «Edinburgh Review», il saggio *Signs of the Times* può essere considerato una prima e decisiva pietra angolare del pensiero di Carlyle – la citazione ne enuclea, per così dire, la struttura ideologica originaria. Quindi, al cospetto del rapido mutamento del paesaggio sociale, contro la perdita della fede religiosa, contro il materialismo dominante, il pensatore e il polemista convergono su un'unica *Stimmung* che, oltre ad alludere ai valori dello spirito propri dell'idealismo tedesco, assume la postura dei profeti dell'Antico Testamento i quali, come Daniele, erano stati capaci di leggere i segni che nessun saggio aveva saputo interpretare. Con il passare degli anni, la riflessione di Carlyle sul destino del Regno Unito sembra incupirsi sempre di più. Nel 1839, dieci anni dopo *Signs of the Times*, scrive *Chartism* in cui, affrontando il tema delle ingiustizie sociali e della protesta della classe operaia, più volte evoca l'*Inferno* di Dante per dare forza al suo discorso intorno all'«Infernal Principle». Tale tensione autodistruttiva, osserva Carlyle, prevale tra coloro che conoscono soltanto la salvezza dell'alcolismo, tra quegli esseri le cui vite si consumano «like a Dantean Hell»[3]. Per questo non bisogna nascondersi e fuggire inorriditi ma, responsabilmente, guardare in faccia la realtà delle cose:

> If from this black unluminous unheeded *Inferno*, and Prisonhouse of souls in pain, there do flash up from time to time, some dismal wide-spread glare of Chartism or the like, notable to all, claiming remedy from all, – are we to regard it as more baleful than the quiet state, or rather as not so baleful?[4]

John Stuart Mill, direttore della «London and Westminster Review», si rifiutò di pubblicare il saggio a meno di una revisione del quadro sociale in senso positivo. Per Mill era importante che si dicesse che la condizione della classe operaia, malgrado la persistenza di talune forme di sfruttamento

2 T. Carlyle, *Signs of the Times*, in *Selected Writings*, ed. A. Shelston, Penguin, Harmondsworth 1987, p. 77.

3 T. Carlyle, *Chartism*, James Fraser, London 1840, p. 35.

4 *Ibidem.*

selvaggio, stava migliorando. Carlyle non era della stessa opinione e, come alternativa, inviò il lavoro a John Gibson Lockhart, direttore della «Quarterly Review» – pubblicazione legata al partito tory – che, una volta letto l'intero testo, non esitò a bocciarlo. Eppure, per la sua critica radicale al parlamento post-Reform Bill e il conseguente scetticismo in ordine a ogni ipotesi democratica, per il suo attacco diretto alla politica e per la proposta finale riassumibile nella coppia *education and emigration*, quando fu pubblicato nel 1840, *Chartism* lasciò il segno sulle coscienze di molti scrittori e intellettuali, che, pur rifiutando gran parte dell'analisi carlyliana, ne apprezzavano la tensione morale e l'incisività del linguaggio.

Per molti versi, la forza delle parole andava oltre la forza del significato. E in un processo di appropriazione di Dante, Carlyle, impegnato a porre il suggello di un'autorità suprema al suo discorso, verso la fine del saggio, scriveva: «Dante's *Divina Commedia* is called the mournfullest of books: transcendent mistemper of the noblest souls; utterance of a boundless, godlike, unspeakable, implacable sorrow and protest against the world»[5]. Secondo Carlyle, per quanto forti fossero i toni della protesta dantesca contro il mondo, essa veniva superata dalla protesta che saliva dagli abissi della disperazione operaia ove non giungeva mai la promessa di una qualche luce divina.

Alla fine degli anni Trenta, mentre il cartismo – non disgiunto da altri fenomeni di rivolta sociale – pareva configurare un'imminente apocalisse, la voce di Carlyle risuonò come quella di un profeta in grado di denunciare i mali della società, senza temere la ritorsione dei potenti o l'oltraggio dei giornalisti al servizio della borghesia industriale. Dante era il suo modello, sia nella rappresentazione del male, sia nella visione di una salvezza finale. Con lo sguardo rivolto al passato, con l'idea di ordine costruito su una versione tutta personale della società medievale, il filosofo scozzese parve a molti un approdo sicuro in un mare in tempesta. Le sue parole costituivano una sorta di antidoto contro il dubbio. Da lui giungevano le risposte che, apparentemente, nessun altro sapeva dare in anni in cui i suoi scritti sempre più sembravano avvalorare ormai la definizione di *the sage of Chelsea*. Di qui il desiderio di molti intellettuali e scrittori – inglesi e non – di conoscerlo personalmente ed entrare in amicizia con lui – la dimora di Thomas e Jane Carlyle divenne la scena in cui il profeta che tuonava contro una società corrotta e spiritualmente disorientata faceva i suoi proseliti e

5 Ivi, p. 110.

sostenitori. Per questo tutte le strade di Londra portavano a Cheyne Row.

Furono molte le figure che desiderarono godere della conversazione del pensatore. Qui, in chiave dantesca, merita di essere ricordato Giuseppe Mazzini che, a partire dal 5 dicembre 1839[6], divenne uno degli abituali visitatori di Cheyne Row. All'esule italiano i padroni di casa riservarono subito una generosa accoglienza. E, nonostante Mazzini non condividesse molta parte del pensiero carlyliano, l'amicizia fra i due, sotto il segno di Dante, continuò negli anni con reciproche testimonianze di stima e solidarietà. Sicuramente nelle loro conversazioni più volte fu citato un altro esule italiano, Ugo Foscolo, con il quale Mazzini cercò di definire una linea di continuità spirituale. Come è noto, sin da giovane l'autore dello *Jacopo Ortis* era stato per il genovese il mito letterario per eccellenza – un modello fondamentale di coerenza politica e di impegno civile verso la causa italiana, «maestro di tutti noi, non nelle idee mutate dai tempi, ma nel sentire segnatamente e altamente dell'arte, nell'indole ritemprata dello stile»[7]. Parole che Mazzini scrisse nelle *Note autobiografiche* del 1853, ove appunto tenne a ricordare come, una volta a Londra, fosse stata una sua priorità morale e letteraria rintracciare le carte di Foscolo e, in particolare, i suoi scritti su Dante:

> E dopo lunghe infruttuose ricerche, trovai […] quanto egli aveva compíto del suo lavoro sul poema di Dante […]. Quelle pagine, senza titolo o nome d'autore, stavan cacciate alla rinfusa con altri scritti laceri, e condannati visibilmente a perire, in un angolo d'una stanzuccia del libraio Pickering (*NA*, p. 263).

Il Mazzini che usava incontrare regolarmente Carlyle era il giovane patriota che, superata la fase della «tempesta del Dubbio» (*NA*, p. 248), con rinnovata forza si sentiva investito di una missione che andava oltre

6 Il primo incontro, ancorché fugace, verso la fine del 1837: «Nel novembre 1837, la futura moglie di Mill, Harriet Taylor, presentò Mazzini a Thomas Carlyle e a sua moglie, Jane Welsh Carlyle. Carlyle non era un democratico, ma la sua casa a Chelsea attraeva uomini e donne di talento di tutte le idee politiche. Mazzini ne divenne un visitatore frequente e regolare; dall'agosto 1840, quando si trasferì al 5 di King's Road, venne ad abitare a pochi passi dai Carlyle». R. Sarti, *Giuseppe Mazzini: La politica come religione civile*, Laterza, Bari 2011, p. 125.

7 G. Mazzini, *Note autobiografiche*, in *Scritti politici editi e inediti*, vol. LXXVI, Cooperativa Tipografica Editrice Paolo Galeati, Imola 1938, pp. 262-263. In seguito le pagine saranno date nel testo precedute da *NA*.

se stesso. Da tempo in lui si agitava lo spirito del profeta che, esule in Inghilterra, amava definire la sua identità culturale nel quadro di una precisa genealogia che implicava il suo «obbligo sacro verso Foscolo e la letteratura dantesca» (*NA*, p. 265). E proprio quando, per la prima volta, arrivò a Cheyne Row, il fuoco sacro dell'obbligo lo stava impegnando anima e corpo. È facile immaginare il grado di attenzione con cui Carlyle, durante le loro conversazioni, stesse ad ascoltare le riflessioni mazziniane sul Dante interpretato da Foscolo. Ed è altrettanto facile immaginare il perché. Infatti, Carlyle, in parte spinto da motivi di ordine economico, stava preparando il materiale sulla figura dell'eroe in vista di un ciclo di sei conferenze pubbliche che aveva programmato di tenere tra il 5 e il 22 maggio 1840. Oltre a presentarsi come dantista autorevole, Mazzini non esitò a fornirgli informazioni e conferme sul Sommo Poeta così come si stava delineando nella sua mente anche alla luce del commento foscoliano. Non solo, l'assoluto rifiuto mazziniano del materialismo del presente e l'anelito di giustizia e libertà propri dei valori risorgimentali, ancor più motivarono Carlyle nella monumentalizzazione eroica di Dante.

Al cospetto del caos sociale e degli smottamenti epistemici di quegli anni, la *Divina Commedia* sembrava corrispondere al sogno di ordine che animava gran parte dei vittoriani. E, infatti, durante la conferenza del 12 maggio 1840 (*The Hero as Poet*), l'oratore fece leva su questo punto quando si trattò di spiegare, in maniera semplice e chiara, la grandezza del poeta italiano:

> A true inward symmetry, what one calls an architectural harmony, reigns in it, proportionates it all: architectural; which also partakes of the character of music. The three kingdoms, *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, look-out on one another like compartments of a great edifice; a great supernatural world-cathedral, piled-up, there, stern, solemn, awful; Dante's World of Souls![8]

Questa è la versione di Carlyle. Questo è il Dante che, ad onta della tradizione di studi già esistente in Inghilterra, fece breccia nell'ampio e qualificato uditorio delle conferenze. Gli effetti del dantismo carlyliano si fecero sentire anche in quegli ambienti intellettuali in cui il dibattito

8 T. Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, ed. P. C. Parr, Clarendon Press, Oxford 1910, p. 83. In seguito, le pagine saranno date nel testo precedute da *HHW*.

intorno alla *Commedia* s'innestava attivamente sui fermenti politici e sulle istanze indipendentiste del movimento risorgimentale. Nel sottolineare la coerenza politica e lo spessore morale di Dante, il pensatore scozzese volle dire a tutti i vittoriani che, quale vetta poetica irraggiungibile, la *Commedia* era un esempio supremo di verità, espressione di una sincerità che sa farsi parola universale: «It is, at bottom, the *sincerest* of all Poems; sincerity, here too, we find to be the measure of worth. It came deep out of the author's heart of hearts; and it goes deep, and through long generations, into ours»[9]. In breve, Carlyle sta dicendo: *Dante nostro contemporaneo*. In una società fin troppo dominata dalla mistificazione delle idee, dalla menzogna e dal conformismo, la lezione dantesca configura una rivelazione e uno smascheramento di ogni ipocrita predicazione. Di qui l'accento posto sulla sincerità che non è semplicemente sincerità artistica ma anche quella della prassi – la sincerità che l'Inghilterra dell'industria e del commercio ha da tempo dimenticato. E, per molti aspetti, il termine *Sincerity* è l'ipogramma di tutt'e sei le conferenze, che, come è noto, confluirono l'anno successivo nel volume *On Heroes, and Hero-Worship and the Heroic in History* (1841).

L'impatto del libro fu notevole. Una volta pubblicato, nel giro di poche settimane, *Heroes, and Hero-Worship* fu al centro del dibattito nazionale, con sostenitori e detrattori, con infinite schermaglie – in pubblico e in privato – sul senso da attribuire al culto dell'eroe in rapida trasformazione. Fatto sta che il saggio incise sulla cultura vittoriana più di quanto non fosse nelle aspettative di Carlyle. Qui, comunque, forse vale la pena di ricordare che la lezione su «the hero as a poet» si chiude con una frase con indubbie risonanze mazziniane: «Yet the noble Italy is actually *one*: Italy produced its Dante; Italy can speak! […] The Nation that has a Dante is bound together as no dumb Russia can be»[10]. Nell'interpretazione carlyliana, Dante costituisce un valore attorno al quale l'Italia intera si riconosce – e grazie al quale, nonostante gli invasori e i saccheggiatori, nonostante le fazioni politiche e la disgregazione dei territori, il popolo italiano continua a esistere.

Appare evidente come, in questa particolare fase della sua vita, Carlyle sia del tutto immerso nel culto del Sommo Poeta. Non può stupire, quindi, che suggerisse al fratello minore, John Aitken Carlyle, di dare una traduzione in prosa delle tre cantiche, fortemente sostenuto in

9 *Ibidem.*

10 Ivi, p. 104. Corsivo nel testo.

questo progetto da Emerson che, dal suo versante, s'impegnò a garantire un'edizione americana. In realtà, John era un *travelling physician* che fino al 1843 era stato al seguito dei nobili inglesi negli svariati itinerari della loro passione per il Mediterraneo. Per questo aveva soggiornato per circa sei anni a Roma, raggiungendo una conoscenza della lingua italiana tale da potersi misurare con la *Divina Commedia*. Abbandonata la professione medica, dal 1843 John Carlyle poté finalmente gratificare la sua vocazione letteraria e, fra le tante attività, dedicarsi alla traduzione di Dante che, infine, fu pubblicata da Chapman & Hall nel 1849. Pertanto, nel periodo vittoriano, fra le molte traduzioni in versi della *Divina Commedia*, circolò anche questa versione di John Carlyle, che, tuttavia, non tradusse mai le altre cantiche[11]. Dal punto di vista del sistema letterario, è evidente che i vittoriani riconobbero in Dante un grande modello della cultura occidentale paragonabile soltanto a Omero, mentre – rispetto al presente – non disgiunsero mai la sua condizione di esule da quella dei molti patrioti italiani che avevano trovato riparo e sostegno in Inghilterra.

Nel 1843, mentre John Carlyle incominciava a tradurre l'*Inferno*, venne pubblicata la versione della prima cantica ad opera di John Dayman. E vale la pena di ricordare che, quando questa traduzione fu recensita sullo «Spectator», l'anonimo autore, forse con il solo intento di gratificare i lettori del settimanale, tentò di inscrivere Dante nell'*ethos* britannico: «His manner is English: it is more direct, more concise, graver than that of his countrymen in general»[12]. Da un'altra posizione, nel 1844 il giovane Gladstone non temeva di dire a Lord John Russell, allora primo ministro della Corona, che la sua traduzione dell'episodio di Paolo e Francesca non rendeva un buon servizio alla grandezza del Sommo Poeta, ricordandogli che «Dante is not made for annuals in silk cover. He is not to be the plaything of the butterflies of literature»[13]. E mi pare significativo che

11 In realtà, solo dopo molta fatica, Emerson riuscì a far pubblicare la traduzione negli Stati Uniti, sebbene in poche copie. L'*Inferno* fu stampato dall'editore newyorkese Harper che, a quanto pare, non mostrò lo stesso entusiasmo emersoniano riguardo alle vendite del libro.

12 [Recensione anonima], in «Spectator», XVI, 1843, p. 778.

13 W. E. Gladstone, in «English Review», I, 1844, p. 167. Come consuetudine, l'articolo apparve anonimo, ma il manoscritto della recensione fu trovato fra le sue carte dopo la morte dello statista. Del resto, un'ulteriore conferma giunge anche dal diario di Gladstone che, alla data del 14 febbraio 1844, fa un esplicito riferimento a Francesca da Rimini.

ancora molti anni dopo, in una lettera scritta in italiano al dantista Giambattista Giuliani – lettera che ho avuto la fortuna di rintracciare presso il Fondo Giuliani della Biblioteca della Società Dantesca Italiana a Firenze – Gladstone ribadisse la centralità della presenza dantesca per tutto l'arco della sua vita: «Nella scuola di Dante ho imparato una grandissima parte di quella provisione mentale, sia pure molto meschina, colla quale ho fatto il viaggio della vita fino al termine di quasi settanta tre anni»[14].

2.

Le *lectures* sull'eroe furono un evento. Come osserva Ian Campbell, «[…] the audiences were captivated by Carlyle's unusual manner […] and his obvious earnestness, and when he warmed to his subject he had the ability to hold the audience easily for an hour»[15]. Ormai era a tutti chiaro che il pensatore scozzese era una voce controcorrente. Ad ascoltarlo, insieme a Lady Byron, John Stuart Mill, Samuel Wilberforce, Frederick Denison Maurice (il fondatore del socialismo cristiano), vi era anche Elizabeth Gaskell, allora trentenne e sua grande ammiratrice, soprattutto dopo la lettura entusiastica di *Chartism* che, con la coraggiosa denuncia del degrado morale e spirituale della nazione, l'aveva aiutata a capire i guasti prodotti dall'industria nella *sua* Manchester.

Probabilmente, Gaskell aveva presente il Dante così come evocato in *Chartism* quando, alcuni anni dopo, nel suo romanzo di esordio, *Mary Barton* (1848), osservava che la crisi economica aveva significato «disease and death» per gli operai di Manchester. Di qui l'allusione all'*Inferno* dantesco: «Whole families went through a gradual starvation. They only wanted a Dante to record their sufferings»[16]. Nel 1848, l'anno della pubblicazione anonima di *Mary Barton*, Carlyle era diventato ormai una

14 Il testo della lettera di Gladstone, insieme alla riproduzione dell'originale, si trova nel mio articolo *Carlyle, Ruskin e la 'lampada' dantesca: note su Dante e la cultura inglese dell'Ottocento*, in *One of Us: Studi inglesi e conradiani offerti a Mario Curreli*, a cura di F. Ciompi, ETS, Pisa 2009, pp. 243-253.

15 I. Campbell, *Thomas Carlyle*, Kennedy and Boyd, Glasgow 2011, p. 95.

16 E. Gaskell, *Mary Barton*, ed. S. Foster, Oxford University Press, Oxford and New York 2006, p. 96. Foster, come altri curatori delle varie edizioni di *Mary Barton*, osservano che, nella fattispecie, il riferimento sarebbe all'episodio del conte Ugolino (Canto XXXIII, *Inferno*). Di certo l'allusione è a quell'episodio ma forse Gaskell aveva in mente un'immagine meno specifica.

delle figure più influenti della cultura vittoriana. Non è un caso che Gaskell decidesse di riportare una citazione di Carlyle nel frontespizio del romanzo – citazione presa da *Biography* (1832), un saggio incentrato sul rapporto fra realtà e finzione. Ma, a parte questo preciso segno di riconoscimento dell'autorità carlyliana, qui può essere utile ricordare che per l'autore di *Chartism* la lettura di *Mary Barton* fu un'esperienza illuminante, tanto da sentire il bisogno di scrivere all'autrice anonima (ma con ogni probabilità l'editore Chapman gli aveva rivelato l'identità) una lunga lettera di elogio che – in qualche modo – fece da contrappeso all'ostracismo subito dalla scrittrice proprio per i contenuti del suo romanzo: «The result is a Book deserving to take its place far above the ordinary garbage of Novels – a book which every intelligent person may read with entertainment»[17]. A Carlyle naturalmente non era sfuggito l'epilogo di *Mary Barton*. Dopo l'inferno del centro manifatturiero, dopo la fame e le sofferenze, l'eroina eponima e lo sposo decidono di emigrare in Canada, una terra vergine dove sperano di poter realizzare i loro sogni in un'atmosfera da paradiso terrestre. Fra le proposte più caldeggiate da Carlyle vi era l'emigrazione del sottoproletariato urbano nei nuovi territori d'oltremare. E, in questo caso, Elizabeth Gaskell, sia pure nella finzione romanzesca, pareva dargli ragione.

Tra le altre cose, la lettera di encomio conteneva due parole che mettevano a nudo l'atteggiamento di Carlyle nei confronti dell'arte narrativa: *garbage* e *entertainment*. Per lui romanzi e romanzieri non andavano mai presi seriamente: non sarebbe stata la letteratura a riformare la società e ancor meno la *fiction*. Sin da bambino gli era stato insegnato che ogni forma d'arte recava in sé il germe della corruzione – corruzione dell'anima che andava combattuta con ogni mezzo, esattamente come avevano fatto i Puritani. Non casualmente, nel libro postumo *Reminiscences* (1881), dopo

17 *The Carlyle Letters Online*: https://carlyleletters.dukeupress.edu/volume/23/lt-18481108-TC-ECG-01 [ultimo accesso: 10 settembre 2021]. La lettera di Carlyle recava la data dell'8 novembre 1848.
Inutile aggiungere che la scrittrice fu molto contenta di ricevere questa lettera. Le feroci critiche che avevano accolto la pubblicazione di *Mary Barton*, anche da parte degli ambienti unitariani, furono per Gaskell un colpo terribile, ma non scossero la sua fiducia nell'arte del romanzo. Il 1° gennaio del 1849, dopo avere amaramente ricordato quello che aveva significato per lei *Mary Barton* in termini di ostracismo («a fire brand»), scrisse le seguenti parole all'editore Edward Chapman: «Mr Carlyle's letter remains my real true gain». *The Letters of Mrs. Gaskell*, eds. J. A. V. Chapple and A. Pollard, Manchester University Press, Manchester 1966, p. 68 (Letter 37).

aver celebrato la grande saggezza del padre, James Carlyle, dopo avere esaltato la personalità mai sfiorata da dubbio alcuno, Carlyle osservava: «Poetry, Fiction in general, he had universally seen treated not only idle, but false and criminal»[18]. In breve, il giovane Thomas aveva respirato in casa l'atmosfera greve di chi non tollerava l'esistenza di opere creative se non come celebrazione del divino, esattamente come aveva fatto Milton e, prima di Milton, Dante.

Per questa ragione, le parole di Carlyle assunsero grande importanza per una scrittrice come Gaskell che stava vivendo una profonda crisi che, in parte, riguardava anche la direzione da dare alla sua ricerca letteraria. In lei permaneva il dilemma se continuare a trarre ispirazione dalle cose che vedeva durante le visite nei quartieri più poveri di Manchester o se, volgendo lo sguardo altrove, dare più spazio alla fantasia e muoversi sulla scia della amata Jane Austen. Ad ogni modo, non la diede vinta ai detrattori. Per la frustrazione di coloro che la volevano soltanto nel ruolo di pia moglie del reverendo unitariano William Gaskell, non abbandonò la narrativa. E non abbandonò nemmeno la sua passione per Dante, per l'Italia e per la lingua italiana che, da un punto di vista strettamente biografico, definivano lo spazio di un immaginario in cui si collocavano i suoi ricordi più felici. Qui, in chiave dantesca, vorrei solo aggiungere che in due novelle molto note, *A Dark Night's Work*[19] (1863) e *Cousin Phillis* (1863-64)[20], Gaskell volle mostrare una tipologia di eroina che, desiderosa di apprendere l'italiano, si illude di apprenderne i rudimenti leggendo la *Divina Commedia*: Dante, quindi, non come citazione o allusione letteraria, ma come oggetto strutturalmente inscritto nella diegesi. Nei due racconti, infatti, la lettura di Dante e lo studio dell'italiano hanno a che fare con la *Bildung* delle protagoniste, condizionando in modo più o meno diretto le rispettive traiettorie esistenziali.

---

18 T. Carlyle, *Reminiscences*, eds. K. J. Fielding and I. Campbell, Oxford University Press, Oxford and New York 1997, p. 13. In seguito, *R.*

19 Lunga oltre centocinquanta pagine, la novella fu pubblicata nei volumi 8 e 9 del dickensiano «All the Year Round», esattamente tra il 24 gennaio e il 21 marzo 1863. In quanto al titolo, è noto che Dickens aggiunge l'aggettivo *dark* per donargli una allusione gotica. E, nel suo stile, lo fece senza avvisare l'autrice.

20 *Cousin Phillis* apparve in quattro puntate sul «Cornhill Magazine» fra il novembre 1863 e il febbraio 1864. L'edizione in volume, *Cousin Phillis and Other Tales*, è del 1864, stampata dall'editore Harper & Brothers di New York nel 1864; e successivamente, con lo stesso titolo, nel 1865 dal londinese Smith Elder & Co.

Così, in *A Dark Night's Work*, Ellinor Wilkins viene mostrata mentre è intenta a leggere Dante. Del tutto ignara dell'importanza assunta dall'Italia nella fase successiva della sua vita, la sua lettura va intesa come fuga dall'ambiente domestico, l'oggetto libro come desiderio di sottrarsi all'aria pesante che si respira in famiglia:

> She made herself very miserable; and at last went down with a heavy heart to go on with Dante, and rummage up words in the dictionary. All the time she seemed to Miss Monro to be plodding on with her Italian more diligently and sedately than usual[21].

Alle difficoltà presentate dalla lingua italiana fanno riscontro le difficoltà di Ellinor che, senza madre e con un padre sempre più dedito al vizio, si trova a vivere una giovinezza in cui i dilemmi sentimentali si sommano all'angoscia per il declino fisico e morale del padre, un tempo avvocato brillante. Non molto diversa appare la scena "dantesca" che troviamo in *Cousin Phillis*, le cui vicende sono raccontate in prima persona del cugino di Phillis, Paul Manning. In questo caso Hope Farm è immersa nella tranquillità di una campagna incontaminata. Innocente e sensibile, la protagonista s'illude di poter apprendere l'italiano leggendo l'*Inferno*, convinta che con il solo aiuto del dizionario potrà raggiungere il suo obiettivo. Vista l'immane fatica della cugina, è proprio Paul Manning a parlarle per la prima volta di Holdsworth, l'ingegnere ferroviario con cui lavora come apprendista:

> «If, now, only Mr Holdsworth were here; he can speak Italian like anything, I believe».
> «Who is Mr Holdsworth?» said Phillis, looking up.
> «Oh, he's our head engineer. He's a regular first-rate fellow! He can do anything»; my hero-worship and my pride in my chief all coming into play[22].

Proveniente da un mondo antitetico al ruralismo di Hope Farm, l'ingegnere Holdsworth provvederà ad aprire gli occhi a Phillis

---

21 E. Gaskell, *A Dark Night's Work*, in *A Dark Night's Work and Other Stories*, ed. S. Lewis, Oxford University Press, Oxford and New York 1992, p. 48.

22 Elizabeth Gaskell, *Cousin Phillis*, in *Cousin Phillis and Other Tales*, ed. Angus Easson, Oxford University Press, Oxford and New York 1981, p. 283. In seguito nel testo CP.

suggerendole di mettere da parte Dante e di studiare invece «a capital novel by Manzoni, *I Promessi Sposi*" (*CP*, p. 304). Holdsworth ha già diretto i lavori per la costruzione della prima linea ferroviaria in Piemonte e, quindi, il suo suggerimento si fonda su una motivazione pratica. Non vado oltre nell'analisi del racconto, ma quello che credo sia chiaro è che Gaskell sia in *A Dark Night's Work* sia in *Cousin Phillis* inscrive *La Divina Commedia* in una funzionalità diegetica che va ben al di là della mera citazione. È nondimeno superfluo rilevare una chiara allusione a Carlyle in quel «my hero-worship» espresso da Paul Manning narratore. Il quale, essendo fornito di uno sguardo ingenuo quanto mitizzante, parrebbe suggerire al lettore che il culto dell'eroe è il prodotto più dell'innocenza che dell'esperienza.

La Divina Commedia torna di nuovo in primo piano nel romanzo *North and South* (1854-5), che si apre con la protagonista, Margaret Hale, intenta a leggere il *Paradiso* nella sua casa di Helstone, nell'Inghilterra meridionale: «[…] it was the Paradiso of Dante, in the proper old Italian binding of white vellum and gold; by it lay a dictionary, and some words copied out in Margaret's hand-writing»[23]. Di nuovo un'eroina impegnata nella lettura di Dante. Di nuovo *il* libro in primo piano, un oggetto descritto nei dettagli. Non solo una lettura formativa ma un vero e proprio vettore che punta verso l'Italia mentre, al tempo stesso, tematizza le coordinate semantiche della narrazione. In sintonia con la scena idilliaca del presente, Margaret legge il *Paradiso*, ma non sa ancora che il padre, il reverendo Hale, è alle prese con una non bene specificata crisi religiosa. Per questo l'ecclesiastico ha deciso di trasferirsi con la famiglia a Milton-Northern, cioè Manchester, ove fame e conflitti sociali sono all'ordine del giorno. Il toponimo Milton allude scopertamente all'autore del *Paradise Lost*. E, infatti, nel centro industriale Margaret scopre qualcosa di molto simile all'inferno dantesco. Già prima di entrare nella nuova residenza si rende conto, non solo di aver perduto il "paradiso" di Helstone, ma anche che dovrà lasciarsi alle spalle ogni speranza: «For several miles before they reached Milton, they saw a deep lead-coloured cloud hanging over the horizon in the direction in which it lay. […] Quick they were whirled over long, straight, hopeless streets

23 E. Gaskell, *North and South*, ed. A. Easson, Oxford University Press, Oxford and New York 1987, p. 23. Per un'analisi più dettagliata, si rinvia al mio *The Shadow of Dante: Elizabeth Gaskell and 'The Divine Comedy'*, in «The Gaskell Society Journal», X, 1996, pp. 9-13.

[…]»[24]. Dal paradiso all'inferno: dalla vita tranquilla e quasi sonnolenta del Sud ai ritmi frenetici degli opifici, dal cielo stellato di Helstone ai fetidi tuguri dei quartieri operai. L'eroina si ritrova in un paesaggio urbano senza luce e senza speranza in cui l'*Inferno* di Dante rivelerà la sua dimensione profetica. Dopo Milton-Northern, *La Divina Commedia* non vorrà dire più il mero piacere della lettura, ma configurerà – nel caso dell'*Inferno* – un libro depositario di sconvolgenti verità intorno all'essere umano e all'onnipresenza del male. Giorno dopo giorno, Margaret non potrà fare a meno di associare la miseria e il degrado urbano di Milton-Northern a una bolgia infernale. Ed è per lei una scoperta di un qualcosa di orrendo e inimmaginabile che troverà ben presto riscontro nella corruzione dilagante, nella prostituzione e imbarbarimento morale dei molti che, emarginati e soli, vivono negli *slum*s. Nella mente di Margaret, l'*Inferno* dantesco si trasforma, per così dire, in un testo della realtà.

3.

North and South e *Hard Times* furono pubblicati nello stesso anno. Dopo aver visitato Preston con l'intento di farsi un'idea del fenomeno industriale, Dickens fece uscire *Hard Times* a puntate settimanali su «Household Words» nel 1854. Non diversamente dal romanzo gaskelliano, la città manifatturiera, Coketown, viene presentata come un mondo senza speranza in cui non si dà possibilità di fuga e di redenzione. A testimonianza della sua devozione, lo scrittore volle dedicare la sua nuova opera a Carlyle che da alcuni anni era diventato una vera e propria celebrità della società vittoriana. Dickens lo ammirava senza riserve tanto da confessare all'amico e biografo John Forster, «I would go farther to see Carlyle than any man alive»[25]. Anche per Dickens tutte le strade di Londra portavano al numero 5 di Cheyne Row: incontrare il pensatore scozzese e avere la sua approvazione significava moltissimo per lo scrittore che non negò mai la straordinaria influenza e la gamma di suggestioni che traeva dalle opere carlyliane. Dal suo versante, l'autore di *Chartism* accettò non senza imbarazzo la dedica. L'evento letterario aveva per lui qualcosa di paradossale, visto che già da ragazzo era stato educato a guardare con sospetto romanzi e romanzieri, e

24 Ivi, p. 59.

25 J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, 2 vols., Everyman's Library, Dent, London; Dutton, New York 1966, I, p. 399.

ora, contro ogni previsione, vedeva il suo nome stampato sul frontespizio di *Hard Times*, associato cioè a uno scrittore del quale non aveva affatto un'alta opinione.

I biografi dickensiani non mancano mai di sottolineare come, in fatto di stima e amicizia, il rapporto tra le due celebrità vittoriane fosse sostanzialmente asimmetrico. Del resto, sin dal loro primo incontro nel febbraio del 1840, Carlyle non aveva nascosto di avere avuto un'impressione più negativa che positiva di Dickens: «[…] a quiet, shrewd-looking little fellow, who seems to guess pretty well what he is and what others are». Queste parole Carlyle scrive in una lettera del 17 marzo al fratello John solo pochi giorni dopo. Nella lettera, quasi a voler prendere le distanze da Dickens, preferisce chiamarlo ora Boz ora Pickwick, senza mai citare esplicitamente il nome, mentre ne rimarca il dandismo del modo di vestire, «dressed rather à la D'Orsay than well: this is Pickwick»[26]. Invece, nell'immaginario dello scrittore la conoscenza di Carlyle configurò qualcosa di memorabile che corrispondeva al suo desiderio di entrare, per così dire, nell'orbita dell'uomo più ascoltato e celebrato di quegli anni. Per la biografa Una Pope-Hennessy si trattò di una vera e propria svolta della carriera dickensiana:

> The year 1840 must be reckoned an important year for Dickens in so far as it brought him under the influence of Carlyle. […] From now on he went about with a copy of Carlyle's *The French Revolution* in his pocket, reading it over and over again. And we see the outcome in *Bleak House*, *Hard Times* and *A Tale of Two Cities*[27].

La natura del rapporto tra Carlyle e lo scrittore è tuttora materia di studio e di dibattito[28]. Comunque sia, è innegabile che Dickens interpretò *La Divina Commedia* alla luce di *Chartism* e *On Heroes and Hero-Worship*. In particolare, fu la prima cantica di Dante a configurarsi come una sorta di interfaccia della società industriale. Dagli anni Trenta in poi, figure impegnate come Carlyle e F. D. Maurice sempre più constatavano la

26 C. R. Sanders *et al*., eds., *The Collected Letters of Thomas Carlyle and Jane Welsh Carlyle*, Duke University Press, Durham, NC 1985, XII, pp. 80-81.

27 U. Pope-Hennessy, *Charles Dickens,* Penguin, Harmondsworth 1970, p. 173.

28 Sull'influenza di Carlyle su Dickens, si vedano M. K. Goldberg, *Carlyle and Dickens*, University of Georgia Press, Athens GA 1972, e W. Oddie, *Dickens and Carlyle: The Question of Influence*, The Centenary Press, London 1972.

condizione *infernale* in cui vivevano vasti settori della popolazione, senza che nessuno – nemmeno il Parlamento, ove pure arrivavano regolarmente i cosiddetti *blue books* – inorridisse al cospetto di una simile mostruosità sociale.

Hard Times si presentava, quindi, come la narrativizzazione dei segni dei tempi. Da un lato, la logica rigida e disumana dell'utilitarismo che segnava il suo trionfo in Coketown, la città di fumo e fiamme simile all'*Inferno* di Dante. E, dall'altro, il circo come esercizio quotidiano della fantasia e della gentilezza. Il circo come scena della libera espressione del genio individuale: «[…] there was a remarkable gentleness and childishness about these people, a special inaptitude for any kind of sharp practice, and an untiring readiness to help one another»[29]. Alla "morbidezza" del circo si oppone l'angolosità della città-labirinto che, tra liquami velenosi e fumi asfissianti, configura una tetra prigione da cui è impossibile fuggire. La descrizione dickensiana della città mira a veicolare al lettore l'atmosfera sulfurea e asfissiante di un girone infernale. E lo fa più per suggestioni che per rassomiglianza. Quindi, una topologia senza speranza in cui un dedalo di cortili su cortili, vicoli su vicoli evoca la tragedia di totale asservimento umano all'idra tecnologica: tutti al servizio del deserto spirituale, tutti intrappolati nel grande nulla di un mondo impazzito, un mondo che conosce solo il moto assurdo delle macchine, simile a «the head of an elephant in a state of melancholy madness» (*HT*, p. 26).

È questo il modo in cui Dickens interpreta l'*Inferno* dantesco. Il suo intento è quello di risvegliare le coscienze dei lettori vittoriani, di farli inorridire e reagire contro l'aridità delle cifre e la supremazia dell'economia, postulate dall'emergente pensiero utilitarista. Dietro il *change of heart* dei personaggi e il buonismo dell'epilogo di *Hard Times*, si cela una società che si colloca agli antipodi di quella guidata e affidata agli eroi del merito e dell'ingegno ipotizzata in *Heroes and Hero-Worship*, eroi pronti a salvare «this false withered artificial time» (*HHW*, p. 183). Insistendo sul paradigma eroico, qualche anno dopo, in *Past and Present* (1843), Carlyle auspicherà l'avvento di una «Artistocracy of Talent»[30]. Tuttavia, in *Hard Times* non sono i Cromwell ad avere ascolto e a guidare i fermenti di

29 C. Dickens, *Hard Times*, ed. P. Schlicke, Oxford University Press, Oxford and New York 2006, pp. 38-39.

30 T. Carlyle, *Past and Present*, *Introduction* by Douglas Jerrold, Dent, London; Dutton, New York 1976, p. 29. Il capitolo V di *Past and Present* si intitola, appunto *Aristocracy of Talent* (pp. 26-32).

rivolta antipadronale, ma i demagoghi come il sindacalista Slackbridge. È lui a orientare idee, bisogni e umori, una losca figura abilissima nell'usare la menzogna pur di guadagnarsi la fiducia e l'applauso degli operai in sciopero.

Non tutti però piegano il capo di fronte alla retorica populista: l'operaio Stephen Blackpool non esita a prendere la parola per denunciare la vuota verbosità di Slackbridge, la cui guida potrà portare solamente a misurarsi con più miseria e più sofferenza. Ma la verità non abita a Coketown. Mostrando il coraggio di dire come stanno le cose – da operaio ad altri operai – Blackpool firma la sua condanna. L'ostracismo decretato nei suoi confronti e il conseguente isolamento lo costringeranno ad abbandonare Coketown: si lascia alle spalle il dolore e l'amarezza di uno spazio urbano che in lui si delinea sempre come una prigione infernale. La tragica fine con cui si chiude la vicenda dell'operaio ostracizzato non è altro che una conferma dell'intreccio di suggestioni dantesche presenti in *Hard Times*: non lontano dalla città, il corpo di Blackpool sarà trovato in fondo a quello che è noto a tutti come «the Old Hell Shaft» (*HT*, p. 248), il vecchio pozzo dell'inferno che, appunto, metterà fine all'anelito dell'operaio di rifarsi altrove una vita che implichi la sua rinascita spirituale[31]. Nel suo inabissamento simbolico riconosciamo non tanto un martire della rivoluzione industriale (come è stato suggerito da più di un critico) quanto la caduta morale di una società intera che, nella sua intransitività ideologica, non sa uscire dalla gabbia utilitaristica. La sterilità veicolata dai nuovi codici comportamentali chiama in causa la negazione di un orizzonte etico-religioso e il primato assoluto all'avere, cioè, una visione del mondo il cui materialismo è incapace di contemplare i sentimenti umani nel loro quotidiano dispiegarsi.

Una volta ultimato *Hard Times*, Dickens si convinse di aver scritto una sorta di versione narrativa del pensiero di Carlyle. Per questo tenne a

31 Cfr. S. Colón, *Dickens's 'Hard Times' and Dante's 'Inferno'*, in «The Explicator», 65, 1, 2006, pp. 31-33. In particolare, nel suo intervento Colón crede di riconoscere in Stephen Blackpool e in Louisa Gradgrind la rappresentazione dickensiana di due figure dell'accidia: «The besetting sin of the novel's paired protagonists, Stephen Blackpool and Louisa Gradgrind, is that of the second half of the *Inferno*'s fourth circle: sullenness. Dickens's diagnosis of this moral ill, and the redemption he imagines for his characters, show an affinity to the moral cosmos of the Florentine poet» (p. 31). Nonostante la studiosa faccia di tutto per accreditare la sua interpretazione, non credo che possa essere accolta né come precisa definizione del peccato (l'accidia, cioè) né come una scelta intenzionale di Dickens.

dirgli: «I know it contains nothing which you do not think with me». A parte lo scarso entusiasmo con cui il pensatore accolse l'idea della dedica, va detto che il romanzo può essere considerato sotto il segno di Carlyle limitatamente alla denuncia dei mali prodotti dall'industria e al ritratto di una folla in balia dei nuovi demagoghi della fenomenologia politico-sindacale. Per il resto Dickens, pur influenzato da opere quali *Chartism* e *The French Revolution*, mi pare si muova nella direzione opposta. Là dove Carlyle considerava il dubbio un male da estirpare alla radice – e in *Reminiscences* tiene a ricordare l'insegnamento paterno: «He was never visited with Doubt» (*R*, p. 7) – Dickens sapeva bene che le certezze su cui il pensatore fondava la sua saggezza non appartenevano alla ricerca letteraria che, inutile e quasi banale sottolinearlo, predilige l'esplorazione del dubbio e delle lacune, il viaggio nei labirinti della non-disgiunzione, nelle ambiguità e nelle mille incertezze dell'esperienza umana. D'altra parte, per questa ragione gli scrittori e gli artisti vittoriani scoprirono nell'*Inferno* di Dante un'ipotesi di realtà. O, se si vuole, gli itinerari interpretativi per meglio decifrare «the modern vice of unrest»[32] che, in varie forme, assediava le loro menti e disegnava i loro destini.

4.

Come si è accennato, sempre fedele all'autore di *The French Revolution*, sempre impressionato dalla carica polemica e dal coraggio ideologico dei suoi libri, Dickens nutriva solo ammirazione per il maestro la cui influenza si era fatta sentire sin dalla pubblicazione dei *Pickwick Papers* (1836-37)[33]. I suoi passi lo portavano di frequente a Cheyne Row dove Thomas e Jane Carlyle lo accoglievano calorosamente, salvo poi parlare alle sue spalle quasi con disprezzo. Per loro, Dickens era, e rimaneva, un «entertainer» e «a little fellow». Durante i loro incontri, non venivano mai sfiorati dall'idea di trovarsi di fronte a uno scrittore il cui successo non avrebbe avuto il respiro breve della maggior parte della *fiction* in circolazione. Per Carlyle

32 T. Hardy, *Jude the Obscure*, ed. P. Ingham, Oxford University Press, Oxford and New York 1989, p. 85.

33 Cfr. M. Slater, *Charles Dickens*, Yale University Press, New Haven, CT, and London 2011, p. 90. In particolare, riguardo a *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, Slater osserva: «Dickens was most probably influenced here by Carlyle's use of the device of a seemingly overawed editor in his *Sartor Resartus*, serialised in *Fraser's* 1833-4».

la popolarità di Dickens era un limite più che il segno di un genio della letteratura. Pur avendo fatto del pensatore il suo idolo, in Dickens era ben radicato il convincimento che non sarebbero stati gli eroi carlyliani a salvare il mondo: per questo nel finale di *Hard Times* si era rivolto al lettore richiamandolo alle proprie responsabilità: «Dear reader! It rests with you and me, whether, in our two fields of action, similar things shall be or not» (*HT*, p. 274). Quale interprete delle svariate declinazioni del dubbio, proprio nell'incipit di *A Tale of Two Cities* (1859), il romanzo più direttamente ispirato a *The French Revolution*, Dickens mette in scena le aporie del cronista di fronte alla storia. Siamo ben lontani dal Carlyle la cui voce, mai sfiorata dall'incertezza, mostra le stesse movenze dei profeti della Bibbia. Per Dickens, invece, rimane l'incapacità di capire in quale direzione sta andando la società vittoriana:

> It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way – in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only[34].

La strada dickensiana non porta a Carlyle che non ammetteva esitazioni interpretative e detestava ogni forma di anfibologia, che non contemplava fluttuazioni o scissioni della personalità, né ipotizzava casi simili al *Dvojnik* dostoevskjiano. Tra tutti i mondi possibili, il paradiso e l'inferno sembrano avere le stesse *chances* in *A Tale of Two Cities*. Ma non è così. La strada porta invece al Dante dell'*Inferno*. La voce narrante, con l'intento di attenuare l'aggressione linguistica delle immagini sulla non-disgiunzione tra il bene e il male, omette di usare il termine *Hell*, preferendo affidarsi a una perifrasi: *we were all going direct the other way*. Quest'*altra strada* proprio perché non esplicita la dimensione infernale delle due società (quella francese e quella vittoriana), ne accresce la forza dell'impatto connotando il doppio panorama storico come «season of Darkness». Quindi, a Parigi come a

34 C. Dickens, *A Tale of Two Cities*, ed. A. Sanders, Oxford University Press, Oxford and New York 1988, p. 1.

Londra, il grande attore dei processi storici è il Male che, comunque, per esistere ha bisogno dell'ipotesi contraria: il principio del bene. Naturalmente il romanzo deve molto all'opera di Carlyle, che tuttavia viene interpretato secondo linee anticarlyliane, perché alla fine l'eroe – colui dotato di quella che il pensatore chiama *Entsagung*, abnegazione di sé, rinuncia e sacrificio – non è né un condottiero né un poeta, ma un poco di buono – Sydney Carton, il sosia – che, in piena consapevolezza, si sostituisce a un suo rivale in amore condannato a morte e accetta di morire al suo posto sotto la lama della ghigliottina. E una forma di incarnazione del Male è senz'altro il Fagin di *Oliver Twist* (1838). Accade così che, non appena il piccolo Oliver entra nell'antro buio e fumoso dell'ebreo Fagin, vede un essere repellente, fulvo e circondato dalle fiamme, con un rude forchettone in mano, apparentemente pronto a infilzare i piccoli peccatori che, soggiogati, aspettano il loro pasto – la scena evoca il Diavolo intento a torturare le vittime di una bolgia infernale.

Nelle loro numerose risonanze dantesche, i romanzi di Dickens confermano una modalità del narrare che si colloca all'opposto della tecnica gaskelliana. Infatti, mentre Gaskell cita esplicitamente *La Divina Commedia* e assimila Dante nel tessuto narrativo, mostrando eroine intente a leggere non senza fatica qualche terzina, Dickens va oltre il testo dantesco, va oltre la citazione e il riferimento diretto. La sua immaginazione, che pure aveva tratto ispirazione e stimolo dal poeta eroe delineato da Carlyle, si appropria della *Divina Commedia* e della stessa biografia del Sommo Poeta, in un processo di rielaborazione creativa di ampia portata. Tale appropriazione esclude un utilizzo che non sia totalmente integrato nella tramatura della narrazione. Dante è parte della "memoria" di Dickens, presenza viva e attiva di un più ampio paesaggio intertestuale in cui riconosciamo la Bibbia, le opere di Shakespeare, il *Pilgrim's Progress*, i romanzi di Defoe, di Smollett e di Fielding, e tutti i testi fondativi del suo laboratorio creativo.

Francesca Castellani

Lemmi figurativi danteschi: un percorso tra Sette e Ottocento

Dante nella storia dell'arte è come dire i brevi cenni sull'universo di echiana memoria. La densità figurativa del «visibile parlare»[1] del poeta ne ha fatto una fonte molto frequentata dagli artisti e un tema precocemente indagato dagli storici[2]. Ma è sul crinale tra Sette e Ottocento, tipicamente, che il potenziale visionario del linguaggio e delle narrazioni implicate nelle sue opere – la *Commedia* soprattutto – si trova ad accendere fantasie e proiezioni più fervide. Una vera e propria "reinvenzione di Dante" cambia di segno le linee di interpretazione teologiche ed erudite dei secoli precedenti[3], per privilegiare un tratto immedesimativo e partecipativo che trasforma i personaggi danteschi in eroi esistenziali anche quando (o forse *specialmente* quando) pagano per espiare le colpe commesse in vita. Il

1 *Purgatorio*, X 95.

2 Tra i primi sull'argomento L. Volkmann, *Iconografia dantesca: Le rappresentazioni figurative della 'Divina Commedia',* a cura di G. Locella, Olschki, Firenze 1897. In una bibliografia sterminata vanno citati almeno: A. Braida, *Dante and the Romantics*, Palgrave Macmillan, New York 2004; M. M. Donato, L. Battaglia Ricci, M. Picone, G. Z. Zanichelli (a cura di), *Dante e le arti visive,* Unicopoli, Milano 2006; D. Bindman, S. Hebron, M. O'Neill eds., *Dante Rediscovered: From Blake to Rodin*, catalogo della mostra (Grasmere, Dove Cottage), Wordsworth Trust, Grasmere 2007; L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini: Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018. Le celebrazioni del Settimo centenario hanno inoltre prodotto, come in passato, una serie di pubblicazioni e mostre tra cui è obbligo menzionare per vastità e autorevolezza: G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E. Schimdt (a cura di), *Dante: La visione dell'arte,* catalogo della mostra (Forlì, Musei di S. Domenico), Silvana, Milano 2021.

3 Jacqueline Risset parla di una vera e propria "deviazione" dalla ferma visione teologica dantesca operata dai romantici (*Dante écrivain ou l'intelletto d'amore,* Seuil, Paris 1982, pp. 38-39). Vedi anche A. Braida, *The Eighteenth-Century Reception: Dante and Visual Culture*, in *Dante and the Romantics*, cit., pp. 9-26; E. Querci (a cura di), *Dante vittorioso: Il mito di Dante nell'Ottocento,* catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale, Tribuna Dantesca) Allemandi, Torino 2011; A. Audeh, N. Havely eds., *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriacion,* Oxford University Press, Oxford 2012.

contesto dell'umanismo illuminista, con le sue inquietudini sottotraccia, è un bacino naturale per questa trasformazione e l'empatia ne è il filo conduttore[4].

La chiave è quella di attivare attraverso la vista un impatto emotivo che garantisca una risposta dell'animo, per adesione o per orrore, con un processo non dissimile alle estetiche del pittoresco e del sublime anche se non ancora stabilizzato su una base teorica altrettanto vantaggiosa. Si assiste così alla fissazione di alcuni codici visivi ricorrenti: efficaci nell'interpretare e comunicare immediatamente la "temperatura patetica" di una scena, proprio perché ripetuti e agili da riconoscere, ma al tempo stesso sintomatici di un clima culturale più esteso. Intendo questo per lemmi: non solo schemi e citazioni iconografiche, ma paradigmi che veicolano atteggiamenti profondi, come direbbe Ernst Gombrich, per certi aspetti affini alle *pathosformeln* warburghiane[5].

Ho cercato perciò non tanto di reperire immagini inedite (impresa peraltro fallimentare, data la fortuna anche recente del tema)[6] ma di frugare tra le immagini note per individuare e seguire alcune di queste ricorrenze e provare a riallinearle.

1. Michelangiolismo

La nostra storia inizia nell'Inghilterra di primo Settecento, più esattamente nel 1719[7]. In linea coi tempi, è una storia basata su fake

4 Un atteggiamento quanto mai attuale se consideriamo le strategie attrattive che hanno connotato alcune esposizioni dell'ultimo centenario, improntate alla "visitor experience", come la spettacolare *Inferno* curata da Jean Clair (Roma, Scuderie del Quirinale, 15.0.2021-23.1.2022) o *Dante il poeta eterno*, a cura di Felice Limosani (Firenze, Santa Croce, 14.9.2021-21.2.2002), che presentava gigantografie digitali animate e immersive di 135 incisioni di Gustave Doré.

5 La dimensione magico-antropologica profonda e il coinvolgimento dell'inconscio all'interno di forme e pratiche visive ricorrenti è un elemento centrale del pensiero di Gombrich, almeno da *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Trustees of The National Gallery of Art, Washington 1959, o *Meditations on a Hobby Horse,* Phaidon, London 1963.

6 F. Mazzocca, *Fortuna e attualità della 'Divina Commedia' tra Neoclassicismo e Romanticismo,* in *Dante: La visione dell'arte,* cit., pp. 63-87.

7 Sul mai interrotto interesse per Dante nella cultura inglese, a partire già da Chauser, P. Toynbee, *Britain's Tribute to Dante in Literature and Art: A Chronological Record of 540 Years (1380-1920*), Oxford University Press, London 1921; *Dante Rediscovered*,

news: una falsa interpretazione, o meglio una falsa attribuzione artistica che innesca una cascata di proiezioni e ricadute figurative.

L'attribuzione fallace è a Michelangelo e la si deve alla penna di un letterato-teorico-critico, Jonathan Richardson Sr, che nei *Two Discourses* del 1719[8] ascrive al maestro fiorentino il bassorilievo in bronzo *Ugolino, figli e nipoti nella torre della Fame* oggi attribuito a Pierino da Vinci, approdato da poco in Inghilterra grazie al pittore Henry Trench[9] [Fig. 1].

Data e luogo radicano nella cultura inglese il sedime ideale per questa particolare saldatura proiettiva tra Michelangelo e Dante, che non manca di simmetrie con i coevi recuperi di Shakespeare e Milton[10]. Il fatto

---

cit; P. Bugliani, S. Riccardi (a cura di), *Dante in Inghilterra, dislocazioni transnazionali,* Ateneo di Pisa, 10.12871/danteinghilterra01, Pisa 2016; M. Evans, *Whigs and Primitives: Dante and Botticelli in England from Jonathan Richardson to John Flaxman,* in A. Debenedetti, C. Elam eds., *Botticelli: Past and Present,* UCL Press, London 2019, pp. 94-115; J. Blanc, *Dante nell'Inghilterra del XVIII secolo,* in *Dante: La visione dell'arte,* cit., pp. 101-105; D. Ekserdjian, *Il dantismo britannico da Blake a Leighton, Ibidem,* pp. 89-99. Sulla "Dante Renaissance" nel contesto italiano: *Dante vittorioso,* cit; F. Leone, *Il culto nazionale di Dante nell'Ottocento italiano: Le arti e la letteratura,* in *Dante: La visione dell'arte,* cit., pp. 113-133. Per una sintesi sulle occorrenze in ambito francese A. Le Normand-Romain, *Dante et les artistes,* in *Fascinante Italie: De Manet à Picasso 1853-1917,* catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts), Gallimard, Paris 2009, pp. 66-75.

8 J. Richardson, *Two Discourses* I. *An Essay on the Whole Art of Criticism as It Relates to Painting*; II. *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur; Wherein is Shewn the Dignity, Certainty, Pleasure, and Advantage of it*, W. Churchill, London 1719, pp. 32 e sgg.

9 Il bassorilievo arriva in Inghilterra l'anno prima, nel 1718; confluito nelle collezioni del Duca di Devonshire, è stato acquistato da Hans Adam II del Liechtenstein nel 2010. La fortuna dell'opera in ambito inglese è testimoniata dalla presenza di altre due versioni, in terracotta e in cera: M. Francucci, *Pierino da Vinci*, scheda di catalogo in *Dante: La visione dell'arte,* cit, p. 487.

10 L'affinità spirituale e formale tra Dante e Michelangelo – argomentata in 'plasticismo' del poeta e potenza poetica dello scultore – diventa un topos nell'esegesi letteraria italiana già alla metà del cinquecento con le opere di Benedetto Varchi e Carlo Lenzoni, per filtrare come un torrente carsico fino al tardo settecento di Lanzi e Foscolo. Nel contesto inglese, tuttavia, sembra assumere un'intonazione differente anche grazie al paragone 'identitario' tra Dante, Shakespeare e Milton – ben presente in *Two Discourses* come in altri testi di Richardson, quali *Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*, pubblicato nel 1734 insieme al figlio Jonathan Jr. Richardson recupera anche il mito di Michelangelo appassionato lettore e interprete di Dante: «He was a *Dante* in his way, and he read him perpetually», in *Two Discourses*, II, p. 33. Se l'*Inferno* rientra tra le fonti di ispirazione tradizionalmente accreditate per

che Richardson sia un esponente dell'estetica del sublime quale arte di comunicare «*the Greatest, and most Beautiful Ideas, whether Corporeal, or not*»[11] aggiunge ancora un dato significativo, rivelando immediatamente una precisa circolarità di senso.

Richardson basa la sua attribuzione su un motivo che nulla ha a che fare con la storia dell'arte (del resto, come poteva a quelle date?) ma è al contrario intensamente letterario[12]: un'affinità di spirito, di condizione umana, di potenza immaginativa e *quindi* di linguaggio tra Dante e Michelangelo. «*Michelangelo* was the sittest Man that ever liv'd to Cut, or Paint this Story, if I had wish'd to see it represented in Scultpure, or Painting I should have fix'd upon his Hand», scrive in *Two Discourses*, perché «'Tis true a Genius Equal to that of *Michelangelo* may form to its Self a Strong, and Proper Expressions as these»[13]. Là dove per «Strong, and Proper» si può intendere fedeli alla natura, ma nella sua sostanza spirituale più che nell'apparenza materiale: dunque esasperate fino al limite anatomico e fisico. In altre parole, ad avvicinare Michelangelo a Dante sembra essere un uso "espressivo" del mezzo ma soprattutto una sorta di temerarietà nel dare forma all'orrore in quanto sentimento e condizione universale condivisa. *Michelangiolismo* quindi, in senso sia formale che morale, è il

il *Giudizio Universale* della Sistina (B. Barnes, *Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante and the Last Judgement,* «The Art Bulletin», LXXVII, 1, 1995, pp. 64-81), è pura leggenda – sorta dalla penna di un erudito del settecento, Giovanni Bottari, e tipicamente alimentata dall'attitudine proiettiva del romanticismo – l'esistenza di un'edizione della *Commedia* illustrata a penna da Michelangelo, perduta in un naufragio tra Civitavecchia e Roma (M. Piva, *Talenti complementari e capolavori perduti: La leggenda del naufragio della Divina Commedia illustrata da Michelangelo dall'Italia alla Francia*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIII, 2, 2010, pp. 117-148). Sul paragone ormai classico tra i due artisti cfr., C. Gizzi (a cura di), *Michelangelo e Dante,* catalogo della mostra (Torre dei Passeri, Casa di Dante) Electa, Milano 1995; Mazzocca, *Fortuna e attualità della 'Divina Commedia'*, cit. p. 63 e sgg. Nell'ottobre 2021, in occasione del Centenario dantesco, la Fondazione Casa Buonarroti ha ripreso il tema in un ciclo di conferenze: https://www.casabuonarroti.it/michelangelo-e-dante-.

11 J. Richardson, *An Essay on the Theory of Painting,* 2 ed., A. C. Bettesworth, London 1725, p. 248.

12 La conoscenza degli artisti citati nei *Two Discourses*, del resto, sembra in gran parte mutuata da fonti letterarie; le eccezioni – tra cui il bassorilievo di Ugolino – spiccano per l'accuratezza della descrizione, evidente conseguenza di una visione diretta.

13 J. Richardson, *Two Discourses*, cit., II, pp. 33-4. J. Blanc, *Dante nell'Inghilterra del XVIII secolo*, cit., p. 103.

primo dei lemmi che propongo: assumendo con questo termine una lettura per così dire "muscolare", tormentata, ipertrofica del linguaggio visivo di Michelangelo come riverbero di un'incessante auto-rappresentazione esistenziale[14]. In un tipico reinvestimento di senso, il possente classicismo delle anatomie michelangiolesche viene forzato fino a convertirsi in anticlassicismo. Pose ed espressioni sembrano ora mirate a esaltare un senso di stupore e turbamento attraverso cui attivare un'identificazione proiettiva nel dramma dell'esistenza umana: nel caso del falso *Ugolino,* con una specifica nota "horror" particolarmente efficace a rispondere al registro del sublime.

Non è secondario che al punto di origine di questo processo si incontri il protagonista della vicenda più cruda nella più cruda (e popolare) tra le cantiche della *Commedia*. Proprio a causa di Michelangelo – ma non solo a causa di Michelangelo – la star di questa prima fase del moderno recupero dantesco è Ugolino, vittima del perfido arcivescovo Ruggieri e carnefice suo malgrado[15]. È ancora Richardson a compiere un sintomatico atto di rimozione attribuendo l'orrore del cannibalismo alla follia indotta dall'ingiustizia subita, e non ai morsi della fame: una causa spirituale, dunque, non fisica. La forza prosaica del verso dantesco: «poscia più che il dolor poté il digiuno» – che Richarson cita traducendo: «more what Grief could not that Famine did»[16] – viene in certa misura disinnescata e resa accettabile.

A partire dalla traduzione di Richardson (che in tal modo fissa il riferimento testuale dell'iconografia) Ugolino prigioniero nella torre, acme di una condizione estrema ma condivisibile e legittimata dalla sofferenza patita, è il nucleo narrativo catalizzatore del primo passaggio mediatico

14 Sulla reinvenzione di Michelangelo nell'Inghilterra del XIX e XX secolo e sul progressivo trasferirsi d'interesse dall'orizzonte artistico alla vicenda umana – complice la riscoperta della sua produzione poetica e la romantizzazione della sua biografia – vedi L. Østermark-Johansen, *Sweetness and Strength: The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Routledge, London 1998, 2020. Ma il mito di Michelangelo come simbolo dell'artista visionario, tormentato e a tratti maledetto è trasversale alle culture occidentali, specie dal romanticismo in poi.

15 Per una lettura politica della vicenda di Ugolino come martire della chiesa cattolica nel contesto inglese si veda lo studio pioniere di F. Yates, *Transformation of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XIV, ½, 1951, pp. 92-117: testo indispensabile per il tracciato della fortuna di Ugolino nell'Ottocento.

16 Richardson traduce per intero il passo di Ugolino nella torre: *Two Discourses*, cit., II, pp. 30-32.

dalla parola all'immagine. Passano comunque cinquant'anni perché la sfida partita dalla penna di Richardson raggiunga il pennello. È il 1773 quando l'autorevole presidente della Royal Academy, sir Joshua Reynolds, presenta alla Summer Exhibition una tela che genera scandalo e pertanto, naturalmente, successo[17]. Ritenuto «sino ad ora il dipinto più importante nella storia di questo maestro»[18], *Il conte Ugolino e i suoi figli nella Torre della Fame* fa scalpore per la crudezza non edulcorata della composizione, enfatizzata dalla scelta di eliminare le figure allegoriche presenti nel prototipo michelangiolesco e concentrare il dramma su padre e figli [Fig. 2]. I versi del Canto XXXIII dell'*Inferno* inseriti in italiano nella cornice, «Io non piangevo [...] Tu guardi sì, padre? Che hai?»[19] individuano il cardine patetico della scena: non un momento culminante – ad esempio l'arresto di Ugolino, o quando divora le carni dei figli, o per l'eternità rosicchia il cranio dell'odiato Ruggeri[20] – ma l'istante del passaggio dalla coscienza alla pazzia. Né un'azione, né un gesto, ma il suo effetto sull'animo. È un registro riflessivo che sposta l'asse emotivo all'interno del soggetto e ne garantisce una corrispondenza empatica con il pubblico; una forma di spettacolarizzazione adottata anche da Jacques-Louis David nei suoi *exempla virtutis*, in un clima emotivo per certi aspetti affine.

Il racconto delle passioni è dosato con grande abilità registica e mira all'immedesimazione dello spettatore. Immersa in un buio drammatico che evoca l'illuminazione teatrale del tempo, dove il riverbero delle luci di ribalta esasperava le fisionomie, la tela è divisa in due parti, cui il pittore affida una funzione retorica precisa. A destra, le pose variate e i gesti dei figli provvedono a declinare ogni stadio del sentimento e dell'emozione a contrasto con la fissità frontale di Ugolino, a sinistra, irrigidito nella follia:

17 Reynolds – che si avvale della descrizione del bassorilievo e soprattutto della traduzione di Richardson (D. Ekserdjian, *Il dantismo britannico*, cit., p. 95) – studia a lungo la composizione del dipinto, partendo proprio dal modello di Michelangelo. Come ricorda Fernando Mazzocca (cit., p. 66) Reynolds nutriva a sua volta un vero culto per Dante, rafforzato dal soggiorno italiano del 1750-52.

18 Così il recensore di «The Public Adviser», 28 aprile 1773, citato in J. Blanc, *Dante nell'Inghilterra del XVIII secolo*, cit., p. 104.

19 Come già precisato, Reynolds non conosce l'italiano ma si avvale della traduzione di Richardson. La pratica di abbinare immagine e verso assolve una funzione didascalica (non tutto il pubblico è lettore di Dante) ma nel contempo assume il carisma di una sollecitazione reciproca, come accadrà nella Shakespeare Gallery.

20 Come accade in altre versioni della scena, ad es. il disegno a penna di Johann Heinrich Füssli, *Dante e Virgilio sul ghiaccio del Kocythos*, Kunsthaus, Zürich 1774.

«pietrificato dalla disperazione, non vede più, non sente più», scrive uno dei suoi primi ammiratori francesi, lo scultore Étienne-Maurice Falconet[21]. Nel suo entusiasmo Falconet si spinge a delineare un primato di Reynolds sullo stesso Dante (che però leggeva in traduzione)[22]: «non è possibile guardarlo senza essere colti da un profondo orrore, che nemmeno il poeta è riuscito ad evocare»[23], e «orrore» e «terrore» sono i termini ricorrenti che nelle recensioni del tempo fotografano la temperatura emotiva del pubblico, ingaggiato in una stretta dinamica di repulsione e piacere. «Si tratta di un'opera degna di grande ammirazione. Un esempio tangibile di quella che è stata considerata una delle caratteristiche peculiari della natura umana: cioè di essere affascinata dalla descrizione o dalla rappresentazione di quei soggetti la cui visione concreta riempie di dolore, e forse anche di terrore», scrive il critico del «London Chronicle», profilando con sintesi capace il cuore dell'estetica del sublime[24].

2. Il bianco e il nero

La corresponsione col clima culturale e coi contrastanti bisogni emotivi del pubblico spiega il controverso successo del dipinto – che non a caso trova un acquirente di prestigio in Frederick Sackwell, III duca di Dorset[25] – e la sua diffusione come 'immagine capostipite' di innumerevoli versioni successive, anche grazie alla traduzione a stampa di John Dixon del 1774, che viaggia per tutta Europa[26] [Fig. 3]. Impressa da John Boydell, l'ambizioso

21 E-M. Falconet, *Oeuvres*, vol II, Société typographique, Lausanne 1781, p. 71. Citato in J. Blanc, *Dante nell'Inghilterra del XVIII secolo*, cit., p. 104.

22 Sulle traduzioni francesi di Dante cfr., A. Le Normand-Romain, *Dante et les artistes*, cit., p. 68.

23 Citato in J. Blanc, *Dante nell'Inghilterra del XVIII secolo*, cit., p. 104.

24 «The London Chronicle», 15-18 may 1773, citato in J. Blanc, *Dante nell'Inghilterra del XVIII secolo*, cit., pp. 103-104.

25 Il dipinto fu acquistato nel 1775 per Knole House. Cfr. D. Mannings, *Sir Joshua Reynolds: A Complete Catalogue of his Paintings*, Yale University Press, New Haven – London 2000, pp. 568-570. Inutile sottolineare l'importanza del ruolo di un collezionismo autorevole per la fortuna del dipinto.

26 È interessante notare che anche Falconet conosce l'opera attraverso il bianco e nero dell'incisione di Dixon: J. Blanc, *Dante nell'Inghilterra del XVIII secolo*, cit., p. 104. Tra le versioni debitrici di Reynolds quella di Giuseppe Diotti, *Il conte Ugolino nella Torre*, 1831, Cremona, Museo Civico Ala Pontone (*Dante: La visione dell'arte,* cit., cat. n. 222).

e audace imprenditore che nel 1782 da vita al progetto della Shakespeare Gallery, l'incisione a mezzatinta di Dixon rafforza con l'efficacia del bianco e nero la drammaticità della tela e contribuisce in modo determinante alla sua popolarità.

A misurarne la forza paradigmatica basta l'*Ugolino nella torre coi figli* che Johann Heinrich Füssli compone come "risposta" a Reynolds intorno al 1806[27]. Esposto alla Royal Academy nel 1806 e severamente criticato[28], il quadro è conosciuto oggi solo attraverso un disegno all'Art Institute di Chigago e la traduzione a stampa di Moses Haughton del 1809[29] [Figg. 4 e 5]. Nonostante la perdita della tela, la "maniera nera" della versione a inchiostro, condotta in forte chiaroscuro con la tecnica dello *stipple engraving*[30], permette di esaltare in una concentrazione assoluta l'impatto della composizione: che citando il prototipo di Reynolds lo trasgredisce, estremizzandolo.

Il cambiamento di tono sta tutto in una semplificazione radicale. Là dove Reynolds adotta l'artificio della declamazione retorica, affidando – novello Laocoonte[31] – l'espressione delle diverse passioni alle pose dei figli, Füssli sfronda e impone una dialettica stringente polarizzandola nell'abbandono dei giovani corpi e nella concentrazione tragica dello sguardo di Ugolino. La composizione è forzata su due assi fondamentali a contrasto: verticale e orizzontale, reso ancor più stringente dal dualismo laconico del bianco e nero. Nella versione incisa, la forza della sottrazione agisce anche attraverso la metonimia. Il braccio sollevato a sinistra, la mano scheletrica abbandonata a terra, sono frammenti scorporati: l'allusione a questo corpo in pezzi apre un 'non detto' che lascia spazio all'indicibile del racconto, e che l'immaginazione è chiamata a riempire.

---

27 Füssli – che ama Dante per le sue potenzialità visionarie e il potere di impressionare l'animo – dedica più di un'opera alla *Divina Commedia*: oltre al dipinto *Paolo e Francesca*, esposto nel 1786 alla Royal Academy, sono noti una serie di disegni a illustrazione dell'*Inferno.* K. Russo, *Henry Fuseli's Interpretation from Dante,* «Italian Culture», XI, 1, 1993, pp. 83-102.

28 Come è noto, la tela venne difesa strenuamente da William Blake. Cfr. F. Parisi, *Dante e la grafica, da William Blake alla Secessione viennese*, in *Dante: La visione dell'arte,* cit., p. 152. Tra i rimproveri mossi a Füssli anche quello di non aver letto Dante.

29 Il disegno e l'incisione divergono per alcuni dettagli non secondari: ad esempio l'assenza, nel foglio di Chicago, dello scheletro della mano mozzata.

30 F. Parisi, *Dante e la grafica*, cit., p. 152.

31 F. Mazzocca, *Fortuna e attualità*, cit., p. 67.

Sul piano formale l'interpretazione di Füssli esprime, rispetto al nostro primo lemma, un interessante paradosso. Da una parte assume pienamente la "credenza" di Michelangelo – intendendo con questo non la maniera di Michelangelo ma la sua traduzione proiettiva: l'ipertrofia, l'esasperazione anatomica delle figure come diretta emanazione di un'esasperazione dello spirito. Ugolino, si è notato, ha la posa della *Pietà* vaticana nonché il volto e lo sguardo del *Mosè* nella Tomba di Giulio II, che una leggenda tuttora viva avvicina al viso dell'artista e al suo fiero e «terribile» cipiglio: «esso è stato interpretato come espressione del carattere di Michelangelo, irascibile, orgoglioso e severo», si legge ancora oggi su Wikipedia[32]. Nel contempo, però, Füssli tradisce il michelangiolismo – o meglio, lo reinterpreta facendolo suo. Una frontalità assoluta, esaperata dalla simmetria, sostituisce il contrapposto e la torsione possente del modello michelangiolesco. E se l'*Ugolino* di Reynolds fissa un punto nel vuoto, l'*Ugolino* di Füssli fissa intensamente noi: ci convoca, ci implica, ci chiama in causa. Lo "sguardo in macchina" predispone lo spettatore a un'identificazione assoluta, totalizzante, e trasforma la repulsione del racconto d'orrore in un messaggio di stoicismo esistenziale.

Il processo di cristallizzazione della *pathosformel* di Ugolino, migrata un po' ovunque in Europa, ci porterebbe lontano in un percorso impossibile da sintetizzare oggi. Vale però la pena di notare quanto il suo punto d'origine nel michelangiolismo ne condizioni sul lungo periodo alcuni degli esiti più eclatanti. Mi riferisco alla tradizione scultorea che si afferma soprattutto in Francia per culminare nella *Porte de l'Enfer*, "opera della vita" di Auguste Rodin[33]. A partire dal 1880, nelle varie fasi della *Porte,* Ugolino subisce diverse trasformazioni insieme agli altri suoi compagni di pena. Se nel grande gesso datato 1881-82, proteso a ginocchioni sui cadaveri di figli, ha perso ogni carisma di dignità umana per approdare all'estremo del cannibalismo (primo forse, nell'intera filiera iconografica, a compiere un simile salto nel baratro), nella versione finale *Ugolino* diventa un frammento che erutta dal magma plastico della *Porte*, inscindibile e quasi indistinguibile dal generale, tormentoso ruotare della materia in

32 https://it.wikipedia.org/wiki/Mos%C3%A8_(Michelangelo) – 18/4/20221. Curiosamente, l'espressione sembra ricalcata da Richardson, che a sua volta la mutua da una fonte francese: «the character of *Michelangelo* [...] as Fierce, Bold, Impetuous, Haughty, and even gone beyond the Great, so as to have a mixture of the *Savage*» (Cfr. *Two Discoures*, I, p. 114).

33 A. Le Normand-Romain, *Dante et les artistes*, cit.

movimento [Fig. 6]. Come argomentato irrefragabilmente da Rosalind Krauss, l'*opacità* di questo disordine antinarrativo, che altera le sequenze in favore di un unico, perturbante sentimento di compulsività interiore, è la chiave estrema dell'interpretazione rodiniana della cantica dantesca: visionaria e intensamente umana[34]. Al tempo stesso, la capacità della *Porte* di configurarsi come un immenso serbatoio figurativo da cui gruppi e personaggi esondano per dotarsi, come sculture singole, di una vita e di un destino propri è un simbolo della vitalità stessa della *pathosformel*: della sua capacità di staccarsi, letteralmente, dalla sede originaria e vivere in una sorta di autonomia sentimentale e narrativa. È la storia, quanto mai affascinante, delle migrazioni e dei reinvestimenti di senso dei personaggi della *Porte*, anche a prescindere dal loro creatore: accade a *Ugolino*, a *Paolo e Francesca* – noti in diverse versioni, tra cui *Il bacio* – e soprattutto al *Pensatore*, trasformato in simbolo universale della condizione umana e come tale divenuto monumento suo malgrado, fino alla versione trash/pop del coreano Cody Choi[35] [Fig. 7].

3. Riduzionismo

Merita qualche considerazione in più anche il tema della riduzione del colore come abbassamento del grado pittorico, in favore di una resa scultorea considerata più adatta al registro del sublime e in definitiva sempre dipendente dal lemma michelangiolesco. La sfida tra i media artistici è ancora una volta aperta da Richardson, che fantasticando su un *Ugolino* tradotto a pennello da Michelangelo scriveva: «the Colouring of Michelangelo was as proper to That, as his Genius was to the Story [...]; These would have shewn us the Pale, and Livid Flesh of the Dead, and Dying Figures, the Redness of Eyes, the Blewish Lips of the Count, the Darkness, and Horrour of the Prison»[36]. Per quanto immaginaria – o forse

34 R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge 1981, p. 12 e sgg.

35 L'artista coreano ha realizzato diverse versioni di *The Thinker* a partire dal 1996 circa: qui è illustrata l'installazione alla Kunsthalle di Düsseldorf, 2015. Concepito inizialmente come figura di Dante in apice della *Porte*, eposto poi come *Poète* (1886) e *Pensateur-Poète* (1889), le migrazioni del *Pensatore* come scultura a sé culminano con l'esposizione al Salon del 1904 del grande gesso che amplia la scala dell'originale da 70 cm a 1.82. Fuso in bronzo grazie a una sottoscrizione pubblica, nel 1906 la statua viene collocata davanti al Panthéon come monumento a sé stante.

36 Cfr. J. Richardson, *Two Discoures*, II, p. 34.

proprio *perché* immaginaria – questa versione dell'*Ugolino* mai dipinta da Michelangelo fissa un canone: condiziona in modo molto preciso il registro pittorico e le scelte compositive di Reynolds, ma non è estranea ai toni lividi di Füssli o al processo di diafanizzazione cromatica di William Blake[37].

Il riduzionismo esprime anche un carattere diversamente tipico di questo "illuminismo di fantasmi". Vorrei sottolineare le implicazioni di una simile predisposizione alla riduzione grafica nel contesto inglese: da una parte, come si diceva, funzionale alla divulgazione, tanto da garantire a queste immagini una lunga progenie e rafforzare il potere del lemma; dall'altra segnale di un'inequivocabile scelta "noir", nel solco di un processo di interiorizzazione. Nel registro cupo della produzione grafica – quella che potremmo chiamare la concentrazione antiseduttiva del *bianco e nero* – vengono a convogliarsi molti dei valori e significati della riattualizzazione dantesca e in particolare dell'*Inferno*: tanto da farne un ulteriore lemma che dal neoclassicismo, passando attraverso l'esperienza preraffaellita, percorrerà come un brivido sottopelle l'intero XIX secolo trovando un culmine in area simbolista[38].

Il michelangiolismo decantato e ridotto al grado zero del puro contorno è una delle chiavi utili a intepretare le raffigurazioni di *Ugolino* nella famosissima *La Divina Commedia di Dante Alighieri / cioè / L'Inferno, Il Purgatorio, Il Paradiso / Composto da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese, ed inciso da Tommaso Piroli Romano 1793*[39]. Flaxman decide di raddoppiare figurativamente il racconto di Ugolino, articolandolo nella simmetria di un dittico [Figg. 8 e 9]. Alla scena della prigione si aggiunge quella della cattura: una composizione affollata dove l'artista, in anticipo sulle tendenze dello stile *neo-troubadour*, procede a una miniaturizzazione delle figure tra cui spicca la fisionomia di Ugolino, distillata in segno dal volto del *Mosé*.

37 Su Blake e Dante – tema di densa bibliografia – rimando qui all'intervento di Claudia Corti, richiamando solo lo studio di S. Schütze, M. A. Tersoli eds., *William Blake: I disegni per la Divina Commedia di Dante,* Taschen, Köln 2014.

38 Per un excursus, F. Parisi, *Dante e la grafica*, cit.

39 *In Possesso di Tommaso Hope Scudiere Amsterdam/Optimo Principi Ferdinando Austr. A. D. Etrur. Mag. Duci icones delineatas ex Divina Comedia Dantis Aligherii vatis perinsignis Florentia civis D. D. D. Ioannes Flaxman*, 1793. Nella vastissima bibliografia sulle illustrazioni per la *Commedia* di Flaxman cito C. Gizzi (a cura di), *Flaxman e Dante,* catalogo della mostra (Torre dei Passeri, Casa di Dante), Mazzotta, Milano 1986.

Una tensione emotiva sembra emanare da questa dialettica, volutamente irrisolta, tra due modelli formali compresenti ma irriducibili: il plasticismo di Michelangelo e il disegno a contorno della pittura vascolare. In questa dicotomia non risarcita si esprime il primitivismo radicale di Flaxman, il cui grado astrattivo non si limita a sottrarre chiaroscuro, prospettiva, colore, ma si estende a una desertificazione dei riferimenti narrativi associata alla cura imprevista di alcuni dettagli. Per questo laconismo complesso, dove ancora una volta è il vuoto a convocare le facoltà immaginative di chi guarda, Robert Rosemblum ha coniato un'epressione lampante: «Tabula Rasa», in quel lemmario del neoclassicismo che è *Transformations in Late Eighteenth Century Art*[40].

Flaxman concede la dignità del dittico a un secondo episodio/paradigma figurativo, che contribuirà in modo indelebile a fissare in due iconografie fortunate grazie al potente canale della grafica[41]. *The Lovers suprised* e *The Lovers punished* daranno vita a due feconde tradizioni di immagini, trasversali a tutta Europa: la scena di Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto – quasi all'esordio sulla ribalta artistica, non comparendo nel testo dantesco[42] – e quella dei due amanti librati in aria, condotti dal vento eterno dei dannati [Figg. 10 e 11]. Un semplice paragone con *Paolo e Francesca* di Füssli, esposto nel 1786 alla Royal Academy, basta a misurare la gradazione del cambiamento emotivo: là dove Füssli mette in scena un adulterio – la mano sul seno, il bacio ricambiato – Flaxman rende casto l'abbraccio di Paolo e ritroso il viso di Francesca, circondato da un panneggio che sembra un'aureola [Fig. 12]. La decantazione del segno sembra far strada a una decantazione morale, una progressiva sublimazione del tema che legittima l'empatia. È forse la prima tra le molte "Francesche angelicate" che si succederanno lungo il corso dell'Ottocento[43]: una filiera

40 Princeton University Press, Princeton 1967.

41 Nonostante dati 1793, la *Divina Commedia* di Flaxman esce a Roma solo nel 1802, per un divieto del committente Thomas Hope, ma come sappiamo circolava ben prima della stampa ufficiale; la sua fortuna è decretata da molte riedizioni, di cui una economica nel 1821. F. Mazzocca, *Fortuna e attualità*, cit., p. 72 e note.

42 Francesca non nomina Gianciotto se non per maledirlo indirettamente (*Inferno*, V, 107). La figura del marito che sorprende gli amanti compare probabilmente per la prima volta nel dipinto di Füssli del 1786.

43 Sulle metamorfosi di Francesca lascio la parola a Lene Østermark-Johansen. Mi preme comunque citare, per la bibliografia italiana, C. Poppi, *Sventurati amanti*: *Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città), Mazzotta, Milano 1994.

che canonizza in senso romantico la vicenda dei due sventurati amanti, spogliandola del suo potenziale erotico, a partire dalla fortunata versione dipinta da Jean-Dominque Ingres per Carolina Murat a Roma, nel 1814[44]. La capitale della Restaurazione non poteva che favorire una vistosa sostituzione del modello formale: da Michelangelo a Raffaello. Ma qui si apre un'altra storia.

44 La composizione di Ingres, molto vicina a Flaxman, sarà replicata diverse volte dall'artista per divenire a sua volta una matrice di modelli.



Fig. 1 - Pierino da Vinci (attr), "Ugolino, figli e nipoti nella Torre della Fame con figure allegoriche", bronzo. Liechtenstein, The Princely Collection (già coll. Henry Trench)



Fig. 2 - Joshua Reynolds, "Il conte Ugolino e i suoi figli nella Torre della Fame", olio su tela, 1773. Knole, National Trust Collection



Fig. 3 - John Dixon (da Joshua Reynolds), "Ugolino in carcere", Mezzatinta, 1774.



Fig. 4 - Johan Heinrich Füssli, "Ugolino nella torre coi figli", disegno per il dipinto esposto alla Royal Academy nel 1806. Chicago, Art Institute

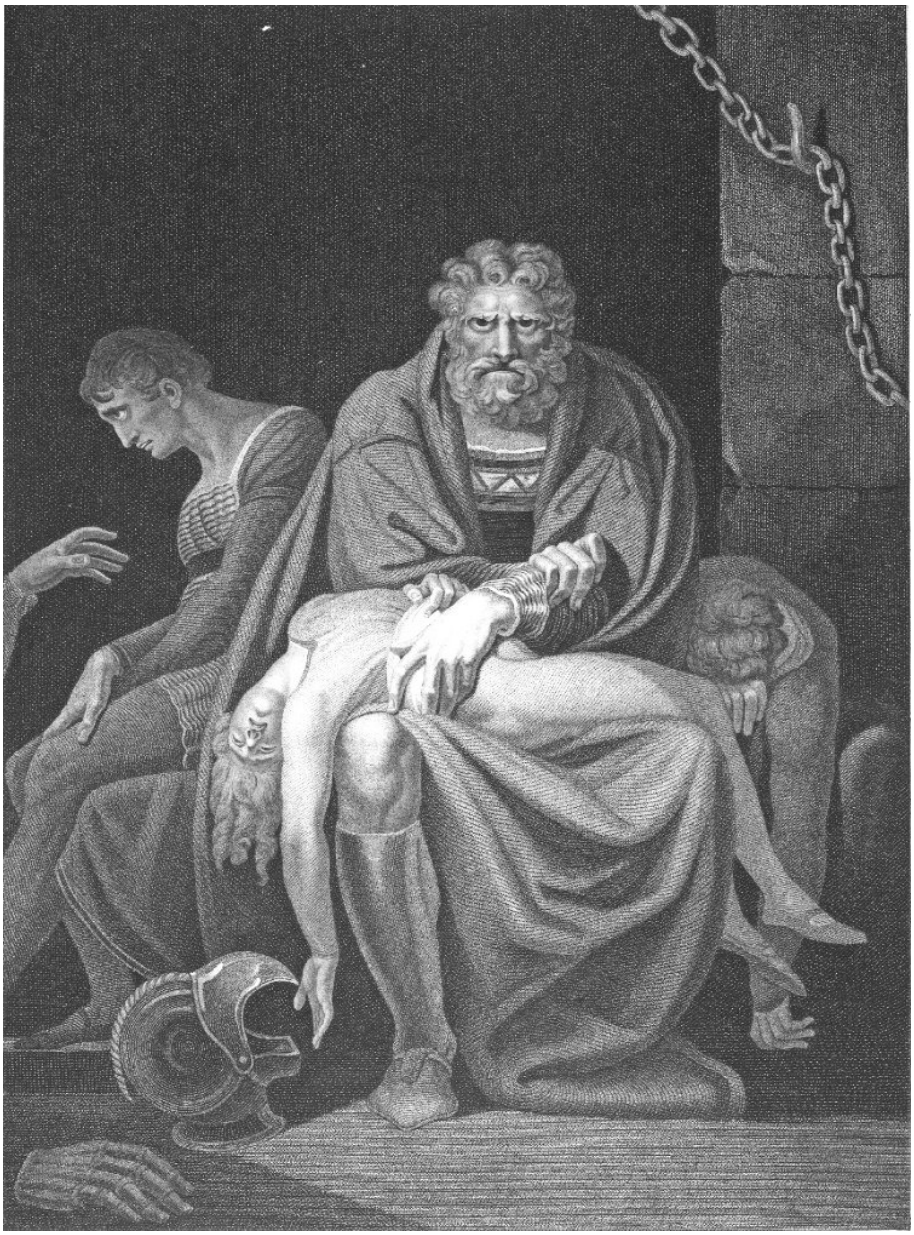


Fig. 5 - Moses Haughton (da Johan Füssli), Ugolino, bulino, 1809



Fig. 6 - Auguste Rodin, "Ugolino", gesso, 1882 ca. Paris, Musée Rodin



Fig. 7 - Cody Choi, "The Thinker", carta igienica, pepto-bismol, legno, 2015. Düsseldorf, Kunsthalle



Fig. 8 - John Flaxman e Tommaso Piroli, "The Death of Count Ugolino", incisione [1793]. "La Divina Commedia di Dante Alighieri 1793 / cioè / L'Inferno, Il Purgatorio, Il Paradiso / Composto da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese, ed inciso da Tommaso Piroli Romano"



Fig. 9 - John Flaxman e Tommaso Piroli, "Count Ugolino seized", incisione [1793]. "La Divina Commedia di Dante Alighieri 1793 / cioè / L'Inferno, Il Purgatorio, Il Paradiso / Composto da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese, ed inciso da Tommaso Piroli Romano"



Fig. 10 - John Flaxman e Tommaso Piroli, "The Lovers suprised", incisione [1793].
"La Divina Commedia di Dante Alighieri 1793 / cioè / L'Inferno, Il Purgatorio, Il Paradiso / Composto da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese, ed inciso da Tommaso Piroli Romano"



Fig. 11 - John Flaxman e Tommaso Piroli, "The Lovers punished", incisione [1793].
"La Divina Commedia di Dante Alighieri 1793 / cioè / L'Inferno, Il Purgatorio, Il Paradiso / Composto da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese, ed inciso da Tommaso Piroli Romano"



Fig. 12 - Johan Heinrich Füssli, "Paolo e Francesca", olio su tela, 1786. Aargau, House of Art

Claudia Corti

Blake e Dante nell'Inferno fiorentino, a caccia di ladri

William Blake, poeta, pittore e incisore, morì, per un estremo, fatale travaso di bile il 12 agosto del 1827, nella sua modesta dimora vicina allo Strand, quasi indigente, ma circondato da allievi affettuosi (e importanti nella storia dell'arte) quali Samuel Palmer, Frederick Tatham, Allan Cunningham e soprattutto John Linnell, costituenti il gruppo autodenominatosi degli *Ancients,* gli "Antichi" di biblica memoria. Aveva appena smesso di arruffare le sue cartelle di disegni, e parziali incisioni, ispirati alla *Commedia* dantesca. Proprio Linnell gli trovò, sotto il cuscino madido di sudore, una copia della celebre edizione pubblicata a Venezia nel 1564 dai fratelli Sessa, con i commenti di Cristoforo Landino e Alessandro Vellutello. E per l'appunto Linnell, paesaggista di successo, in contatto con molti facoltosi acquirenti, gli aveva commissionato, nel 1824, l'esecuzione del maggior numero possibile di incisioni dantesche, sulla scia della nuova fortuna del poema in Inghilterra, dopo il declino subito con il dominio del razionalismo.

In realtà, nel corso del Settecento, si erano sviluppate tendenze contrastanti tra gli intellettuali britannici nei confronti del divino poeta. Tra i fautori della *Rule of Taste*, la regola del Buon Gusto, si era imposta la celebre valutazione sarcastica di Voltaire: Dante non ha né gusto né ricercatezza. Ancora nel 1783, Horace Walpole definiva la *Commedia* non solo stravagante e assurda, ma, di più, addirittura nauseante[1]. Anche Richard Wharton, bizzarro raccoglitore di "favole medievali", più sensibile alla nuova temperie romantica, pur riconoscendo al poema dantesco una fascinosa componente immaginativa, ne circoscriveva l'interesse a quello di una «storia satirica dei tempi di Dante»[2]. Posizioni favorevoli provennero invece dal neonato gusto del gotico, o dell'orrifico o del pittoresco, dirette emanazioni della categoria del sublime, in quanto contrapposta a quella del bello (e non per caso l'*Inferno* sarà il pressoché esclusivo centro di attrazione). La fondamentale svolta speculativa e critica si verifica tuttavia

1 *Letters of Horace Walpole*, a cura di D. M. Stuart, Harrap, London 1926, p. 284.
2 R. Wharton, *Fables,* London 1804, vol. I, pp. 16-18.

con la percezione della *Commedia* da parte della generazione romantica (cui Blake appartiene), specificamente con S. T. Coleridge e P. B. Shelley. I quali esprimono finalmente una profonda, adeguata consapevolezza dell'intensità e innovatività del *pensiero* dantesco, al di là delle affascinanti costruzioni immaginifiche, sublimi, orrifiche, gotiche o quant'altro[3].

E tuttavia, Blake non aveva certo bisogno dei colleghi poeti o artisti per rivelare il proprio atteggiamento mentale. Si era avvicinato a Dante già nel 1780, quando divenne amico e solidale di Henry Fuseli (anglicizzazione di J. H. Füssli), appena rientrato da una lunga permanenza in Italia, durante la quale aveva illustrato diverse scene dell'*Inferno,* poi esposte a Londra. Nel 1803, si era entusiasmato delle 109 incisioni dantesche di John Flaxman (anche lui italianatosi negli ultimi anni del Settecento) che si erano guadagnate l'elogio di uno dei letterati di maggior rispetto nei circoli radicali frequentati da Blake, ovvero August Schlegel. Poco prima era stato presentato appunto da Flaxman a William Hayley, autore della prima traduzione inglese di numerosi passi della *Commedia* (del 1782), per la quale Blake incise una serie di scene, ivi compreso un ritratto di Dante stesso che poi diverrà paradigmatico nella sua ripresa da parte degli artisti preraffaelliti in poi[4] (Fig. 1).

A differenza dei suoi amici, Blake non era mai venuto in Italia. Ma, «pellegrino mentale» quale si sentiva e dichiarava, si intrometteva nella cultura europea attraverso l'apprendimento delle lingue, antiche e moderne, di cui tutti i suoi biografi danno testimonianza; e tramite le lingue, conobbe i testi fondamentali per la formazione di uno studioso di alto profilo. Per quanto riguarda direttamente la *Commedia*, Blake la leggeva sia nell'originale del Sessa-Vellutello prima menzionato, sia nelle due traduzioni inglesi sue contemporanee, una di Henry Boyd, del 1802 (traduzione che annota attaccandola pesantemente!), e l'altra di Henry Cary, del 1814[5]. A proposito invece delle sue *illustrazioni* dantesche, la prima risale addirittura al 1783, e

3 Utile, come riassunto funzionale, *Dante and Italy in British Romanticism*, a cura di F. Burwick e P. Douglass, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2001.

4 O. Stonor, *Blake's Hayley,* Gollancz, London 1951, p. 18, p. 78.

5 Cfr. rispettivamente: H. Boyd, *The Divina Commedia of Dante Alighieri*, Cadell & Davies, London 1802, 3 voll.; H. F. Cary, *The Vision, or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*, Wame, London-New York 1814. Boyd traduce in endecasillabi ordinati per strofe di 6 versi, con corposo apparato di note. Cary traduce in *blank verse*, verso sciolto dalla rima, ordinato per "paragrafi", ovvero serie di frasi coerenti rispetto a un determinato tema, o personaggio, o ambientazione.

raffigura un tema carissimo ai Romantici, quello di *Ugolino in prigione con i figli* (presente in una delle tante varianti anche nella Figura 1).

A noi qui interesserà una piccolissima sezione, relativa a una serie di illustrazioni dell'*Inferno,* delle 102 tavole eseguite tra il 1824 e il 1827, dalle quali riuscì a ricavare soltanto sette incisioni definitive. Disteso sul letto «come un patriarca dei tempi antichi, o un Michelangelo morente»[6], con l'originale e le traduzioni a portata di mano, riempiva instancabilmente, foglio dopo foglio di 53 per 37 cm, un enorme fascicolo in cui primeggia l'*Inferno*, con le sue ben 72 tavole.

Le illustrazioni della prima cantica si susseguono a ritmo serrato, un singolo canto disegnato spesso tre, quattro, cinque volte. I disegni (non tutti firmati) presentano diversi stadi di elaborazione. Nella fase iniziale, prevalentemente a matita, l'artista traccia la struttura compositiva e gli snodi fondamentali della narrazione. Poi passa alla colorazione, eseguita secondo gli svariati procedimenti del suo celebre, misterioso, senza dubbio originalissimo, «metodo infernale». Via via che i colori si seccano, sovrappone altri e altri strati di acquerello, producendo un effetto di profondità. Infine interviene con la penna, per evidenziare i *contorni* delle figure protagoniste, oppure rimarcare le strutture degli sfondi, applicando al meglio la sua massima del privilegio della forma, e della linea, sul colore: «Colouring does not depend on where the Colours are put, but on where the lights and darks are put, and all depends on Form or Outline, on where this is put»[7]. I suoi maestri ideali, non si stanca mai di ripetere, sono Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano e Dürer, mentre detesta i pittori del colore sfumato e della luce diffusa come Tiziano e Correggio, Rembrandt e Rubens, capaci solo di «sbavature e imbrattature». In una delle ultime lettere, mentre disegna appunto la *Commedia*, ripete il suo credo: «A Line is a Line in its Minutest Subdivisions: Strait or Crooked It is Itself & not Intermeasurable with or by any Thing Else» (K 878).

Grazie alla sua peculiare tecnica «infernale», riesce a raffigurare le esperienze esistenziali dei protagonisti del poema dantesco, privilegiando le "michelangiolesche" forme dei dannati. In effetti, il principale strumento espressivo nell'arte di Blake è sempre il *corpo umano*, per il cui tramite l'artista

6 G. Bentley, *Blake Records*, Yale University Press, New Haven-London 2004, pp. 400-401.

7 *A Descriptive Catalogue of Pictures […] painted by William Blake in Water Colours, etc.*, in *The Complete Writings of William Blake*, Oxford University Press, London 1966, pp. 563-564. D'ora in poi nel testo con la sigla K e il numero di pagina.

si propone di rappresentare non solo, o non tanto, caratteri individuali, quanto *tipi universali*, come dichiara a proposito delle sue incisioni relative ai *Canterbury Tales*:

> The characters of Chaucer's Pilgrims are the characters which compose all ages and nations; […] for ever they remain unaltered, and consequently they are the physiognomies or lineaments of universal human life, beyond which Nature never steps. (K 567)

La passione di Blake per Dante ne attraversa tutta la vita e la carriera di poeta e artista, a partire dal *Marriage of Heaven and Hell* e i *Prophetic Books* degli anni 1790-1795 (quelli del Blake più radicale, apocalittico e rivoluzionario) fino alle sublimi, aeree, stupende fantasie, «wondrous imaginations», dei poemi *Milton* e *Jerusalem* (prime decadi dell'Ottocento)[8], per finire nelle illustrazioni della *Commedia.*

Blake ha sempre visto (e vissuto) in Dante l'anello di una catena estetica che, partendo dai patriarchi biblici, attraversa prima Omero, poi soprattutto Shakespeare, e ancora Milton, e che tramite la linea esoterica di Jacob Böhme ed Emmanuel Swedenborg, gli giungeva pronta per essere accolta e rimanipolata per il futuro di un'umanità sì caduta, ma destinata a rinascere in quella che sarebbe stata la "New Age", la Nuova Era[9].

E tuttavia, l'ammirazione per il «genio poetico» di Dante non è incondizionata. Sostanziali, incisive distinzioni emergono sul piano concettuale: sia filosofico, sia politico, sia religioso. Tanto per cominciare, Dante non è né un veggente né un profeta: ripropone, pur in una straordinaria cornice immaginaria ed esuberanza immaginifica, fatti storici o eventi realmente accaduti; e rivelandosi purtroppo asservito a una concezione imperialistica. «Dante gives too much Caesar: he is not a Republican. Dante was an Emperor's, a Caesar's Man» (K 413). Di più, era «un vero politico preoccupato solo del potere materiale»[10].

Inoltre, Blake non poteva tollerare il fascino esercitato su Dante dalle realizzazioni estetiche dei classici greco-romani: secondo lui non creazioni

---

8 Cfr. C. Corti, *Stupende fantasie: Saggi su William Blake,* Pacini, Pisa 2004, Parte Seconda.

9 Cfr. C. Corti, *Rivoluzione e Rivelazione: William Blake tra profeti, radicali e giacobini*, Giannini-Liguori, Napoli 2000, *passim.*

10 La fonte è *The Diary of Henry Crabb Robinson*, a cura di D. Hudson, Oxford University Press, London, 1967, p. 1036.

artistiche originali, bensì imitazioni, per quanto bellissime, delle sublimi opere, ormai perdute, dei patriarchi asiatici; per cui solo le testimonianze della cultura giudaica si fondano sull'immaginazione, mentre le opere greco-romane sono «copie», banali «figlie della Memoria» (K 565-566). Mentre l'immaginazione è tutt'altra cosa della memoria (K 783).

Il dissenso con Dante riguarda comunque soprattutto la concezione teologica, e chiama in causa direttamente l'*Inferno.*

Per un verso, Blake pone in relazione il disegno politico e i presupposti estetici del poema dantesco, nell'*incipit* programmatico delle annotazioni alle proprie illustrazioni: «Every thing in Dante's Comedia shews That for Tyrannical Purposes he has made This World the Foundation of All, & the Goddess Nature Memory is his Inspirer & not Imagination» (K 785).

Per un altro, più fondamentale verso, non può condividere il tema della *punizione dei peccati,* né il concetto stesso di Inferno, che contraddicono il presupposto inalienabile della misericordia divina. E infatti, scrive ancora provocatoriamente nelle note, «Jesus could never have built Dante's Hell» (K 785).

Poiché l'inferno, per Blake, non è né oggettivo, come in Dante, né metaforico, come nella tradizione teosofica cui tanto deve la sua formazione teoretica. Chiosando, già nel 1788, gli *Aforismi* di Caspar Lavater, definiva l'inferno una condizione mentale e psicologica: chiusura dello spirito nel corpo, imprigionamento dell'essere in pulsioni unicamente fisiche e materiali: «I do not believe there is such a thing literally, but Hell is the being shut up in the possession of corporeal desires which shortly weary the man, for all Life is Holy» (K 74). Perché altrimenti, come contestava a un altro suo mentore, Emmanuel Swedenborg, «How could Life create Death?» (K 92); ovvero, come potrebbe la Vita, il Dio-Figlio, inventare e costruire la Morte, l'annullamento dell'essere umano nel castigo eterno?

E in ogni caso, che cosa significa *punire i peccati*? Anzi, che cosa vuol dire *peccare*; meglio ancora, che cosa *è* il peccato, si chiede Blake. E si risponde in maniera chiara fin dalle annotazioni agli *Aforismi sull'uomo* di Lavater. Intanto il peccato non esiste in quanto tale; e non è nemmeno quello che le leggi dei preti e dei tiranni chiamano vizio o errore o trasgressione; provenienti invece da «virtù», ovvero pulsioni e istanze connaturate all'uomo, non controllate dalla mente. Ogni azione umana ha le proprie cause e i propri effetti, per cui anche il cosiddetto peccato altro non è che un atto motivato della natura. E quale sarebbe allora il vero peccato, se proprio dobbiamo identificarne uno? La risposta è semplice. L'unico autentico

peccato, o meglio *vizio*, come lo definisce Lavater, è per Blake la passività, l'inazione, la *negazione dell'agire*, verso se stessi come contro il prossimo: e cioè, «The omission of act in self & the hindering of act in another; This is Vice, but all Act is Virtue». Spiegandosi in modo più articolato, aggiunge: «To hinder another is not an act; it is the contrary; it is a restraint on action both in ouerselves & in the person hinder'd, for he who hinders another omits his own duty at the same time». Ecco allora, in base a tale principio, un'autentica casistica dei *veri* peccati: «Murder is Hindering Another. Theft is Hindering Another. Backbiting, Undermining, Circumventing, & whatever is Negative is Vice» (K 88).

Dunque, anche Blake annovera, a modo suo, il *furto, theft,* tra i peccati, alla stregua di omicidio, calunnia, insidia, circonvenzione, o altri soggetti *negativi* (nel senso di ostacoli, impedimenti, contrasti) poiché per l'appunto il rubare consiste nel limitare o ostacolare o ostruire la libertà di un altro individuo. Fermo restando – manda a dire a Lavater – che «Active Evil is better than Passive Good» (K 77): meglio un'azione, sebbene sbagliata, di una non-azione! Anche perché, come riconosce allo Swedenborg di *Divine Love and Divine Wisdom*, che annota nel 1789, non esiste una sostanziale differenza tra Bene e Male; principi non contrapposti, bensì interagenti nella costituzione archetipica, originariamente equilibrata e armonica, dell'Uomo Universale: «Good & Evil are here both Good & the two contraries Married». Principi uniti – «sposati» – proprio come nel suo *Matrimonio di Paradiso e Inferno,* ovvero nella sua personale «Bibbia infernale»: una Bibbia riscritta secondo un primigenio, genuino «senso infernale o diabolico» (K 158). Perché la grande poesia non tiene conto delle gerarchie dei valori morali e principalmente della dicotomia Bene/Male, Buono/Cattivo; anzi, di più, esplicita una nota alla traduzione dell'*Inferno di* Boyd:

> The grandest Poetry is Immoral, the Grandest characters Wicked, Very Satan – Capanius, Othello a murderer, Prometheus, Jupiter, Jehovah, Jesus a wine bibber. Cunning & Morality are not Poetry but Philosophy; the Poet is Independent & Wicked; the Pholosopher Dependent & Good. Poetry is to excuse Vice & shew its reasons & necessary purgation. (K 412)

La struttura formale delle illustrazioni è, come ho già indicato, rapsodica. Talvolta Blake illustra un singolo canto fino a quattro, cinque acquerelli; talvolta salta un buon numero di canti, per poi tornare indietro,

o proiettarsi in avanti. Non c'è insomma una progressione descrittiva progressiva, consequenziale. Sarà per questo che colpisce, anche l'occhio del lettore/osservatore più ingenuo, la straordinaria, singolare omogeneità – figurale e concettuale – di una sequenza di otto tavole coerente e compatta: quella della *punizione dei ladri*, relativa ai canti XXIV e XXV. Com'è ben noto, Dante configura la dannazione dei ladri nella trasformazione dei loro corpi in *serpenti*, dopo una lunga serie di tormenti loro inflitti dai morsi di altri serpenti/ladri.

Ladri e serpenti; anzi, ladri *come* serpenti, in un contesto di castigo e dannazione: un bel rompicapo per Blake, la cui arte «immorale» si è sempre schierata, come lui dice, «dalla parte dei diavoli»; fin dai primi *Libri profetici* degli anni Novanta del Settecento, fino all'ultima, massima Profezia, ovvero *Jerusalem,* ha sempre privilegiato la forma del serpente e l'iconografia della linea serpentina in generale, per sottolineare idee quali libertà, rivoluzione, immaginazione, creazione artistica e poetica, ispirazione e visione. Ma tant'è. Dante lo obbliga, e lui accetta la sfida. Pur, come vedremo, in qualche modo raggirandola.

Serpenti e spirali serpentine si innervano ovunque nel tessuto della creazione blakiana, con connotazioni fondamentalmente positive, su vari livelli: il serpente è il fallo, è Cristo crocifisso e poi risorto, è l'emblema che sventola sulle bandiere della rivoluzione americana (poiché il sommovimento politico deve prendere le mosse da una rivolta di tipo etico e sociale, specificatamente da una rivoluzione sessuale), è il simbolo della Visione Divina dell'Uomo non come essere naturale ma come essere spirituale. Al contempo tuttavia, nella specie dello *ouroboros,* il serpente che si morde la coda, in quanto forma circolare, il serpente significa *anche* la continuità ciclica e racchiusa in sé del tempo umano, finito ma ripetitivo, «a dull round of probabilities and possibilities» (K 578). In questo secondo, opposto, «contrario» nell'idioletto blakiano, senso, la figura serpentina va ad associarsi nell'immaginario di Blake con le strutture ad anelli concentrici e progressivamente ristretti dei templi dei Druidi, significanti la più aberrante fusione storica di potere ecclesiale e civico. Come se non bastasse, l'artista avverte che purtroppo, in questo mondo caduto nel materialismo, la potenza ribelle e creativa del serpente rischia sempre di degenerare in pura aggressività e violenza: è allora che il vitalistico serpente si trasforma in un distruttivo, micidiale drago.

Si può constatare tale ambivalenza della figura serpentina nella

messa a confronto di due tavole (non relative alla sequenza dei ladri)[11]. L'illustrazione dell'ingresso dei dannati nella città di Dite raffigura, nella forma spiralata, il vortice di un tornado che trascina le anime dei dannati (Fig. 2). La cupa tonalità dell'immagine, controllata dalla minacciosa presenza di un angelo, «angelo custode» dell'ortodossia politico-religiosa, esalta l'evocazione dell'entrata di un tempio druidico, una Stonehenge in miniatura. Per contro, la spirale serpentina che contiene i lussuriosi (Fig. 3) appare inequivocabilmente determinata dalla componente erotico-fallica del simbolismo del serpente. La colorazione forte e nitida (non sfumata, come negli odiati pittori veneti e fiamminghi!) rimarca la tensione verso l'alto dei corpi dei peccatori. I quali sembrano cercarsi l'un l'altro, impetuosamente desiderosi di toccarsi, abbracciarsi. Proprio come Paolo e Francesca, i cui corpi si avviluppano in un amplesso, riflesso nel cuore di un sole tanto più fulgido in quanto ben delineato nei contorni della luminescenza.

Ma veniamo finalmente alla sequenza dei ladri. Dove Blake prende in giro un po' Dante, un po' se stesso, ma soprattutto noi lettori/osservatori dei suoi bellissimi disegni. Avendo deciso di bilanciarsi, concettualmente e iconograficamente, tra un'istintiva simpatia per i trasgressori di ogni legge civile e morale, e la deferenza verso il sommo poeta, il «cittadino Will», artista ribelle e di idee radicali, e tuttavia cultore della «grande tradizione» culturale da cui discende, sceglie di alleviare il peso sulle spalle dei peccatori danteschi, raffigurando le loro punizioni con una buona dose di ironia, o comunque di levità, di amabile sarcasmo, che lasciano trasparire una salutare forma di divertita – e divertente – complicità dell'artista nei peccati.

Nella prima illustrazione della serie (Fig. 4), l'argomento sarebbe terrificante. Un gruppo di cinque dannati, «con serpi le man dietro legate» come dice Dante, appaiono sia nella fisiognomica sia nella prossemica di tipo teatrale in preda al più terribile dei tormenti. Eppure, la visione esterna dell'occhio dell'artista vien messa in burlesca discussione dai comici occhietti di un focalizzatore interno, il serpentello dalla testa umanoide il quale, da una posizione privilegiata, commenta la scena guardando verso di noi. I corpi michelangioleschi di uomini e donne rinviano certo al cerchio dei lussuriosi, ovvero all'apoteosi di Paolo e Francesca, ma il ghigno caricaturale della serpe non ancora proprio tale riduce *ad absurdum*

11 La raccolta completa più autorevole delle 102 tavole dantesche rimane a tutt'oggi quella curata da A. Roe, basata sul testo di proprietà del British Museum: *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*, Greenwood Press, Westport 1977. Utilizzo tale edizione in tutte le tavole riprodotte in questo mio articolo.

la tragicità del disegno. Come a dire: non è poi tanto male se tra le fiamme dell'inferno si può copulare in guisa sadomaso, con i polsi ammanettati!

Questa prima tavola della serie imprime una precisa tonalità, irriverente e piuttosto faceta, a tutta la sequenza. Nella tavola successiva (Fig. 5), i serpenti attaccano e mordono un gruppo di cinque, imponenti, scultoree figure, nuovamente suddivise tra maschili e femminili. I serpenti assalgono i corpi – com'è loro dovere – eppure esprimono un atteggiamento tutto sommato tranquillo, se non addirittura benevolo, verso i dannati, ponendosi in pose di calma, compiaciuta osservazione, quasi *voyeurs* preposti a una seduta di sesso di gruppo. Qui domina ovviamente il significato primario, vitalistico ed energetico, della forma serpentina, come segnala l'icona della serpe decisamente fallica, languidamente appoggiata sulla coscia di un peccatore. Insieme agli altri due serpenti coagonisti, guardano la scena o come a un *foreplay*, oppure come al *dénouement* di un affollato amplesso.

Ma eccoci, con le Figg. 6 e 7, alla microsequenza più significativa della serie dei ladri. Veniamo a conoscere il ladro preferito di Blake, il suo trasgressore e blasfemo più coniugabile al *non serviam* luciferino. Stiamo parlando di Vanni Fucci[12], vilipeso da Dante («Vita bestial mi piacque e non umana») per un peccato non certo gravissimo, anzi, a occhi moderni, addirittura insignificante. Che cosa aveva fatto, in fin dei conti, Vanni Fucci? Dante gli attribuisce la responsabilità del furto sacrilego di statue d'argento della Madonna e degli Apostoli, nel duomo di Pistoia, in una notte di carnevale. Ciò che è immorale per Dante, diventa automaticamente amorale (e dunque accettabilissimo) per Blake. Infatti Vanni ha inteso oltraggiare, con il furto delle statue, semplicemente dei simboli del potere religioso. Tanto basta per fare di lui una figura di luciferina grandezza. E tuttavia, come punirlo, rispettando Dante, pur senza tradire i propri presupposti ideologici?

Lo fa attuando un procedimento che fa convergere nella figura del Fucci due percorsi concettuali spesso interrelati nelle sue tematiche: la trasgressione per l'appunto, e la blasfemia. Sul tema blakiano della trasgressione ai presunti peccati contro le regole imposte dal connubio di potere politico e religioso, c'è solo da aggiungere che il trasgressore per eccellenza è il Cristo, il salvatore dell'umanità, ma, secondo le gerarchie civili ed ecclesiastiche del suo tempo, il supremo reprobo e trasgressore: «He died as a Reprobate, he was Punish'd as a Transgressor; Astonish'd at the

12 Vanni Fucci, violento e rissoso, guelfo nero, al servizio di Firenze nelle guerre contro Pisa.

Transgressor, in Him behold the Saviour» (K 494). È la figura cristologica e messianica esaltata ovunque da Blake, sulla quale ha sempre cercato di modellarsi: «What Transgressions I commit / Are for thy Transgressions fit» (K 417). L'altra strada, un po' più impervia, è quella che conduce alla blasfemia. Purché si intenda correttamente che cosa vuole comunicarci Blake quando introduce, a proposito di Vanni Fucci, l'idea stessa di bestemmia. L'insulto diretto contro Dio gli appare strettamente dipendente da quel che pensiamo del *perdono dei peccati*. Nel senso che si *può* oltraggiare Dio, perché Dio, semplicemente, ci perdona sempre. In un lungo frammento dell'ultimo testo poetico incompiuto, *The Everlasting Gospel,* attribuibile agli anni 1818-19, la forma pura, simbolicamente nuda, dell'Uomo finalmente redento, dopo le sue tante trasgressioni e imprecazioni, implora Dio: «My sin thou hast forgiven me, / Canst thou forgieve my Blasphemy?» (K 755); mentre in *Jerusalem,* il capolavoro composto e inciso tra il 1804 e il 1820, sarà lo stesso Cristo, anch'egli «peccatore» quando nel martirio rinnega il Padre, ad appellarsi alla sua misericordia: «Altho' I sin & blaspheme thy holy name, thou pitiest me» (K 693).

Vanni Fucci compie il gesto più trasgressivo e blasfemo, tra tutti i peccatori, allorché sfida il Padre Eterno con un gesto osceno e un'apostrofe blasfema. La cura pittorica che l'artista dedica a questo disegno (Fig. 7) sottolinea l'importanza attribuita al personaggio. Partiamo dalla terzina dantesca: «Al fine delle sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: "Togli Dio, ch'a te le squadro!"» (*Inferno* XXV, 1-3). Il gesto di "fare le fiche", al tempo di Dante, consiste nel mettere il pollice tra l'indice e il medio delle mani, con ovvia implicazione pornografica di penetrazione sessuale. La resa visiva del gesto è assolutamente filologica, dimostrando quanto bene Blake conoscesse il testo originale, perché non molto avrebbe potuto ricavare dalle versioni inglesi sue contemporanee. Cary semplicemente tralascia la blasfemia, bypassando l'oscenità: «When he had spoke, the sinner raised his hands, / Pointed in mockery, and cried: "Take them God! / I level them at thee"». Boyd è un po' più coraggioso, pur evitando la trascrizione letterale della bestemmia: «Sternly he ceas'd, with execrations dire, / And, loud blaspheming Heaven's Eternal Sire, / He rais'd his ruffian hands, and dar'd his wrath».

L'interrelazione tra trasgressione, oscenità e blasfemia contraddistingue, nel canone poetico e artistico blakiano, il personaggio che incarna tutte le componenti di rivolta sessuale, rivoluzione politica, contestazione di qualsiasi regola morale e legge religiosa. Tale personaggio si chiama Orc

(trasparente derivazione dall'infernale *Orcus*), nasce in America, come serpente, durante la guerra di indipendenza delle colonie dal dominio inglese, e si immola nella nuova Gerusalemme, per ritornare, primo Zaratrusta, nel trionfo del bene e la rifondazione del mondo. Ebbene, Orc/Orcus è per l'appunto il prototipo del tipo personificato, in scala ridotta, da Vanni Fucci, e cioé «Blasphemous Demon, Antichrist, hater of Dignities, / Lover of wilde rebellion, and transgressor of God' Law» (K 198).

Per apprezzare la dinamica provocatoria e propulsiva del gesto osceno di Vanni, converrà osservare con quanta indulgenza l'artista veda il suo bellissimo personaggio nella tavola precedente (Fig. 6). Le serpi che si avvicinano al peccatore, per morderlo e incenerirlo, non sembrano affatto aggressive. Quella che gli tocca il collo pare appena sfiorarlo con le labbra chiuse: più un lieve bacio che un morso. Il serpente a destra mostra un sostanziale disinteresse, andandosene per i fatti suoi. Divertente l'espressione perplessa, con gli occhi strabici, del serpente in basso a sinistra, il quale sembra chiedersi: che fare di questa imbarazzante situazione? A chi compete veramente di morsicare e incenerire Vanni?

Come ho prima osservato, le qualità negative del serpente – il serpente druidico per intenderci – sono simbolizzate dalla trasformazione del serpente in *drago*. È quanto accade ad Agnello Brunelleschi, ladro per gioco più che per vizio, uso a svuotare i forzieri paterni per divertirsi e indossare abiti lussuosi[13]. Il disprezzo delle gerarchie patriarcali deve avere compiaciuto Blake, che infatti tratta l'argomento con empatica ironia. Nella Fig. 8, vediamo il ladro assalito da un lunghissimo serpente (iconograficamente un drago), ovvero il suo compare di furti Cianfa Donati[14], che lo inghiotte al punto che i due si fondono insieme. Dante e Virgilio, da sinistra, osservano la scena compunti ma inorriditi. Ben diverse le espressioni delle serpi ai piedi dei ladri: le due in basso a sinistra hanno un'aria comicamente sgomenta, ma anche molto incuriosita; il pensieroso serpentello centrale esprime perplessità; mentre le due serpi in basso a destra hanno sguardi perversi e smorfie un tantino licenziose. Anche la metamorfosi all'inverso del ritorno di Agnello alla forma umana (ma con innegabili tracce, dal volto

13 Agnello o Agnolo Brunelleschi, casato di parte ghibellina, schieratosi con i guelfi bianchi e poi con i guelfi neri, salito al potere politico si approfittò di rendite e sodalizi illeciti; fin da bambino, secondo le cronache, «infinito picciolo votava la borsa al padre e a la madre», «votava la cassetta e imbolava» (si involava, spariva!).

14 Cianfa Donati, capo dei Neri, secondo le cronache ladro di bestiame in campagna e di botteghe nella Firenze mercantile.

ai piedi, della precedente configurazione di drago (Fig. 9) non è tragica, semmai grottesca. Vediamo come la percepiscono i serpenti attorno (pur nello stato grafico di schizzi). Procedendo da sinistra a destra: il primo sembrerebbe compiaciuto, anche se assai stupito; il secondo o in uno stato di allerta, oppure in una *trance* onirica; il terzo invece, in primo piano e ben delineato, è un osservatore attento e consapevole; il quarto, infine, timido o spaventato, pensa solo a restare a distanza, e forse scappare.

Le ultime due illustrazioni della sequenza si riferiscono al simbiotico, ambiguo rapporto metamorfico che si instaura tra Buoso Donati (nipote di Cianfa) e Francesco Cavalcanti, noti compagni di furti e saccheggi[15] (Fig. 10 e Fig. 11). Nella Fig. 10, Cavalcanti, già ben formato serpente, attacca Buoso, divenuto nemico all'inferno, iniziandone la trasformazione in drago. Per contro, nella tavola successiva, la Fig. 11, Buoso è un perfetto serpente, mentre Cavalcanti recupera una vigorosa conformazione umana.

La specularità delle due figure, uomini con teste di simil-draghi, corrisponde iconicamente alla complementarietà dei due serpenti che li rappresentano nelle rispettive tavole. Ma c'è di più. Considerate insieme, le quattro tavole (dalla Fig. 8 alla Fig. 11) dedicate alle metamorfosi uomo/serpente/drago e viceversa, vengono a costituire un interessantissimo sistema simbolico, che chiarisce, a mio avviso, il globale atteggiamento concettuale e ideologico di Blake riguardo al ladrocinio. Che non è solo beffardo e ironico. Ricordiamoci che Blake elenca il *furto* tra i possibili peccati, in quanto ostacolo alla libertà, propria e altrui, e sottrazione, introversa o estroversa, di capacità di agire (K 88). Ebbene. Agnello che si fonde in forma di uomo/drago con Cianfa; Donati e Cavalcanti che si interscambiano i ruoli di uomo e serpente, non significano forse un *furto* per eccellenza, e cioè l'appropriazione e la transazione simoniaca della *propria* identità individuale, teoricamente inviolabile? L'Inferno, più che farci del male fisico, ci punisce annullando la soggettività, rendendoci metamorfici, instabili, transeunti.

Pur nel suo eterno amore per Dante, Blake ha voluto, a suo modo, *punirlo* un pochino.

15 Buoso Donati, nipote di Cianfa, ladro e complice di furti con Francesco Cavalcanti. Francesco Cavalcanti, assassinato dopo furti ripetuti nel contado fiorentino, e vendicato dai familiari con omicidi e distruzioni di case.



Fig. 1 - William Blake, "Dante and Ugolino" (1800), Manchester, City Gallery



Fig. 2 - W. Blake, "The City of Dite", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 56)



Fig. 3 - W. Blake, "The Circle of the Lustful", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 25)



Fig. 4 - W. Blake, "The Thieves and the Serpents", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 116)



Fig. 5 - W. Blake, "The Thieves' Punishment", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 118)



Fig. 6 - W. Blake, "The Serpent Bites Vanni Fucci", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 120)

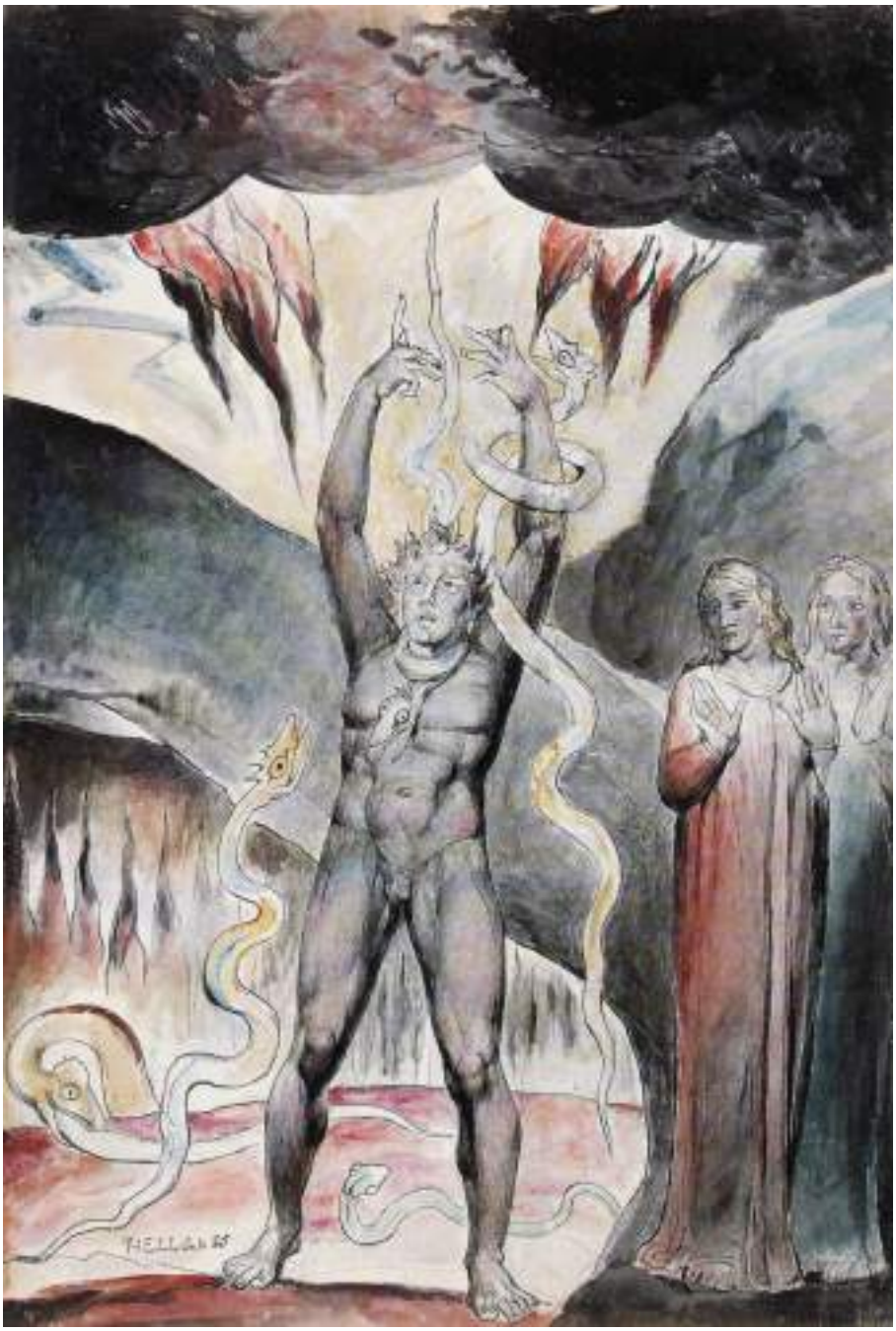


Fig. 7 - W. Blake, "Vanni Fucci Makes an Obscene Gesture", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 122)



Fig. 8 - W. Blake, "The Six-Foot Long Serpent Attacks Agnello Brunelleschi", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 126)



Fig. 9 - W. Blake, "Agnello Brunelleschi Transformed into a Serpent", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 128)



Fig. 10 W. Blake, "A Serpent Attacks Buoso Donati", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 130)



Fig. 11 - W. Blake, "Cavalcanti is Transformed again into Man", Londra, British Museum (Roe 1977, p. 132)

Loretta Innocenti

Di centenario in centenario: *La Profezia di Dante* di Lord Byron

Il mio saggio ruoterà attorno al 1821, anno in cui, che io sappia, non ci furono esplicite celebrazioni del Cinquecentenario della morte di Dante, ma in cui si addensarono tanti diversi eventi importanti tra i quali proverò a delineare un collegamento. Intanto fu l'anno in cui Byron pubblicò il suo poemetto in terza rima *The Prophecy of Dante*, scritto nei due anni precedenti ma che il poeta decise di far stampare in forma ancora incompleta – erano i primi quattro canti di un più ampio progetto originario – proprio a cinquecento anni dalla morte del poeta italiano. Ma non per questo motivo. La ragione era invece indicata in una lettera del 17 agosto 1820 all'amico e editore John Murray, in cui Byron lo sollecitava a pubblicare il manoscritto che gli aveva spedito qualche mese prima, e gli spiegava perché: «The time for the *Dante* would be now [...] as Italy is on the Eve of great things»[1]. Pochi giorni dopo, il 7 settembre, ancora una volta rammenta all'editore che quello è il momento migliore per dare alle stampe il poemetto, e con la stessa motivazione politica: «the Huns are on the Po – but if once they pass it on their march to Naples – all Italy will rise behind them [...] If you want to publish the Prophecy of Dante – you never will have a better time»[2].

Sul filo della biografia di Byron, inevitabile riferimento per chi parli del poeta, torniamo all'anno prima, al 1818. È l'anno in cui Byron incontra l'ultima amante della sua vita, fino ad allora piena di avventure erotiche e di relazioni anche scandalose: lui ha trent'anni e lei, Teresa Gamba, sposata da poco al quasi sessantenne conte Guiccioli, diciotto. Si incontrano a Venezia ma da quel momento Byron la seguirà ovunque, e senza troppa discrezione: a Bologna, a Ravenna, dove alloggerà proprio nel palazzo del Guiccioli, e infine a Pisa seguendo, dopo la separazione di Teresa dal marito,

1 G. Byron, *Letters and Journals*, ed. L. A. Marchand, John Murray, London 1977, VII, p. 158. Si citerà d'ora in poi da questa edizione, in 12 volumi, 1973-1982, con la sigla *BLJ*.

2 Ivi, p. 172.

la famiglia Gamba, esiliata perché legata alla Carboneria. Fu a Ravenna che il poeta iniziò a scrivere il poema il 18 giugno 1819, come indica la data riportata all'inizio del manoscritto della prima stesura autografa[3]. Lo fece obbedendo a una richiesta della sua amante. Da pochi giorni Byron l'aveva raggiunta in città; era arrivato in una imponente e pittoresca carrozza bianca "napoleonica", fatta a Londra dal celebre costruttore Baxter, e aveva preso alloggio in un piccolo albergo vicino alla tomba di Dante. Un pomeriggio si recò con Teresa nella pineta fuori città e la Guiccioli stessa raccontò in seguito che quando al tramonto udirono le campane in lontananza, la «squilla di lontano che pare il giorno pianger che si more», pensarono ai versi che aprono il canto ottavo del *Purgatorio:* «Era già l'ora che volge il disio [...]». Teresa chiese allora a Byron di scrivere qualcosa su Dante, e il giorno dopo lui iniziò a comporre la *Prophecy,* dedicandogliela.

In una lettera da Venezia, ancora a Murray, del 29 ottobre 1819, Byron così riassume l'argomento del poema:

> I had also written about 600 lines of a poem – the Vision (or Prophecy) of Dante – the subject a view of Italy in the ages down to the present – supposing Dante to speak in his own person – previous to his death – and embracing all topics in the way of prophecy – like Lycophron's Cassandra[4].

In omaggio a Dante, il poemetto, come Byron scrive nella *Preface*, voleva essere un esperimento metrico e imitare la *terza rima*[5]; in realtà solo lo schema rimico è dantesco, ma il testo è in pentametri giambici, il verso molto usato nella poesia inglese e che comunque più somiglia metricamente all'endecasillabo italiano e alla prosa.

Il soggetto dunque non è l'opera poetica di Dante; è il personaggio Dante,

---

3 Questo manoscritto si trova attualmente alla Pierpont Morgan Library. C'è un secondo manoscritto, quello inviato a Murray, che contiene la copia corretta del poemetto e che è conservato alla British Library. Una copia della prima edizione del 1821 si trova alla Biblioteca Nazionale di Firenze, nel fondo Landau Finaly.

4 *BLJ*, VI, p. 235.

5 «The measure adopted is the terza rima of Dante, which I am not aware to have seen hitherto tried in our language [...] so that – if I do not err – this poem may be considered as a metrical experiment». (*Preface*, in G. Byron, *La profezia di Dante*, testo inglese con le traduzioni di M. Leoni e L. Da Ponte, a cura di F. Bruni e L. Innocenti, Salerno editrice, Roma 1999, p. 96. Il testo originale inglese del poemetto sarà citato da questa edizione).

rientrato dal suo viaggio ultraterreno, come è scritto ancora nella prefazione:

> The reader is requested to suppose that Dante addresses him in the interval between the conclusion of the Divina Commedia and his death, and shortly before the latter event, foretelling the fortunes of Italy in general in the ensuing centuries. In adopting this plan I have had in my mind the Cassandra of Lycophron, and the Prophecy of Nereus by Horace, as well as the Prophecies of Holy Writ[6].

Ma cosa profetizza Dante? Intanto ripercorre la storia che è stata (l'antichità latina, i barbari e il sacco di Roma), poi quella che verrà (rispetto a Dante, cioè nei cinque secoli che separano i due poeti); e si spinge oltre il primo Ottocento, non tanto con una profezia del futuro, che sarebbe stata fittizia e banale, bensì con l'esortazione al popolo italiano a ribellarsi al giogo straniero e a concepirsi come nazione politica, oltre che come entità geografica e culturale come era da sempre. Da poco il frazionamento in stati diversi era stato ratificato dal Congresso di Vienna ma i fermenti libertari erano già nell'aria: nel luglio del 1820, nel Regno delle due Sicilie, erano scoppiati i primi moti insurrezionali e, in seguito alla rivolta popolare a Napoli, il re aveva concesso la costituzione: un evento visto in tutta Italia come il primo grande attuarsi delle istanze liberali che le sette segrete, e la Carboneria in particolare, propugnavano un po' ovunque. Ma a Palermo, nell'altra parte del Regno, la rivoluzione aveva preso una piega insospettata: i patrioti siciliani chiedevano l'indipendenza da Napoli e l'autonomia dell'isola, provocando la reazione dei Borboni e preoccupando Metternich e l'Austria ancora di più della costituzione napoletana. Quando Byron scriveva a Murray che «Italy is on the Eve of great things», la rivolta era in corso e stava assumendo l'aspetto di una guerra civile, con le truppe borboniche comandate da Florestano Pepe che combattevano nelle strade di Palermo contro i rivoluzionari siciliani. Di fatto, la mancanza di un comune obiettivo tra i patrioti del Regno avrebbe indebolito e fatto fallire l'insurrezione: a Palermo i disordini furono sedati nel settembre di quell'anno e, proprio nel 1821, ma solo pochi giorni prima della pubblicazione della *Prophecy*, l'esercito austriaco riconquistò Napoli e la costituzione venne cancellata.

Byron sicuramente riponeva grandi speranze nei moti napoletani e vedeva nella sua *Prophecy* un'opportuna e tempestiva esortazione alla lotta.

---

6 *Ibidem*.

La sua fede nel fatto che la poesia fosse in grado di influenzare il corso degli eventi storici e politici era forte: da qui la necessità che si stampasse presto, e che diventasse il canto dell'insurrezione, di quei primi moti che, sia pur fallimentari in sé, riuscirono tuttavia ad accendere la miccia del Risorgimento italiano.

Inoltre, considerava questo suo lavoro come «the best thing I ever wrote»[7]. Di fatto, non credo sia la cosa migliore che Byron abbia scritto, ma è interessante leggerla soprattutto in quanto testo poetico, come intreccio di temi diversi e di fonti diverse. Come dicevo, per Byron più che per altri poeti è difficile separare l'uomo dall'artista. Già nel 1958, Giorgio Melchiori, intelligente critico qual era, aveva esortato a riprendere il discorso su Byron da un punto vista meno influenzato dal fascino biografico, dall'immagine del dandy o del ribelle satanico, e a riscoprirne la precisione formale, l'urbanità settecentesca e la forza satirica dell'invettiva. Scriveva:

> È ormai tempo di riprendere il discorso su Byron, ora che la sua figura di poeta riemerge dall'eclissi subita nel primo cinquantennio del nostro secolo. Eclissi dovuta alla diffidenza di una critica impiantata su basi rigorosamente estetiche per un autore che troppo a lungo si era raccomandato ai lettori non tanto per il suo gusto poetico quanto per il fascinoso autobiografismo della sua opera[8].

E ancora:

> Nell'Ottocento italiano, dunque, rimase viva l'immagine di un Byron precursore del Risorgimento; mentre d'altra parte andava emergendo in Inghilterra, sia pure in ritardo, quella del Byron "uomo fatale". Così che quando, alla fine del secolo, in i cultori dell'arte per l'arte incominciarono a disprezzare un poeta che troppo spesso aveva sacrificato la sensibilità estetica alla passione politica e a interessi extra-artistici, i decadenti italiani invece apprezzarono gli atteggiamenti più vistosi della sua natura e, più che l'opera sua, quegli elementi della sua biografia che tendevano a farlo classificare fra i poeti maledetti[9].

---

7 Lettera a J. Murray, 23 marzo 1820, *BLJ*, VII, p. 59.

8 G. Melchiori, *L'Italia di Byron*, in «Lettere Italiane», 10, 2, 1958, pp. 133-153, p. 133.

9 Ivi, p. 136.

In questo caso, il testo della *Prophecy*, dichiaratamente morale e politico, è certamente legato all'autobiografia di Byron, ma in modo poeticamente complesso: lo si può capire meglio cercando di sdipanare i fili che lo costituiscono e nei quali si sovrappongono contesto storico, biografia e aspetti letterari e intertestuali.

La figura di Dante serve a Byron per mettere in risalto tre aspetti tematizzati nel testo: l'esilio dalla patria, lo spirito poetico elevato e sacro, da vate, e l'impegno politico. Queste tre isotopie si intrecciano nelle parole "profetiche" del Dante byroniano e sono temi romantici, che ritroviamo anche nella poesia dell'amico di Byron, P. B. Shelley. Questi si identificava con lo spirito libero del vento dell'ovest: come lui pensava di essere «tameless, and swift, and proud»[10], e gli chiedeva di spargere vorticosamente le sue parole al mondo per suscitare una rinascita

> Drive my dead thoughts over the universe
> Like wither'd leaves to quicken a new birth!
> And by the incantation of this verse,
>
> Scatter, as from an unextinguish'd hearth
> Ashes and sparks, my words among mankind!
> Be through my lips to unawaken'd Earth
>
> The trumpet of a prophecy![11]

Un altro poeta quindi che si autorappresentava come profeta, ma anche un altro nobile, un altro espatriato e un anticonformista che nutriva ideali rivoluzionari.

Questo fa capire che se Dante era il prototipo di questo genere di impegno poetico e morale e se la sua vita ne aveva fatto anche un modello di integrità non capita, anzi osteggiata, in patria, fino all'esilio, per Byron era inevitabile un'identificazione tra la propria situazione e quella del grande poeta italiano.

L'intero primo canto del poemetto è costruito sul tema del poeta esule, bandito dalla sua città, costretto da tirannici giochi di potere a peregrinare e che, dal suo luogo di esilio, guarda con un sentimento misto di odio e amore alla sua Firenze. Due metafore bibliche, quella dell'uccello (I, 62)

10 P. B. Shelley, *Ode to the West Wind*, (1819), v. 56.
11 Ivi, vv. 63-69.

che copre con le ali i suoi piccoli per proteggerli e quella della vipera (I, 65) che morde il seno che l'ha nutrita, simbolicamente oppongono l'affetto di Dante alla irriconoscenza della sua città. E Firenze diviene quello che Gerusalemme era per Gesù Cristo (I, 61-62): una città che uccide i profeti e dalla quale egli si ritira promettendo di non rimettervi piede finché non lo si riconosca come «Colui che viene nel nome del Signore». Anche nella citazione evangelica, al pari del canto dantesco, si mescolano il tema dell'esilio e quello della profezia, della voce vaticinante che nel primo canto della *Prophecy* promette di dispiegare un racconto («unfold a tale») capace di conservare a futura memoria eventi che altrimenti verrebbero perduti irrimediabilmente.

In un'Italia asservita allo straniero, il potere della poesia nel secondo canto è quello di incitare a superare le divisioni e trovare la forza di spezzare le catene; e il canto si chiude su un grido: «Unite!». L'unità della patria si identifica con la sua tradizione artistica e nel terzo canto il vaticinio si dispiegherà su un futuro poetico in cui l'Italia sarà guida al mondo, con Petrarca, Ariosto e Tasso. Nel quarto canto poi, la profezia si apre a ogni forma artistica e celebra la figura gigantesca di Michelangelo e delle sue opere, il genio italiano della bellezza e, non meno, l'indipendenza dal servilismo e dall'adulazione verso i potenti. Fin dall'inizio il poemetto enfatizza l'indomabilità di uno spirito libero:

> For mine is not a nature to be bent
> By tyrannous faction, and the brawling crowd (I, 34-35).

Il primo canto si chiude proprio sul conflitto tra libertà e vile opportunismo, sulla mutua esclusione di esilio e schiavitù, contrapposti in quell'ultimo verso: «They made an Exile – not a slave of me».

In queste parole un altro testo letterario, oltre la Bibbia e la *Divina Commedia,* è leggibile in filigrana nel tessuto della *Prophecy*; si tratta di un poema nel quale Byron poteva trovare appunto la fierezza di un'anima indomita: *Paradise Lost*. Il Satana di Milton, caro a Blake e letto dai Romantici come il rivoluzionario contro la tirannia, è l'inconquistabile angelo ribelle che pur nella sfortuna non scende a compromessi, e le parole di questo Satana, che esprimono la fierezza della sua libertà interiore, riecheggiano ovunque in quelle di Dante.

What though the field be lost?
All is not lost – the unconquerable will,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield.
And what is else not to be overcome?[12]

È un Satana rivisitato dai romantici, in primo luogo da Shelley, alla luce del mito di Prometeo[13]. Colui che ha rubato il fuoco agli dèi per darlo agli uomini, martire per aver desiderato donare libertà e civiltà, si identifica nella *Prophecy* con il poeta per eccellenza, definito «the new Prometheus of new men» (IV, 14), che fa intravedere una vita al di là del destino ma viene ripagato con la tortura e il dolore.

È soprattutto il primo canto della *Prophecy*, come ho già detto, a rimarcare il tema dell'esilio, indicato come «banishment», «exile», laddove si mette in evidenza la distanza, l'assenza, la non appartenenza, ma anche con un termine come «wanderer», che privilegia invece l'erranza, l'irrequietezza di chi è costretto a cercarsi un'altra casa, un'altra patria e deve vagare, secondo un ben noto mito romantico. Nel poemetto, Dante indica, con un'inversione prospettica, che per l'esiliato il vasto mondo è una prigione, dove il vagare non è sinonimo di libertà, bensì di chiusura. L'orizzonte, il paesaggio romantico sublime, fatto di mari e montagne, circonda l'esule, racchiudendone la vita e lo spirito che anela alla sua patria (IV, 128-136).

Byron però di fatto non era esule. Nonostante gli scandali e i debiti non era stato bandito; era partito volontariamente dalla Gran Bretagna convinto di non tornarvi più: «you might consider me as posthumous» scriveva a un amico, «for I would never willingly dwell in the "tight little island"»[14]. L'atteggiamento sdegnoso di Byron nei confronti della madre patria e del suo "esilio" è ambiguo: da un lato lui è come i tanti suoi compatrioti che viaggiavano sul continente, dall'altro ci tiene a distinguere la sua posizione come quella di un "residente", che capisce la lingua e la cultura dei luoghi e dei popoli che lo ospitano. E invece parla con disprezzo degli inglesi, «*Florenced* and *Romed* – and Galleried – and Conversationed it for a few

12 J. Milton, *Paradise Lost* (1674), I, 105-109.

13 Byron confessa in una lettera a J. Murray del 12 ottobre 1817 che «The Prometheus – if not exactly in my plan – has always been so much in my head – that I can easily conceive its influence over all or anything that I have written». Cfr. *BLJ*, V, p. 268.

14 Lettera a D. Kinnaird del 27 novembre 1816, in *BLJ*, V, p. 136.

months – and then home again»[15].

Accostare la sua condizione a quella di Dante è collegare la poesia alla vita, ma per i romantici, come scriveva Juri Lotman, vale soprattutto il collegamento inverso, quello per cui la vita è collegata alla poesia[16]. La letteratura diventa modello di vita e di comportamento; è il filtro attraverso il quale la realtà viene letta. Fino dal suo *Grand Tour* che l'aveva portato nell'impero ottomano, per Byron le esperienze di viaggio venivano vissute con atteggiamento sentimentale e letterario. A Maratona, sulla piana della battaglia in cui gli Ateniesi avevano sconfitto gli invasori persiani nel 490 a.C., Byron aveva meditato per più di un'ora e sognato la libertà della Grecia; a Costantinopoli aveva attraversato a nuoto l'Ellesponto, come il mitico Leandro. Ravenna, nella descrizione che ne dà a Hodgson, è solo un luogo letterario: «We have here the Sepulchre of Dante and the forest of Dryden and Boccaccio, all in very poetical preservation»[17]. Non sono paesi selvaggi e sconosciuti quelli che visita: sono piuttosto i luoghi della cultura, della classicità, della storia antica.

E, con lo stesso spirito, anche i luoghi della storia moderna; nel 1816 Byron è sulla piana di Waterloo a meditare sulla caducità della gloria umana e sulla carneficina che vi aveva avuto luogo solo un anno prima. E forse a pensare, come molti suoi contemporanei, alla fine di un'utopia, alla definitiva sconfitta e all'esilio di Napoleone. Nel 1814, anno della abdicazione e dell'esilio all'Elba Byron gli aveva dedicato un'ode, piena di echi letterari:

> 'Tis done – but yesterday a King!
> And armed with Kings to strive –

15 Lettera a J. Murray del 23 settembre 1820, in *BLJ*, VII, p. 180. Altrove, scherzosamente, accomuna la sua situazione di espatriato, o quella di Brummel, fuggito sul continente per sfuggire ai creditori, a quella di Napoleone e di grandi eroi: «Brummel – at *Calais* – Scrope at Bruges – Buonaparte at St Helena – you in – your new apartment – and I at Ravenna – only think so many great men! – there has been nothing like it since Themistocles at Magnesia – and Marius at Carthage» (Lettera a Hobhouse del 3 marzo 1820. Ivi, p. 50).

16 J. Lotman, *Il decabrista nella vita: Il comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica*, nel suo *Da Rousseau a Tolstoj: Saggi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 185.

17 Lettera del 22 dicembre 1820, in *BLJ*, VII, p. 252. La foresta di Ravenna è la pineta in cui è ambientata la novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron* V, 8), che J. Dryden aveva messo in versi nelle sue *Fables Ancient and Modern* (1700).

And now thou art a nameless thing:
So abject – yet alive!
Is this the man of thousand thrones,
Who strewed our earth with hostile bones,
And can he thus survive?[18]

È curioso che ancora qualche anno prima, nel 1805, quando la figura dell'imperatore era fulgida e raccoglieva le speranze dei patrioti italiani, per celebrarne l'incoronazione a re d'Italia, Vincenzo Monti avesse scritto un canto, conosciuto poi con il titolo *Beneficio*, in cui è proprio l'ombra di Dante che compare in una sorta di visione a ricordare all'Italia i suoi vizi e i suoi errori e a additare nel nuovo sovrano la soluzione di tutti i mali:

A lui l'impero, a lui l'arbitrio credi
Delle dubbie tue sorti, e la donata
Regal Corona al Donator concedi.

Ei più ricca, Ei più bella e più temprata
La farà. Non ben atta a tanto pondo
È la tua fronte, e mal n' andria gravata.

Né menar vanto, che il domato Mondo
Un di tenesti in signoria; che stolta
È la superbia dei caduti al fondo[19].

Non sto citando questo testo per suggerire un rapporto diretto con la *Prophecy*, anche se stupisce l'analogo uso della "visione" di Dante, bensì per mettere in risalto il fatto che il "Sommo Poeta" sia anche qui collegato alla libertà dell'Italia, come censore e vate, in un periodo storico in cui cominciava a farsi strada l'idea dell'indipendenza e della liberazione dalle dominazioni straniere.

Pochi giorni dopo la pubblicazione della *Prophecy*, avvenuta nell'aprile 1821, le aspettative legate a Napoleone si chiusero definitivamente, in quel fatale 5 maggio in cui l'imperatore esule morì a Sant'Elena. Un altro segno dell'importanza di questa data, ma non l'ultimo. Perché, in quello stesso 1821, la pubblicazione del poemetto di Byron non passò inosservata e il

18 G. Byron, *Ode to Napoleon Buonaparte* (1814), vv. 1-7.
19 V. Monti, *Il beneficio: Visione*, Nicolò Bettoni, Brescia 1805, p. 18.

suo messaggio trovò un'eco in due voci diverse, due traduttori che dettero alle stampe versioni italiane, sia pure differenti. Francesco Bruni, con il quale ho curato nel 1999 un'edizione della *Profezia* di Byron per l'editore Salerno, scriveva che queste due traduzioni, le più antiche, «per la loro tempestività si possono chiamare traduzioni militanti»[20].

La prima è quella di Michele Leoni, un traduttore onnivoro e compulsivo che già si era cimentato con Shakespeare, Milton, con i *Canti* di Ossian, e con testi latini. Non fu molto stimato dal Foscolo (che lo definì «l'eterno traduttore Leoni») né da Byron stesso che, ricevuta la traduzione della sua *Profezia*, lo ringrazia ma, penso con ironia, lo esorta a continuare a tradurre i classici inglesi piuttosto che dedicarsi agli scrittori contemporanei. Più volte Leoni cercò la compiacenza e l'avallo culturale e poetico di Byron alla sua attività, ma non ne ricevette mai la risposta che auspicava. Byron era oltretutto contrario alle traduzioni e contestava a quella del IV canto di *Childe Harold*, fatta appunto dal Leoni, il fatto di non rispettare ritmo e pause del verso inglese per ridurlo a verso sciolto italiano. E il Leoni, testardamente, tradusse proprio in endecasillabi sciolti anche le terzine di imitazione dantesca della *Prophecy* che Byron dichiarava essere il suo scopo poetico e l'omaggio al vate italiano. Quindi, travisando completamente il programma dell'autore.

Il valore dell'impresa di Leoni più che poetico è di tipo documentale: chi si interessò alla sua traduzione fu infatti la polizia del granducato di Toscana. Il Regio commissario di Volterra scrisse un rapporto al Presidente del Buongoverno di Firenze in cui si legge che,

> L'opera non è sicuramente scritta nello spirito del nostro Governo, né di alcuno dei Governi d'Italia. Mi sembra anzi dettata per aumentare le agitazioni dei popoli abbastanza forse agitati. Lord Byron introduce Dante a vaticinare l'indipendenza e la democrazia per l'Italia, come i veri beni per questo paese […].
> La disseminazione in provincia di queste cattive opere è tanto più dannosa quanto men dotti son coloro, per le cui mani esse van circolando[21].

Leoni aveva preso in qualche modo le distanze dal testo di Byron scrivendo nell'avvertimento del traduttore:

20 G. Byron, *La profezia di Dante*, cit., p. 36.
21 Ivi, p. 51.

> Confesso, esser questo il carme di lord Byron, riuscito per me il più malagevole da digerire, o sia per la sottigliezza de' concetti, o pel diverso giro, conferito alla frase in un metro generalmente intentato da' suoi. Dimodoché se in qualche luogo non fossi entrato appieno nell'intendimento del poeta, mi scusi esso, e mi scusino seco i lettori[22].

Ma il censore non prese per buona questa giustificazione e scrisse: «E che dunque affaticarsi tanto per tradurre un cattivo poeta? Probabilmente perché è buono tutto ciò che serve al partito»[23]. Una domanda sorge spontanea: era il contesto italiano, fazioso secondo Byron, a rendere politica ogni cosa, o la *Prophecy* era veramente un testo inteso come forte incitamento all'indipendenza e alla democrazia, come pensava il commissario di Volterra?

E, posso aggiungere, come forse pensava anche il secondo traduttore che pubblicò a New York una versione italiana del poemetto, questa volta in terza rima. Si tratta di un personaggio più noto del Leoni: è Lorenzo Da Ponte, famoso da giovane come librettista di Mozart che, nel 1821, si trovava in America da qualche anno, dove aveva trovato rifugio dopo una lunga vita errabonda e libertina. Dopo aver fatto i lavori più diversi per sbarcare il lunario, Da Ponte si dedicò al commercio di libri e all'insegnamento della lingua italiana. Tra l'altro nel 1825, ormai ottantenne, fu il primo professore di letteratura italiana in quella che sarebbe diventata la Columbia University a New York.

Dalle sue parole, nelle *Memorie* che avrebbe pubblicato nel 1823, sappiamo che fu proprio un suo studente a fargli conoscere il testo di Byron per consolarlo in un periodo per lui doloroso, dopo la morte del figlio.

> Nelle maggiori afflizioni dell'anima, uno de' miei teneri allievi, che tutte le strade cercavano di consolarmi, mi presentò la *Profezia di Dante* scritta da Byron, sperando distrarmi dal mio dolore per la lettura di quel sublime poema. Non s'è ingannato. La dolce malinconia (ripeterò qui le parole da me scritte a quel sommo poeta), che fin dalle prime pagine vi campeggia, non racconsolò già la tristezza mia, ma parve piuttosto alimentarla ed accrescerla; ma questo alimento aveva in se stesso un non so che di tenero e soave, onde non

22 Ivi, p. 237.
23 Ivi, p. 53.

lessi, ma divorai tutti quattro i canti,
senza deporre il libretto di mano[24].

La sua traduzione gli servì anche come libro di testo per l'insegnamento della lingua italiana, ma penso non sia da sottovalutare il messaggio politico che il poema di Byron conteneva, anche se Da Ponte non fa tanto leva su questo, bensì indica come stimolo a tradurre la *Profezia* un motivo che già conosciamo, l'identificazione:

> Una certa analogia che, salve le debite proporzioni, mi parve di trovare tra le vicende di Dante e le mie, m'invogliarono di tradurre in verso italiano quell'opera, e mi misi tosto al cimento[25].

Un altro "esule" quindi, un altro espatriato che si sente maltrattato dal paese di origine e che accosta il suo destino a quello di Dante, in una sorta di triangolazione analogica con Byron.

Per Byron, credo comunque che la situazione sia ancora più complessa di una semplice identificazione, perché egli ha sì assunto modelli letterari, ma è a sua volta diventato un modello; oltre che la sua opera, la sua vita e ancor più la morte, hanno dato luogo a quel fenomeno che va sotto il nome di "byronismo", una vera e propria moda che si sparse per l'intera Europa, trovando ovunque seguaci, giovani che imitavano, nel loro comportamento, il modello dell'eroe malinconico e passionale, solitario e amorale, prometeico e cavalleresco, rivoluzionario e aristocratico.

Tutte maschere che con un atteggiamento di 'sprezzatura' Byron indossava senza venir meno a un fondo aristocratico, sicuramente non radicale né popolare.

In Burke e nei suoi scritti sulla Rivoluzione francese, abbastanza vicina da costituire ancora un problema per l'Europa, Byron trovava affermazioni condivisibili. Come Burke pensava che «A state without the means of some change is without the means of its conservation»[26]: la rivoluzione contro le ingiustizie e la tirannide era quindi giustificabile come mezzo di conservazione, non di ribaltamento o di sovversione fine a se stessa.

Non è un caso che queste affermazioni siano alla base delle sue tragedie

---

24 L. Da Ponte, *Memorie*, Garzanti, Milano 1995, p. 321.

25 *Ibidem*.

26 E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Penguin Books, Harmondsworth 1969, p. 106.

storiche, *Marino Faliero* e *I due Foscari*, scritte entrambe a Ravenna e pubblicate nel 1821 – lo stesso anno della *Prophecy*. Anzi, *Marino Faliero* fu pubblicato, su esplicita richiesta di Byron, proprio assieme al poemetto dantesco.

Le due tragedie veneziane sono legate assieme, per vari motivi[27]. Dall'epistolario veniamo a sapere che Byron negava che si trattasse di opere ideologiche e preferiva pensarle come strettamente storiche. Per *Marino Faliero*, però, riconosceva che era «full of republicanism»[28].

C'è infatti la contrapposizione di valori morali alti ai conflitti e alle ingiustizie del potere, c'è la decisione di Faliero di schierarsi contro il potere oligarchico del Consiglio. E non mancano neppure echi del Satana di Milton nelle parole del doge che esalta il valore indomito e lo spirito libero che non si sottomettono.

Però il popolino, la massa rivoluzionaria solo in potenza, in realtà è spettatrice di uno spettacolo del potere che non la riguarda, che la esclude e che ne vanifica il potenziale sovversivo. Di fatto in entrambe le opere il potere è in mano ai patrizi e sia il doge che il popolo ne sono esclusi. E le parole di Burke «all men have equal rights; but not to equal things»[29] tornano in quelle di Marino Faliero, «No rash equality but equal rights» (3.2.170). *Liberté* e *fraternité* andavano bene, però l'*égalité* era un'altra faccenda.

Ma c'è anche il tema dell'esilio, ancora una volta. Nei *Due Foscari*, Jacopo, bandito a Creta, era morto sei mesi dopo il suo arrivo, perché incapace di sopportare l'esilio lontano dalla famiglia e dalla patria. Di sicuro Byron stesso proiettava il suo modello ideale di esule e martire sia nella figura di Marino Faliero (in quanto nobile doge che congiura per il popolo e con esso) che in quella del Foscari, che antepone il bene della repubblica e i valori dello stato agli affetti familiari.

Di nuovo quindi un intreccio di temi sensibilmente collegati alla propria vicenda personale, ma anche alla situazione storico politica italiana. Dante nella *Prophecy* è l'emblema di tutto questo e curiosamente Byron lo diventerà dopo la sua morte. La sua figura nel risorgimento italiano e greco divenne quella di un poeta combattente per i propri ideali e per la libertà di popoli oppressi, ma anche dell'uomo alla ricerca di sé pronto

27 Si veda, di chi scrive, *Le tragedie veneziane di Lord Byron*, in *La maschera e il volto: Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2002, pp. 257-274.

28 Lettera a D. Kinnaird, 1 ottobre 1821, in *BLJ*, VII, p. 190.

29 E. Burke, *Reflections*, cit., p. 150.

a sfidare l'ignoto e a rompere limiti etici e religiosi. Per questo un poeta patriota come Silvio Pellico, che tra l'altro tradusse *Manfred*, riteneva che le sue opere migliori fossero le sue tragedie scritte in Italia, più ancora della poesia narrativa; e per questo Byron fu famosissimo come poeta e per tutto l'Ottocento le sue opere furono messe in musica e divennero patrimonio popolare. Donizetti musicò *Marino Faliero* e Verdi *I due Foscari*. Il problema della libertà repubblicana passava anche attraverso il melodramma. È emblematica della notorietà di Byron la storia di un'opera di Rossini, *Maometto secondo*, che inizialmente fu un fiasco ed ebbe invece successo quando fu ripresa a Parigi dopo la morte del poeta inglese con un nuovo libretto dal titolo byroniano, *L'assedio di Corinto*. La storia non derivava da Byron ma il riferimento c'era, così come c'era un forte impatto rivoluzionario nei cori degli assediati di Corinto che invitano a combattere l'oppressore a costo della vita stessa.

Concludendo, torniamo solo per un momento a Dante. Il granduca di Toscana Ferdinando III Asburgo-Lorena, poco prima del 1821, aprì una sottoscrizione pubblica per realizzare in omaggio al poeta un monumento funebre da sistemare nella basilica di Santa Croce. Senza che fosse dichiaratamente una celebrazione del Quinto centenario della sua morte, fu comunque il primo riconoscimento ufficiale della città di Firenze a Dante. L'iniziativa del granduca ebbe successo e persino Leopardi scrisse nel 1818 la celebre canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*. Tutte le altre celebrazioni e gli altri monumenti, come la statua in piazza Santa Croce nel capoluogo toscano e quella in piazza dei Signori a Verona, furono successive all'unità d'Italia e riguardarono, questa volta ufficialmente e dichiaratamente, l'anniversario della nascita, il 1865.

Il monumento voluto da Ferdinando III, il gruppo marmoreo all'interno della basilica di Santa Croce, realizzato dallo scultore Stefano Ricci, fu inaugurato nel 1830, quando da sei anni sia Byron che il granduca erano morti. Esso mostra riuniti tutti e tre i temi di cui ho parlato: ai lati di un Dante pensoso stanno le due figure dell'Italia, riconoscibile dalla corona turrita, e della Poesia piangente, china sulla tomba con la corona di alloro nelle mani. Da un lato quindi la politica, l'unità di Italia, Dante come "padre della patria", e dall'altra il vate, il poeta per eccellenza.

E il terzo, l'esilio? È un tema ben presente perché in realtà si tratta di un cenotafio, non di una tomba. Le spoglie di Dante sono ancora fuori da Firenze, a Ravenna. Il monumento fu forse pensato per contenere le ceneri

del poeta, ma non è mai stato possibile per Firenze riaverle. In due punti della *Prophecy* Dante apostrofa Firenze sdegnosamente. All'inizio:

> The day may come she would be proud to have
> The dust she dooms to scatter, and transfer
>
> Of him, whom she denied a home, the grave.
> But this shall not be granted; let my dust
> Lie where it falls;
> […]
> No, – she denied me what was mine – my roof,
> And shall not have what is not hers – my tomb.
> (I, 73-78; 82-84)

E ancora, nell'ultimo canto:

> Florence! when this lone spirit shall return
> To kindred spirits, thou wilt feel my worth,
> And seek to honour with an empty urn
> The ashes thou shalt ne'er obtain – Alas!
> «What have I done to thee, my people?»
> (IV, 137-189)

In questo, a duecento anni di distanza e in un'Italia ormai unita, dobbiamo riconoscere però che il testo di Byron è davvero profetico, e ne è testimone «an empty urn», un sepolcro vuoto.

Seconda sessione

Alex R. Falzon

Shelley, Keats & Dante

In Memory of Mirella Billi

1

Italian literature ceased to play an influential role within British culture from the mid-seventeenth century onwards, when it began steadily to wane (and on which I can't obviously dwell here today: suffice it to say that Milton was one of the last to represent this influence). It wasn't picked up again until the Romantic era, when it became relevant once more. This was due to the revaluation of the sonnet (and, hence, of Petrarch) and, above all, to the growing cult surrounding Dante's *Divina Commedia* which was to become all pervasive in both the First and Second Generations of British Romanticism[1].

This, of course, explains the main theme of our own symposium, and our own presence here in Dante's birthplace. For myself, I shall tackle Shelley's *Ode to the West Wind* as well as Keats's *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paulo and Francesca* both written in 1819: Keats's in April and Shelley's in October (the latter was chiefly written at the Cascine Park in Florence).

Apart from this mere coincidence, they also share some other important elements: not least the fact that they're both highly innovative and experimental sonnets. We shall soon see how Shelley's *Ode* is revolutionary not only in its subject-matter but also in its form (which incorporates Dante's *terza rima* in its very rhyme-scheme).

Then there is also the symbolic, and major, position which the Wind occupies within these two compositions. It has positive connotations in Shelley's *Ode* as an agent of societal change and as a harbinger of Spring. In Keats's sonnet, on the other hand, it plays a negative, darker role, since it

1 See M. Praz, *The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and other Studies of the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot*, Doubleday Anchor Books, New York 1958.

is emblematic of Paolo and Francesca's lust which has dimmed their reason and has consequently swept them away in an endless vortex of pain.

Unlike Shelley's *Ode*, which is one of the most famous, and anthologized, Romantic poems, Keats's *A Dream After Reading Dante* tends to be overlooked and is thus not as widely known, rarely appearing in print[2], apart – obviously – from Keats's *Complete Works* (and special editions entirely devoted to his sonnet-writing)[3]. Yet *A Dream After Reading Dante* merits our attention, and not just on account of its direct link to Dante's *Inferno*. It is also, like I said about Shelley's *Ode*, very innovative and experimental in its form, and it certainly deserves to be elevated from the lowly status it has been accorded within his canonical sonnet production.

2

So far, I have made free use of the word "Romanticism", taking its many epistemic implications for granted. Yet I must admit that I would be hard put if I were to provide an exact definition of this word. It's not an easy task, since it is one of the most complex in all literature, so much so that a single, and precise, description of this term would prove to be as rare as a chance encounter with the mythical Dodo.

To start with, British Romanticism differs widely from French Romanticism which, in turn, differs completely from both Italian and German Romanticisms (etc. etc.). Most people would accept the definition that it advocates Feeling and Imagination, to the detriment of Reason; but this covers just some of its principal characteristics (which are, anyway, more typical of the so-called Second Generation).

Indeed, British Romanticism itself can be divided into various and distinctive phases, all containing authors who are extremely dissimilar and each bearing diverse, and distinguishing, traits. Look at Keats himself, the self-professed "Chameleon Poet", who could really be – and at the same time – classical, medieval *and* modern (as he shows, for example, in the

2 For example, Keats's *A Dream After Reading Dante* is not featured in J. and J. Wordsworth (eds.), *The New Penguin Book of Romantic Poetry*, Penguin Books, London 2001; nor does it appear in *Poeti romantici inglesi*, a cura di F. Buffoni, Oscar Mondadori, Milano 2005.

3 See, for example, *John Keats: Iperione, odi e sonetti,* a cura di R. Piccoli, Sansoni, Firenze 1984 [1925], p. 150; and *Keats: Sonetti*, a cura di R. Cresti, Garzanti, Milano 2000, p. 100.

sonnet *A Dream After Reading Dante*, as we shall see). Yet, notwithstanding this, there *is* a definition of British Romanticism, which we owe to Mario Praz, and which is very apt in rendering the inherent message and spirit of the two poets (Shelley and Keats) that I will shortly discuss. This is the definition he provides in an essay, published in 1962, entitled *I Poeti e gli Archetipi* (*Poets and Archetypes*): «la letteratura romantica è una letteratura dinamica, non si fa altro che viaggiare nello spazio o nel tempo» [«Romantic Literature is dynamic, it is all about travelling in space or time»][4].

This is particularly true of most of the main exponents of the so-called Second Generation of British Romantic Poets: not only Shelley and Keats, but obviously also Byron, Leigh Hunt and Hemans (who set many of her poems in Italy). They are always on the move (abroad is where most of them lived, and also where some of them died, indeed like Keats and Shelley). Their protagonists are often pilgrims, explorers, cosmic time-travellers, as well as exiled wanderers by trade. They are "forward-looking" and in a perpetual state of "ongoingness" that makes them think solely in terms of "progress" (in all possible meanings of the word). To give some concrete examples, I shall now refer to *how* and *where* Shelley and Keats initially encountered Dante.

When Shelley first set foot in Milan with Mary, in 1818, he passed his days in the Duomo, poring over and absorbing the *Commedia* in an isolated spot behind the main altar. A true "cosmic time-traveller", indeed!

In Keats' case, it was his friend Benjamin Bailey, a student of Theology, who first stimulated him to read Dante while he was staying with him at Oxford in the autumn of 1817. Bailey gave him the 1814 edition of the *Inferno* in Henry Cary's translation. Keats later tucked this edition inside the knapsack which was to accompany him during that walking tour of the Lakes, Scotland and Ireland he undertook with his good friend Charles Brown, in the summer months of 1818. It was a memorable but also exhausting excursion, one that perfectly justifies the use of "dynamic" in Praz's definition of Romanticism.

3

As I mentioned above, both Keats's *A Dream After Reading Dante*

4 M. Praz, *I Poeti e gli Archetipi* (1962), in «Cronache Letterarie Anglosassoni», vol. III, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1966, p. 339.

and Shelley's *Ode* (and this in spite of its title) are written in the sonnet format. I also stressed the fact that they happen to be highly innovative and experimental in their construction. Let's now see why, beginning with Shelley's extravagant *Ode*.

For a start, the only thing it shares with the Pindaric ode (and it truly is the *only* one) is its "address": that is, the way it directly apostrophizes its referent (in this case, the Wind), in a grave and solemn manner. Gone is the classic tripartite scheme of Strophe\ Antistrophe and Epode) since Shelley's poem is actually divided into *five* sections (or 'stanzas'), whose 14 lines thus add up to the standard sonnet-length.

Indeed, once we've analysed it closely, we'll realize that he has not written an ode at all, but – rather – a *garland* of sonnets (five, again, to be exact). Shelley, in fact, has not only transfigured the shape of the ode beyond all recognition, but also that of the classical sonnet (in both its Italian and English variants). This will become evident after we've examined its rhyme-scheme.

Each of its stanzas is, yet again, divided into five parts, separated by a line break, which consists in four tercets (or three-line units) followed by a final couplet. The rhyme-scheme of the 'douzaine' (made up of the four tercets) is based on Dante's *terza rima* whereas the final distich is a rhyming couplet (which, in turn, also 'chimes' in with the middle line of the preceding tercet). This, then, is its innovative rhyme-scheme: *aba bcb cdc ded ee* (which is based on the interlaced tercets and is developed from Dante's *terza rima*)[5].

It is a true hybrid which does not resemble the traditional sonnet nor the classic ode, though it has been inspired by both. It certainly is a revolutionary poem, whose very structure matches its incendiary contents. It deals with the urgent need for a change and for a new, visionary attitude which, like the West Wind, will help wipe away a decaying world and usher in a fresh beginning. In his poem, Shelley captures the moment just before the storm will burst out. The air is charged with electricity and filled with the ominous rumble of thunder flashing in the distance, forecasting the hail and the rain which will soon fall from above.

Among other great Romantic poems that deal with the *topos* of the rising wind seen as an outbreak of creative power, one could cite, for example, the opening of Coleridge's *Dejection: An Ode* (1802) and of Wordsworth's

5 Shelley did not make use of Dante's *terza rima* only in the *Ode to the West Wind*, but in other poems such as *Prince Athanase* (1817) and *The Triumph of Life* (1822).

Prelude (posth., 1850), as well as the conclusion of Shelley's own *Adonais* (1821) which, as we know, is an elegy written soon after Keats's death in Rome, where he was buried.

4

Let's now turn our attention to Keats's *A Dream After Reading Dante* and see how, it too, could be considered as an innovative, and hybrid, sonnet, whose formal structure, in turn, reflects the contents of the poem itself.

Being an English (or Elizabethan) sonnet in its rhyme-scheme (three quatrains, plus a final rhyming couplet), it has – unlike Shelley's *Ode* – no line breaks, and hence it is not split into separate stanzas. In other words, it represents a continuous flow of verses which, particularly in its concluding section, reproduces the unceasing motion of the unrelentless winds which carry Paolo and Francesca, along with Keats himself, as he lies dreaming of that bleak and cold circle of Hell depicted in Dante's *Fifth Canto*. Here are its final three lines (l. 12-14): «Pale were the sweet lips I saw,\ Pale were the lips I kiss'd, and fair the form\ I floated with, about that melancholy storm».

British Romanticism, as I have already pointed out, was a very dynamic *movement* (if you'll excuse the pun) and Keats's sonnet is indeed extremely *animated*. Here, the protagonist travels not only in Space (from Greece to Italy), but also in Time (from classical to medieval times). Furthermore, he goes rambling from the mythological *romance* of the fleet-footed Hermes's struggle with the monstruous Argo (drawn from Ovid's *Metamorphoses* [I, vv. 714-716]), to the sensual realism which is infused in the depiction of his own encounter with the adulterous couple.

Going back to its actual form, it is, as I said, an English sonnet in its structure (three quatrains and a final rhyming couplet) but, semantically speaking, it relates two different stories: the first narrative (dedicated to Hermes's adventure) occupies lines 1 to 8 (forming an 'octave'), whereas the account of Keats's nightmarish vision of the rotating Paolo and Francesca occupies lines 9 to 14 (thus forming a sextet). In other words, formally speaking, this is more typical of the Italian (or Petrarchan) sonnet which is split into an 'ottava' (the first 8 lines) and a 'sestina' (the remaining 6 lines).

In the junction between the 'ottava' and the 'sestina', more precisely between lines 8 and 9, we find, in the Italian sonnet, what is called the

volta (or the 'turning-point') which, usually, sums up the main theme of the 'ottava' and hints at how it will be developed in the ensuing 'sestina'. What follows is the *volta* in Keats's *A Dream After Reading Dante* (which occupies the canonical lines 8 and 9): «[I fled not to] Tempe where Jove griev'd a day\ But to that second circle of sad hell». As you can see, these lines fulfil the function attributed to the *volta*: they look back to Jove (line 8: i.e. to the *first* narrative) and – at the same time – look forward to the *Inferno* (line 9: i.e. to the *second* narrative)[6].

Therefore, I think I can rightly state that the nature of Keats's sonnet is *amphibious* (to say the least) since, odd as it may seem, it is *simultaneously* an English and an Italian sonnet, incorporating – as it does – their most salient formal characteristics. It is truly highly experimental as well as hybrid in its form (just like Shelley's *Ode*).

Moreover, Keats's composition can further be described as a very *disproportioned* sonnet: in the sense that the *first* narrative (which disregards *The Inferno*), occupies more space than Dante's actual "Episode" which concerns a certain «PaUlo» (more about him soon). This *really* only begins from line 9 onwards, and becomes the *second* narrative, subordinated to the first.

The reader is thus initially baffled, since the *first* narrative incongruously delays the appearance of *Canto V*. Yet, at this point, I feel that the very amphibious, Janus-like, nature of the sonnet (and especially its hidden, parallel, Italian structure) could perhaps justify such a semantic *disproportion* as well as the subsequent delayed appearance of Dante's "Episode".

The reader, of course, will also wonder whether he has truly grasped its title and will thus speculate, for instance, on *who* exactly is this "PaUlo", and what the hell is he doing there?

In order to answer this question, I'll have to expand on another notable characteristic of this sonnet, which is the pronounced intertextuality which runs throughout its fourteen lines.

The first two intertextual references are quite evident and they are, as we have already noticed, Ovid's *Metamorphoses* and Dante's *Inferno*. Dante is well embedded within "A Dream" through Cary's 1805 translation. For example, lines 10-11 of Keats's sonnet («Mid the gust, the whirlwind, and

6 The *volta*, in the English sonnet, sometimes occurs in the final rhyming couplet (which usually contains a comment on the *entire* sonnet). This clearly *does not* apply to Keats's poem. See M. R. G. Spiller, *The Development of the Sonnet*, Routledge, London and New York 1992.

the flaw\ of rain and hail-stones») are clearly re-elaborations from Dante *via* Cary's rendition of *Canto V*: «The restless fury […] whirled round […] large hail, discouler'd water, sleety flaw».

But I believe that this "Episode", dedicated to the guilty couple from Rimini, also owes an intertextual debt to yet another poem that deals with the same theme. I'm referring to James Leigh Hunt's *The Story of Rimini,* first published in 1816.

Keats was familiar with it since, in March 1817, he had written a sonnet celebrating this very poem, quite aptly entitled *Of Leigh Hunt's Poem 'The Story of Rimini'*. It concerns the delights procured by dwelling close to Nature which are then compared to the similar joys that Poetry can inspire. In lines 9-12 of the sonnet, he declares that: «He who knows these delights […] will find at once a region of his own, a bower for his spirit».

Dante's "Episode" has been entirely left out of this bucolic picture of absolute bliss. It is, rather, an outright homage to Leigh Hunt and to the pleasure that reading his poems has given him.

So how, in the end, did Leigh Hunt come to influence Keats's later sonnet, *A Dream After Reading Dante*? I think that we can find a very strong clue in the tail-end of its title, which refers to the "Episode of PaUlo and Francesca".

Why PaUlo, and not the original Paolo? Is it due to a misprint or a malapropism? Keats, after all, was not fluent in Italian and so, perhaps, did he spell the name in an Anglophonic way?

The answer is less convoluted than the suppositions I have just put forward. Here, I believe, Keats had in mind not only Dante's *Fifth Canto*, but the version of this "episode" as it was described in *The Story of Rimini*, where Francesca's lover also goes by the name of PaUlo. I'll now read an extract from Leigh Hunt's poem. Here it is:

> And Paulo turned, scarce knowing what he did\ Only he felt he could no more dissemble, \ And kissed her, mouth to mouth, all in a tremble.\ Sad were those hearts, and sweet was that long kiss […]\ The world was all forgot, the struggle o'er,\ Desperate the joy! That day, they read no more[7].

In Keats's sonnet, not only do we find that Francesca's lover is called

7 See J. Leigh Hunt, *The Story of Rimini*, ll. 482-564, in J. and J. Wordsworth (eds.), *The New Penguin Book of Romantic Poetry*, cit., p. 89

PaUlo, but that he also lingers on her mouth which, in his dream, he manages to kiss (l. 13: «Pale were the lips I kiss'd»).

At this point, one must bear in mind that Keats's poem was published – in June 1820 – in «The Indicator». This journal was edited by James Leigh Hunt. By this I mean to imply that, in writing this sonnet, Keats not only had Dante as a guide, but perhaps, and even more so, Leigh Hunt's version of the same Episode.

Most critics, nowadays, have come to consider Leigh Hunt's influence on Keats as proving to be, in the long run, more baleful than rewarding, contributing – for example – to his being lumped together, along with William Hazlitt and Leigh Hunt himself, in «Blackwood's Edinburgh Magazine»'s persistent and condescending attack on the so-called "Cockney School of Poets" in August 1818 («back to the shop Mr John, back to plasters, pills and ointment boxes»). Leigh Hunt's poetry, in turn was derided as being "glittering and rancid".

In 1819, when Keats wrote *A Dream After Reading Dante*, he was at the height of his powers and it undoubtedly represents the most fertile and ground-breaking year in his brief, yet meteoric, literary career. By September, he had written most of his greatest odes (including *To Autumn*), as well as *Lamia* and *The Fall of Hyperion*. Hence, it is now called his "Great Year", when he created one masterpiece after another. Again, this is mostly attributed to his having, in the meantime, renounced Wordsworth and Leigh Hunt as his primary poetic models, so as to find an individual, and independent 'voice'.

Yet it was Leigh Hunt who first spotted his talent and not only convinced him to abandon medicine for poetry but also, in May 1816, printed his early sonnet *O Solitude, if I must with thee dwell* in «The Examiner», the first of the many journals he was to edit in his lifetime. Thus began his effective and continuous support of Keats (the same that he would give to Shelley and, later on, to Tennyson), during which he also published *La Belle Dame Sans Merci* (in his journal «The Indicator»). Finally, it was Leigh Hunt who, of course, introduced Keats's most renowned sonnet *On First Looking Into Chapman's Homer* (in «The Examiner», issue of December 1816) which is considered to be among the greatest Romantic sonnets, if not the very top one[8].

8 See the entry "Hunt, (James Henry) Leigh (1784-1859)", in M. Drabble (ed.), *The Oxford Companion to English Literature*, Guild Publishing, London 1985, pp. 484-

5

The "sensual realism" with which, earlier on, I described the depiction of Paolo and Francesca's adulterous relationship is emphasised by Keats himself in a letter he wrote to George and Georgiana Keats in 1819. It is, indeed, accentuated throughout the epistle. I'll now quote from it:

> The fifth canto of Dante pleases me more and more. It is the one in which he meets with Paulo and Francesca. I had passed many days in rather a low state of mind and in the midst of them I dreamt of being in that region of Hell. The dream was one of the most delightful enjoyments I ever had in my life.

What follows concentrates on the nature of such "delights":

> I floated about the whirling atmosphere as it is described [by Dante] with a beautiful figure to whose lips mine were joined as it seem'd for an age, and in the midst of all this cold and darkness I was warm. Even flowery tree tops sprung up and we rested on them sometimes with the lightness of a cloud till the wind blew us away again. I tried a Sonnet upon it. There are fourteen lines but nothing of what I felt in it. O that I could dream it every night[9].

The final part of this sonnet, the one dedicated to the "Episode" of Paolo and Francesca is (unlike the *first* narrative) clearly erotic – as Keats himself admits, time and again, in his letter: «the fifth canto […] pleases me more and more»; and «the dream was one of the most delightful enjoyments I ever had in my life»; and again: «I floated about […] with a beautiful figure to whose lips mine were joined as it seemed for an age»; and, especially: «O that I could dream it every night».

Apropos of the sensual content of this letter, the critic Jeffrey N. Cox, in his well-known essay *Lamia, Isabella, and The Eve of St. Agnes: Eros and 'romance'* (2001), claims that Keats's modernity lies in this startingly strong erotic undercurrent. It runs throughout his poems and invests not only the

---

485.

9 The letter is dated February 14 – May 4, 1819. See G. F. Scott (ed.), *Selected Letters of John Keats: Revised Edition Based on the Texts of Hyder Edward Rollins*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2002, p. 280.

protagonists, but also the whole of Nature (its flowers and woods, see, for example *To Autumn*), as well as involving the firmament (its stars and the Moon, see, for example, *Endymion*)[10].

We can find a further, and illuminating, illustration of this in the letter, where he writes that: «in the midst of all this cold and darkness I was warm. E*ven flowery tree tops sprung up and we rested on them, sometimes with the lightness of a cloud* till the wind blew us away again».

It is noteworthy that, in Dante, the whirlwind causes endless pain and wailing, whereas in Keats, it brings «one of the most delightful enjoyments I ever had». It is no longer an eternal torment but quite the opposite: it appears to be more paradisiacal than infernal, thus, in a way, somewhat betraying Dante's original intentions; but, at the same time, we must remember that Keats's hyper-sensitivity was peculiarly grounded on the paradoxical reconciliation of very contrasting opposites, like finding melancholy in delight and pleasure in pain. It is also true that the sin of lust, which is mostly associated with love, is assigned a punishment by Dante which turns out to be the lightest he allots in the entire *Inferno*.

As Francesca tells a very sympathetic Dante (who'll soon swoon after hearing her disclose that: «Love, which permits no loved one not to love,\ Took me so strongly with delight in him\ That we are one in Hell, as we were above»)[11]. This implies that the love of Paolo and Francesca can even survive Hell itself. Yes, they *do* spend their endless days in *Gehenna* going over their past actions with an unceasing sense of shame, but they also *do* share the consolation of being there together, and for eternity.

That's the reason why this "Episode" has been continuously tackled by so many Romantic poets (and their followers, like the Pre-Raphaelites and the Decadents) throughout the 19th century: it is, to cite Mario Praz one last time, *Romantic Agony* writ large[12].

---

10 J. N. Cox, *Lamia, Isabella*, *and The Eve of St. Agnes: Eros and 'romance'*, in S. J. Wolfson (ed.), *The Cambridge Companion to John Keats,* Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 53-68.

11 Dante, *Canto V*, Second Circle (ll. 102-104), translated by J. Ciardi in Dante, *The Inferno,* New American Library, New York 1954, p. 61.

12 See M. Praz, *The Romantic Agony*, Oxford University Press, Oxford 1933. It is an English translation, by Angus Davidson, of Prof. Praz's innovative study of Romantic sensibility – *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* – first published in 1930.

Anna Enrichetta Soccio

Gabriele Rossetti e la *Beatrice di Dante*: riflessioni sulla presenza di Dante nell'Inghilterra dell'Ottocento

In *The Stones of Venice* John Ruskin asserisce che «the central man of all the world, as representing in perfect balance the imaginative, moral, and intellectual faculties, all at their highest, is Dante»[1]. Ruskin esprime, in termini inequivocabili, il senso del culto ottocentesco di Dante. Per tutto il secolo, il Sommo Poeta costituisce una formidabile chiave di interpretazione culturale in terra britannica grazie a diversi fattori tra cui la riscoperta del Medioevo nel suo complesso, la massiccia adesione delle classi più agiate alla tradizione del *Grand Tour* che alimentava la richiesta di una più diffusa conoscenza della lingua italiana, e la cospicua presenza di esuli italiani, variamente legati alle questioni politiche del Risorgimento. Il culto di Dante trova espressioni diversificate, dalla traduzione della *Divina Commedia* ad opera di Henry Francis Cary (1814) alle illustrazioni visionarie di Blake; dalla prosa critica di Coleridge alla pittura preraffaellita; dal monologo drammatico di Tennyson alla rappresentazione della città come inferno nella poesia di Thomson, fino ad arrivare a George Eliot, John Henry Newman e Oscar Wilde[2] che si compiacevano nel vantare una somiglianza fisica con il poeta italiano di cui, nel 1840, fu ritrovato il ritratto nella Cappella del Bargello a Firenze attribuito a Giotto[3].

Per quanto fantasiosa e improbabile, tale identificazione dà conto del valore attribuito a una tradizione poetica pur così lontana dal punto di vista spazio-temporale. L'entusiasmo per Dante coincideva con la riscoperta della cultura italiana e delle istanze risorgimentali in un momento storico

1 J. Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin*, eds. E. T. Cook and A. Wedderburn, 39 vols, Library Edition, London 1903-1912, vol. 11, p. 187.

2 A. Milbank, *Dante and The Victorians*, Manchester University Press, Manchester and New York 1998, p. 2.

3 Cfr. il fondamentale studio sull'argomento di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medio Evo*: *1840-1865*, SPES, Firenze 1985, che ricostruisce il clima della riscoperta dell'affresco e il dibattito tra dantisti inglesi e italiani.

in cui l'Inghilterra si proponeva, nello scenario internazionale, come l'unica alternativa democratica in Europa. Appariva, cioè, come il luogo in cui i rivoluzionari potevano esprimere liberamente idee e dar vita a un dibattito politico progressista. E Dante, nel mostrare la sua intima natura di "rivoluzionario", diventa uno strumento di lettura e di interpretazione della realtà contemporanea, oltre che una fonte inesauribile di ispirazione per tanti intellettuali e artisti che, consapevoli di vivere in un'epoca di grandi cambiamenti, cercano dei punti di riferimento culturali. Tra tutti, Thomas Carlyle che suggerisce di rivolgersi a Dante e a Shakespeare in quanto "Saints of Poetry", testimoniando così una radicata soggezione nei confronti di poeti "universali" le cui opere trascendono i limiti di tempo e i confini nazionali.

È indubbio che alla conoscenza del macrotesto dantesco contribuirono i numerosi esuli italiani che affollavano la scena culturale londinese nella prima metà del secolo. Tra questi spicca Gabriele Rossetti, il capostipite di quella «home-grown Dante industry»[4] che coincide con la famiglia Rossetti e, in maniera più allargata, con la *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Anche Gabriele Rossetti finisce con l'identificare se stesso con Dante, ma lo fa paragonando la propria condizione di esule dalla sua Italia con quella dell'Alighieri dalla sua Firenze. Così scrive nel componimento *L'ombra di Dante*:

> Ambi scacciati dai paterni lari,
> Ambi a gran torto: ma qual più di noi?
> […]
> Martiri tutti e due del patrio amore[5].

Il componimento fa parte del volume *Poesie* che apparve per la prima volta nel 1861 per la "Collezione Diamante" dell'editore Barbera di Firenze con prefazione di Giosuè Carducci. Nell'interpretazione di quest'ultimo, Rossetti diventa il rappresentante più coerente della poesia risorgimentale poiché enuclea una visione in cui il movimento di unità nazionale assume non solo caratteristiche politiche ma anche religiose e sociali. Carducci mette in evidenza il merito principale della poesia rossettiana che risiede nel dare voce a una «religione della patria» su cui si innesta l'attenzione

4 A. Milbank, *Dante and The Victorians*, cit., p. 5.

5 G. Rossetti, *Poesie*, ordinate da Giosuè Carducci, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004, p. 164 e p. 165.

per la scrittura poetica, i generi, le questioni metriche e filologiche[6]. Di qui, agli occhi del Carducci critico diventa evidente l'identificazione con il Dante esule:

> Tu lascerai ogne cose diletta
> più caramente; e questo è quello strale
> che l'arco de lo essilio pria saetta (*Paradiso* XVII, 55-57)

L'esilio è la condizione che segna la vita e le opere di Gabriele Rossetti, il quale lega il suo nome a un periodo storico complesso per l'Italia e l'Europa, in cui il fenomeno dell'esilio riguarda tanti intellettuali coinvolti nei moti rivoluzionari[7]. Con una condanna a morte da parte del governo borbonico, Rossetti lascia la patria per Malta e poi per l'Inghilterra, dove giunge nell'aprile del 1824. Qui risiedevano già altri italiani illustri, tra cui Ugo Foscolo, che era arrivato nel 1816 e aveva intrapreso, insieme a un'attività editoriale e giornalistica, un'attività di diffusione, tramite pubblicazioni e conferenze, della letteratura italiana, e soprattutto di Dante, Petrarca e Boccaccio: di questo periodo si ricordano gli *Essays on Petrarch* (1821, II ed. 1823), il *Discorso storico sul testo del Decamerone* (1825) e il *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (1826), oltre a svariati saggi critici, destinati a essere tradotti in inglese e pubblicati sulle riviste periodiche britanniche, tra cui si segnalano la serie delle *Epoche della lingua italiana,* e l'articolo noto con il titolo italiano di *Antiquarj e Critici* (1826)[8].

Di fatto, dopo la Restaurazione, i liberali italiani si sentivano, consapevolmente o inconsapevolmente, anglofili, poiché vedevano nel sistema costituzionale inglese un modello liberale cui ispirarsi. Si pensi a Giuseppe Pecchio che pubblicò *Un'elezione di membri del parlamento in Inghilterra* (1826) e le *Osservazioni semiserie di un esule sull'Inghilterra* (1831) in cui si offre una vivida descrizione della politica e delle istituzioni

6 Cfr. M. Cimini, *Introduzione* a *Poesie*, cit., p. 15.

7 Si calcola che, nel biennio 1820-21, circa 800 italiani furono espulsi e, se si considera il più ampio arco temporale 1815-1830, addirittura si contano circa tremila esuli italiani in Europa.

8 Il caso di Foscolo testimonia del fatto che l'Inghilterra, esempio ineguagliabile di democrazia e libertà, accoglieva gli esuli da tutta l'Europa, concedendo loro la libertà d'espressione e la possibilità di continuare la propria attività intellettuale. Altro celebre esule fu Giuseppe Mazzini, il quale non smise di impegnarsi in iniziative che avrebbero contribuito, seppur da lontano, al processo di creazione dell'Italia unita da cui gli esuli erano stati esclusi.

inglesi o alla *Storia critica della poesia inglese* (1833-35) che vede nell'espressione artistica una testimonianza dell'affermazione politica di un regime liberale. Per Pecchio, come per la gran parte degli esuli italiani, l'Inghilterra contemporanea coniugava virtù civiche e benessere economico e, nonostante fosse alle prese con i problemi sociali e politici derivanti dalla sempre più massiccia industrializzazione, rimaneva un luogo in cui la partecipazione alla vita politica garantiva i valori di libertà e di progresso civile che erano negati agli italiani in patria.

L'apprezzamento per la politica inglese da parte degli italiani trova riscontro nella generale ammirazione degli inglesi per la cultura italiana. Va innanzitutto ricordato che, dopo le campagne napoleoniche, la tradizione del *Grand Tour* riprende più vivida e intensa che mai grazie al mai sopito entusiasmo per la civiltà e gli studi classici che spinge anche verso un generale interesse per la conoscenza della lingua italiana. Da qui, la crescente richiesta di insegnamento della lingua italiana, attività che occupa tutti gli esuli dell'Ottocento, visto che «[n]on v'era famiglia aristocratica o ricca che non avesse o non aspirasse ad avere un maestro d'italiano per i propri figli in preparazione o a compimento del viaggio in Italia»[9]. Tale fu anche Gabriele Rossetti per gran parte della sua vita, almeno fino al 1831 quando ebbe la cattedra di italiano al King's College dell'Università di Londra[10].

Rossetti innesta la sua passione politica sullo studio della letteratura ed è inevitabile che Dante diventi subito una figura centrale e un punto di riferimento nella sua vita professionale oltre che privata. Sulle opere di Dante egli si forma, e vi dedica le più importanti esperienze di critico letterario e di intellettuale impegnato sia in patria che in esilio. Anzi, proprio la condizione di esule rinsalda quel legame con il Sommo Poeta che diventa strumento di interpretazione della realtà risorgimentale. Nel 1825 Rossetti pubblica il primo volume del *Comento analitico* all'*Inferno*. Giudicato negativamente perché intriso di una visione 'cabalistica' lontana dalla sensibilità condivisa dagli intellettuali del tempo sull'opera di Dante, il *Comento* rossettiano vedeva la luce l'anno dopo il *Discorso sopra il testo della Divina Commedia* di Foscolo (1824) che invece aveva ricevuto un plauso generale. Esso rimane però una viva testimonianza del fatto che

9 M. Dell'Aquila, *Foscolo, Gabriele Rossetti e gli esuli italiani a Londra*, «Studi medievali e moderni», 8, 2, 2004, p. 68. Il titolo del numero monografico della rivista curato da Gianni Oliva è *Gabriele Rossetti a 150 anni dalla morte*.

10 Cattedra che mantenne, con una breve pausa nel 1843, fino al 1847.

l'opera dantesca si configura come un unico articolato itinerario che guida il giovane Gabriele nel viaggio interpretativo del suo tempo e della sua attività critica.

Convinto che Dante possa essere spiegato solo con Dante e sulla scia del verso «perdendo me, rimarreste smarriti» (*Paradiso*, II, 6)[11], Rossetti così scrive nella prefazione a *La Beatrice di Dante: Ragionamenti critici*.

> Vedrai che Dante medesimo scioglierà i più difficili nodi che furon da lui intrecciati; vedrai di qual arte si valse per preparare tutto ciò che alla manifestazione de' suoi arcani si richiede; vedrai in somma che Dante è l'interprete è l'interprete di se stesso. […] Ti piacerà udir Dante ragionar delle opere sue, e massime del suo gran poema, per ispiegartene l'intima essenza e l'incognito magistero […][12].

Il volume dedicato a Beatrice è presentato dall'autore come una «guida» all'intera opera di Dante, spiegata con «le parole altrui», in cui la donna appare quale «principio motore, il mezzo efficace e 'l termine glorioso di tutto quel mirabile misticismo»[13]. La storia della genesi e della pubblicazione di questo controverso scritto rossettiano rivela una vicenda piuttosto complessa: il *Primo Ragionamento* apparve per la prima volta a Londra nel 1842, ma fu solo nel 1846 che Rossetti completò i *Nove Ragionamenti*. Tutti insieme non furono mai pubblicati, perché l'editore francese Aroux, che avrebbe dovuto tradurli in francese e provvedere alla pubblicazione in Francia, in realtà se ne appropriò, ne stemperò l'anticattolicesimo, e lo mandò in stampa con il titolo di *Dante hérétique, révolutionnaire e socialiste. Révélations d'un catholique sur le Moyen Âge* (1853) a suo nome. Gabriele Rossetti non vide mai il suo volume pubblicato. Morì nel 1854 e solo nel 1900 il figlio William Michael riuscì a rintracciare il manoscritto paterno che tornò in possesso dei Rossetti con delle ampie lacune (mancando il IV Ragionamento e parte del VI). Eppure, oggi appare come una delle riflessioni più originali dello studioso dantista.

Il titolo focalizza subito l'attenzione del lettore sulla centralità dell'immagine della donna amata da Dante. Nell'introduzione al *Primo*

---

11 Cfr. P. De Ventura, *Rossetti e il 'Codice di Dante'*, in «Studi medievali e moderni», 8, 2, 2004, p. 130.

12 G. Rossetti, *La Beatrice di Dante: Ragionamenti critici*, a cura di M. L. Giartosio De Courten, La vita felice, Milano 2019, p. 16 e p. 17.

13 Ivi, p. 25.

ragionamento, Rossetti chiede retoricamente al lettore se in Beatrice si debba «ravvisare una fanciulla vera e reale, o una creazione fantastica», ponendo le basi di un dilemma che indagherà e che scioglierà dimostrando la propria tesi. La "Beatrice di Dante" del paratesto finisce così con il diventare la "Beatrice di Rossetti", cioè la guida alla comprensione del *vero* Dante-Rossetti e, per estensione, all'interpretazione delle vicende italiane sia medievali sia risorgimentali, con una equazione che vede la Firenze del Duecento e l'Italia dell'Ottocento legate da una sostanziale sovrapposizione e una evidente continuità.

Ma chi è Beatrice per Rossetti? Egli afferma che, come la *Divina Commedia* possiede una struttura tripartita, così anche il *Canzoniere* di Dante presenta una struttura tripartita – *Vita Nuova*, *Convivio* e *Rime* – il cui filo conduttore è rappresentato da Beatrice, una figura onnipresente ma che appare in ognuna delle tre opere in modo diverso. Rifacendosi alla critica coeva, Rossetti fa notare che se è opinione unanime che nel *Convivio* Beatrice sia «la Filosofia», nelle *Rime* sia «una donna vera e allegorica», nella *Vita Nuova,* invece, assume aspetto assai controverso perché alcuni la considerano una «donna reale, cioè una fanciulla fiorentina di quel nome», altri «una donna figurata, cioè la sapienza delle cose divine»[14]. Per decodificare la "misteriosa Beatrice", Rossetti propone di attenersi pedissequamente alle parole di Dante: il suo diventa, allora, un viaggio argomentativo verso la dimostrazione di un assunto secondo cui Beatrice sarebbe quel *fantasma allegorico* che sta per la Filosofia. I *Nove Ragionamenti* rossettiani – divisi in tre serie e ognuno diviso in tre sezioni, secondo il principio numerologico dantesco – partono dai versi 60-63 dell'*Inferno* X con cui Rossetti chiude l'*Introduzione*[15]:

> O voi che avete gli intelletti sani
> mirate la dottrina che s'asconde
> sotto il velame de li versi strani.

Ciò che Dante chiama «una veridade ascosa sotto una bella menzogna» (*Convivio*, II, I, 3), Rossetti intuisce come una nient'affatto nascosta dichiarazione. Per cui, se si tiene conto delle parole del poeta, «Sì come l'ordine vuole ancora dal principio ritornando, dico che questa donna è quella donna de lo 'ntelletto che Filosofia si chiama» (*Convivio*, III, XI, 1),

14 Ivi, p. 26.
15 Ivi, p. 30.

Beatrice è colei «a cui Pittagora pose nome Filosofia, la quale […] è perciò una donna figurata e non donna reale»[16].

Infatti, per Rossetti, le interpretazioni del personaggio di Beatrice che sono state date dalla critica nel corso dei secoli sono devianti: Beatrice è, invece, l'incarnazione della Filosofia pitagorica, quella religione della mente che il filosofo raffigura in forma femminile. Nel *Convivio* Dante non solo sostiene che «questa donna è quella donna che lo 'ntelletto che Filosofia si chiama», ma specifica pure che si tratta della filosofia pitagorica che ha «per subietto lo 'ntendere, e per forma uno quasi divino amore a lo 'ntelletto» (*Convivio*, III, XI, 13). Dante costruisce così la sua donna *gentile* («Donna è gentil nel Ciel», *Inferno*, II) e la pone «come principio motore di tutto il macchinismo della *Divina Commedia*»[17] che, per Rossetti, non può che essere condotta in chiave esoterica poiché essa è «tutta fondata sulla Scienza Occulta»[18].

Risulta evidente che Rossetti opera una de-umanizzazione della donna-Beatrice per dimostrare, attraverso i suoi *Nove ragionamenti*, che Dante ci indica una strada ben precisa e che per "Beatrice" si deve intendere la "Filosofia-Beatrice", cioè la Sapienza filosofica per eccellenza, quella che da Pitagora arriva sino alla modernità. Del resto, se il sistema culturale medievale aveva operato una sintesi di platonismo, aristotelismo, neoplatonismo e cristianesimo, tale sintesi è incarnata da Beatrice, colei che genera la "somma beatitudine" che è la contemplazione di Dio (*Convivio*, IV, XXII, 18). Infatti, nell'*itinerarium* dantesco, diventa subito chiaro che la destinazione di Beatrice è il Paradiso. Nel *Convivio* II, VII, 6, Dante asserisce «io era certo, e sono, per sua graziosa revelazione, che ella era in cielo»: la Donna gentile del *Convivio*, dal carattere angelico e "intellettuale" (*Convivio*, III, VII 6), è dunque la "Filosofia Beatrice" che nella *Commedia* diventerà il centro e il mezzo della gnosi dantesca.

Per Rossetti non vi sono dubbi sulla funzione di un personaggio che finisce per sussumere anche tutte le ossessioni dell'esule italiano in tema di passione politica e civile. Incarnando un simbolo totalizzante, Beatrice diventa, di ragionamento in ragionamento, l'ossimorica immagine di una *luce* portatrice di significati *oscuri*, un ideale in cui confluiscono e si pacificano i contrari, e che fa di Dante, come di Rossetti, un propugnatore

16 Ivi, p. 54.
17 Ivi, p. 133.
18 Ivi, p. 537.

della libertà politica. Addirittura, Rossetti si spinge fino a identificare Beatrice con l'ideale ghibellino che, come fa notare Maria Petrella, «armonizza i contrari […] il modello cui guardare per l'ordinamento politico di tutta l'umanità»[19].

I nove ragionamenti offrono, ancora più del *Comento* del 1826, la visione dell'opera dantesca come un unico grande libro che egli legge attraverso la lente della "Scienza Occulta" (il sottotitolo della parte prima del *Ragionamento settimo* è: *La gran macchina del poema di Dante è tutta stabilita sulla Scienza Occulta*), unitamente alla visione di un Dante, adepto della setta dei "Fedeli d'amore", che nasconde significati reconditi dietro "il velame" dell'allegoria teologica e si connette con la tradizione dell'occultismo europeo, a cui Rossetti fornisce un fondamento culturale. L'occultismo, corrente destinata a trovare largo spazio nella società vittoriana, andrà di pari passo allo spiritualismo ed entrambi saranno non solo associati alla scienza, alla tecnologia, alla politica e all'arte, ma costituiranno anche la base della ricostruzione storica e storiografica[20].

Il sistema ermeneutico che Rossetti concepisce è tuttavia destinato a rimanere alieno al canone critico ufficiale per l'eccesso ideologico e l'insistenza sull'ipotesi allegorico-esoterico-massonica[21] che egli formula in contrasto aperto con le interpretazioni coeve dell'opera di Dante e che lo distanziano dalla critica romantica e previttoriana. Nondimeno, la linea interpretativa rossettiana lascia un segno indelebile negli studi danteschi in terra d'oltremanica. Convinto che il poema «tutto morale in apparenza sia tutto politico in sostanza»[22], Rossetti apre a letture diversificate dell'opera di Dante: si pensi a Matthew Arnold il quale pubblica, sulle

19 M. Petrella, *Gabriele Rossetti, Beatrice e il "gran segreto" del medioevo*, in «Studi medievali e moderni», 20, 2, p. 61. Petrella aggiunge: «L'interpretazione ghibellina di Beatrice operò profondamente sulle coscienze ottocentesche ed esercitò un potente fascino sui protagonisti del Risorgimento italiano. In particolare […] piacque molto […] l'immagine di una Dante ghibellino, nemico della tirannide e propugnatore *ante litteram* delle istanze risorgimentali».

20 Cfr. T. Kontou and S. Willburn (eds.), *The Ashgate Research Companion to Nineteenth-Century Spititualism and Occultism*, Ashgate, Farnham 2012.

21 R. Antinucci, *"veder quel che tutt'i ciechi non veggono": Gabriele Rossetti e il materialismo esoterico della Commedia nel carteggio con Charles Lyell*, in «Journal of Anglo-Italian Studies», 15, 2015-2016, pp. 23-37.

22 G. Rossetti, *Carteggi*, vol. II (1826-1831), a cura di P. R. Horne, T. R. Toscano, J. R. Woodhouse, Loffredo, Napoli 1988, p. 216. A proposito della lettura esoterica della *Commedia* si rimanda al bell'articolo di Raffaella Antinucci, cit.

pagine del «Fraser's» nel 1863, un articolo dal titolo *Dante and Beatrice* in cui fissa le condizioni ideologiche per la rinascita del dantismo inglese[23]. Arnold sostiene che Beatrice non è un personaggio allegorico, né è la personificazione della teologia bensì uno "spirito":

> […] to Dante at twenty-five composing the *Vita Nuova* she is still more a spirit; to Dante at fifty, when his character has taken its bent, when his genius is come to his perfection, when he is composing his immortal poem, she is a spirit altogether[24].

Si pensi a John Ruskin che offre un commento originale alla *Divina Commedia*, per quanto non unitario e disseminato pressoché in tutte le sue opere, nel quale Dante diventa prima il portavoce della propria estetica filosofica e poi del proprio pensiero socioeconomico[25]. E ancora, si pensi a T. S. Eliot, che riconosce in Dante una fonte inesauribile di ispirazione e di interpretazione totalizzante della cultura occidentale:

> It is one of the greatest merits of Dante's poem that the vision is so nearly complete; it is evidence of his greatness that the significance of any single passage, of any of the passages that are selected as 'poetry', is incomplete unless we ourselves apprehend the whole[26].

Sul versante artistico, Gabriele Rossetti ha avuto il merito di alimentare un dibattito costante con il Medioevo italiano che i figli, Dante Gabriel, William Michael, Maria Francesca, Christina, e la confraternita preraffaellita nel suo insieme trasformeranno e adatteranno alle esigenze artistiche della

---

23 M. Arnold, *Lectures and Essays in Criticism*, ed. R. H. Super, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1990, pp. 3-11.

24 M. Arnold, *Dante and Beatrice*, in *Essays*, Oxford University Press, Oxford 1936, p. 453.

25 Specialmente in *Modern Painters* (1843-1860) e *Unto this Last* (1862). Si veda, in proposito, Martin Bidney, *Ruskin, Dante, and the Enigma of Nature*, «Texas Studies in Literature and Language», 18, 2, 1976, pp. 290-305.

26 T. S. Eliot, *Dante*, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Faber, London 1997, p. 144. Trad. it.: «È uno dei massimi meriti del poema dantesco che la visione sia quasi totale, una prova di questa grandezza sta in questo fatto: che il significato di qualsiasi singolo avvenimento, di uno qualsiasi dei passi che di solito vengono indicati come 'poetici' è incompleto, se non conosciamo il tutto» (*Dante*, in *Il bosco sacro: Saggi sulla poesia e la critica*, trad. it. a cura di V. Di Giuro e A. Obertello, Bompiani, Milano 1995, p. 195).

società vittoriana della seconda metà dell'Ottocento. E la figura di Beatrice, seppur spogliata delle sue caratteristiche originarie, conserverà il ruolo di strumento di rappresentazione e di decodificazione della complessità della culturale occidentale. Incarnazione della perfezione filosofica e "somma beatitudine", così come postulato da Rossetti padre, la donna angelicata dei Preraffaelliti riacquisterà una materialità corporea per farsi nuovamente simbolo, questa volta della creatività artistica: «[Dante Gabriel] Rossetti develops a neo-Platonic, neo-Dolce-Stil-Novo aesthetic discourse in which the incorporeal soul acquires feminine corporeality and symbolizes artistic creativity»[27]. Ne costituisce un esempio epitomatico il famoso dipinto *Beata Beatrix* di Dante Gabriel Rossetti che, nel raffigurare l'amata moglie Lizzie Siddal sulla soglia della dipartita, stabilisce la corrispondenza Dante-Beatrice = Dante Gabriel-Lizzie, attuando quel processo di identificazione con il Sommo Poeta che, come s'è visto, percorre tutto il secolo e che proprio Gabriele Rossetti ha contributo a stimolare tra gli intellettuali inglesi. E la sua Beatrice, al di là della dottrina filosofico-esoterica che ella esprimerebbe per Dante, finisce così per diventare il correlativo oggettivo dell'anelito di libertà, di pace e di giustizia dell'uomo di ogni tempo e luogo non solo a livello sociale e politico ma anche a livello etico e spirituale.

27 P. Spinozzi and E. Bizzotto, *The Germ: Origins and Progenies of Pre-Raphaelite Interart Aesthetics*, Peter Lang, Bern 2012, p. 105.ì

Susan Payne

Found in Translation: Dante Gabriel Rossetti's Translating of Dante Alighieri's *Vita Nova* into English

The *Vita Nova*, which Dante Alighieri termed in the text itself his *libro della memoria* and also *libello* is regarded as the first work definitely of his authorship to have been completed, interestingly to us, while he was still in Florence. According to Contini, quoted by Rossi in his edition of the work[1], the suffix of the term *libello* has no sense of diminutive, but rather of affection, and should also be linked in all probability with the meaning "collection of poems", that it has in Latin. The story Alighieri narrates in the *Vita Nova* begins in 1274 when he first sees Beatrice (he is nine years old, she is eight). For nine years – according to the retrospective prose account, interspersed with lyrics, which account Rossetti considered as a *de facto* autobiography of Alighieri's youth – he haunts her presence, trying to see her whenever he can. Then in 1283 she refuses to greet him, an event that according to the *libello* throws him wholly under the dominion of love. A year or so after Beatrice's death Alighieri begins to compose his narrative, to complete the work sometime between 1292-1295. The text, a *prosimetrum*, constitutes an innovative form for thirteenth century Italy, although Dante was basing himself soundly upon an already existing formal tradition in Latin literature which went from Boethius' *The Consolations of Philosophy* to Alain de Lille's *The Plaint of Nature*: both these authors were known and loved by Dante.

Apart from its intrinsic importance as a unique work of art the *Vita Nova* must also be considered as the precursor, inspirer and *incipit* of the *Commedia*, starting from the fact that it is here that the figure of Beatrice is created. From this moment on she becomes the counter-figure to the *dama,* or better *madonna* of the courtly love tradition, whose feudal duty to her lord means she must reward him after his service to her by conceding him her body. Beatrice, by denying herself to the man she considers unfaithful, turns the tables on physical love and in an instant christianizes Eros, or profane love, by spiritualizing it and turning it into an ideal. Here she

1 Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Mondadori, Milano 2016, p. 6.

undergoes her apotheosis into a blessed "angel" a *beata* who permits Dante to serve her in this new way, in this *New Life* so he too may reach heaven. The "stilo della lode" is born where the lover is content merely to praise his chaste lady without hope or need of bodily satisfaction. A point that should be stressed immediately is the one insisted upon by Stefano Carrai, also quoted by Rossi[2], who emphasizes that in his opinion the lyrics of the *prosimetrum* were originally a collection of disconnected poems which Dante then decided to frame and link with prose in the manner of a latter-day Boethius into a coherent account of his own version of the consolations of spiritual love as a philosophy. Another eminently cogent opinion to bear in mind when we examine the problems inherent in the translation of Dante's poetry is that of T. S. Eliot. In his essay on Dante included in *The Sacred Wood*, Eliot remarks:

> If any ancient 'philosophical' poetry retains its value, a value which we fail to find in modern poetry of the same type, we investigate on the assumption that we shall find some difference to which the mere difference of date is irrelevant. But if it be maintained that the older poetry has a 'philosophic' element and a 'poetic' element which can be isolated, we have two tasks to perform. We must show first in a particular case – our case is Dante – that the philosophy is essential to the structure and that the structure is essential to the poetic beauty of the parts; and we must show that the philosophy is employed in a different form from that which it takes in admittedly unsuccessful philosophical poems[3].

The dating of the *Vita Nova* is still problematic. Alighieri himself said that he composed the first sonnet in 1283 when he was eighteen. For a long time it was held to have been put together in the form we know between 1292 and about 1293 – and the latest-written poems were given a possible *terminus post quem* of 1295. Lately some critics have preferred to advance this date to 1300 though other critics say that the only safe date is the death of Beatrice in 1290. But, of course, this can only be possible if Dante Alighieri's Beatrice did in fact correspond to the actual historical figure with whom she has been identified.

---

2 Ivi, p. LIX.

3 T. S. Eliot, *Dante* in *The Sacred Wood* (1920), Methuen & Co Ltd, London 1960, p. 160.

The finished composition is in the form of a *prosimetrum* of 31 lyrics made up of 25 sonnets, 4 songs, 1 ballad and 1 stanza held within a prose frame divided into chapters: 42 chapters (according to Michele Barbi in 1907) and 31 chapters (in Guglielmo Gorni's opinion in 1996)[4]. What is interesting, here at the beginning of our journey, is the fact that the history of Dante Gabriel Rossetti's translation and indeed of the creation and publication of other poetic works, is so similar to the information gathered on the creation of Alighieri's original text. Rossetti's version, it must be said from the beginning, is not the first translation into English of this work. It is, however, particularly significant for several reasons – not all of which are to do with the translation that is the principal subject of this paper. But I want to mention other elements of interest before I come to actually confronting what Rossetti calls his 'rewriting' of the *Vita Nova*, and the points he makes on his own personal theory of poetry translation and its practice, which are expounded in the introductions to the two editions of the anthologies of translations of Italian medieval poetry he produced.

Rossetti's translation work is perhaps the least known area of his oeuvre, just as, we might say, Alighieri's original is certainly not as well-known, if indeed it is known at all, at least as far as the generally interested English-speaking person is concerned. For the educated nineteenth-century British public, as is true, by and large, for the same social sector today, Dante Alighieri was simply the author of the *Divine Comedy*. And yet, for the development of Rossetti's personal artistic voyage, both in poetry and in painting, and also in the history of the Pre-Raphaelite movement as a whole, the volume including the translation of the *Vita Nova* would prove to be of primary importance. First appearing in 1861 in the anthology *The Early Italian Poets*, which included the greater part of the *stilnovisti*, *The New Life* was reprinted and revised in 1874 in *Dante and His Circle, with the Italian Poets preceding Him*, subtitled *A Collection of Lyrics; Part I – Dante's 'Vita Nuova', andc., Poets of Dante's Circle; Part II – Poets Chiefly before Dante*. Even the first volume concerning the early Italian poetry preceding Dante shows how far the very young Rossetti's Italian studies had already advanced. Indeed, the first thing to remember about this extraordinary work are the dates when it was composed and revised

4 See L. C. Rossi's discussion in Dante, *Vita Nova*, p. LX.

before its publication in 1861[5]. Gabriel Charles Dante Rossetti (1828-1882), as he was christened, began work on the translation of the thirty-one lyrics contained in Dante Alighieri's *prosimetrum*, some time during the eighteen-forties, probably in 1846 (he asked his brother William Michael to translate the prose on the occasion of the publishing of the 1861 edition) and it was completed according to Fredeman by September-October, 1848[6]. Rossetti was very young, eighteen years old (as indeed Alighieri says of himself) and his father, Gabriele, after devoting most of his work as a scholar and critic to *The Divine Comedy*, had already, in 1842, published *La Beatrice di Dante*, a volume which was devoted to the role of Beatrice in Alighieri's work.

It is, I think, important to give a few details here about Gabriele Rossetti, as he was extremely significant in his son the poet-painter's choice of profession, subject matter and character. For although, as McGann comments, «his work is steeped in Italian traditions (both poetical and pictorial), [Dante Gabriel] Rossetti never visited Italy. He is first and always an English – more, a London – writer and artist»[7], his father Gabriele was wholly Italian in nationality and experience. Born in 1783 of unprivileged parents, in Vasto, Abruzzo, he grew up to be an exceptionally gifted man, being musical, literary and artistic. He became a secretary in the Department of Public Affairs in Rome and curator of the bronzes at the Museo Borbonico in Naples. But he was of a revolutionary turn of

5 On the web-page entitled Rossetti Archive of Professor Jerome McGann's homonymous site, it is pointed out that «the collection represented the first important and large-scale English language anthology of that seminal movement in Italian poetry, the verse of the *dolce stil novo.* The greatness of this achievement as well as its considerable subsequent influence cannot be overemphasized […] The translations were Ezra Pound's introduction and guide to the medieval literary world that supported Pound's whole career. To other modernists – here T. S. Eliot is exemplary – the translations were an Alpine barrier they were determined to get over or get around». Elsewhere on the page *The Early Italian Poets* in the paragraph of the Scholarly Comment under the subtitle Reception the author further stresses this point: «Although the translations have been subjected to various criticisms, particularly during the twentieth century, this book is one of the most important and influential works of translation ever written in English. Its influence was enormous, not least of all on Pound, Eliot and other modernists who were not always as candid or generous, in acknowledging DGR's pioneering work as they perhaps should have been». www.rossettiarchive.org

6 *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. 5, eds. W. E. Fredeman, D. S. Brewer, Cambridge 2002, pp. 48.12, 49.12.

7 J. J. McGann, *An Introduction to D. G. Rossetti: The Life*, in www.rossettiarchive.org

mind, and ended up in 1821 on Ferdinand II's list of proscribed eminent liberals. He fled to Malta on a British warship, spent three years there teaching Italian, moved to London and in 1826 married Frances Mary Lavinia Polidori, half Italian and niece of Byron's doctor, John Polidori, author of *The Vampyre*. According to Evelyn Waugh's biography of Dante Gabriel «practically every Italian who came to London found himself at some time or another in the Rossetti circle; scholars, organ grinders, refugee aristocrats met in Charlotte Street to lament the state of their country and plot feverishly in four languages»[8] and these included Mazzini and once even Louis Napoleon. Gabriele Rossetti was, in Waugh's words,

> […] a venerable and fantastic figure, who would sit long into the night, a vast snuff-box at his elbow, a black shade over his eyes, deep in the forgotten scholarship of gnostics and astrologers; a textual intriguer of indefatigable ingenuity, for whom no passage of Dante was capable of its natural interpretation, but was a vehicle for concealing under symbols and ciphers the ultimate wisdom of the cabalists. The highest praise for a book, in Gabriele Rossetti's mouth, was that it was a *libro sommamente mistico*[9].

Originally a Catholic, Gabriele had never recovered his faith after his free-thinking youth. Indeed, in his work on Beatrice he claimed that this female figure was, for Dante Alighieri, an imaginary concept and had never in fact existed. As the scholar Bullen says: «According to Gabriele, she was a symbolic embodiment of the perfect goodness of God's love, a spiritual entity, a vehicle for theological polemic and an abstraction»[10].

However, Dante Gabriel Rossetti, as he was now beginning to rename himself (though his friends and family always called him Gabriel), assumed a different stance towards the subject of Alighieri's muse. It is clear that he did not fear to follow in his awe-inspiring father's footsteps and to acknowledge his debt towards him; he says, in 1861, in the *Preface* to the first edition of the translation «The first associations I have [with medieval Italian literature] are connected with my father's devoted studies, which, from his own point of view, have done so much towards the general

8 E. Waugh, *Rossetti: His Life and Works* (1928), Penguin Books, London 2011, p. 21.
9 Ivi, p. 22.
10 J. B. Bullen, *Rossetti: Painter and Poet*, Frances Lincoln Ltd, London 2011, pp. 28-30.

investigation of Dante's writings»[11]. But far from developing his father's point of view any further, just as he had adopted the name of Dante instead of that of Gabriel, Rossetti was, from the beginning of his apparent identification with Alighieri, convinced of the fact that Beatrice had been a living and breathing woman and that the Italian *Sommo poeta* had loved her as, in Bullen's words, «human rather than […] divine» from a standpoint which was «aesthetic rather than spiritual»[12]. It should be added that the eminent Italian scholar Guglielmo Gorni, in the introduction to his edition of 1996 of the *Vita Nova* comments: «Beatrice is by now considered to take her legitimate place in the catalogue of the 'belles dames du temps jadis'» as François Villon had put it, and according to Gorni the "querelles" over the historical validity of her existence have been largely quelled[13]. Today, it seems a fair amount of credence is given to Boccaccio's *Trattatello in laude di Dante*, where she is said to be Folco Portinari's daughter, Bice, who died in the December of 1289, and who was married to Messer Simone de' Bardi. Boccaccio adds other details which are probably the fruit of his imagination but Rossetti's belief in Beatrice's actual existence would, in the opinion of some modern scholars seem to be tenable. And his Beatrice in this particular English version of Alighieri's work, written when the Italian poet too was a young man, will prove to be the template, the matrix, the paradigm for all Rossetti's Beatrices, whether in verse or on canvas. And this Beatrice will become, due above all to Rossetti, a Victorian as well as a Medieval muse.

We are fortunate to have a letter of Rossetti's from 1847 to Leigh Hunt, whose own translations of Italian poetry were the object of great admiration, and which it seems may have influenced him, (although of course his father, and his entire family environment, was an even more important influence). Here the young man explains the origins of his idea of the anthology of translations including the *Vita Nova*. He writes:

> The study to which I have devoted myself is that of painting; it has been my choice since childhood. Lately, however, my mind has been directed also toward another object whose attainment, I confess, has sometimes interfered with my steadier purpose; this object

11 D. G. Rossetti, *Dante and His Circle, with the Italian Poets preceding Him*, Ellis &White, London 1874, p. x.

12 See J. B. Bullen, *Rossetti*, cit., p. 30.

13 See the *Introduction* by Gorni included in Dante, *Vita Nova*, p. v.

> is the power of expressing my thoughts in poetry. At the same time, I have often desired, while reading some poetical work in a foreign language, to be able, by translation, to communicate to others at least some part of the pleasure I had myself experienced. It was this last feeling which induced me to attempt the series of translations whose commencement I venture, not without much misgiving, to submit to the first of Italian translators – to him who has already carried off the chief prize from the lists wherein my warmest hopes can give me no higher encouragement than that of being permitted to make one among the mélée […] I recollect you say somewhere that a translator, to be successful, must have in himself *something* at least of the imaginative faculty[14].

Rossetti first intended to give *The Early Italian Poets* the title *Italian Lyrical Poetry of the First Epoch from Ciullo d'Alcamo to D. Alighieri (1197-1300)*; with the subtitle *Translated in the original metres, including Dante's Vita Nuova or autobiography of his youth*. He conceived the work in McGann's words,

> […] as an act of imaginative historical recovery which centered itself in Dante as a pivotal figure in modern western culture. Although the collection of translations does not include Dante's *Commedia*, it is conceived as the set of necessary historicist materials for appreciating the artistic and cultural significance of Dante's masterpiece. In this respect we can now see that the work, begun in 1845 perhaps with no programmatic goals in mind, quickly fed into, and even set a frame for, Rossetti's Pre-Raphaelite project and ideas[15].

When the second edition of the translation of *The Early Italian Poets*, which included *The New Life*, was published in 1874, the poetry which historically preceded that of what Rossetti terms in his title *Dante and his Circle* was placed at the end so as to concentrate the reader's attention upon the supreme significance of Dante Alighieri himself. This was poetry mainly stemming from the French tradition of the courtly love archetype. But this poetry too, as we mentioned at the beginning, has an important

14 This letter is included in the Rossetti Archive Manuscript Correspondence at www.rossettiarchive.org

15 See the *Introduction* to the scholarly commentary on *The Early Italian Poets* www.rossettiarchive.org

place in the development of the ideal of Beatrice. The conventions of troubadour love poetry, which as the scholar Teodolinda Barolini reminds us[16], was based on the notion of the lover's feudal service to *midons* (Italian *madonna*), his lady, from whom he expects a "guerdon" (Italian *guiderdone*), or reward – were successfully transplanted to the court of Frederick II in Palermo, and this city became the capital of the first group of Italian vernacular lyric poets, the so-called Sicilian School. The "leader" (or *caposcuola*) of the Sicilian School was Giacomo da Lentini (whose poetry is included in Rossetti's translation) who was most probably the inventor of the sonnet. While the Provençal *canso* was the model for the Italian *canzone*, the sonnet is an Italian, and specifically Sicilian, contribution to the various European lyric "genres").

To put an extremely complex situation in the history of French and Italian medieval verse in a nutshell, the unresolved contradiction between the poet-lover's allegiance to his lady and the allegiance he owes to God which lies at the heart of troubadour poetry, is resolved by the *dolcestilnovisti* – as the poet Bonagiunta da Lucca complains in a sonnet criticizing Guinizzelli – when love is theologized and philosophy is linked indissolubly to Eros. Alighieri's Beatrice is the epitome of this theologized love and indeed becomes the means – a sort of angel – by which the lover reaches God. The poles of difference are conflated and the lover does not have to choose between them. Jerome McGann comments:

> Dante is probably Rossetti's single most important precursor, partly because he supplied Rossetti with his central myth of the poet's life, and partly because, in seeking to reconstruct that myth through his translations, Rossetti was led to fashion an English style that has been materially marked by Italian linguistic and poetical resources.

It should be added that Rossetti had originally envisaged an edition of this work with his own illustrations of its key texts, a concept he referred to as «a double work of art». His first pictorial engagement with this idea seems to have been the study he made in September 1848, more or less at the same time the idea of what would become the Pre-Raphaelite brotherhood was burgeoning, for the first version of the *First Anniversary of the Death of Beatrice*, or *Dante Drawing the Angel*, a pen and ink drawing

16 See T. Barolini, Chapter 2, *Dante and the Lyric Past*, Digital Dante www.digital-dante.columbia.edu

he completed in 1849 [Fig. 1] and from which he derived the painting of 1853. Then came three works completed in the 1850s: *Beatrice Meeting Dante at a Marriage Feast Denies him her Salutation* (1851) [Fig. 2]; the watercolour version of *The First Anniversary of the Death of Beatrice* (1855) [Fig. 3]; *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* (the watercolour version of 1856 which would eventually become the oil elaboration completed in 1871) [Fig. 4]; and the works projected as forming part of a triptych to decorate a cabinet belonging to William Morris, *The Salutation of Beatrice* (1859), one of the side panels and the work entitled *Dantis Amor* (1859) [Fig. 5] which was never finished and was going to be the centre panel. Rossetti did actually complete a pen and ink drawing of his original conception while the unfinished oil panel is in the Tate Gallery. While on the subject of Rossetti's watercolours it is worth noting the opinion of Evelyn Waugh on this branch of Rossetti's pictorial art. In his biography of the painter/poet he maintains that «it is as a water-colourist I am convinced that eventually his claim to distinction as a painter will stand […] He is happiest as a water-colourist because it was in this medium that the effects he wanted could be most comfortably produced. The period of his great water-colours, moreover, coincides with his purest and most graceful artistic output […] Ruskin alone saw the superiority and fitness of Rossetti's watercolours»[17]. Roger Fry, when the Tate Gallery acquired seven works from among Rossetti's watercolour output from the 1850s, affirmed that here he «came nearer than any artist of the time to that close-knit unity of design which distinguishes all pure art»[18] and Treuherz, too, praises «the vivid, singing quality of the colour in Rossetti's watercolours of the 1850s [that] is one of his most powerful and original achievements»[19]. And we have yet to mention the *Beata Beatrix* with its mood of intense spiritual experience verging on ecstatic vision [Fig. 6]. But the actual illustrations for the translation of Dante's *Vita Nova* only materialised in the fragmentary way we have outlined, though Beatrice herself will be depicted many times and using different models – Elizabeth Siddal and Jane Morris being two of the best-known. In his seminal essay on the *Beata Beatrix* R. W. Johnson comments: «It is no surprise then that Rossetti selects almost all the significant illuminations of soul within Dante's *Vita*

17 See E. Waugh, *Rossetti*, cit., p. 47

18 R. Fry, *Rossetti's Water Colours of 1857* in «Burlington Magazine», XXIX, June 1916, p. 100.

19 J. Treuherz, *Dante Gabriel Rossetti*, Thames and Hudson, London 2003, p. 32.

Nova for artistic and poetic development» [20]. He quotes Rossetti himself as saying that this image of his dead wife Elizabeth Siddal as Beatrice is not meant as an image of death but in the spirit of a transfiguration or an ascension, although this is not conceived of as a literal action but as a mental vision. Rossetti himself commented in a letter:

> You will remember how much Dante dwells on the desolation of the city in connection with the incident of her death and for this reason I have introduced it, as my background, and made the figure of Dante and love passing through the street and gazing ominously at one another, conscious of the event, whilst the bird, a messenger of death, drops a poppy between the hands of Beatrice[21].

This is as far as the concept of the «double work of art» goes in the case of *The New Life*, though it will appear elsewhere in Rossetti's artistic output. But the written work, the translation, is a completely different matter. Rossetti was completely aware of the crucially formal innovation of Dante's poetic autobiography. He knew that most of the poems inserted in the *Vita Nuova* narrative were not written for the reasons and with the meanings supplied by the autobiographical interpretation and that they were written entirely apart from the Beatricean – not to say the Portinarian – circumstances that dominate the work. As we have seen the interpretative frame is supplied retrospectively, is initiated, in fact, through the *Vita Nova* itself.

Not surprisingly, it is Walter Pater who makes the most cogent comments on the innovative nature of Rossetti's poetry. Pater's analysis of the early poem *The Blessed Damozel* in which the young Rossetti confronted head-on the contradictions inherent in the courtly love tradition and his endorsement of the importance of the translations of Dante and the early Italian poets especially from the point of view of form and style are a fitting tribute to Rossetti's brilliance and virtuosity:

---

20 R. W. Johnson, *Dante Rossetti's 'Beata Beatrix' and the 'New Life'* in «The Art Bulletin», 57, 4, 1975, pp. 548-558.

21 From Rossetti's letter to Mrs Cowper-Temple, quoted in V. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, Oxford 1971, I, p. 94.

> At a time when poetic originality in England might seem to have had its utmost play, here was certainly one new poet more, with a structure and music of verse, a vocabulary, an accent, unmistakably novel, yet felt to be no mere tricks of manner adopted with a view to forcing attention – an accent which might rather count as the very seal of reality on one man's own proper speech; as that speech itself was the wholly natural expression of certain wonderful things he really felt and saw. Here was one, who had a matter to present to his readers, to himself at least, in the first instance, so valuable, so real and definite, that his primary aim, as regards form or expression in his verse, would be but its exact equivalence to those *data* within. That he had this gift of transparency in language – the control of a style which did but obediently shift and shape itself to the mental motion, as a well-trained hand can follow on the tracing-paper the outline of an original drawing below it, was proved afterwards by a volume of typically perfect translations from the delightful but difficult "early Italian poets"; such transparency being indeed the secret of all genuine style, of all such style as can truly belong to one man and not to another. His own meaning was always personal and even recondite, in a certain sense learned and casuistical, sometimes complex or obscure; but the term was always, one could see, deliberately chosen from many competitors, as the just transcript of that peculiar phase of soul which he alone knew, precisely as he knew it. […] But poetry, at all times, exercises two distinct functions; it may reveal, it may unveil to every eye, the ideal aspects of common things […] or it may actually add to the number of motives poetic and uncommon in themselves, by the imaginative creation of things that are ideal from their very birth. Rossetti did something, something excellent, of the former kind; but his characteristic, his really revealing work, lay in the adding to poetry of fresh poetic material, of a new order of phenomena, in the creation of a new ideal[22].

But let us see what Rossetti himself says about his work. In the *Preface* to the First Edition of 1861, the first and crucial point Rossetti makes is his defence and justification of what he terms *metrical translation*. Already on the title page of the work he had stated, *In the original metres* and of course it will be the maintaining of rhythm and rhyme that will cause the

22 See Pater's essay *Dante Gabriel Rossetti* which first appeared in Thomas Humphrey Ward's *The English Poets* in 1883, the year after Rossetti's death, and was subsequently included in the work of 1889 *Appreciations: With an Essay on Style*.

greatest difficulties in the translation of the lexical items and the semantics of the original. But Rossetti is adamant that although:

> […] much has been said, and in many respects justly, against the value of metrical translation […] I think it would be admitted that the tributary art might find a not illegitimate use in the case of poems which come down to us in such a form as do these early Italian ones. Struggling originally with corrupt dialect and imperfect expression, and hardly kept alive through centuries of neglect, they have reached that last and worst state in which the *coup-de-grace* has almost been dealt them by clumsy transcription and pedantic superstructure. At this stage the task of talking much more about them in any language is hardly to be entered upon; and a translation (involving, as it does, the necessity of settling many points without discussion) remains perhaps the most direct form of commentary.
> The life-blood of rhythmical translation is this commandment, – that a good poem should not be turned into a bad one. The only true motive for putting poetry into a fresh language must be to endow a fresh nation, as far as possible, with one more possession of beauty. Poetry not being an exact science, literality of rendering is altogether secondary to this chief law. I say *literality*, – not fidelity, which is by no means the same thing. When literality can be combined with what is thus the primary condition of success, the translator is fortunate and must strive his utmost to unite them; when such object can only be obtained by paraphrase, that is his only path[23].

Rewriting thus becomes a central concern of the "new life" theme, and Rossetti places that concern at the heart of his translation, both theory and practice. The *Preface* to the 1861 volume sets out his theory of verse translation (which holds that the object of the translation must be aesthetic fidelity rather than linguistic literality), and the translated poems themselves then execute the theory. They are, comments McGann «in Rossetti's view of the matter, a special genre of intellectual and programmatic verse: interpretational poems»[24]. In addition, it could be said that the poems by other authors form a frame for the *New Life* which underlines Rossetti's opinion, as the prose of the *prosimetrum* does Dante's, that the *Sommo*

23 See D. G. Rossetti, p. viii.
24 See J. J. McGann, *Scholarly Commentary on 'The New Life'*.

poeta's actual lyrics are, first and foremost, poetry.

An examination of Rossetti's version of the first lyric of the *prosimetrum* shows us immediately that he is faced with the difficulty of the paucity of rhyming words in English when compared to Italian – indeed, to many other languages. Dante limits his rhymes to A, B, C and D. The strict construction of his opening sonnet, for which information I follow Rossi, is thus emphasized by the perfectly limited rhyme scheme. The sonnet follows the dictates of a technique that originally belonged to the epistolary style and then was applied to verse, the salutation (*salutatio*) plus request (*petition*) lines 1-4, being succeeded by the narration (*narratio*). Rossetti has only added E to his rhyme scheme but within the apparently orthographically correct rhymes in A and C, there are cases of archaic and half-rhyming pronunciation which do not strictly follow the scheme (**in bold**).

In fact, the sonnet tradition later than Dante will allow EFG in the rhyme scheme – the so-called Crybin variant. Rossetti will also develop many unusual rhymes and off-rhymes to cope with the superior possibilities of Italian: these are often surprising[25]:

A ciascun'alma presa e gentil core. A nel cui cospetto ven lo dir presente, B in ciò che mi rescrivan suo parvente, B salute in lor segnor, cioè Amore. A Già eran quasi che atterzate l'ore. A del tempo che onne stella n'è lucente, B quando m'apparve Amor subitamente, B cui essenza membrar mi dà orrore. A Allegro mi sembrava Amor tenendo. C meo core in mano, e ne le braccia avea. D madonna involta in un drappo dormendo. C Poi la svegliava, e d'esto core ardendo. C lei paventosa umilmente pascea: D appresso gir lo ne vedea piangendo. C	To every heart which the sweet pain *doth* move, A And *unto* which these words may now be brought. B For true interpretation and kind thought, B Be greeting in our Lord's name which is Love. **A** Of those long hours wherein the stars, above, **A** Wake and keep watch, the third was almost nought, B When love was shown me with such terrors fraught. B As may not carelessly be spoken of. **A** He seemed like one who is full of joy and had C My heart within his hand, and on his arm D My lady, with a mantle round her, slept; E Whom (having wakened her) *anon* he made **C** To eat that heart; she ate, as fearing harm. D Then he went out; and as he went, he wept. E

Above in the first poem, as in the second, Rossetti uses archaisms (*in italics*) to lend a more 'medieval' flavour to the poetry, and this, today is sure not to have the success it would have found so easily in the mid-nineteenth century[26].

25 Elizabeth Barrett Browning's poetic career overlaps with Rossetti's, although she was more than twenty years older than him, and she too developed a similar stylistic idiosyncrasy to cope with rhyme for which, however, she was often severely criticised.

26 In his examination of archaism in C19 English poetry Geoffrey Leech mentions,

O voi che per la via d'Amor passate, A attendete e guardate a s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave; B e prego sol ch'audir mi sofferiate, A e poi imaginate a *s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.*	All *ye* that pass along Love's trodden way, A Pause *ye* awhile and say A If there be any grief like *unto* mine: B I pray you that you *hearken* a short space. C Patiently, if my case C Be not a piteous marvel and a sign. B
Amor, non già per mia poca bontate, A ma per sua nobiltate, a mi pose in vita sì dolce e soave, B ch'io mi sentia dir dietro spesse fiate: A "*Deh*, per qual dignitate a così leggiadro questi lo core *ave*?" B	Love (never, *certes*, for my worthless part, D But of his own great heart,) D *Vouchsafed* to me a life so calm and sweet E That *oft* I heard folk question as I went. F What such great gladness meant: F They spoke of it behind me in the street. E
Or ho perduta tutta mia baldanza, C che si movea d'amoroso tesoro; D ond'io pover dimoro, d in guisa che di dir mi ven *dottanza.* C	But now that fearless bearing is all gone G Which with Love's hoarded wealth was given me; H Till I am grown to be H So poor that *I have dread* to think *thereon*. G
Sì che volendo far come coloro. D che per vergogna celan lor mancanza, C di fuor mostro *allegranza*, c e dentro da lo core struggo e *ploro*. D	And thus it is that I, being like as one G Who is ashamed and hides his poverty, H *Without* seem full of glee, H And let my heart within *travail* and moan. G

As has already been observed, English is much less rich in rhyme than Italian; a simple fact that goes far to explain one of the difficulties Rossetti faced in the translation of this sonnet. Here indeed we may discern the problems which emerged with the rhyme scheme as there are double the number of words to be rhymed in Rossetti's version.

As may be clearly seen, this second lyric, a double or *rinterzato* sonnet in which a septenary is inserted after every odd-numbered verse of the quatrains, and after the even-numbered one of the tercets, is a different kind from a formal point of view from the first. One of the features which, from an Italian point of view is inevitably lost is the fact that many of the archaic etymological instances are missing: to take one example, the sixth line «s'io son d'ogni tormento ostale e chiave» becomes «if my case / Be not a piteous marvel and a sign» (**underlined**) where although *chiave* is rendered appositely by *sign* the interesting Provençalism *ostale* ('albergo'), also semantically significant in this context, disappears. Other etymologically crucial items are also lost, such as *ave* – a Sicilianism pointing to the heritage the *dolcestilnovisti* owed, though reacting against it, to the first group of Italian vernacular lyric poets, the so-called Sicilian School.

together with Rossetti, Coleridge, Chatterton and Morris, and even, later in the century, Hardy, Yeats and Bridges: G. H. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, London 1969, pp. 12-14.

Three of these indeed, represented by Giacomo, Guittone, and Bonagiunta da Lucca appear or are named in *Purgatorio*, XXIV. Here Bonagiunta is assigned the task of dividing the Italian lyric tradition between the old Sicilian troubadour style poetry and the avant-garde poets of the "dolce stil novo" or "sweet new style" (*Purgatorio*, XXIV, 57), as Dante retrospectively baptizes the lyric movement that he helped spearhead in his youth[27]. *Dottanza* e *allegranza* two other Provençalisms are also lost, as is the lexeme *ploro*, a Gallicism[28]. But these problems are surely irrelevant to a possibly monolingual English reader of poetry who is for the most part interested in the aesthetic pleasure to be gained rather than a purely intellectual satisfaction of etymological and linguistic curiosity.

What is to be found then in Rossetti's passionately created translation? Well, in the first place, Rossetti the poet found the ground upon which much of the rest of his work was based. It schooled him in the writing of the sonnet form, celebrated in *Anima* (1880), thus contributing to his masterpiece, the sonnet sequence *The House of Life* (1881):

[Fig. 7]

A Sonnet is a moment's monument,
Memorial from the Soul's eternity
To one dead deathless hour. Look that it be,
Whether for lustral rite or dire portent,
Of its own intricate fulness reverent:
Carve it in ivory or in ebony,
As Day or Night prevail; and let Time see
Its flowering crest impearled and orient.

A Sonnet is a coin: its face reveals
The soul,--its converse, to what Power 'tis due:
Whether for tribute to the august appeals
Of Life, or dower in Love's high retinue
It serve; or, 'mid the dark wharf's cavernous breath,
In Charon's palm it pay the toll to Death.

Together with this, and just as importantly, Rossetti the painter found

27 See T. Barolini, *Dante and the Lyric Past*.
28 See L. C. Rossi, p. 27.

the image of Beatrice who will become his artistic muse in other pictorial masterpieces, long after the death of Elizabeth Siddal, the two later depictions of Beatrice, both entitled *Salutation of Beatrice,* one executed in 1880-81 in oils [Fig. 8], and one, a masterly watercolour of 1869, using his beloved Janey, Jane Morris [Fig. 9]. The latter includes the reproduction of a sonnet from the *Vita Nova* familiar to us all:

Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia, quand'ella altrui saluta, ch'ogne lingua devèn, tremando, muta, e li occhi no l'ardiscon di guardare. Ella si va, sentendosi laudare, benignamente e d'umiltà vestuta, e par che sia una cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare. Mostrasi sì piacente a chi la mira che dà per li occhi una dolcezza al core, che 'ntender no la può chi no la prova; e par che de la sua labbia si mova un spirito soave pien d'amore, che va dicendo a l'anima: Sospira.	My lady looks so gentle and so pure When yielding salutation by the way, That the tongue trembles and has nought to say, And the eyes, which fain would see, may not endure. And still, amid the praise she hears secure, She walks with humbleness for her array; Seeming a creature sent from Heaven to stay On earth, and show a miracle made sure. She is so pleasant in the eyes of men That through the sight the inmost heart doth gain A sweetness which needs proof to know it by: And from between her lips there seems to move A soothing essence that is full of love, Saying forever to the spirit, 'Sigh!'

And last but not least, the nineteenth-century English-speaking poetry-lover lacking Italian found a credible, aesthetically-pleasing version of the *Vita Nova*, irreplaceable key to the rest of Dante's art. Should this person have been an art lover it would have added to their understanding of one of the most important artistic movements of nineteenth-century Britain – and this statement is just as valid for readers and scholars of the twenty-first century whether or not they speak and/or read Italian. A final «fidelity» is measured by this explicit rule, quoted above, «a good poem shall not be turned into a bad one». The rule follows from Rossetti's fundamental idea that «the only true motive for putting poetry into a fresh language must be to endow a fresh nation, as far as possible, with one more possession of beauty». Perhaps it is not too much to say that with this translation Rossetti has found how to bring to the "rewriting" of one of his master Alighieri's great works the sound of the music of poetry in another language and we, his readers, have found it, too.



Fig. 1 - D. G. Rossetti, "Dante Drawing the Angel" (1849), pen and brown ink on card, Birmingham Museum and Art Gallery, Wikimedia Commons



Fig. 2 - D. G. Rossetti, "Beatrice Meeting Dante at a Marriage Feast Denies Him her Salutation" (1855), watercolour on paper, Ashmolean Museum, Oxford, Wikimedia Commons



Fig. 3 - D. G. Rossetti, "The First Anniversary of the Death of Beatrice" (1853), Ashmolean Museum, Oxford, Wikimedia Commons



Fig. 4 - D. G. Rossetti, "Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice" (1871), oil on canvas, Walker Art Gallery, Liverpool, WikiArt Public Domain



Fig. 5 - D. G. Rossetti, "Dantis Amor"
(1860), oil on mahogany wood, Tate Gallery, London, Wikimedia Commons



Fig. 6 - D. G. Rossetti, "Beata Beatrix"
(c. 1864-1870), oil on canvas, Tate Gallery, London, Wikimedia Commons

Fig. 7 - D. G. Rossetti, "Anima" (1880), Private Collection, Wikimedia Commons



Fig. 8 - D. G. Rossetti, "Salutation of Beatrice", (1880-1882), oil on canvas, Toledo Museum of Art, Ohio, Wikimedia Commons



Fig .9 - D. G. Rossetti. "Salutation of Beatrice"
(1860), watercolour, Private Collection, Wikimedia Common

Raffaella Antinucci

Alle origini del dantismo americano: Emerson e *La Vita Nuova*

1.

In una lettera a Thomas Carlyle del 28 luglio 1851, Ralph Waldo Emerson elogiava nei seguenti termini i meriti della traduzione inglese dell'*Inferno* a firma del fratello del pensatore scozzese, John: «[…] I ought to thank John Carlyle, not only for me, but for a multitude of men and women here who read his *Inferno* duly»[1]. Pubblicata nel 1849 da Chapman and Hall[2], la traduzione di John Carlyle aveva l'obiettivo di diffondere la conoscenza del poeta fiorentino presso il pubblico inglese offrendo una versione in prosa della prima cantica della *Commedia*. La citazione dall'epistolario emersoniano è significativa non tanto per l'ammirazione espressa dal filosofo di Concord, che si adoperò alacremente per un'edizione americana, ma soprattutto perché vi è definito il senso ultimo del dantismo di Emerson, intimamente ancorato al programma di costruzione di un'identità culturale precipuamente americana.

Pochi erano gli studiosi e i lettori di Dante negli Stati Uniti agli inizi dell'Ottocento: i primi corsi di letteratura italiana che comprendessero l'insegnamento dei testi danteschi furono tenuti da Lorenzo Da Ponte alla Columbia University e da George Ticknor e Pietro Bachi (Ignazio Batolo) a Harvard. Proprio in seno all'ateneo bostoniano, il più antico e prestigioso del paese, a partire dagli anni Venti fiorì l'interesse per il Sommo Poeta e la sua opera, favorito sia dalla presenza di docenti italiani e americani di ritorno dal *Grand Tour*, sia dal contemporaneo processo di riscoperta di Dante in Europa e in Inghilterra[3]. La popolarità di opere come *Story*

1 T. Carlyle, R. W. Emerson, *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson (1834-1872)*, vol. II, Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York 1896, p. 233.

2 *Dante's Divine Comedy: The Inferno. A Literal Prose Translation, with the Text of the Original collated from the best Editions, and explanatory Notes. By John A. Carlyle, M. D.*, Chapman and Hall, London 1849.

3 Come documentano le date di pubblicazione delle prime traduzioni inglesi della

of Rimini (1816) di Leigh Hunt e la byroniana *The Prophecy of Dante* (1819) trovarono vasta eco oltreoceano, propiziate, nel 1814, dall'uscita di quello che diventerà il testo di riferimento dantesco per l'intero mondo anglofono dell'Ottocento, ovvero la traduzione della *Divina Commedia* in versi sciolti a firma dell'inglese Henry Francis Cary, elogiata, tra gli altri, da Foscolo, Coleridge e Samuel Rogers[4]. Se tra i promotori principali del dantismo americano[5] spiccano i nomi di rilievo del poeta James Russell Lowell, di Charles Eliot Norton e di Henry Wadsworth Longfellow, successore di Ticknor a Harvard dal 1836 e autore a sua volta della prima traduzione americana della *Divina Commedia* (1867), un ruolo decisivo anche se meno vistoso va riconosciuto proprio a Ralph Waldo Emerson, che si era avvicinato allo studio di Dante sin dal 1818, colpito dagli articoli di Foscolo comparsi sulla «Edinburgh Review». La passione per il poeta fiorentino, destata dall'amica Margaret Fuller e influenzata dal dantismo profetico di Foscolo, di Byron e di Thomas Carlyle[6], crebbe durante la formazione universitaria e il primo viaggio in Europa del 1832, culminando

Divina Commedia, il recupero della figura e dell'opera di Dante fu tuttavia più lento in Inghilterra che in altri paesi europei. Cfr. M. McLaughlin, *Translations*, in *The Oxford Handbook of Dante*, eds. M. Gragnolati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021, pp. 583-601.

4 Sulla traduzione di Cary e la sua ricezione si rimanda a E. Crisafulli, *The Vision of Dante: Cary's Translation of 'The Divine Comedy'*, Troubador, Market Harborough 2003.

5 Sulle origini degli studi di Dante negli Stati Uniti e sul loro sviluppo nel corso dell'Ottocento, si consultino, tra gli altri, A. La Piana, *Dante's American Pilgrimage*, Yale University Press, New Haven 1948; J. Chesley Mathews, *The Interest in Dante Shown by Nineteenth-Century American Men of Letters*, in *Dante Alighieri – Three Lectures*, Library of Congress, Washington DC 1965, pp. 1-22; G. Cambon, *Dante's Presence in American Literature*, «Dante's Studies», n. 118, 2000, pp. 217-242; K. Verduin, *Dante in America: The First Hundred Years*, in M. Moylan and L. Stiles (eds.), *Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America*, University of Massachusetts Press, Amherst MA 1996, pp. 16-51; J. Straub, *The Transatlantic Dante in the Nineteenth Century: Literary Authority and Reception Histories*, in E. Redling (ed.), *Traveling Traditions: Nineteenth-Century Cultural Concepts and Transatlantic Intellectual Networks*, De Gruyter, Berlin 2016, pp. 79-93.

6 Emerson aveva incontrato Thomas Carlyle durante il suo primo viaggio in Europa, nel 1833, insieme a suo fratello John e ad altri importanti intellettuali inglesi, tra cui Carey, Coleridge e Wordsworth. Thomas Carlyle divenne uno dei principali corrispondenti del filosofo americano, che ne conosceva e apprezzava le opere, incluso il saggio *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), nel quale, come è noto, è dedicato ampio spazio a Dante nella sezione *The Hero as Poet*.

nella prima traduzione in lingua inglese della *Vita Nuova*, completata in una versione iniziale nel 1843 ma riscoperta e edita a distanza di oltre un secolo, nel 1957, a cura di Chelsey Mathews[7]. Si tratta di un testo che ha suscitato una rinnovata attenzione critica intorno alla figura di Emerson e al valore poliedrico della sua opera, il cui approfondimento in tempi più recenti si è giovato della pubblicazione di una nuova edizione della traduzione emersoniana a cura di Igor Candido, completa di apparato critico e di testo a fronte[8].

Il lavoro condotto sulla *Vita Nuova* dona nuovo spessore alle parole indirizzate a Thomas Carlyle, dimostrando come Emerson si fosse impegnato in prima persona nell'avviare quel processo di palingenesi necessario al definitivo affrancamento culturale dal Vecchio Continente, le cui principali direttrici aveva già delineato nel 1837 nel celebre discorso «The American Scholar», salutato come «la dichiarazione d'indipendenza intellettuale americana»[9]. Non deve stupire che nella sua opera di rigenerazione Emerson assumesse a modello proprio Dante: in linea con una prospettiva romantica e idealistica, allo studio delle letterature nazionali e dei loro principali geni artistici era conferita rappresentatività universale. Come Emerson annotava nel suo diario nel 1841:

> In nature, every word we speak is millionfaced or convertible to an indefinite number of applications. If it were not so we could read no book. Your remark would only fit your case not mine. And Dante who described his circumstance would be unintelligible now. But a thousand readers in a thousand different years shall read his story and find it a picture of their story by making of course a new application of every word[10].

---

7 J. Chesley Mathews, *Emerson's Translation of Dante's* Vita Nuova, «Harvard Library Bulletin», xi, fasc. 2, 3, 1957, successivamente ripubblicata in forma monografica in R. W. Emerson, *Dante's Vita Nuova: Translated by Ralph Waldo Emerson*, ed. J. Chesley Mathews, Ralph Waldo Emerson Memorial Association, Boston, rev. ed., University of North Carolina Press, Chapel Hill 1960.

8 Dante Alighieri, R. W. Emerson, *Vita Nuova*, edizione critica a cura e con un saggio monografico di I. Candido, Aragno, Torino 2012.

9 O. W. Holmes, *Ralph Waldo Emerson*, Mifflin and Co., Boston Mass. 1885, p. 115.

10 R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, 16 vols., ed. William H. Gilman et al., Harvard University Press, Cambridge Mass. 1960-83, VIII, p. 157.

In quest'ottica, Dante poteva essere annoverato tra quelle figure profetiche o, nel lessico emersoniano, «representative men», nei quali lo spirito divino si era incarnato nel corso dei secoli e, in quanto tale, interpretava un nuovo e potente mito su cui, *by making a new application of every word*, costruire una tradizione propriamente americana. La sua poesia non si limitava a coinvolgere il lettore nel ripercorrere il pensiero o l'esperienza descritta, ma era in grado di generarne di nuove, di creare pensiero poetante. Ricorrendo a una metafora già utilizzata nel saggio *Circles* (1841), nella raccolta *Representative Men* (1850) l'influsso benefico dei grandi uomini si traduce in un'ispirazione creativa e creatrice, in un movimento centripeto che si pone al polo opposto dell'idolatria paralizzante, dell'«angoscia dell'influenza»: «This is the key to the power of the greatest men – their spirit diffuses itself. A new quality of mind travels by night and by day in concentric circles from its origins»[11]. Nell'immagine della trasmissione concentrica in costante espansione può distinguersi l'origine della vena antistoricista del dantismo emersoniano: l'individuo e i dettagli dell'*hic et nunc* perdono rilevanza al cospetto del fertile propagarsi di «una nuova qualità del pensiero». In particolare, tra le opere del poeta fiorentino, agli occhi di Emerson *La Vita Nuova* esemplificava al massimo grado la capacità «dinamica» della poesia di trascendere il contingente – nello specifico l'autobiografia individuale del poeta – per farsi universale, declinando la propria polivalenza in tempi e luoghi diversi. In questo talento, sovente riconosciuto a Dante, Emerson scorge una delle caratteristiche che definiranno sia il suo concetto di «letteratura primaria» sia il suo ideale di poeta rappresentativo, preconizzando nel contempo, come sottolinea Candido, la teoria dell'impersonalità formulata da T. S. Eliot[12].

Dante, di conseguenza, personifica una guida e un maestro in un orizzonte culturale, come quello americano del primo Ottocento, contraddistinto dall'assenza di un simile poeta capace di compendiare, oltre che trascendere, il proprio tempo. È ancora lontano il 1855 – anno in cui Emerson grazie alla lettura di *Leaves of Grass* ravviserà in Walt Whitman il perfetto candidato a vestire i panni del poeta rappresentativo del Nuovo Continente – quando nel 1844 il filosofo annota nel suo diario la seguente riflessione, in seguito inserita nel saggio *The Poet*: «I look in vain for the

11 R. W. Emerson, *Representative Men*, cit., p. 19.

12 I. Candido, *"The Bible of Love": Emerson's and Rossetti's Early Translations of the 'Vita Nuova'*, «Studj romanzi», XIV, 2018, p. 133.

poet whom I describe. [...] Dante's praise is, that he dared to write his autobiography in colossal cipher, or into universality. We have yet had no genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials»[13]. È dunque in rapporto a questa constatazione che va letto l'elogio per l'opera di John Carlyle, animata dal nobile scopo di promuovere «the introduction of Dante to whole nations of men»[14], così come l'impegno di Emerson nel vederla pubblicata negli Stati Uniti per i tipi di Harper & Brothers (1849). Di qui discendono anche l'urgenza e la dignità della traduzione, di cui è ulteriore prova l'abnegazione con cui lo stesso Emerson si dedicò all'attività traduttiva, nella speranza che la diffusione del libello dantesco potesse servire da sprone agli intellettuali americani, oltre che a se stesso. Nel quadro di tali premesse maturano sia il progetto di traduzione sia l'approccio al testo di Dante, che il presente contributo intende ripercorrere.

2.

Come attestano le centinaia di riferimenti e citazioni negli scritti pubblici e privati di Emerson, lo studio e il confronto con il pensiero di Dante hanno accompagnato il suo intero percorso letterario e filosofico, a cominciare dalle letture foscoliane sulla *Commedia* e dalle prime lezioni di italiano impartite da Bachi e Perodi[15]. Il dantismo emersoniano, le cui tappe sono puntualmente ricostruite da Candido nel saggio monografico che accompagna l'edizione critica della *Vita Nuova*, trova nondimeno il suo momento culminante tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, quando il filosofo si dedica allo studio e alla successiva traduzione del libello. Come ricorda anche Mathews, è soprattutto attraverso l'epistolario e la corrispondenza con Margaret Fuller, prima ispiratrice della passione

13 R. W. Emerson, *Essays and Lectures*, ed. J. Porte, New York, Literary Classics of the United States, 1983, p. 465. Cfr. K. Verduin, «Emerson, Dante, and American Nationalism», in A. Audeh, N. Havely (eds.), *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 266-283.

14 R. W. Emerson, T. Carlyle, *The Correspondence of Emerson and Carlyle*, ed. Joseph Slater, Columbia University Press, New York and London 1964, p. 458.

15 Cfr. I. Candido, *"Poetry and Imagination": Emerson interprete di Dante*, in Dante Alighieri, R. W. Emerson, *Vita Nuova*, cit., pp. 3-4. Sulla conoscenza emersoniana della lingua italiana, si rimanda a J. C. Mathews, *A Note on Emerson's Knowledge of Italian,* «The University of Texas Studies in English», 1942, pp. 196-198.

di Emerson per Dante, che è possibile ripercorrere la genesi e le fasi del progetto di traduzione. Incoraggiato dall'amica, nel 1839 Emerson inizia a leggere un'edizione non identificata del testo e, nonostante le difficoltà incontrante, persevera negli anni seguenti. In una lettera del 1842 sembra implicita l'offerta di tradurre in inglese *La Vita Nuova* da parte della giornalista e al tempo direttrice della rivista trascendentalista «The Dial», visto che Emerson le ricorda che «in a year or two, I shall come for the translation of the Vita Nuova»[16]. Nella sua pluricitata risposta, Fuller adduce ragioni sia di natura linguistica – «Italian, as well as German, I learned by myself, unassisted, except as to the pronunciation» – che di opportunità, dichiarando i propri talenti impari all'impresa – «such a piece of delicate handling as to translate the *Vita Nuova*»:

> When you were here, you seemed to think I might perhaps have done something on the *Vita Nuova*; and the next day I opened the book, and considered how I could do it. But you shall not expect that, either, for your present occasion. When I first mentioned it to you, it was only as a piece of Sunday work, which I thought of doing for you alone; and because it has never seemed to me you entered enough into the genius of the Italian to apprehend the mind, which has seemed so great to me, and a star unlike, if not higher than all the others in our sky. Else, I should have given you the original, rather than any version of mine. I intended to translate the poems, with which it is interspersed, into plain prose. Milnes and Longfellow have tried each their power at doing it in verse, and have done better, probably, than I could, yet not well. But this would not satisfy me for the public. Besides, the translating Dante is a piece of literary presumption, and challenges a criticism to which I am not sure that I am, as Germans say, *gewachsen*[17].

Altrettanto noto è il passo della recensione alla traduzione di Cary, apparsa nel 1845 sul «New York Tribune», in cui la giornalista pare ribadire ulteriormente i motivi della sua decisione: «Translating Dante is indeed a labor of love. It is one in which even a moderate degree of success is impossible»[18].

---

16 R. W. Emerson, *The Letters*, III, p. 91.

17 M. Fuller, *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, 3 vols, Richard Bentley, London 1852, vol. 2, pp. 10-11, corsivo nel testo.

18 M. Fuller, *Italy-Cary's Dante*, in *Life Without and Life Within*, ed. by A. B. Fuller,

L'intraducibilità dei capolavori, e in particolar modo di quelli poetici, è una costante che ha accompagnato, e accompagna ancora, il dibattito critico sul valore e sul significato delle traduzioni. Dal suo canto, Emerson sembra restare insensibile a simili considerazioni decidendo di compiere quello che Fuller aveva definito un gesto di «presunzione letteraria». Oltre che in sintonia con l'etica individuale del filosofo, basata sulla fiducia in se stessi, tale indifferenza va in parte ascritta alla concezione dinamica del genio letterario e della sua azione di irradiamento spirituale. Da questa prospettiva, quello traduttivo non è solo anelito di autoaffermazione, ma rappresenta un atto di forte contrasto alla stasi a cui sono condannati quei capolavori della letteratura che, a causa dell'ammirazione paralizzante per il genio che li ha prodotti – stigmatizzata in quel «tyrannous eye» di cui parlava in «The Poet» –, perdono il loro potenziale trasformativo. L'attività traduttiva di Emerson, pertanto, procede dalla diffidenza nei confronti di tutti quei libri destinati a restare, nelle parole di Poirier, «frozen texts»[19], prigionieri della propria perfezione[20].

Da questa angolazione, la decisione di tradurre la *Vita Nuova* prende forma nell'ambito del progetto di rinnovamento culturale fondato sulla concezione trascendentalista di Emerson, che vi vede uno strumento per "appropriarsi" dello spirito di Dante e diffonderlo a sua volta sul suolo americano. Si trattava di un momento in cui pochissimi erano gli studiosi, in Inghilterra o negli Stati Uniti, in grado o nelle condizioni di leggere l'opera in originale. Se erano ancora lontane le prime traduzioni americane della *Commedia*, della *Vita Nuova* non si contava alcuna versione in lingua inglese. Con l'eccezione di Charles Lyell, che in Inghilterra aveva tradotto alcune liriche del libello inserendole nel *Canzoniere of Dante* (1835), bisognerà attendere il 1846 per la prima edizione in inglese pubblicata a Firenze, *The Early Life of Dante* di Joseph Garrow, che tuttavia ebbe diffusione limitata, e gli anni Sessanta per la prima versione inglese ad opera di Dante Gabriel Rossetti, compresa nella raccolta *The Early Italian Poets* (1861), e per quella americana di Charles Eliot Norton, *The New Life of*

Roberts Brothers, Boston 1895, p. 102.

19 R. Poirier, *The Question of Genius, in Ralph Waldo Emerson*, ed. H. Bloom, Chelsea, New York 1985, p. 175.

20 Negli anni successivi, oltre ad alcuni componimenti di Michelangelo e Goethe, Emerson tradurrà dal persiano poesie sufi di Hafiz, Ibn Jemin, Nisami e Feridedin Attar. Cfr. R. W. Emerson, *Collected Poems & Translations*, eds. H. Bloom, P. Kane, Library of America, New York 1994.

Dante Alighieri (1867). In questo contesto, l'idea di approfondire lo studio e tradurre *La vita nuova* configurava sia una necessità sia una sfida utile al disegno di formazione identitaria vagheggiato da Emerson. Nondimeno, la sua scelta di misurarsi con *La Vita Nuova* non è confinata alla semplice volontà di colmare un vuoto letterario, ma muove da molteplici ragioni.

Da un lato, come fa notare Matthew Pearl, il libello dantesco definisce un universo finzionale da cui Emerson è attratto anche perché ontologicamente contingente, in multipla dimensione transitoria: a livello intertestuale, in quanto opera che trova solo nella *Commedia* il suo compiuto epilogo; a livello diegetico, come narrazione dell'evoluzione interiore dell'io poetico; a livello testuale, quale componimento che, riunendo in sé prosa e poesia, è connotato da un'intrinseca indeterminatezza di genere; a livello linguistico, poiché privo di una versione italiana di riferimento[21].

Allo stesso tempo, i diari testimoniano come, sin dalla prima lettura, *La Vita Nuova* colpisca l'immaginazione di Emerson per la sua eccezionalità, definita «almost unique in the literature of sentiment»[22]. L'unicità rilevata da Emerson si sostanzia nella capacità di coniugare e far coincidere poesia e religione, letteratura e verità. Contrariamente a quanti interpretavano il libello dantesco alla stregua di una semplice autobiografia – e in questo senso numerosi traduttori dell'Ottocento avrebbero variamente reso il titolo in inglese con *The Early Life of Dante*, *The New Life of Dante* o «Dante's Life-Experience»[23] – Emerson ne percepiva il profondo valore filosofico e teologico, considerandolo un testo autenticamente religioso in cui l'amore per Beatrice e la poesia stessa costituivano per Dante canali privilegiati di accesso, e di manifestazione, del Divino. Nella già ricordata recensione all'edizione di Cary (1845), la stessa Fuller, dopo aver lamentato l'approccio storicista con cui veniva studiata e commentata l'opera dantesca – «it is not by studying out the petty strifes or external relations of his time that you can become acquainted with the thought of Dante»[24] – assegnava il primato alla *Vita Nuova*, «the noblest expression extant of the inward life of Love, the best preface and comment to everything else

21 Cfr. M. Pearl, "*Colossal Cipher": Emerson as America's Lost Dantean*, «Dante Studies», CXVII, 1999, pp. 183-184.

22 R. W. Emerson, *The Journals,* VIII, p. 369.

23 Si tratta, rispettivamente, dei titoli della traduzione di Garrow, di quella di Norton, e del secondo capitolo del volume di Maria Francesca Rossetti, *A Shadow of Dante* (1872).

24 Cfr. M. Fuller, *Italy-Cary's Dante*, cit., p. 104.

that Dante did»[25]. Se evidente è l'influsso su Emerson, convinto, secondo quanto scrisse a Charles Eliot Norton nel 1867 nel complimentarsi per la sua traduzione del libello, che «the prodigies are all in the *Commedia*, but the humanity still in the *Vita Nuova*»[26], il filosofo di Concord sembra andare oltre l'apprezzamento estetico, arrivando a considerarlo un testo fondativo, appartenente a un tipo di letteratura «primaria» – a cui vanno ricondotti tutti i testi sacri e le bibbie del mondo – priva di ipotesti in quanto direttamente ispirata dall'«Oversoul», dall'anima suprema[27]. Non stupisce, quindi, che, mentre medita sulla sua traduzione, nel 1843 Emerson formuli la seguente nota: «Dante's 'Vita Nuova' reads like the book of Genesis as if written before literature, whilst truth yet existed. A few incidents are sufficient, and are displayed with oriental amplitude and leisure. It is the Bible of Love»[28]. Nell'attribuirgli statura biblica, Emerson situa idealmente la *Vita Nuova* nell'alveo di un canone al tempo stesso primario e primitivo, riallacciandosi a una linea ermeneutica che, ripresa da Foscolo, risaliva a Vico. A differenza dei Romantici, non è solo nel simbolismo e nell'allegoria, ovvero nella percezione della natura simbolica del reale, che, nel pensiero di Emerson, si esprime la forza primitiva della poesia dantesca; come lasciano intuire i paragoni al Genesi e alla Bibbia, è il profetismo a caratterizzarne la natura primigenia, quale espressione, non mediata, dello spirito universale.

Affinché tale opera possa liberare il proprio potenziale è necessario che il lettore vi si accosti cercando di trascenderne la patina esterna per coglierne e trasmetterne la verità di cui è depositaria, in un movimento di perenne trasformazione. È quanto tenta di fare Emerson negli anni di studio della *Vita Nuova*: le annotazioni diaristiche del periodo 1839-1843 restituiscono le fasi dell'apprendistato alla lettura di Dante e a quel processo di spersonalizzazione che informa una delle pagine più belle dei suoi diari, un manifesto di metodo risalente al 1839:

> […] use your literature more impersonally, strip it of this accurate individuality. Take all that you call Dante, the whole mass of imag-

25 Ivi, p. 105. Cfr. anche K. Verduin, *"The Inward Life of Love": Margaret Fuller and the 'Vita Nuova'*, «Dante Studies», CXIV, 1996, pp. 293-309.

26 R. W. Emerson, *The Letters*, V, p. 531.

27 Su questo aspetto si veda E. G. Sutcliffe, *Emerson's Theories of Literary Expression*, University of Illinois Press, Urbana 1923,

28 R. W. Emerson, *The Journals*, VIII, p. 430.

> es, thoughts, and emotions, and believe what is certainly true, that it is not poorly confined to certain Florentine flesh and blood but that is an eternal flower of the World, a state of thought indigenous in all souls because in the One Soul a sign of your Zodiack and so shall you in your progress learn at last that the deified Alighieri was only a *faint* type of the great class of divine shapes to which he led you, the book *was but* a brute harp-string which vibrating on your ear causes you to see God and his angels and that you have a right not derived but original to all the pomp of real nature to which the name of Dante was a frontispiece[29].

Nel riaffermare la qualità universale – «an eternal flower of the World» – e trasmissiva della scrittura dantesca – questa volta emblematizzata dalle onde sonore di una vibrante *brute harp-string* – insieme alla sua natura primitiva e non derivativa, Emerson enuncia la volontà di intraprendere tale percorso di (auto-)conoscenza, che per concezione e lessico – si noti il postmoderno «all that you call Dante» – sembra anticipare alcune estetiche del Novecento, a partire dalla «soglia» dantesca. Si tratta di un processo non certo facile, trattandosi di Dante, «at once the most outward and inward of bards»[30], ma proprio la decisione di far seguire la traduzione, anziché un saggio, alla lettura della *Vita Nuova* dimostra la misura in cui la poesia di Dante si è rivelata al filosofo in tutta la sua portata ispiratrice e poetante.

La traduzione del libello, dunque, si profila come esito quasi ineludibile del dantismo di Emerson, che la interpreta quale processo di risemantizzazione di un'opera intrinsecamente in transizione, come paradigma ermeneutico, e anzitutto strumento di arricchimento interiore sia individuale sia a beneficio della crescita culturale del proprio paese. Nel maggio del 1843, mentre si appresta a iniziare la traduzione, con entusiasmo comunica all'amica Caroline Sturgis che «Petrarch and the *Vita Nuova* will yet have American successors»[31].

3.

La corrispondenza di Emerson aiuta a datare con esattezza i tempi

29 R. W. Emerson, *The Journals*, VII, pp. 275-276.

30 Lettera del 1850 indirizzata a Elizabeth Dodge Kinney, talentuosa scrittrice e poetessa (R. W. Emerson, *The Letters*, IV, p. 197).

31 R. W. Emerson, *The Letters*, VII, p. 539.

della traduzione del *prosimetro* dantesco, situandoli tra il maggio e il luglio del 1843, in un periodo di poco successivo alla lettura del *Paradiso* (1842-1843). Da una lettera dell'11 luglio, in cui Emerson dà notizia del suo lavoro a Margaret Fuller, apprendiamo che il filosofo si è avvalso della collaborazione dello storico George Bancroft per procurarsi l'edizione italiana stampata da Bartolomeo Sermartelli (1576)[32], e del poeta William Ellery (Henry) Channing II, cognato della Fuller, per trasporre in versi la sua traduzione in prosa delle liriche presenti nel testo dantesco. Secondo l'opinione di Candido, musicalità e primitivismo sono le caratteristiche della produzione poetica di Channing che hanno indotto Emerson a coinvolgerlo nel progetto[33], sebbene il risultato finale non dovette essere troppo soddisfacente, considerando l'opinione espressa dal filosofo quattro anni più tardi, nel recensire la traduzione in prosa dell'*Inferno* di John Carlyle dalle colonne del «Massachusetts Quarterly Review»: «it is very certain that all the tribe of English metrical versions of the great poets […] must give place to exact versions word for word, without rhyme or metre»[34]. Tale aderenza alla lettera del testo di partenza sembra aver guidato Emerson nella sua attività di traduttore della *Vita Nuova*, secondo quanto emerge proprio dalla lettera dell'11 luglio a Margaret Fuller, in cui è contenuta la più importante testimonianza circa il procedimento utilizzato:

> Geo. Bancroft gave me Dante's *Vita Nuova*, and recalling what you said, that I could not have read it, I have turned it all into English, the ruggedest grammar English that can be, keeping lock step with the original. I showed the sheets to Ellery, and he turned my prose sonnets and canzoni into verse or ten or more of them so that if he continues we shall after some correcting and filing get that which you were to do for me. I do not often so help myself when I am promised help[35].

32 *Vita nuova di Dante Alighieri. Con XV. Canzoni del medesimo. E la vita di esso Dante scritta da Giovanni Boccaccio*, a cura di N. Carducci, B. Sermartelli, Firenze 1576. Nel 1857 Emerson regalerà la sua copia all'amico poeta Samuel Gray Ward (cfr., R. W. Emerson, *The Letters*, V, p. 78).

33 Dante Alighieri, R. W. Emerson, *Vita Nuova*, cit., p. 61.

34 R. W. Emerson, *New Translation of Dante*, «Massachusetts Quarterly Review», Sept. 1848, p. 527.

35 R. W. Emerson, *The Letters*, III, pp. 183-84. Sulla traduzione di Emerson si veda anche S. Di Loreto "*I Turned All into English": R. W. Emerson as Translator of Dante's*

Se esplicita è la volontà di mantenersi il più possibile vincolato alla scrittura di Dante, *keeping lock step with the original*, altrettanto chiara è la consapevolezza delle conseguenze stilistiche di tale metodo, che inevitabilmene mortifica la lingua inglese sottraendole dolcezza e idiomaticità – *the ruggedest grammar English* – ma che restituisce alla sua forma primitiva, semplice e diretta un testo «primario».

Come già ricordato, per la sua traduzione Emerson non aveva a disposizione alcun modello di riferimento. Inoltre, va detto che la stessa edizione Sermartelli o *editio princeps*, la prima a includere anche le parti in prosa, conteneva innumerevoli imprecisioni, errori e omissioni, puntualmente rilevate da Mathews e da numerosi filologi prima di lui, tra cui si segnala la mancata numerazione e suddivisione in sezioni o capitoli, la sostituzione o il taglio di passi dovuti alla censura controriformista del secondo Cinquecento, la presenza di anomalie ortografiche e di una punteggiatura approssimativa, in cui apostrofi e accenti sono spesso confusi o omessi[36]. Lo stesso Emerson era consapevole dell'incompletezza e dell'inaffidabilità filologica della versione italiana, e, come le analisi di Mathews e Candido hanno dimostrato, nella fase di revisione del lavoro, condotta in un momento imprecisato tra il 1852 e il 1854, si è servito di una seconda versione italiana della *Vita Nuova*, con tutta probabilità la cosiddetta edizione Pesaro del 1829[37].

L'autografo della traduzione, rinvenuto nel 1941 da Ralph Leslie Rusk tra le carte di Emerson e donato alla biblioteca di Harvard[38], consta di 36 fogli scritti in inchiostro (con alcune correzioni a matita sovrascritte o a margine) e un foglio aggiuntivo, che Mathews denomina «Frammento», in cui è contenuta la revisione definitiva delle prime due sezioni dell'opera, mai portata a termine. Gli emendamenti a matita e il frammento testimoniano del lavoro di correzione attuato da Emerson sul testo-fonte, a partire dall'edizione Pesaro, anche se non del tutto determinati dal confronto

'La Vita Nuova', in *Emerson at 2000: Proceedings of the International Bicentennial Conference*, a cura di G. Mariani, S. Di Loreto, C. Martinez, A. Scannavini, I. Tattoni, Aracne, Roma 2004, pp. 79-93.

36 Cfr. P. Toynbee, *The Inquisition and the Editio Princeps of the 'Vita Nuova'*, in «Modern Language Review», 1908, pp. 228-231.

37 Dante Alighieri, *Vita nova di Dante Alighieri secondo la lezione di un codice inedito del secolo XV colle varianti dell'edizioni più accreditate*, a cura di O. Machirelli e L. C. Ferrucci, Tipografia Nobili, Pesaro 1829.

38 Houghton Library, MS Am 1280.216.

con quest'ultima: come sintetizza Candido, «di 850 errori iniziali circa 150, i più gravi, vengono corretti e circa 300 risultano ininfluenti per la resa definitiva; circa 100, infine, derivano dall'edizione Se[r]martelli»[39]. Nonostante i successivi interventi, a caratterizzare la traduzione emersoniana permangono fraintendimenti lessicali, errori grammaticali di vario tipo (di concordanza o di confusione morfologica) e una sintassi fortemente influenzata dall'italiano. Nondimeno, si può concordare con Candido nel definirla una traduzione «riuscita e in molti casi brillante»[40]. Bastino, a titolo esemplificativo, un passaggio in prosa e uno in versi tratti dall'opera:

> *Vidi cor tuum,*
> E quando egli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormiva, e tanto si sforzava per suo ingegno, che egli gli faceva mangiar quella cosa, che in mano gli ardeva, la quale ella mangiava dubitosamente, Appresso ciò poco dimorava, che la sua letizia si convertiva in amarissimo pianto, & cosi piangendo si ricoglieva questa donna nelle sue braccia, & con essa mi parea che se ne gisse verso il Cielo, onde io sostenevo si grande angoscia, che'l mio deboletto sonno non potè sostenere, anzi si ruppe & fui disvegliato, & immantinente cominciai à pensare, & trovai che l'hora, nella quale m'era questa visione apparita, era stata la quarta della notte. Si che appare manifestamente, che la fu la prima hora delle nove ultime hore della notte, pensando io acciò che mi era apparito, proposi di farlo sentire à molti, li quali erano famosi trovatori in quel tempo, E conciò fusse cosa che io havessi gia veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, proposi di fare un sonetto, nel quale io salutassi tutti li fedeli d'amore, & pregandoli che giudicassino la mia visione, scrissi loro, che io havea nel mio sonno veduto, e cominciai allhora questo sonetto[41].
>
> Vide cor tuum.
> And when he had remained some time it appeared to me that he waked her who slept, and so prevailed by his genius that he made her eat that thing which burned in her hand which she eat doubtful-

39 I. Candido, «Nota al testo», in Dante Alighieri, R. W. Emerson, *Vita Nuova*, cit., p. 187.
40 Ivi, p. 186.
41 Ivi, p. 194.

> ly. After a little while his joy turned into bitterest lamentation, and thus complaining he took again this lady in his arms, and with her he seemed to me to go towards heaven. Whence I suffered so great anguish that my weak sleep could not bear, so it broke, & I awaked. And immediately I began to reflect, & found that the hour in which this dream had appeared to me was the fourth of the night, so that it appeared plainly that it was the first hour of the nine last hours of the night. I thinking of this which had appeared to me proposed to make it known to many who were the famous poets (trovatori) in that time. And because I had already seen by myself the art of saying words in rhyme, I proposed to make a sonnet, in which I should salute all the faithful of love, & praying them that they would judge my vision, I should write them what I had seen in my dream, & I then begun this sonnet[42].

Il passo è tratto dalla III sezione, in cui Dante, a distanza di nove anni dal primo incontro con Beatrice, descritto nel capitolo precedente, per la prima volta ne riceve il saluto, grazie al quale ha la sensazione di vedere «tutti li termini della beatitudine». Ritiratosi nella propria stanza, il giovane fa un sogno in cui Amore tiene Beatrice tra le sue braccia, nutrendola con il cuore in fiamme dello stesso poeta a simboleggiare il legame che li unisce[43]. Subito dopo Amore comincia a piangere e si allontana verso il cielo, in un gesto che verrà in seguito interpretato dal poeta quale presagio della futura morte e beatitudine di Beatrice. Dante si desta e decide di descrivere la visione onirica in un sonetto da inviare ai più celebri rimatori del tempo affinché possano interpretarla, secondo un costume diffuso nella poesia volgare del XIII secolo e risalente alle «tenzoni» tra i poeti provenzali.

Come è evidente, il testo italiano presenta diverse anomalie, riguardanti, oltre che la punteggiatura, l'omissione di accenti – *cosi*, *si grande* – e soprattutto della formula in calce alla citazione, *lo quale comincia*, premessa a tutte le composizioni liriche dell'opera. Se quest'ultima non è reintegrata da Emerson, nella traduzione è corretta in modo autonomo la punteggiatura inesatta – punto anziché virgola prima di *And when*, *After a little* e *And because* – e la locuzione in latino – *vide* in luogo di *vidi* – anche se, al contrario di tutte le precedenti, quest'ultima non è trasposta in

42 Ivi, p. 195.

43 Di probabile origine celtica, il motivo del cuore mangiato aveva avuto grande diffusione nella poesia franco-provenzale e come tale ricorre anche nel *Decameron* (IV, 9).

inglese. Le imprecisioni nella traduzione, invece, interessano alcuni tempi verbali – *mangiava* reso con *eat*, *appare* con *appeared* – mentre in un unico caso Emerson sembra aver travisato il senso del termine, decodificando *piangendo* come *complaining*. A questo riguardo, la citazione offre un compendio delle principali direttrici della traduzione di Emerson segnalate da Mathews e Candido. In primis, si registrano vari calchi dall'italiano – *doubtfully* per *dubitosamente*, *proposed* per *proposi*, *in that time* per *in quel tempo*, *seen by myself* per *veduto per me medesimo* – e un ordine sintattico che, seguendo quello dantesco, in alcuni punti risulta poco idiomatico: *he made her eat that thing which burned in her hand which she* [...]. In altri luoghi, invece, amplificazione e soprattutto condensazione – *after a little while* per *Appresso ciò poco dimorava*, *he seemed to me to go* per *mi parea che se ne gisse* –, unita a felici scelte lessicali mirate a evitare ripetizioni – *dream* utilizzato sia per *visione* che per *sonno* – donano scorrevolezza al testo tradotto. Nel contempo, ad eccezione dell'esempio riportato, la riproduzione sintattica infonde alla traduzione un tono che, senza ricorrere ad arcaismi, evoca una dimensione primitiva e solenne, consona alla natura 'primaria' del testo dantesco.

Ciò è ancor più lampante nelle parti poetiche, incluso il noto sonetto che segue il brano citato, costruito, in modo conforme alla tradizione stilnovista, sullo schema metrico ABBA, ABBA, CDC, CDC:

> A Ciascun' *Alma presa, è gentil core.*
> *Nel cui cospetto vien' il dir presente*
> *In ciò che mi riscrivan' suo parvente*
> *Salute in lor Signor', cioè Amore.*
> *Gia eran' quasi ch'atterzate l'hore*
> *Del tempo ch'ogni stella è piu lucente*
> *Quando m'apparve Amor subitamente*
> *Cui essenza sembrar, mi dà horrore.*
> *Allegro mi sembrava Amor' tenendo*
> *Mio cor' in mano, e nelle braccia havea*
> *Madonna involta in un drappo dormendo.*
> *Poi la svegliava, è d'esto cor ardendo*
> *Lei paventosa humilmente pascea*
> *Appresso gir' lo ne vedea piangendo*[44].
> *To each taken soul & gentle heart,*

44 Dante Alighieri, R. W. Emerson, *Vita Nuova*, cit., pp. 194, 196.

To whose sight comes the present word,
To the end that they may write again their thought
Greeting in the name of their lord, that is, Love.
Already was it the third hour
Of the time when every star is most bright,
When Love appeared to me suddenly
Whose substance seen made me tremble.
Glad seemed Love, holding
My heart in his hand, & in his arms had
My lady asleep rolled in a garment;
Then he waked her, and with that burning heart
Fed he her lowly trembling;
Then bewailing it, he seemed to go away[45].

A parte un paio di sbavature riguardanti il tempo verbale – l'uso del passato *made me tremble* per *mi dà horrore* – o il significato di un verbo – *mi riscrivan* al terzo verso è inteso come *write again* anziché «write back, answer» –, pur rinunciando alla rima la versione tradotta testimonia considerevole maestria nel trovare felici soluzioni, unita a una conoscenza affatto superficiale della poesia di Dante. Si notino nella prima quartina l'efficace lessicalizzazione di *dir presente* in *present word*, e l'interpretazione appropriata di *In ciò* con *To the end* e *in lor Signor'* con *in the name of their lord*. Emerson sembra individuare sin da subito un paio di palesi inesattezze dell'edizione Sermartelli, nello specifico la presenza della *e* accentata – *è* – al primo e al terzultimo verso, che nella traduzione corregge utilizzando la congiunzione: *To each taken soul & gentle heart*; *and with that burning heart*. In un altro luogo, *Cui essenza sembrar*, l'autografo mostra le difficoltà incontrate dal filosofo nel comprenderne appieno il senso e trovare un traducente verbale appropriato. La scelta finale, *Whose substance seen*, è un buon compromesso considerando che il testo italiano contiene un refuso, emendato nelle edizioni successive, che per Emerson sarebbe stato difficile, se non impossibile, discernere: *sembrar*, infatti, è una corruzione di *membrar*, versione tronca di un verbo in sé arcaico con il senso di «richiamare alla memoria, rammentare». Infine, anche l'ordine sintattico *italianate* appare consono alla forma poetica, e, se nel caso di *Fed he her lowly trembling* può generarsi una certa ambiguità dovuta, nel testo italiano, al *dangling modifier* (lett. «modificatore penzolante») *humilmente*,

45 Ivi, pp. 195, 197.

in altri il rispetto della sintassi di Dante valorizza la traduzione: *Already was it the third hour*; *Glad seemed Love, holding*.

Un'analisi del «Frammento», inoltre, offre uno sguardo privilegiato all'opera di revisione linguistica intrapresa in seguito da Emerson e interrottasi al termine della II sezione. Dal confronto tra la prima versione – e gli eventuali emendamenti apportati a matita in essa contenuti – con quella del «Frammento» emerge la direzione degli interventi successivi, tesi a verificare la correttezza grammaticale e semantica di alcune scelte, e a migliorare chiarezza ed economia del testo mediante condensazione o riordino sintattico. Si riportano, a riprova, due brevi passaggi dal II capitolo.

> In quel punto lo spirito naturale che dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò à piangere, & piangendo disse queste parole.
> *Heu miser quia frequenter impeditus ero deinceps*[46].

> In this moment, the natural spirit which dwells in that part where our nourishment is administered, began to complain, & complaining, said these words,
> *Ah miserable I shall be so straitened henceforth*[47].

> «Frammento»
> At that moment, the natural spirit which dwells in that part where our nourishment is supplied, began to weep & weeping said,
> Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps.
> Wo is me I am henceforth to have my way no longer[48].

La triplice ripetizione del sintagma *in quel punto* con il significato di «in quel momento» nella II sezione della *Vita Nuova* nel manoscritto di Emerson è tradotta due volte con *in this point* e, nel passo qui citato, con *in this moment*, mentre nel «Frammento» «sarà emendata in tutte le occorrenze con *at that moment*. A livello lessicale, *is supplied* è preferito al calco *is administered*, mentre il verbo *piangere*, inizialmente trasposto con *complain* – qui come nel precedente brano citato tratto dalla III sezione – è infine rettificato da Emerson con *weep*. Orientata a una maggiore concisione e

46 Ivi, p. 190.
47 Ivi, p. 191.
48 Ivi, p. 297.

a evitare un effetto ridondante, l'espunzione di *these words* prima della citazione latina, che nel «Frammento», a differenza del manoscritto, viene sempre riportata insieme alla traduzione inglese.

Altrove a essere rimaneggiato è l'ordine sintattico, quando la costruzione italiana sembra rivelarsi troppo 'esotica' o forzata, come nel seguente caso:

> [...] onde io nella mia puerizia, molte volte l'andai cercando [Beatrice], e vedevola di si nuovi, e lodevoli portamenti, che certo di lei si poteva dire quella parola del Poeta Homero, Ella non pareva figliuola d'huomo mortale, ma di Dio.
>
> […] whence I in my boyhood many times went seeking her, & saw her with so new & so praiseworthy deportments, that truly might be spoken of her that word of the poet Homer,
> "She did not seem the daughter of a mortal, but of god"[49].
>
> «Frammento»
> […] wherefore I in my boyhood many times went seeking her, & I saw her with such new & such praiseworthy *manners* that *certainly those words of the Poet Homer might be spoken of her*,
> "She seemed not the daughter of a mortal, but of *a* god"[50].

La revisione di Emerson, dunque, coinvolge tutti gli aspetti testuali, configurandosi altresì quale opera di limatura, come suggeriscono la sostituzione del calco *deportment* con *manners* o l'inserimento dell'articolo indeterminativo *a* prima di *god* nella citazione omerica, più coerente con la *Weltanschauung* greca. In quest'ottica, il «Frammento» ci consegna una traduzione puntuale e di pregio, a dispetto dei tre grandi limiti che, come evidenziano Mathews e Candido, ne hanno condizionato la stesura: l'inaffidabilità del testo-fonte, l'imperfetta conoscenza della lingua italiana da parte di Emerson, e l'assenza di preesistenti traduzioni.

In sintesi, da un punto di vista traduttologico, e secondo quanto dichiarato da Emerson nella sua lettera a Margaret Fuller, il lavoro sul testo è finalizzato a una resa che oggi definiremmo "source-oriented", situata al polo opposto della moderna teoria dell'«invisibilità del traduttore». Volendo prendere a prestito il lessico coniato da Lawrence Venuti, Emerson è un

49 Ivi, p. 193.
50 Ivi, p. 297, corsivi miei.

traduttore tutt'altro che invisibile e consapevole di esserlo. Nella volontà di *keeping lock step with the original* il filosofo si distingue dai precendenti e successivi traduttori di Dante – un poeta che, come commenterà Montale, «gl'Inglesi cucinano a modo loro (e hanno ragione)»[51] – ponendosi in linea con quanto lo stesso Sommo Poeta aveva affermato nel *Convivio* rispetto alla traduzione: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza ed armonia» (I, vii, 14). Dolcezza e armonia vengono meno in modo deliberato nel *ruggedest grammar English* adottato da Emerson, nel quale possono altresì scorgersi le radici della sua approvazione per una traduzione parimenti letterale come quella di John Carlyle, il cui sottotitolo la annunziava quale *A Literal Prose Translation* dell'*Inferno*. Se da un lato può stupire la determinazione di Emerson, poeta egli stesso, di restare ancorato al senso letterale e di affidare ad altri la trasformazione in versi della sua versione in prosa delle liriche contenute nella *Vita Nuova*, tali soluzioni riflettono, secondo quanto si è cercato di mettere in luce, sia l'interpretazione «primitiva» e «primaria» del testo dantesco, sia il senso transitorio e «trasmissivo» attribuito da Emerson al lavoro di traduzione.

4.

Diverse sono le ragioni che possono aver spinto il filosofo a interrompere la revisione del testo dantesco. Pearl, a questo riguardo, avanza l'ipotesi che Emerson non fosse affatto interessato alla pubblicazione della traduzione, poiché la sua attenzione era rivolta più al processo che al prodotto dell'attività traduttiva, concepita quale «a self-affirming rather than self-abdicating action»[52]. Sebbene si possa concordare con Pearl che tradurre la *Vita Nuova* ha significato per il filosofo di Concord ri-vivere il processo di scrittura attraverso un'esperienza dinamica e di ibridazione interculturale, è altrettanto vero che questa non avrebbe potuto e dovuto compiersi solo a livello individuale. Il carteggio, in effetti, documenta la trattativa condotta nel 1847 con Theodore Parker, direttore del «Massachusetts Quarterly Review», per pubblicare la traduzione sulla rivista: «I have a manuscript translation of Dante's *Vita Nuova*, which I think might be well printed in

51 E. Montale, *Sulla scia di Stravinskij* (1951), in *Prime alla Scala*, a cura di G. Lavezzi, Mondadori, Milano 1981, p. 36.

52 M. Pearl, *"Colossal Cipher"*, cit., p. 182.

two parts under your auspices, and new matter of less price will, I suppose, be ready when it is wanted»[53]. Il progetto non sarà realizzato ed Emerson sembra abbandonare la ricerca di un editore, eppure le parole indirizzate a Parker, nella proposta di futuri lavori *of less price*, indica che questa rinuncia non riguardi tanto un suo giudizio di valore sulla traduzione, altrove definita «my *precious* blot»[54], né assecondi la volontà dello stesso filosofo, ma vada piuttosto ricondotta al primato da lui conferito alla diffusione dell'opera di Dante negli Stati Uniti. Di lì a qualche anno uscirà una prima versione della traduzione della *Vita Nuova* di Charles Eliot Norton, *The New Life of Dante: An Essay, with Translations* (1859), mentre Longfellow si accinge a tradurre la *Divina Commedia*, pertanto quell'evoluzione culturale verso una letteratura autenticamente americana, auspicata da Emerson sotto il segno di Dante, sembrava aver avuto inizio, anche, e soprattutto, grazie al suo decisivo contributo. Se la traduzione del libello non era arrivata al pubblico dei lettori comuni, aveva comunque svolto il compito di inaugurare la riflessione su Dante da parte di quel gruppo di intellettuali del New England per i quali Emerson era il principale punto di riferimento. Con le loro traduzioni e i loro saggi Longfellow, Norton e Lowell[55] sarebbero diventati gli alfieri riconosciuti della scuola americana di studi danteschi che ebbe origine e conobbe la sua più florida stagione nel secondo Ottocento. Nel ripercorrerne la genealogia fino a Singleton, Giuseppe Mazzotta tra i primi esalta il debito che il dantismo americano deve a Emerson, «the truly titanic figure of the group»[56], spesso sottaciuto perché privo di evidenze editoriali, e per lunghi anni anche di quelle autografe, ma determinante perché costruito in un costante dialogo su Dante con i concittadini della Bloomsbury americana[57] – Louisa May Alcott, Margaret Fuller, Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau – ovvero attraverso un'ampia rete relazionale che aveva a Concord il suo

53 R. W. Emerson, *The Letters*, III, pp. 397-398.

54 Lettera a Caroline Sturgis del 20 giugno 1844, in R. W. Emerson, *The Letters*, VII, p. 606.

55 Come è noto, insieme a Oliver Wendell Holmes, a partire dal 1864 i tre daranno vita al «Dante's Club», la cui attività in tempi recenti è stata romanzata da Matthew Pearl in *The Dante Club* (2003). Sebbene Emerson non prese mai parte agli incontri settimanali su Dante e sulla *Commedia*, può esserne considerato parte integrante in ragione del costante contatto epistolare intrattenuto con i suoi membri.

56 G. Mazzotta, *The American Criticism of Charles Singleton*, «Dante Studies», 104, 1986, p. 36.

57 Cfr. S. Cheever, *American Bloomsbury*, Simon & Schuster, New York 2006.

centro propulsore, e attraverso una traduzione rimasta inedita per più di un secolo. Come sostiene Candido, a Emerson va riconosciuto l'indiscutibile merito di essere stato «the first thinker to have assimilated Dante's world into modern American thought, opening the way for the infinite variations of transmission and reception of the Italian poet's texts»[58].

A contraddistinguere la riflessione emersoniana su Dante e la traduzione della *Vita Nuova* è, dunque, proprio la sua portata pioneristica, rinvenibile non solo nella volontà di introdurre e far conoscere l'opera del poeta fiorentino nel panorama americano, contribuendo in tal modo a diffonderne l'interesse e lo studio tra l'*intellighenzia* bostoniana, ma soprattutto nell'adozione di un metodo che pur muovendo dall'idealismo romantico ricusa ogni forma di sacralizzazione letteraria per approdare a esiti di grande modernità. Già nel 1851, agli albori del cosiddetto Rinascimento americano, Emerson include nella lista degli eventi culturali più importanti del diciannovesimo secolo stilata sul suo diario «the new importance of the genius of Dante [...] to the Americans»[59], risultato al quale si può immaginare che il filosofo di Concord guardasse con grande soddisfazione nella consapevolezza di avervi contribuito non in minima parte.

58 I. Candido, "*The Bible of Love*", cit., p. 126.
59 R. W. Emerson, *The Journals*, VIII, p. 214.

Terza sessione

Laura Desideri

Dante nella *Vieusseux's circulating library*: tracce di traduzioni, traduttori, lettori

Quando, nel 1865, fu celebrato solennemente il Sesto centenario della nascita di Dante, a Firenze, divenuta capitale d'Italia, fu pubblicata una miscellanea di studi col titolo *Dante e il suo secolo.* Tra i collaboratori, quasi tutti toscani, o residenti in Toscana, erano presenti molti nomi che avevano fatto parte della cerchia di Giovan Pietro Vieusseux, da poco scomparso (1863): Capponi, Tommaseo, Lambruschini, Centofanti, Mayer e altri. «La scelta del tema, Dante e il suo secolo, poteva forse considerarsi ambigua», ha notato Carlo Dionisotti: «L'Ottocento, l'età presente dell'Italia risorta, era per la maggioranza dei collaboratori di quella miscellanea il secolo di Dante»[1]. Il mito di Dante, cresciuto tra gli italiani a cui stavano a cuore l'indipendenza e l'unità nazionale, aveva animato anche gli stranieri, francesi, tedeschi e soprattutto inglesi, appartenenti a quell'ambiente «curioso e appassionato della storia d'Italia e della vecchia poesia italiana e in cui il mito nuovo, romantico di Dante prevaleva su ogni differenza nazionale»[2]: l'ambiente in cui erano nati gli studi danteschi di Foscolo durante il suo esilio in Inghilterra, tra il 1816 e il 1827, seguiti dal commento al poema che Gabriele Rossetti, altro esiliato, pubblicò con l'editore John Murray tra il 1826 e il 1827[3]. Dopo l'oblio sei-settecentesco, infatti, è l'Inghilterra a produrre i segni più precoci del ritorno in auge di Dante, anche nel campo figurativo[4], mentre Henry Francis Cary dava alle stampe la prima buona traduzione inglese di tutta la *Commedia*, nel 1814, ristampata più volte. Elogiata da Foscolo e da Coleridge, letta dalla maggior parte degli inglesi colti che non erano in

1 C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1971, p. 280.

2 Ivi, p. 278. Per la fortuna di Dante nell'Ottocento si segnala, tra i numerosi contributi, il catalogo della mostra tenuta alla Biblioteca Nazionale di Firenze nell'ambito delle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, *Dante vittorioso: Il mito di Dante nell'Ottocento,* a cura di E. Querci, Allemandi, Torino 2011.

3 M. G. Sarti, *Gabriele Rossetti e la dantefilia tra Italia e Inghilterra*, ivi, pp. 81-90.

4 E. Querci, *Il culto di Dante nell'Ottocento e le arti*, in *Dante vittorioso*, ivi, pp. 35-52.

grado di avvicinarsi all'originale, questa traduzione fu la più conosciuta e apprezzata in Inghilterra per tutto l'Ottocento, contribuendo alla fioritura del culto di Dante.

Ma torniamo a Firenze, a cercare gli echi della nuova attenzione proveniente dal mondo anglosassone, sulle tracce della diffusione di Dante 'inglese' proprio nel Gabinetto di lettura fondato da Giovan Pietro Vieusseux nel 1820, a Palazzo Buondelmonti. Tra quelle mura, nel 1821, era nato il «giornale di scienze, lettere ed arti» denominato «Antologia», il cui scopo era quello «di trasportare in Italia [...] le produzioni letterarie d'ogni genere dei Francesi, degli Inglesi, dei Tedeschi, degli Spagnoli ecc. e di far conoscere tanto la maniera con cui gli scrittori di queste nazioni si giudicano vicendevolmente, quanto ancora quella con cui considerano le nostre produzioni»[5]: un'antologia di letture, dunque, dove prevalevano gli interessi per le scienze naturali, chimica, geografia, statistica, educazione, politica ed economia, mentre in ambito letterario l'interesse era circoscritto agli autori a cui si riconoscevano valori civili e morali. Come scrive Raffaele Ciampini, nel gruppo dell'«Antologia» non c'è «nulla […] di arcadico: i loro scrittori sono Dante e Machiavelli, e fra i moderni Ugo Foscolo»[6], sempre ribadendo la distanza dalla «vacua filologia», dal «disputare sulla variante di un verso, sulla interpretazione di una parola, sul *pié fermo*, sul *poscia più che il dolor*, sugli *irrevocati dì*, la filologia dei Manuzzi, dei Perticari e dei Cesari, che perde di vista l'insieme e l'anima della poesia»[7]. La posizione di Vieusseux, in polemica con De Witte, è ferma su questo punto: «L'Antologia ha e deve avere un altro scopo che di illustrare le cose dantesche con tanta erudizione»[8]. Il primo e più significativo contributo dantesco è firmato da Antonio Benci, che nel fascicolo del luglio 1822 fa precedere il suo *Discorso intorno alla cantica di Dante* dalla notizia della pubblicazione di un commento (incompleto) della *Divina Commedia* «scritto da un anonimo inglese nella lingua sua, e pubblicato in quest'anno in Pisa»:

5 La citazione è nel terzo proemio della rivista, a firma Vieusseux, riportato da Raffaele Ciampini, *Gian Pietro Vieusseux: I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici*, Einaudi, Torino 1953, p. 192.

6 Ivi, p. 196.

7 Ivi, p. 198.

8 N. Tommaseo-G. P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, a cura di R. Ciampini e P. Ciureanu, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1956, p. 103.

> Tanto è famoso il nome di Dante Alighieri, e tanto meritevoli sono le opere sue, che anche gli stranieri vi attendono con sommo studio. In Germania e in Francia erano già commentate: ora un inglese le commenta a' suoi concittadini. Questi dimora da molti anni in Toscana, e da Pisa manda il nuovo dono alla patria. Né si maraviglino i lettori che egli abbia finora pubblicato un solo volume, composto di più che cinquecento pagine, e intorno a' soli otto primi canti dell'Inferno; perché ogni sentenza di Dante è grande argomento agli altrui pensieri, e l'anonimo inglese discorre con libero e sagace intendimento.

Per concludere che «l'opera inglese ci è sembrata giudiziosa e può servir di consiglio anche agl'italiani, quando nasca disputa intorno alle parole dell'Alighieri»[9]. Benci sottolinea l'assoluta novità del commento inglese, il primo in quella lingua, quando i francesi e i tedeschi avevano già da tempo pubblicato opere analoghe; ma sottolinea anche l'omaggio fatto dal commentatore ai suoi concittadini – gli inglesi appunto – come espressione di 'amor patrio', secondo lo spirito dei tempi. Tutto inserito nel contesto dei collegamenti tra Italia e Inghilterra: l'anonimo commentatore, che non compare sul frontespizio, è il poeta e traduttore irlandese John Taaffe (1787?-1862), approdato a Pisa nel 1815, legato agli ambienti letterari anche di Lucca e Firenze, appartenente «al cosiddetto circolo pisano di Byron e Shelley, una colonia anglosassone comunque permeabile agli scambi intellettuali con elementi indigeni»[10]. Lo stampatore del commento di Taaffe è Niccolò Capurro, prestanome di una stamperia pisana di proprietà di Giovanni Rosini, da cui erano uscite rilevanti edizioni italo-inglesi coi tipo di Didot, ma la distribuzione viene affidata all'editore londinese John Murray.

Sempre nell'«Antologia», negli anni 1826-27 e 1829, compare per tre volte una rassegna interamente dedicata a Dante – *Rivista dantesca* – a cura di Gaetano Cioni, dove si riserva particolare attenzione alla fioritura delle «versioni oltramontane»[11]:

---

9 A. Benci, *Commento della Divina Commedia di Dante Alighieri*, «Antologia», XIX, luglio 1822, pp. 103-104.

10 Per la figura di John Taaffe e la genesi del suo commento dantesco semidimenticato, si veda il recente contributo di D. Colombo, *John Taaffe e Ugo Foscolo*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento: Rivista internazionale di italianistica», XVI, 2021.

11 Secondo i dati forniti da Cioni nel 1827, «dalla prima edizione del poema dantesco, fatta nel 1472, alle ultime di quest'anno se ne contano sopra centocinquanta, delle quali

> […] perché oggigiorno più che in altri tempi lo studio di quel poeta fiorentino occupa ed interessa non solo i letterati italiani ma quelli eziandio d'oltremonte […]. Per quanto Dante sia il poeta nazionale per noi italiani, non per questo è meno un poeta universale pei letterati del rimanente dell'Europa; e con l'aiuto di codici e di edizioni che esistono dappertutto, e singolarmente col sussidio della critica, può farsi (e possiamo aspettarci) anco fuor d'Italia un buon testo e un buon commento del nostro poeta[12].

La prima versione inglese a cui Cioni si riferisce è naturalmente quella di Cary, nella riedizione del 1818, «che gode a buon diritto favorevole opinione pel bello stile, e sovente degno dell'originale, e per la sua fedeltà»:

> Essendo la lingua inglese idonea alle inversioni, abbondante di parole composte, agevole ad ammettere neologismi, è riuscito sovente dal sig. Cary tradurre parola per parola il suo testo, voltare nel suo idioma molte idee e pensieri, che non potrebbero forse esprimersi chiaramente senza farne un'analisi; e di ciò abbiam frequenti esempi nella di lui versione. Quindi ad onta di qualche inesattezza, ella è un'opera eccellente, in modo speciale per tutti quegl'inglesi i quali non intendendo l'originale desiderano formarsi un'idea della Divina Commedia.

«Forse altrettanto non può dirsi d'altra versione inglese, fatta in versi rimati e in terzine» aggiunge Cioni riferendosi al commento di Taaffe, posteriore alla traduzione di Cary:

> […] sebbene in quella pure trovinsi de' pezzi ove si conosce l'impronta d'un vero talento poetico. Ma se per noi italiani hanno poco d'interesse le traduzioni di Dante fatte oltramonte, ci gode però sommamente l'animo, e siamo gratissimi a quegli oltremontani letterati, che vediamo tanto caldamente occuparsi nello studio di Dante, di un poeta che fa la nostra gloria»[13].

---

almeno la sesta parte fatte fuori d'Italia, compresevi alcune versioni oltramontane». In nota specifica che «nei soli ventisette anni del secolo presente, ne abbiamo già più d'una cinquantina», in *Continuazione della Rivista dantesca*, «Antologia», LXXV, marzo 1827, p. 1.

12 *Rivista dantesca*, «Antologia», LXVIII, agosto 1826, pp. 62-63.

13 Ivi, p. 66.

Oltre alla gratitudine, c'è interesse per i loro contributi – illustrazioni e commenti – che possono essere utili anche agli studiosi italiani. L'accoglienza riservata, nella *Rivista dantesca* del marzo 1827, al primo volume del commento della *Commedia* di Gabriele Rossetti, pubblicato a Londra nel 1826, contenente i primi undici canti dell'*Inferno*, si inserisce proprio su questa linea: «sembra che in Italia andrà soggetto a grandissime dispute», ma la posizione dell'«Antologia» è di tutt'altro tenore: «Crediamo che presso di noi sarà gradito il lavoro di questo nostro conterraneo, e che gli saremo grati dando opera d'alimentare anco in Inghilterra l'amor di cui si manifesta acceso pel nostro poeta»[14]. Una posizione ribadita anche nella *Rivista dantesca* del marzo 1829, dopo l'uscita del secondo volume del commento rossettiano (1827), sostenuta dalla soddisfazione per il proliferare nel nuovo secolo degli studi e delle nuove edizioni della *Commedia*:

> […] se mettiamo a confronto tutto il secolo XVII colla sola quarta parte del secolo presente, troviamo in queste due epoche notabile diversità e non ordinario progredimento, che è misura comparativa dello spirito pubblico civile e letterario[15].

A questo punto è opportuno specificare che le traduzioni e i commenti inglesi segnalati nell'«Antologia» sono tutti presenti materialmente nella biblioteca circolante[16], destinata al prestito a domicilio, istituita da Giovan Pietro nel 1822, a fianco del Gabinetto per la lettura in sede di giornali e riviste. Fino dall'origine la circolante viene rifornita tempestivamente delle novità editoriali – non solo italiane – provenienti dal mondo francofono,

14 *Continuazione della Rivista dantesca*, «Antologia», XXV, marzo 1827, p. 5.

15 *Rivista dantesca*, «Antologia», XCIX, marzo 1829, p. 1. A conferma, Cesare Balbo, autore nel 1839 di una celebre *Vita di Dante*, più volte ristampata, annoterà che nel primo trentennio dell'Ottocento i commenti, i trattati e le riedizioni di Dante erano «già più di settanta, quando in tutto il Settecento non se n'erano avuti che trentaquattro». G. Monsagrati, *Le «vite» di Dante in età romantica*, in *Dante vittorioso*, cit., p. 26.

16 Cfr. *A Comment on the Divine Comedy of Dante Alighieri*, by [John Taaffe], John Murray, London 1822 (GV 2585); il commento della *Divina Commedia* di G. Rossetti, John Murray, Londra 1826-1827, vol. 2 (GV 1608) e la traduzione di Cary, *The Vision; or Hell, Purgatory and Paradise*: A New Edition Corrected. With the Life of Dante, Chronological View of his Age, nell'edizione londinese di Bohn, 1850 (GV 5954).

anglofono, tedesco, slavo ecc., secondo criteri di acquisizione in linea con le scelte programmatiche della rivista, in vita fino alla soppressione nel 1833. L'«Antologia» e la biblioteca circolante sono infatti due vasi comunicanti, che si alimentano reciprocamente sotto la sapiente direzione di Giovan Pietro Vieusseux[17], attento alle esigenze del pubblico, composto in larga prevalenza di stranieri. Se la circolante si incrementa anche con le pubblicazioni segnalate nell'«Antologia», nel caso specifico, mettere in circolazione i testi danteschi in traduzione inglese significava consentire ai frequentatori britannici e americani – i più numerosi tra gli iscritti allo «stabilimento» – di leggere nella loro lingua un poeta altrimenti inaccessibile. Come abbiamo visto, per gli inglesi colti dell'Ottocento, che non sapessero leggere Dante nell'originale, la traduzione di Cary è stato un tramite fondamentale: una considerazione che si può estendere anche ai lettori anglofoni del Vieusseux, dove vengono acquistate quattro copie dell'edizione del 1850, proprio per soddisfare la grande richiesta degli abbonati di lingua inglese. Ma ci sono anche altre traduzioni che entrano nella biblioteca circolante negli anni di Giovan Pietro: la *Commedia* tradotta da Ichabod Wright, pubblicata in 3 parti negli anni 1833-1840 e poi in un unico volume nel 1854[18]; l'*Inferno* tradotto da John A. Carlyle (fratello minore di Thomas), pubblicato nel 1849[19] e la *Divina Commedia* tradotta in terza rima da Claudia Hamilton Ramsay apparsa in tre volumi tra il 1862 e il 1863[20]: la prima traduzione di una donna.

---

17 Cfr. Laura Desideri, *La biblioteca del Gabinetto di Giovan Pietro Vieusseux negli anni dell'«Antologia»: Acquisizioni, recensioni, letture*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del Convegno nazionale di studio, Palazzo Sorbello, Perugia, 29-30 giugno 2001, a cura di G. Tortorelli, Pendragon, Bologna 2002, pp. 117-156. Per la storia del Gabinetto nell'Ottocento si veda, oltre a *Il Vieusseux: Storia di un Gabinetto di lettura 1819-2003. Cronologia, saggi, testimonianze*, a cura di L. Desideri (Polistampa, Firenze 2004), il catalogo della mostra *Il Vieusseux dei Vieusseux: Libri e lettori tra Otto e Novecento (1823-1923)*, a cura di L. Desideri in collaborazione con Francesco Conti, premessa di Gloria Manghetti, Polistampa, Firenze 2020.

18 *Dante*: Translated into English Verse by I. C. Wright. Illustrated with Engravings on Steel, after Designs by Flaxman, 3rd ed., Bohn, London 1854 (GV 5679).

19 L'edizione acquisita dal Gabinetto Vieusseux è successiva: *Dante's Divine Comedy: The Inferno*. A Literal Prose Translation with the Text of the Original and Collated from the best Editions, and explanatory Notes. By John A. Carlyle, Harper, New York 1855 (GV 6710).

20 *Dante's Divina Commedia,* Translated into English, in the Metre and Triple Rhyme of the Original with Notes by Mrs. Ramsay, Tinsley Brothers, London 1862-1863, 3 vols. (GV 13497).

Oltre all'indagine sulle edizioni dantesche, altri risultati interessanti emergono dalla ricerca nel *Libro dei soci*, dove dal giorno dell'inaugurazione – 25 gennaio 1820 – fino a giugno 1926, sono registrati tutti gli abbonamenti al Gabinetto Vieusseux, sottoscritti tramite il pagamento di una quota di associazione[21]. Ciascun abbonato scriveva in questi registri, a fianco della data, la propria firma, con eventuali qualifiche, il recapito (a Firenze o in altri luoghi nel territorio nazionale, raramente la provenienza), la durata dell'abbonamento (da 1 settimana a un anno), insieme alla specificazione del tipo di servizio, corrispondente a costi diversi: biblioteca circolante, per prendere libri in prestito, e/o accesso alle sale del Gabinetto per la lettura in sede di giornali e riviste. Come ha scritto Monica Pacini, l'«universo composito e in movimento fatto di viaggiatori colti e benestanti, ma anche di stranieri residenti che sceglievano Firenze per lunghe permanenze o come 'patria d'elezione'» prende corpo proprio nelle tracce lasciate dagli abbonati in questi registri: un «firmamento di firme» che rimanda alla costante prevalenza di stranieri (oltre 2/3) soprattutto britannici, e dagli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento anche americani e tedeschi[22].

Tra coloro che si trasferirono a Firenze per studi danteschi spicca il nome del bibliografo francese Paul Colomb de Batines (Gap, 1811-Firenze, 1855), conquistato all'amore per Dante da alcune lezioni tenute alla Sorbonne da Abel-François Villemain. La sua firma nel *Libro dei soci* compare la prima volta il 29 agosto 1843 (LS 3), con l'abbonamento di

21 La serie del *Libro dei soci*, con gli abbonamenti al Gabinetto Vieusseux dal 25 gennaio 1820 al 18 giugno 1926 (oltre 150.000) è composta di 23 volumi: collocazione ASGV XIX 2B (d'ora in poi segnalati con la sigla LS e il numero del volume corrispondente). Riprodotti in digitale, i registri si possono sfogliare all'indirizzo www.vieusseux.it/coppermine/index.php; per gli anni 1820-1889 è stata realizzata la trascrizione integrale in uno specifico data-base che consente ricerche incrociate tra i vari dati (nomi degli abbonati, recapiti, data di registrazione ecc.), consultabile a www.vieusseux.it/librosoci.

22 M. Pacini, *Abbonarsi al Gabinetto Vieusseux nella Firenze dell'Ottocento*, «il Portolano», XXV, 96-98, gennaio-settembre 2019, pp. 23-24; della stessa Pacini si veda anche *Viaggiatori-lettori a Firenze prima e dopo l'Unità*, in «Antologia Vieusseux», n.s. XVII, 49-50, gennaio-agosto 2011, pp. 59-84, in Atti della giornata di studio *Libri e lettori verso l'Italia unita: dalle fonti del Gabinetto Vieusseux*, tenuta al Gabinetto Vieusseux il 22 aprile 2010. Nello specifico dei viaggiatori stranieri, europei e americani, che tra la prima metà dell'800 fino al primo '900 intrapresero viaggi nei luoghi danteschi, cfr., R. Cavalieri, *Il viaggio dantesco: Viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante*, Robin, Roma 2006, oltre a S. De Santis, *Dante e Inghilterra: Dante, la patria, l'esilio*, in «Studi romanzi», n.s., XVI, 2020, pp. 99-119.

1 mese, recapito «San Salvi Villa Bigoni», rinnovato un mese dopo (29 settembre) e poi il 4 novembre; e ancora il 3 maggio 1844 (LS 4), sempre con lo stesso recapito. Colomb de Batines non è un frequentatore qualsiasi; entra in stretto contatto con la cerchia di Palazzo Buondelmonti e viene invitato a partecipare alle riunioni settimanali a casa Vieusseux, in cui si discuteva di letteratura, politica, economia, scoperte scientifiche ecc.[23]. Lo testimonia Theodor Mommsen che nel suo diario non gli risparmia un attacco sarcastico (esteso per altro a tutti i partecipanti alla serata):

> Giovedì 22 [maggio 1845]: La sera da Vieusseux, nel salotto; ma che riunione insipida, Dio mio. Chiacchierato […] con un francese che fa stampare un libro bibliografico di 80 fogli su Dante, senza saperlo leggere nell'originale – e c'era ancora altra gentaglia di questo genere. Meglio lustrare scarpe che sciupare il mio tempo con questo branco[24].

La bibliografia che Colomb de Batines compilerà in francese e darà alle stampe in italiano, con traduzione di Giovanni Costantini, è in realtà un lavoro eccezionale per questi tempi: tre volumi stampati a Prato dalla Tipografia Aldina, nel 1845 con il titolo *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante, seguíto dalla serie de' biografi di lui*[25]. L'epigrafe posta sul frontespizio rimanda al clima respirato a Palazzo Buondelmonti e ai suoi rapporti con il gruppo di Vieusseux, di sostegno alla difficile impresa del bibliografo: «Rida di questi studii assidui e minuti chi può ridere della *Divina Commedia*, d'uno de' più gravi miracoli della mente umana». Queste le parole di elogio usate da Giuseppe Montani a conclusione della sua breve segnalazione sull'«Antologia» del *Ragionamento critico di Giuseppe Bozzo intorno a un luogo famoso della Divina Commedia* (1830)[26], poste in apertura della bibliografia, a sottolinearne il carattere

23 Per le riunioni a casa Vieusseux si veda M. Pacini, *Ospiti stranieri a casa Vieusseux nella Firenze di metà Ottocento*, «Memoria e Ricerca», 46, 2014, pp. 45-60.

24 T. Mommsen, *Viaggio in Italia (1844-1845)*, a cura di A. Verrecchia, Fogola, Torino 1980, pp. 150-151.

25 Il celebre repertorio, punto di riferimento per la dantistica ottocentesca e primo novecentesca, è conservato al Gabinetto Vieusseux al n. 6216. Nel 2008 è stato riprodotto in anastatica dell'editrice Salerno con una postfazione e indici a cura di Stefano Zamponi.

26 «Antologia», XLIII, 129, settembre 1831, p. 126.

minuzioso, frutto di un lavoro incessante.

La bibliografia di Colomb Batines si ferma al 1845, escludendo dunque le traduzioni americane della *Commedia*, inaugurate da Longfellow nel 1867[27]. Ma dal *Libro dei soci* si ricavano informazioni precise sulla presenza, ben prima del 1867, di giovani americani destinati ad affermarsi nel campo degli studi su Dante. Primo fra tutti, proprio Henry Wadsworth Longfellow, giunto a Firenze poco più che ventenne durante il suo primo tour europeo, che si abbona per un mese al Gabinetto Vieusseux il 14 gennaio 1828, con recapito al numero 460 di Piazza Santa Maria Novella (LS 2); un numero civico oggi non più esistente, poco distante dalla basilica, dove nel secolo scorso è stata apposta una lapide in suo onore:

> Henry Wadsworth Longfellow / (1807 – 1882) / poeta americano / nelle lingue neolatine maestro / traduttore della Divina Commedia / tra le fiorentine dimore / ebbe questa / nella piazza che fu detta / "la mecca degli stranieri".

Proprio in quel primo soggiorno Longfellow maturò la passione per Dante, non diversamente dal filosofo americano Ralph Waldo Emerson, che giunse in Italia nel 1833. La sua presenza a Firenze è segnalata nel *Libro dei soci* il primo maggio 1833 (LS 3), con residenza nella «mecca degli stranieri» come Longfellow. Fu Margaret Fuller a spingerlo ad interessarsi alla *Vita Nova*, della quale allora non esisteva ancora alcuna traduzione inglese (quella di Joseph Garrow è del 1846), ma la sua traduzione è rimasta inedita fino al 1960[28].

L'altro dantista americano è Charles Norton, storico dell'arte, che a ventitré anni, durante il suo primo viaggio in Europa, approda a Firenze: il 14 novembre 1850 lo troviamo tra gli abbonati al Vieusseux, anche lui residente in Piazza S. Maria Novella al n. 4599 (LS 4). Sempre negli anni Cinquanta Norton pubblica brani della *Vita Nova* tradotti in inglese, con un saggio che illustra il disegno simmetrico del libro (ma la traduzione completa è del 1867). Dopo la pubblicazione di *On the Original Portraits of Dante* (1865), lo ritroviamo a Firenze, per un lungo periodo: il 17

27 Della traduzione di Longfellow entrano nella biblioteca circolante cinque copie dell'edizione Tauchnitz nella Collection of British Authors, pubblicata in tre volumi nel 1867 (GV 11504).

28 Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/ralph-waldo-emerson_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

novembre 1869 si abbona alla biblioteca del Vieusseux per sei mesi, e indica come residenza «Villa d'Elci [porta S. Gallo]» (LS 7). Oltre a queste tracce fiorentine, è noto che dal 1875 al 1898 Norton insegnò storia delle belle arti nell'università di Harvard; tenendovi ogni anno un corso di belle arti e uno sulle opere di Dante. Nel 1880, con l'aiuto di Longfellow, di Lowell e d'altri, organizzò la benemerita *Società dantesca americana*, della quale assunse la presidenza dopo Lowell, dal 1891 alla morte. La sua traduzione, pubblicata a Boston, esce nel 1891-1892[29].

Alle tracce delle prime presenze dei «padri pellegrini» delle grandi università del nord-est americano, arrivati a Firenze per lunghi periodi di studio «nella prospettiva di dotarsi dei mezzi per istruire le future generazioni»[30], si aggiungono quelle degli inglesi residenti a Firenze. Tra questi Joseph Garrow, autore della prima traduzione completa della *Vita Nova* pubblicata da Le Monnier nel 1846[31]. Le informazioni su Garrow sono molto scarse: sappiamo solo che è stato abbonato al Vieusseux per lunghi periodi, tutti registrati in LS 4: il 7 ottobre 1845 si abbona per 6 mesi, e indica la residenza in «Piazza Santa Maria Novella 4375», poi il 2 ottobre 1846, a «Casa Cerretani, P.za vecchia» (ora Piazza dell'Unità); indirizzo confermato anche dall'abbonamento successivo, il 29 settembre 1847. Decisamente più nota è la figlia Theodosia, che nel 1848 sposa Thomas Adolphus Trollope, andando a vivere nel celebre Villino Trollope in Piazza Maria Antonia (poi P.zza Indipendenza), luogo di ritrovo degli intellettuali anglo-americani coinvolti nelle vicende risorgimentali. Ammirata da Walter Savage Landor per le sue poesie, giudicate superiori a quelle di Saffo, è autrice di varie traduzioni in inglese: la tragedia *Arnaldo da Brescia* di Niccolini, le poesie di Giusti e Dall'Ongaro.

Nell'introduzione della recente riedizione, la curatrice Gigliola Sacerdoti Mariani ipotizza che la traduzione sia frutto della collaborazione tra padre e figlia, mentre la scelta della traduzione del titolo – *The Early Life* – contro la lezione di Rossetti *The New Life*, viene rivendicata da

29 *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Translated by Charles Eliot Norton, Houghton, Mifflin and Company, Boston 1891-1892, 3 vols. (GV 54035).

30 M. Ciacci, *Non tutti i giardini di delizie sono uguali*, in *I giardini delle regine: Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, Sillabe, Livorno 2004, p. 23.

31 *The Early Life of Dante Alighieri,* [translated] by Joseph Garrow, *Together with the Original in Parallel Pages*, Le Monnier, Florence 1846 (GV 4862).

Garrow nella sua introduzione[32]. La traduzione rossettiana, infatti, citata anche da Giuseppe Mazzini nel suo saggio sulle opere minori di Dante (1844), aveva cominciato a circolare a Londra già negli anni Quaranta, ma la pubblicazione, con l'editore Smith, Elder and Co., è del 1861, in *The Early Italian Poets: from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri in the Original Metres; together with Dante's Vita Nuova*[33].

Tra i dantisti inglesi residenti in Italia è da segnalare, inoltre, il caso di Mrs. Ramsay la prima traduttrice della *Commedia*, il cui nome originario è Claudia Hamilton Garden, nata nel 1825 a Glasgow. Sposata nel 1853 con Robert Ramsay, visse per molti anni in Italia, dove imparò la lingua e conobbe alcuni dei più grandi studiosi di Dante. Oltre all'Italia, fece anche un tour attraverso la Spagna tra maggio e novembre 1872, descritto in *Un'estate in Spagna* (1874)[34]. La troviamo abbonata alla biblioteca del Vieusseux con il nome di Mrs. Ramsay il 9 marzo 1880 e il 12 marzo 1881 (LS 10), poi di nuovo il 15 novembre 1887 (LS 12), ma la sua residenza è a Roma, dove morirà nel 1902, sepolta nel Cimitero Acattolico. Poco nota la sua traduzione, pubblicata tra il 1862 e il 1863, ma Violet Paget (Vernon Lee) la segnala come la migliore, in una lettera a Henrietta Jenkins del 14 ottobre 1874:

> A friend of ours at Rome, Mrs. Ramsay, worked for seven years in turning Dante into English *terzini*; her translation is far the best I know; better than is that of Cary, Wright, or Longfellow – but it seems to have gained her absolutely no reputation whatever[35].

La conoscenza tra le due donne, che affiora sporadicamente dal carteggio di Vernon Lee, è confermata in una lettera di Eugene Lee-Hamilton (figlio di primo letto della madre di Vernon Lee), quando comunica alla sorella la presunta scomparsa di Mrs. Ramsay, il 27 agosto 1885: «You will be sorry to hear that Gason believes he has seen an annoncement of Mrs. Ramsay's

---

32 Si veda G. Mariani Sacerdoti, *Introduzione* a *The EarlyLife of Dante Alighieri: Together with the Original in Parallel Pages* by Joseph Garrow, Effigi, Arcidosso 2021, pp. 9-63.

33 *The Early Italian Poets: from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri in the Original Metres; together with Dante's 'Vita Nuova'*. Translated by D. G. Rossetti, Smith, Elder and Co., London 1861 (GV 15979).

34 Cfr. la voce di Pere Gifra su Claudia Hamilton Ramsay: https://www.cataloniatoday.cat/article/912022-an-eye-for-detail.html.

35 *Selected Letters of Vernon Lee 1856-1935.* Vol. I*: 1865-1884*, edited by A. Gagel, Routledge, London and New York 2017, p. 178.

death at Rome about two months ago»[36]. La traduttrice di Dante morirà in realtà nel 1902, ma questi dettagli – in particolare l'elogio della sua traduzione – portano alla luce possibili collegamenti con la traduzione di Eugene, che nel 1898 darà alla luce una sua versione dell'*Inferno* con l'editore londinese Grant Richards[37].

Anche in questo caso il *Libro dei soci* si conferma una fonte preziosa per ricostruire tasselli biografici dei Paget-Lee Hamilton a Firenze, scanditi dai vari recapiti. Nel 1880 Henry Ferguson (padre di Vernon Lee) si abbona al Vieusseux per 6 mesi alla *reading room* per la lettura dei giornali, indicando come residenza Via Garibaldi 5 (LS 10); registrate allo stesso indirizzo compaiono anche sua moglie – Mrs. Paget (Matilda Lee-Hamilton) – e Miss Paget, la prima volta il 22 gennaio 1883 (LS 10), e di nuovo il 27 gennaio 1885 (LS 11). Il 3 settembre 1889 Henry Ferguson indica invece la nuova residenza del Palmerino (LS 12), dove fino al 1896 soggiornerà anche Eugene, reso invalido da una paralisi agli arti inferiori, e accudito dalla madre e dalla sorella, che nel frattempo si stava affermando come scrittrice. In seguito alla guarigione, nel 1897 Eugene si sposta in Piazza d'Azeglio 6: l'indirizzo si ricava sempre dai suoi abbonamenti al Vieusseux, l'8 novembre 1897 per 6 mesi e il 5 ottobre 1898 (LS 15), mentre il 30 settembre 1899 indica un nuovo indirizzo sempre nei pressi: Via Silvio Pellico 1 (LS 16), (Fig. 1). Il Palmerino, invece, continuerà ad essere presente negli abbonamenti di Miss Paget dal 29 gennaio 1900 in poi[38].

Se per i nomi degli abbonati la ricerca è possibile attraverso il *Libro dei soci*, in cui le firme di questi compaiono in ordine cronologico, secondo la data di iscrizione, molto più complesso è risalire ai libri presi in prestito dai vari iscritti. Il registro usato dalla seconda metà dell' Ottocento fino al 1925, detto *Libro del prestito*[39], è organizzato in sequenza cronologica di collocazione dei libri della circolante, accompagnato da autore e titolo; nello

36 *Selected Letters of Vernon Lee 1856-1935.* Vol. II*: 1885-1889*, edited by S. Geoffroy, Routledge, London and New York 2021, p. 92.

37 *The Inferno of Dante*. Translated with Plain Notes by E. Lee-Hamilton, Grant Richards, London 1898 (GV 29565).

38 Altri abbonamenti di «Miss V. Paget» al Palmerino: 10 gennaio 1901 (LS 16), 31 maggio 1904 (LS 17), 6 novembre 1906 (LS 18), 18 febbraio 1908 (LS 19).

39 La serie del *Libro del prestito* (collocazione: ASGV XIX 2C, d'ora in poi segnalata con la sigla LP, il numero del volume e la collocazione del libro), originariamente composta di 29 volumi, purtroppo non è giunta fino a noi nella sua integrità: mancano il volume 26, con i titoli acquisiti tra la metà del 1914 e la fine del 1918, e il volume 28, che copre gli anni da marzo 1922 al principio del 1925.

spazio previsto sotto ciascun titolo venivano riportati i nomi dei lettori, insieme alla data del prestito abbreviata e spesso non decifrabile: quando il libro rientrava, nome e data venivano annullati con un frego; se lo spazio previsto si esauriva, si aggiungevano altri fogli (volanti) per proseguire la registrazione dei prestiti. Si tratta di una fonte di grande interesse, che documenta, pur con molte lacune, la storia della peregrinazione, di prestito in prestito, di circa 50.000 volumi della biblioteca circolante, ma difficile da decifrare, non solo per la scarsa leggibilità dei nomi e delle date, ma anche per lo stato di conservazione dei registri, che hanno subito vari danneggiamenti, con la inevitabile dispersione dei fogli aggiunti. Di conseguenza può succedere che proprio per i libri molto richiesti la documentazione dei prestiti sia più lacunosa, come nel caso di alcune versioni di Dante prese qui in esame. Per la traduzione di Cary, di cui vengono acquistate nel 1850 cinque copie, per soddisfare evidentemente una grande richiesta, sono dispersi i fogli aggiunti e disponiamo solo di un centinaio di prestiti, dagli anni Cinquanta al 1897 (LP 4, 5954); altrettanti per quella di Carlyle (1855), in due copie, di cui sono sopravvissuti solo i prestiti fino al 1904 (LP 5, 6710), (Fig. 2). Più documentata la fortuna della traduzione di Longfellow, presente in cinque copie, con le tracce dei prestiti tra il 1867 (data di pubblicazione e dell'ingresso in biblioteca) e il primo decennio del '900 (LP 8, 11504): in totale circa 400 prestiti, per i quali è stato necessario aggiungere tre fogli (tutti sopravvissuti). Un foglio aggiunto c'è anche per *Early Italian Poets* (1861) con la traduzione della *Vita Nova* di Rossetti (LP 11, 15979: circa 200 prestiti); tutte le altre, invece, si accontentano dello spazio riservato nel registro.

Fare dei calcoli puramente quantitativi è abbastanza semplice, ma la vera difficoltà si incontra nell'identificazione dei lettori, che venivano registrati solo con il cognome – insufficiente a identificare coniugi o membri della stessa famiglia, oltre ai casi di omonimia – e la data del prestito, spesso illeggibile. È quasi scontato affermare che i lettori delle traduzioni inglesi di Dante sono quasi tutti britannici e americani; tra di loro si intravede qua e là qualche personaggio noto, appartenente a quella società cosmopolita in prevalenza anglofona radicata a Firenze negli ultimi decenni dell'Ottocento. Tra i primi prestiti di Cary, ad esempio, il nome di «De la Ramé», rinvia a Ouida, la prolifica scrittice vittoriana stabilita in riva d'Arno, dove approda con la madre nel 1871 per rimanervi

oltre venti anni[40]; quello di «Colnaghi» alla famiglia di sir Dominic Ellis, console a Firenze nel 1872 quando, a capitale appena spostata a Roma, nel capoluogo toscano era rimasta la sede del Consolato generale per l'Italia settentrionale. Residente a Firenze fino al 1896, Colnaghi diventa il punto di riferimento della numerosa colonia di espatriati anglosassoni, composta da letterati, intellettuali, studiosi, *amateurs*; sia lui che sua moglie frequentano il Vieusseux, come risulta dai loro abbonamenti: il 10 ottobre 1872 si registrano entrambi, rispettivamente come Mrs. Colnaghi (per una settimana) e Mr. D. E. Colnaghi per 12 mesi (LS 8)[41]. Incrociando le date e il periodo dell'abbonamento, sembra certo che il prestito di Dante, registrato in data 1873, sia da attribuirsi a lui, cosa che tuttavia non esclude la lettura da parte di entrambi i coniugi. Sempre tra i prestiti di Cary, un altro caso è quello di «Hillebrand», che rinvia allo storico Karl, uno dei pochi intellettuali tedeschi già famoso in Italia mentre era in vita. Trasferitosi a Firenze nel 1868, Hillebrand diventa un frequentatore assiduo del Vieusseux, fino al 1884: il suo ultimo abbonamento risale al 16 ottobre 1884 (LS 11), tre giorni prima della sua scomparsa Il prestito della *Commedia*, in data 2 dicembre 1887, è da attribuirsi dunque a sua moglie, Madame Karl Hillebrand, registrata nel *Libro dei soci* il 22 ottobre 1887 (LS 12).

Tra i numerosi prestiti della traduzione di Carlyle, un rappresentante della famiglia Alexander: il pittore e collezionista americano Francis, famoso in patria per aver ritratto Charles Dickens, era venuto a Firenze con la moglie Lucy e la figlioletta Frances nel 1852. Gli abbonamenti al Vieusseux segnalano vari recapiti: la Pensione Suisse in Via Tornabuoni (1853), Villa Brichieri a Bellosguardo (1865), oltre al recapito estivo dell'Abetone (Francis nel 1867, sua moglie nel 1878). Proprio durante le estati all'Abetone, Frances, istruita al disegno dal padre, si era appassionata ai canti e leggende popolari di quella zona; li tradusse in inglese e li illustrò

40 L'abbonamento al Vieusseux di «M.me de la Ramé» con recapito all'Hotel d'Italie è del 15 novembre 1871 (LS 8). Su Ouida nella comunità cosmopolita fiorentina cfr., M. Ciacci e L. Desideri negli Atti della conferenza internazionale *Ouida in Exile: The Stubborn Pilgrim – Ouida in esilio: La pellegrina tenace,* Bagni di Lucca, 30–31 agosto 2008, in «Anglistica Pisana», VI, 1/2, 2009, p. 13–24.

41 Colnaghi si abbona anche il 23 settembre 1874 con la qualifica «H. B. Mj's Consul» (LS 8), mentre la moglie ricompare il 23 marzo 1881 (LS 10). Per la cerchia del Console Colnaghi a Firenze cfr., G. Gobbi Sica in *I giardini delle regine*, cit., p. 76-77 e 211.

con disegni che suscitarono l'ammirazione di John Ruskin[42].

Queste tracce di lettura sono senza dubbio importanti per ricostruire la fortuna delle traduzioni dantesche nell'ambiente cosmopolita fiorentino che gravitava intorno al Vieusseux, ma sono semplici indicazioni, piccoli indizi, che possono tuttavia risultare utili per risalire alle opinioni di qualche lettore, alle preferenze per alcune traduzioni a scapito di altre. Abbiamo visto il giudizio di Miss Paget sulla traduzione della *Commedia* di Mrs. Ramsay, in una lettera del 1871; più tardi, quando è trasferita a Firenze, il suo nome ricorre nel *Libro del prestito* tra i lettori di *The Early Life* (traduzione di Garrow: LP 4, 4862)), e di *The New Life* (traduzione di Rossetti: LP 11, 15979), e possiamo supporre una sua preferenza per quest'ultima versione. Ma nella fitta schiera di lettori di *Early Italian Poets* con la traduzione della *Vita Nova* si distingue un nome che si impone su tutti, molto legato a Vernon Lee: quello di Carlo Placci, il «nomade poliglotta»[43], gran lettore, frequentatore del *beau monde* fiorentino e della comunità anglosassone. Il prestito di Placci risale al 16 aprile 1882, pochi giorni dopo la morte di Longfellow (24 marzo) e di Dante Gabriele Rossetti (9 aprile): «due dolorosi telegrammi nel breve spazio di un mese ci hanno annunziato la morte di due poeti» scrive Placci nel saggio dedicato a Rossetti, apparso sulla rivista fiorentina «Rassegna nazionale», proprio in data aprile 1882. Una singolare coincidenza con il prestito del libro, che ci ha messo sulle tracce di un elogio dei fratelli Rossetti, poco conosciuto:

> La collezione dei poeti d'Italia dei primi secoli è un'opera indubitatamente straordinaria. È divisa in due parti; nella prima i poeti anteriori a Dante, nella seconda sta l'Alighieri coi suoi contemporanei: e vorremmo noi altri avere una così bella e completa antologia della poesia primitiva di qualche nazione estera. […] Forse nissun altro poeta era più adatto del Rossetti a fare questo lavoro, il quale

42 Cfr. la voce di Frances (Francesca) Alexander di G. Gobbi Sica, ivi, p. 208. Tutti i membri della famiglia Alexander sono sepolti a Firenze, nel Cimitero degli Allori. Cfr. G. Gobbi Sica, *Un pantheon americano al Cimitero degli Allori*, in *Americani a Firenze: Sargent e gli Impressionisti del nuovo mondo*, a cura di F. Bardazzi, C. Sisi, Marsilio, Venezia 2012, p. 53.

43 La definizione è di G. Papini, nel saggio *Il collezionista di uomini*, in *Passato remoto 1885-1914*, L'Arco, Firenze 1948, p. 172. Ma si veda anche M. J. Cambieri Tosi, *Carlo Placci: Maestro di cosmopoli nella Firenze fra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1884 e M. P. Strouwel, *Carlo Placci between Italy and Britain in the 1880s*, in «Modern Language Review», LXXXIX, 1, 1994, pp. 71-87.

> osserva nella prefazione come, fino dalla sua prima gioventù sia vissuto sotto "l'influenza del gran fiorentino" e per conseguenza anche nell'ambiente suo[44].

Istruiti dal padre all'amore per Dante, fino da piccoli, i fratelli di Dante Gabriel vengono ricordati da Placci per i loro contributi danteschi: Maria Francesca, che «ne ha scritto a lungo» e William Michael, che nel 1865 si cimenterà nella «eccellente traduzione dell'*Inferno* contribuendo inoltre assai coi consigli e coll'aiuto a questo colossale lavoro del fratello»[45]. Per Placci la traduzione della *Vita Nuova* «è resa alla perfezione»,

> ed ha arricchito la letteratura inglese di un'opera popolare di più, talchè come propagatore delle nostre migliori poesie medioevali, il Rossetti ha assai più merito serio che non lo abbia il Longfellow, il quale è stato lodato forse troppo nei recenti necrologi, come divulgatore di roba italiana negli Stati Uniti e nell'Inghilterra[46].

Prosegue in nota una disamina accurata, con testi a confronto, delle varie traduzioni:

> La versione di Longfellow della *Divina Commedia* non è affatto considerata la migliore in inglese: ha gran fama, e con ragione, quella del Cary che data sino dagli ultimi anni dello scorso secolo. Quest'ultima è in versi sciolti senza riguardo che ogni linea corrisponde ad una linea del testo, mentre quella del Cayley (lodata dal Rossetti) è in terza rima e quella del dottore Carlyle (fratello del noto storico) è in prosa[47].

Per poi arrivare al giudizio finale, dove sono accomunati i fratelli Rossetti, Dante Gabriele e Guglielmo, eccellente traduttore dell'*Inferno*:

---

44 C. Placci, *Dante Gabriele Rossetti: Nato nel maggio 1828, morto nell'aprile 1882*, Uffizio della Rassegna Nazionale, Firenze 1882, p. 10-11.

45 *Ibidem*. Tra i numerosi contributi di Maria Francesca Rossetti si segnala *A Shadow of Dante: Being an Essay towards Studying himself, his World and his Pilgrimage*, Rivingtons, London 1871 (GV 13946).

46 C. Placci, *Dante Gabriele Rossetti*, cit., p. 11.

47 *Ibidem.* Molto legato ai fratelli Rossetti, l'inglese Charles Bagot Cayley pubblica la traduzione a Londra tra il 1851 e il 1854: *Dante's Divine Comedy*: Translated in the Original Ternary Rhyme, in 3 voll. (con un quarto volume di note pubblicato nel 1855).

> Il segreto che hanno per me i fratelli Rossetti sta in quell'immedesimarsi coll'intero spirito dell'originale, colle parole antiquate, colle costruzioni, colle trasposizioni ecc. Gli altri traduttori rimangono troppo moderni e, sebbene possano anche rendere il senso preciso, non sono *danteschi* come loro[48].

Potrei fermarmi qui, alle parole di Placci, che suggellano splendidamente le traduzioni rossettiane, ma non voglio dimenticare un'altra lettrice della *Vita Nuova* nella versione di Garrow: non un'inglese, ma un'italiana, anglista e traduttrice a sua volta, Giulia Celenza, che prende in prestito il libro l'8 marzo 1924[49]. Nel 1922 la Celenza aveva pubblicato a Firenze la prima versione italiana dell'*Atalanta in Calydon* di Swinburne, con la prefazione di Emilio Cecchi: una traduzione che aveva suscitato in Praz quasi un moto d'invidia, per la «meravigliosa facilità musicale, che le faceva rendere così adeguatamente il più musicale dei poeti inglesi»[50]. Ed è sempre Praz a metterci sulle tracce della prima conferenza di Giulia al British Institute di Firenze, rievocata con toni suggestivi:

> Era la sua prima conferenza, e molti di noi che ascoltavamo certo provavamo un'impressione simile a quella che ci coglie seguendo il cammino dell'equilibrista sul filo. Che dovesse arrivare fino in fondo, pareva un miracolo; ma proprio quando la voce sembrava doverle venir meno, ella si riprendeva dando prova d'un'energia che certo le proveniva dalla sua duplice robusta razza, ligure e abruzzese. Come molte conferenze di principianti, la sua durò assai più del tempo prefisso: credo un'ora e mezza: un miracolo di resistenza. Ma l'interesse della persona che parlava di Rossetti con un volto pallido

48 C. Placci, *Dante Gabriele Rossetti*, cit., p. 12.

49 Gli abbonamenti della Celenza alla biblioteca circolante iniziano il 22 novembre 1905 e si protraggono fino alla prima metà degli anni Venti. Per le letture e i prestiti alla Biblioteca nazionale si vedano le pagine dedicate alla Celenza nel saggio di Alessandra Toschi, *Dallo studio alle professioni del libro: donne alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze (1900-1915)*, in *L'altra metà dell'editoria: Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, a cura di Roberta Cesana e Irene Piazzoni, Ronzani, Vicenza 2022, pp. 217-222.

50 M. Praz, *Giulia Celenza (1933)*, in W. Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, versione col testo a fronte di G. Celenza, Sansoni, Firenze 1943, p. V-VIII. Per un profilo biografico della traduttrice cfr., Vincenzo Crescente, *Forse una religione da infondere nelle anime altrui: Sulle tracce di Giulia Celenza*, «Collettivo R», n.s., 8-9, maggio-dicembre 2008, pp. 67-71.

> come quello delle creature del pittore, e una voce argentina quasi ultraterrena, avvinse il pubblico[51].

Dal recente reperimento di un volantino superstite abbiamo ricostruito la data – 17 marzo 1921 – e il titolo della conferenza: *L'ispirazione dantesca nella poesia e nella pittura di Dante Gabriele Rossetti*; un indizio prezioso che trova riscontro anche tra i libri posseduti dalla Celenza, conservati alla Biblioteca Marucelliana. A titolo di esempio, mi limito a segnalare la presenza di importanti tracce di lettura e di traduzione nell'esemplare di Rossetti, *Poems & Translations Including Dante's Vita Nuova & The Early Italian Poets*, acquisito da Giulia nel 1912 nell'edizione londinese di J. M. Dent[52]. La ricostruzione di questa ricca biblioteca, oltre a fare luce sull'attività della grande traduttrice, che «Firenze ha scandalosamente dimenticato», come ebbe a dire Eugenio Montale[53], ci consentirà di aggiungere ulteriori tasselli alla ricostruzione della fortuna delle traduzioni inglesi di Dante nel primo ventennio del Novecento.

51 M. Praz, *Giulia Celenza*, cit., pp. VI-VII.

52 Biblioteca Marucelliana: coll. 7.u. 864.

53 Eugenio Montale in *Testimonianze e ricordi sul Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux […] raccolti da Marco Marchi celebrandosi il secondo centenario della nascita del fondatore (1779-1979)*, Tip. Mori, Firenze 1979, p. 8.

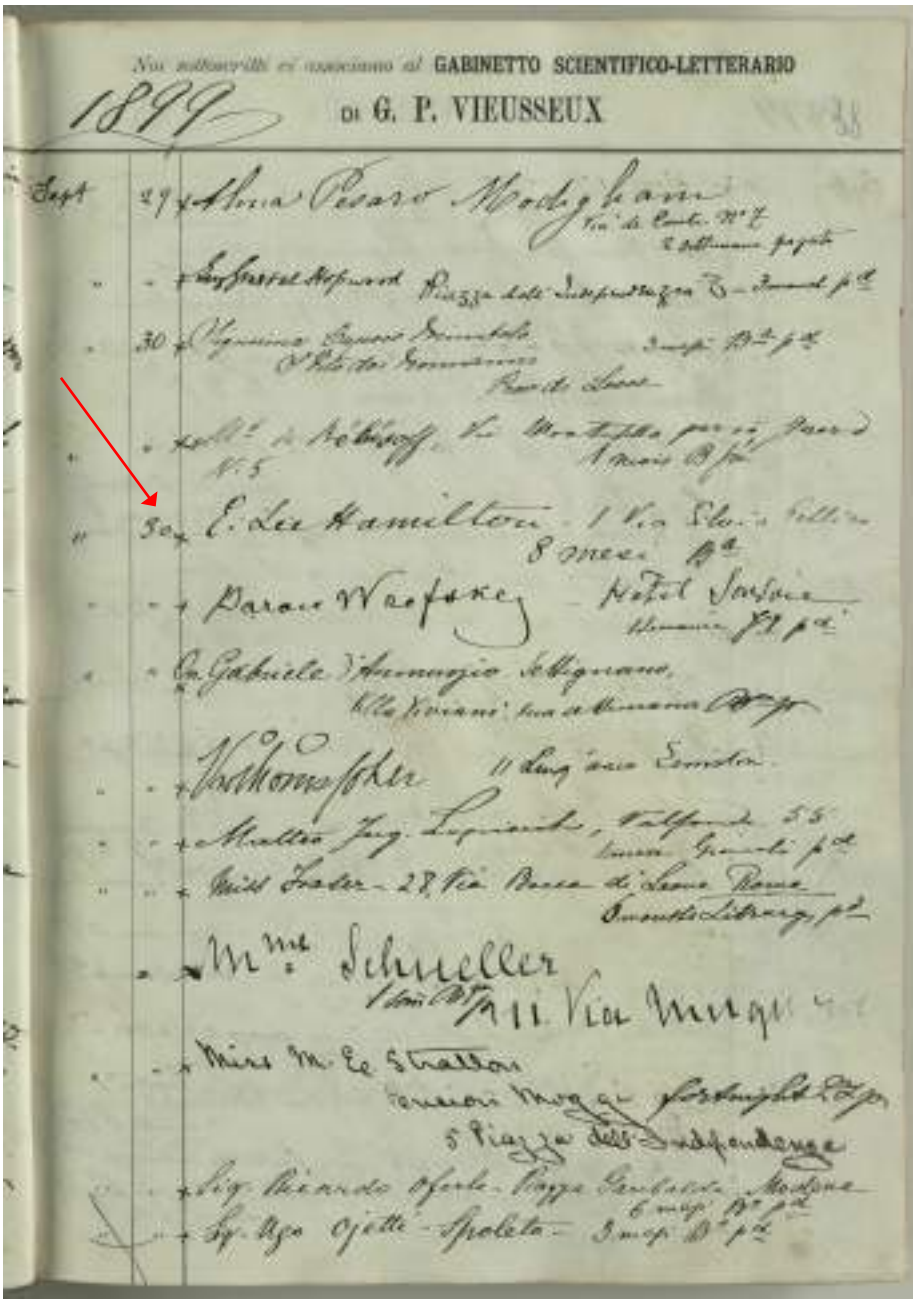


Fig. 1 Dal Libro dei soci (ASGV, XIX 2B.16), firma di Eugene Lee-Hamilton il 30 settembre 1899, con abbonamento di otto mesi alla biblioteca.

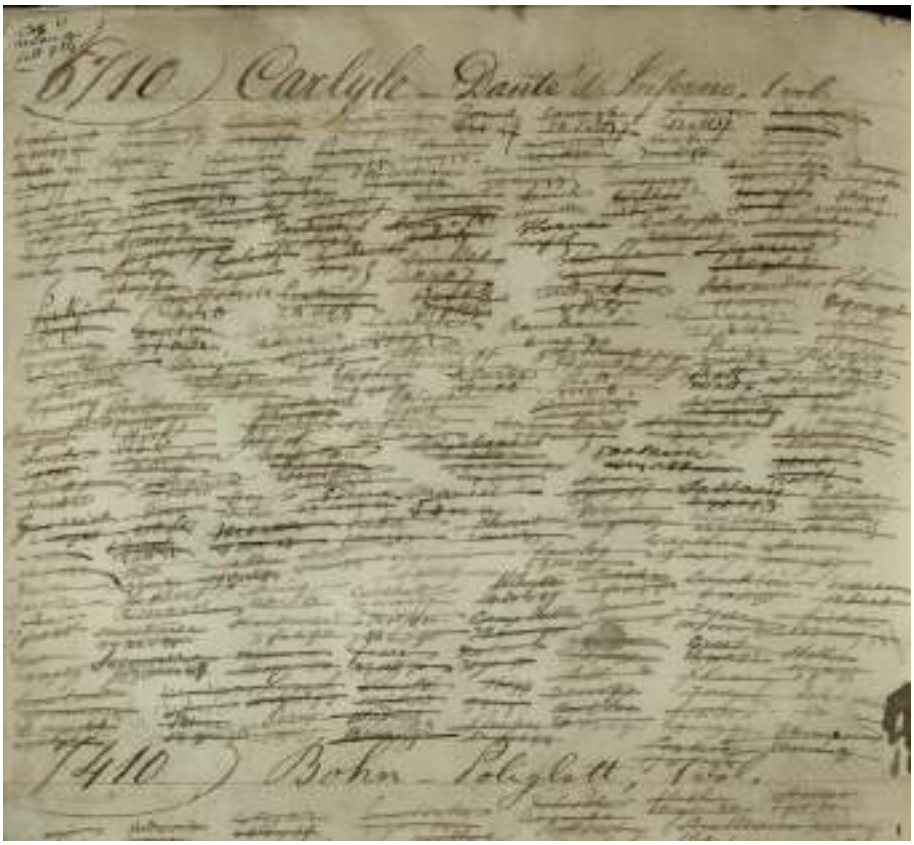


Fig. 2 Dal Libro del prestito (ASGV, XIX 2C.5),
elenco dei lettori che hanno preso in prestito la traduzione di Carlyle dell'Inferno

Silvio Balloni

La collezione dantesca del barone Seymour Stocker Kirkup: notizie inedite e riscoperte

Il Barone Seymour Stocker Kirkup, nato a Londra nel 1788, figlio di un importante gioielliere della City, dal 1809 studia pittura alla Royal Academy con William Blake e nel 1824 decide di trasferirsi a Firenze, dove in un edificio del XIII secolo situato a sud del Ponte Vecchio, antica residenza dei Templari denominata Casa Carovana – o Casa Caruana –, andato distrutto nei bombardamenti tedeschi del 1944, allestisce una sontuosa biblioteca rinomata per la sua collezione dantesca. Questa biblioteca era famosa anche per la sua raccolta di demonologia, poiché Kirkup era un occultista e a Firenze lo chiamavano 'Il Mago', per il suo modo eccentrico di vestire con lunghi mantelli. Ma il suo interesse per l'occulto era motivato dall'origine della sua passione su Dante, ovvero l'interpretazione esoterica che dell'opera del Divin Poeta aveva offerto Gabriele Rossetti.

Fino ad oggi la biblioteca kirkupiana è sempre stata oggetto di descrizioni sommarie, quelle dei contemporanei che ebbero la fortuna di vedere dal vivo la sua collezione, ma queste relazioni, proprio in quanto generiche, svolte in resoconti giornalistici o epistolari, sono sempre risultate parziali, indeterminate. Esse infatti non avevano come obiettivo l'analisi dettagliata dei volumi della raccolta, il cui unico catalogo, quello della vendita della collezione presso la Sotheby's di Londra il 6 dicembre del 1871, ormai rarissimo, non è mai stato consultato con l'obiettivo di ricostruire l'entità e l'organizzazione interna della collezione kirkupiana, esaminandone in modo dettagliato le componenti, illustrando per la prima volta quali manoscritti, quali titoli e quali edizioni dantesche, nello specifico, erano in possesso di Kirkup (Fig. 1).

Io ho effettuato tale lavoro per quanto riguarda i codici manoscritti, gli incunaboli – ovvero i libri stampati a partire dalla nascita della tipografia fino all'anno 1500 compreso – e le edizioni del XVI secolo, queste ultime indagate, per adesso, in modo parziale, solo prendendone in esame gli esemplari più importanti e preziosi: titoli e edizioni che per la prima volta sono identificati, integralmente descritti e, per quanto attiene i codici manoscritti, individuati nella loro collocazione attuale. Non ha sinora

facilitato questo compito la pressoché introvabilità del catalogo londinese della vendita Kirkup, che mi è stato concesso di visionare grazie agli archivisti della Sotheby's di Londra e all'AD di Sotheby's Italia Filippo Lotti. Ecco dunque che per la prima volta, oggi possiamo dare uno sguardo complessivo e dettagliato, analitico e bibliofilico, alla raccolta kirkupiana. Per motivi di spazio in questa sede mi occuperò dei pezzi più rilevanti della collezione, individuando nel dettaglio, e per la prima volta, i titoli di tutti i manoscritti e degli incunaboli, nonché delle cinquecentine più rilevanti della biblioteca kirkupiana, riuscendo, per quanto attiene i codici manoscritti, anche a rivelarne con sicurezza la collocazione odierna.

I manoscritti danteschi della collezione Kirkup sono ben sette, più una singola carta testimoniante l'Inferno: sei tramandano la *Divina Commedia*, e uno – trattasi della prima informazione inedita offerta in questa sede – il *Convivio*; gli incunaboli, ovvero le edizioni stampate prima del 1500 sono otto, e le cinquecentine, ovvero le edizioni stampate nel corso del XVI secolo, sono ben venticinque. La globalità delle edizioni dantesche possedute dal Barone, possiamo finalmente affermarlo con sicurezza, è di 144 esemplari, distribuiti dal XV al XIX secolo, gli ultimi dei quali consistono nelle opere date alle stampe in occasione del Sesto centenario dantesco del 1865, cui Kirkup partecipò attivamente, mettendo a disposizione degli studiosi che stavano pubblicando le loro edizioni critiche della *Commedia* i codici della sua collezione, come accadde nel caso di George John Warren, quinto Barone Vernon, per la cui monumentale edizione dell'*Inferno* Kirkup disegnò anche le illustrazioni. Per questo e altri molti suoi meriti connessi alla riscoperta di Dante e alla tutela della sua memoria storica, incluso l'aver realizzato nel 1842 un prezioso rilievo della porta originale dell'abitazione di Dante, preservandone l'aspetto dopo la demolizione, il re Vittorio Emanuele II lo nominò nel 1868 Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine dei SS Maurizio e Lazzaro, la seconda più importante onorificenza della monarchia Sabauda, che egli equiparò, in modo arbitrario, al titolo di Barone col quale è rimasto conosciuto fino ad oggi.

Ma passiamo adesso all'analisi della collezione: tra i sette manoscritti danteschi della raccolta figurano due codici, entrambi risalenti al XV secolo, importanti per la storia della dantologia americana, poiché furono i primi manoscritti danteschi a varcare l'Atlantico e a fare il loro ingresso negli Stati Uniti: il primo codice, contenente l'*Inferno* e i primi 63 versi del *Purgatorio*, non datato, fu infatti comprato da Ellis & White per conto di Charles Eliot Norton, fondatore della *Dante Cambridge Society*,

per la cifra di 20 sterline, e acquistato successivamente nel 1882 dalla stessa *Dante Society* per 25 sterline, al fine di collocarlo nella Biblioteca di Harvard: questo codice riporta una iscrizione al termine del poema che lo identifica come proveniente dalla biblioteca del celebre umanista genovese Giovan Battista Grimaldi. Il secondo manoscritto, datato 1457, redatto da Bartolommeo Massoni da Lucca, contenente l'*Inferno* e il *Paradiso*, unitamente al commento noto come 'falso Boccaccio', fu anch'esso acquistato da Norton all'asta kirkupiana del 1871 e giunse a Harvard nel 1906, quando l'Università acquistò la biblioteca privata dello studioso. All'interno di questo manoscritto era inserita un'altra carta, contenente i versi 64-135 del XXIV canto dell'*Inferno*, anch'essa risalente al XV secolo, come aveva subito notato William Coolidge Lane nella redazione del suo catalogo della collezione dantesca delle biblioteche di Harvard e Boston edito nel 1890: si tratta, come vi dicevo, dei primi manoscritti antichi della *Divina Commedia* a fare il loro ingresso negli Stati Uniti.

Il manoscritto più antico della collezione è quello, datato ottobre-novembre 1368 – dunque risalente a meno di cinquant'anni dopo la morte del Divin Poeta – redatto dal copista Bettino de' Pili, appartenente a una famiglia citata nel Paradiso: si tratta di una delle più antiche testimonianze manoscritte della *Commedia*, già conservato nella Biblioteca Corazzi di Cortona, e fu venduto da Kirkup a Lord Bertram Ashburnham nel post-asta, il 3 gennaio 1872: oggi è conservato alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, in seguito all'acquisto dei codici Ashburnhamiani promossa dal Governo Italiano nel 1884 tramite la mediazione svolta da Pasquale Villari.

Uno tra i manoscritti più sontuosi della collezione del Barone è quello, risalente anch'esso al XIV secolo, che Kirkup aveva comprato da Guglielmo Libri, il quale a sua volta lo aveva acquistato in Francia nel 1847; manoscritto anch'esso venduto da Kirkup il 3 gennaio 1872 a Lord Ashburnham e oggi conservato alla Biblioteca Medicea Laurenziana: esso è decorato da bellissimi capilettera miniati con decorazione in lamina d'oro, arricchiti dalla presenza di un fregio foliato a cornice, che si sviluppa a partire dalle iniziali istoriate, le quali scandiscono l'inizio delle tre cantiche del poema. I sette codici danteschi posseduti da Kirkup non furono tutti acquistati da Lord Ashburnham, come spesso si scrive, poiché a parte i due manoscritti comprati da Norton e confluiti nelle collezioni americane, nella biblioteca di Ashburnham Place, di cui abbiamo altresì recuperato il catalogo, non compariva neanche il manoscritto kirkupiano del *Convivio*,

né un manoscritto su pergamena, datato 1417, che è l'unico, tra quelli provenienti dalle collezioni del Barone, ad essere ancora conservato in collezione privata.

Nel dettaglio, possiamo così descrivere nella loro totalità i sette codici danteschi della collezione del Barone Kirkup: i due confluiti nelle collezioni di Harvard – ovvero quello datato 1457 redatto da Bartolommeo Massoni da Lucca, contenente anche l'inserto con i versi 64-135 dell'Inferno, e quello, risalente anch'esso al XV secolo, comprato all'asta kirkupiana del 1871 da Ellis & White per conto di Charles Eliot Norton. Un terzo conservato presso la John Rylands Library dell'Università di Manchester, risalente al XV secolo, proveniente dalla famiglia Tolomei Gucci di Firenze, il quale contiene anche la *Professione di Fede* di Dante, ovvero la sua parafrasi in terza rima del Credo, e che si conclude con un poema religioso in ottave.

Oltre a questi tre, ne rimangono quattro: i due da noi già citati conservati alla Medicea Laurenziana e acquistati da Lord Ashburnham, e poi altri due codici: il manoscritto del *Convivio*, proveniente dalla biblioteca della famiglia Pitti del Tovaglia, che il filologo Stefano Audin compra all'asta di Sothebys nel 1871, e che adesso, posso darvi questa ulteriore notizia inedita, si conserva al British Museum di Londra[1], e un manoscritto della *Commedia* su pergamena datato 1417 – non presente infatti nei cinque manoscritti della *Commedia* provenienti dalla Biblioteca di Ashburnam Place, il quale è l'unico codice kirkupiano non censito nelle biblioteche pubbliche e dunque ancora oggi in mano privata.

Passiamo adesso alla collezione di incunaboli del Barone Kirkup, anch'essi identificati per la prima volta. Kirkup possedeva una copia della *Commedia* stampata nel 1477 a Venezia da Vindelino da Spira, il tipografo tedesco che introduce la stampa a caratteri mobili a Venezia nel 1469: si tratta della prima edizione commentata del poema, corredata dall'esegesi di Jacopo della Lana, nonché la prima edizione della *Commedia* a contenere il *Trattatello in laude di Dante* del Boccaccio e a offrire i capitoli di commento all'*Inferno* di Jacopo Alighieri e Bosone da Gubbio: si tratta dunque della prima edizione del poema dantesco pubblicata con intenti storico didattici. L'esemplare posseduto da Pierre Bergé, celebre figura del mondo della moda internazionale e grande collezionista di Dante, l'ultimo ad essere passato in asta in ordine cronologico, è stato venduto nel 2018 a 37.913 euro. Nel colophon del volume, redatto in forma di sonetto, Dante

1 British Museum, Coll.: Br additional 28840.

vien chiamato «inclito et divo dante alleghieri Fiorentin poeta», per cui è stato ipotizzato che proprio a causa di questo epiteto l'intero poema abbia ricevuto il titolo di *Divina Commedia*.

La seconda edizione della *Commedia* in collezione Kirkup è la rarissima stampa del poema edita a Venezia dal tipografo Filippo di Pietro prima del 6 maggio 1478, della quale sono noti solo 14 esemplari al mondo, e che non ha mai subito alcun passaggio d'asta. Questa edizione, curata da un commentatore noto non altrimenti che per il nome in latino, C. Lucius Laelius, è la prima in cui Dante è appellato con l'epiteto di 'Venerabile', ed è stampata nella città lagunare entro il 6 maggio del 1478 poiché questa è la data di morte del doge Andrea Vendramino, al quale c'è una referenza all'interno del volume.

La terza edizione è quella più preziosa, la prima edizione della *Divina Commedia* stampata a Firenze, edita il 30 agosto del 1481 presso Niccolò di Lorenzo Alamanno con il commento di Cristoforo Landino e la *gratulatio* dantesca di Marsilio Ficino (Fig. 2), decorata dalle incisioni di Baccio Baldini su disegni di Sandro Botticelli raffiguranti gli episodi dell'*Inferno*, la più sontuosa delle edizioni della *Commedia*, e la prima ad essere corredata dal *Commento* di Cristoforo Landino, cioè la prima esegesi integrale in volgare del poema dantesco. Censita in 134 esemplari al mondo, fu stampata in origine in 1200 copie, e fu voluta fortemente da Lorenzo il Magnifico come omaggio di Casa Medici a Dante e a Firenze, in un sottile artificio di identificazione mitopoietica del potere mediceo con la città del Giglio. L'ultimo passaggio in asta di un esemplare di questa edizione è del 2012, venduto da Bloomsbury per 73.750 euro, ma corredato solo da due illustrazioni botticelliane.

Per avere un'idea del valore attuale di una delle rarissime copie complete delle 19 incisioni botticelliane, pensiamo che l'esemplare acquistato da Isabella Stewart Gardner, tramite Bernard Quaritch e Charles Eliot Norton, alla vendita della biblioteca Lindseiana dei conti di Crawford messa all'incanto da Sotheby's nel 1887, fu pagato ben 420 sterline.

Il quarto esemplare è l'edizione della *Commedia* stampata a Brescia il 31 maggio 1487 dal tipografo dalmata Boninus de Boninis de Ragusia, nota al mondo in 101 esemplari registrati, che deve considerarsi, dopo il parziale tentativo illustrativo dell'edizione fiorentina del 1481, che negli esemplari completi conteneva al massimo 19 incisioni dell'*Inferno*, la prima edizione della *Commedia* ad avere l'*Inferno* e il *Purgatorio* completamente illustrati, più il primo canto del Paradiso. L'edizione, il capolavoro della stampa

bresciana del XV secolo è ornata con 68 xilografie – si tratta dunque della prima edizione della *Commedia* decorata da incisioni in legno – che per la prima volta illustrano il poema a piena pagina, opera di un artista milanese, probabilmente allievo del Mantegna. È una edizione ricercatissima e molto preziosa, si pensi che l'esemplare posseduto da Pierre Bergé è stato venduto nel 2015 a 238.840 euro.

Il quinto incunabolo della collezione non testimonia la *Commedia*, ma il *Convivio*, ed è la prima edizione a stampa del trattato dantesco, stampata nel 1490 a Firenze al tipografo Francesco Bonaccorsi. Questa edizione, censita al mondo in 83 esemplari, registra solo 7 passaggi in asta dal 1918. L'ultimo ad essere battuto è stato quello appartenuto ancora una volta a Pierre Bergé, grande collezionista dantesco, ed è stato venduto per 56.869 euro.

Il sesto incunabolo è l'edizione della *Commedia* stampata a Venezia da Pietro de Plasiis Cremonese il 30 novembre 1491: si tratta della seconda edizione integralmente illustrata del poema, ornata da 100 xilografie di gusto popolare, estremamente vivide nella loro vivacità espressiva. Questa edizione ha registrato solo due passaggi d'asta, l'ultimo dei quali da Sotheby's nel 2011, dove è stata venduta per 18.750 euro.

Il settimo incunabolo è l'edizione della *Commedia* stampata a Venezia il 29 novembre 1493 da Matteo Capcasa di Codeca, la terza in ordine di tempo completamente illustrata del poema dantesco, che ripete le incisioni effettuate dal cosiddetto Maestro del Plinio di Pico della Mirandola per la prima edizione interamente illustrata della *Commedi*a, quella stampata a Venezia, sempre da Matteo Capcasa in collaborazione con Bernardino Benalio, il 3 marzo del 1491. È un'edizione censita in 87 esemplari conosciuti. Il miniatore noto come Maestro del Plinio di Pico prende il suo nome dall'avere illustrato il manoscritto della pliniana *Naturalis Historia* per l'umanista Pico della Mirandola.

L'ultimo incunabolo della collezione è una copia dell'edizione della *Commedia* stampata a Venezia nel 1497 da Pietro Quarenghi, illustrata da ben 96 xilografie basate su disegni di Sandro Botticelli, la quale registra solo due passaggi d'asta recenti, da Christie's nel 1986 e da Il Ponte di Milano nel 2017, dove è stata venduta per 11.250 euro.

Tra le cinquecentine – ben venticinque sono quelle presenti in collezione Kirkup – il Barone possedeva due copie, una in legatura veneziana originale e coeva, della celebre edizione stampata da Aldo Manuzio nel 1502 in base alla revisione filologica del testo della *Commedia* effettuata da Pietro

Bembo, la prima edizione della *Commedia* in piccolo formato, in ottavo, e nel nuovo carattere corsivo appositamente pensato da Aldo per inaugurare la moda del libro tascabile e portatile, ad uso degli studiosi e dei lettori colti. Questa edizione, la prima ad essere edita in base ai criteri della moderna filologia testuale, basata sul recupero della versione linguistica del poema quanto più vicina possibile all'originale dantesco, è nota in 67 esemplari al mondo, ma Kirkup possedeva anche la rarissima contraffazione stampata a Lione dal piemontese Baldassarre Gabiano immediatamente dopo il 1502, di cui si conoscono solo 16 esemplari al mondo: si tratta della prima *Commedia* stampata fuori dall'Italia, e della più rara fra le edizioni cinquecentesche del poema.

Un pezzo eccezionale della raccolta è l'edizione, recentemente riemersa nella collezione di Livio Ambrogio, stampata da Alessandro Paganini circa nel 1516, del *Dante col sito e forma dell'Inferno*, la prima in formato 24° della *Commedia*, testimoniata in questo caso dall'unica copia conosciuta stampata su pergamena, uno dei pezzi più importanti della collezione di Kirkup, inizialmente acquistato nel 1847 alla vendita della biblioteca di Guglielmo Libri per ben 1110 franchi dal deputato a Westminster Mr. Leader, che lo regalò al Barone, e da questi passò al pittore preraffaellita Charles Fairfax Murray.

Presente in collezione anche l'edizione, sempre stampata da Paganini a Toscolano, circa nel 1525, della contraffazione del *Dante col sito e forma dell'Inferno* stampata da Aldo Manuzio nel 1515, anche quest'ultima conservata nella raccolta di Kirkup.

I tesori, le rarità di Kirkup, proseguono con l'importantissima edizione della *Commedia* stampata da Giunti a Firenze nel 1506 per le cure di Girolamo Benivieni, la prima edizione del poema uscita dai torchi del celebre editore Giunti, la seconda edita a Firenze, e la prima illustrata con incisioni raffiguranti l'Inferno come un luogo reale, mediante mappe topografiche realizzate dall'architetto e matematico Antonio Manetti, che determinano l'ampiezza, la forma e la collocazione dell'Inferno, per la prima volta situato sotto Gerusalemme, con la consueta forma conica ormai entrata nel nostro immaginario collettivo. L'ultimo passaggio in asta di questo libro è del 2020, venduto da Christie's per 10.625 sterline. Le incisioni tirate per questa edizione verranno inserite anche nel Dante aldino del 1515 da noi sopra ricordato.

Non meno importante la squisita edizione del *Dante Alighieri fiorentino historiado*, col commento di Cristoforo Landino, stampato a Venezia

da Bartolomeo Zani nel 1507, la prima Cinquecentina integralmente illustrata del poema dantesco.

Non manca in collezione la prima edizione del *De vulgari Eloquentia*, stampata a Vicenza da Tolomeo Gianicolo nel 1529, e impressa con un carattere speciale, la cancelleresca italica disegnata da Lodovico degli Arrighi appositamente per stampare le opere del Trissino, che del trattato dantesco fu in questo caso il traduttore: degli Arrighi aggiunse ai suoi caratteri quelli proposti dal Trissino, ovvero l'impiego dell'alfabeto greco per differenziare, nella lingua italiana, l'alternanza di vocali aperte e vocali chiuse. La copia del trattato dantesco posseduta da Kirkup è contrassegnata, come si evince dal catalogo della vendita del 1871, da un autografo di Leonardo Buonarroti, ed è rilegato con la prima edizione delle *Prose della volgar lingua* stampate da Aldo Manuzio nel 1525.

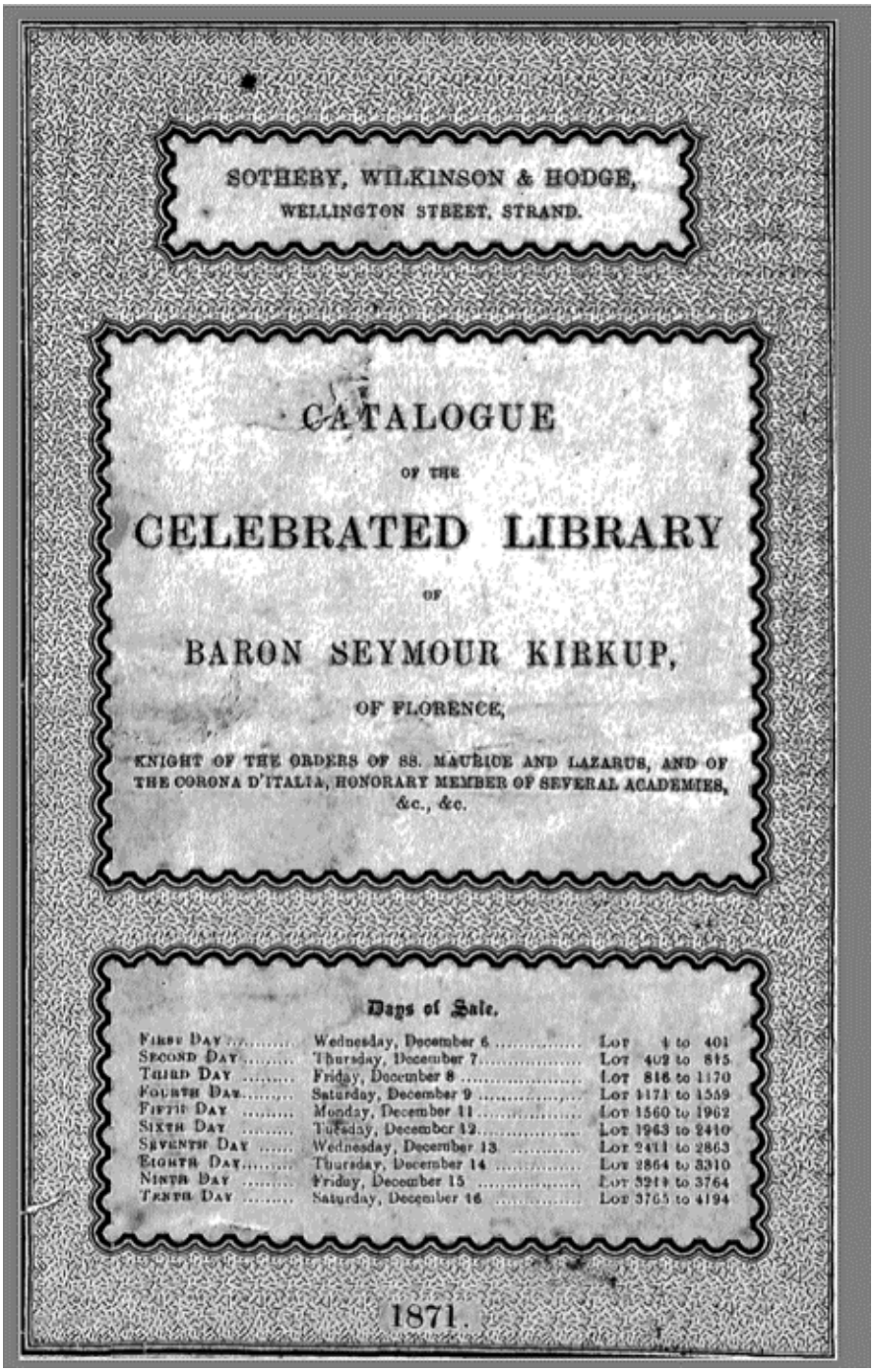
Una delle perle più pregiate della raccolta è una copia dell'edizione del *Convivio* stampata a Venezia nel 1531, quella che Kirkup portò con sé quando ottenne l'accesso alla Cappella del Podestà del Bargello per delineare a lucido la sua celebre effigie dantesca: Kirkup infatti tratteggiò a colori il ritratto di Dante su questa copia, corredandolo del suo autografo: il volume fu acquistato dal colonnello Gillum all'asta di Sotheby's e spedito a Pasquale Villari, che lo donò al Bargello (Fig. 3).

Kirkup, tra le cinquecentine del poema dantesco, possedeva anche la prima edizione della *Commedia* commentata da Alessandro Vellutello, edita a Venezia nel 1544, la prima a interrompere la serie di edizioni commentate dal Landino che si succedevano sino dal 1481, e edita dal tipografo Francesco Marcolini, editore ma anche abile disegnatore, sodale di Tiziano, che influenzerà tutte le successive edizioni illustrate del poema. Presente in collezione è anche la prima edizione del poema dantesco in cui compare la parola 'Divina', quella edita a Venezia da Gabriele Giolito de' Ferrari nel biennio 1554-1555.

Due ulteriori, pregiate copie da segnalare fra le cinquecentine della raccolta Kirkup sono la prima edizione della *Vita Nuova*, edita a Firenze nel 1576 da Bartolomeo Sermartelli, e la prima edizione della *Commedia* stampata nel 1595 dagli Accademici della Crusca, nella quale il testo dantesco voleva essere proposto come modello di linguaggio in previsione della stampa del Vocabolario degli Accademici, che sarebbe stato stampato nel 1612. Questa copia fu comprata dal pittore Charles Fairfax Murray, che la vendette da Sotheby's nel 1922.

Un breve racconto merita la copia del *Convivio* sulla quale Kirkup

delineò l'effigie dantesca. Fu infatti Kirkup il primo a ricordarsi che Giorgio Vasari aveva parlato di un affresco eseguito da Giotto nella Cappella della Maddalena del Palazzo del Podestà e raffigurante, fra gli altri, Dante Alighieri. Per questo motivo Kirkup, l'avvocato anglo-piemontese Giovanni Aubrey Bezzi e il dantista americano Richard Henry Wilde incaricarono il restauratore Antonio Marini di eseguire dei sondaggi esplorativi nella Cappella. Alcune settimane dopo, precisamente il 21 luglio del 1840, emersero le prime tracce dell'affresco. Ma a questo punto Kirkup e i suoi due collaboratori erano già stati estromessi dal progetto per questioni di carattere burocratico, e l'amministrazione fiorentina, invidiosa di un successo che avrebbe arriso a un team di inglesi, aveva dato incarico di coadiuvare Marini al marchese Paolo Feroni e allo scultore Lorenzo Bartolini. L'importanza del disegno che Kirkup ha tratteggiato nella sua copia del *Convivio* risiede nel fatto che Marini avrebbe, di lì a poco, stravolto i connotati della originale immagine dantesca, optando per una forma di restauro 'integrativo' che all'epoca era molto in voga. Ma Kirkup riuscì a penetrare nella Cappella della Maddalena con uno stratagemma, corrompendone il custode, e non solo riuscì, quasi di nascosto, a disegnare la vera effigie di Dante sul suo *Convivio*, ma salito sopra le impalcature del restauro, appose un lucido sopra l'affresco di Giotto e ne trasse un disegno che poi venne replicato in una celebre litografia divulgata in tutto il mondo, salvando ai posteri le autentiche fattezze di Dante, che Marini avrebbe deturpato. L'episodio del ritratto dantesco eseguito da Giotto è ricordato in un celebre dipinto di Dante Gabriel Rossetti, conservato presso la Andrew Lloyd Webber Collection, che racchiude il senso della nostra storia, unificando la passione dantesca di Kirkup alla sua bibliofilia, proprio perché quella originale immagine dantesca disegnata da Giotto sarebbe confluita in uno dei libri della sua collezione.



SOTHEBY, WILKINSON & HODGE,
WELLINGTON STREET, STRAND.

CATALOGUE
OF THE
CELEBRATED LIBRARY
OF
BARON SEYMOUR KIRKUP,
OF FLORENCE,
KNIGHT OF THE ORDERS OF SS. MAURICE AND LAZARUS, AND OF THE CORONA D'ITALIA, HONORARY MEMBER OF SEVERAL ACADEMIES, &c., &c.

Days of Sale.

First Day	Wednesday, December 6	Lot 1 to 401
Second Day	Thursday, December 7	Lot 402 to 815
Third Day	Friday, December 8	Lot 816 to 1170
Fourth Day	Saturday, December 9	Lot 1171 to 1559
Fifth Day	Monday, December 11	Lot 1560 to 1962
Sixth Day	Tuesday, December 12	Lot 1963 to 2410
Seventh Day	Wednesday, December 13	Lot 2411 to 2863
Eighth Day	Thursday, December 14	Lot 2864 to 3310
Ninth Day	Friday, December 15	Lot 3214 to 3764
Tenth Day	Saturday, December 16	Lot 3765 to 4194

1871.

Fig. 1 - Frontespizio del catalogo della Vendita Kirkup del 1871



Fig. 2 - Sandro Botticelli e Baccio Baldini, primo canto dell'Inferno, Firenze, Nicolaus Alamanus, 1481



Fig. 3 - La copia del "Convivio" del 1536 appartenuta a Kirkup, Firenze, Museo del Bargello

Alessandro Gentili

Ugolino nell'*Inferno* di Eugene Lee-Hamilton

«Not without fear I
bring myself to speaking» *Inferno* XXXII, 6

«Dante is hard, and few can understand him», afferma Lady Politic Would-be nel terzo atto del *Volpone* di Ben Jonson. Per Lord Byron, «Dante […] is certainly the most untranslatable of all poets»[1]. Peraltro, numerose sono le traduzioni inglesi, parziali e integrali, della *Commedia*, a cominciare dalle prime traduzioni dell'*Inferno*, di Charles Rogers nel 1782 e di Henry Boyd nel 1785, e dell'intera *Commedia*, nel 1802, per opera ancora dell'irlandese Boyd[2].

È Dante il poeta più tradotto in inglese, e in inglese più che in ogni altra lingua. La storia delle traduzioni inglesi della *Commedia* riesce quasi storia delle teorie della traduzione poetica[3]. Possiamo ben identificare quattro distinti periodi e metodi: neoclassico, per un Dante formalmente e concettualmente più attuale; romantico, di vivace immaginativa, ma nel rispetto dell'originale; vittoriano, di prosastica letteralità; moderno, di aperta creatività.

Quali le possibili ragioni di tanto interesse, in Gran Bretagna in specie e anche in altri paesi di lingua inglese, per Dante e per l'operazione del tradurre Dante? Nel settembre del 2010 nella Basilica di San Francesco a Ravenna, nell'occasione della presentazione, per la rassegna ravennate "La

1 *Journal of the Conversations of Lord Byron*: *Noted during a Residence with his Lordship at Pisa in the Years 1821 and 1822*, by Thomas Medwin, Esq., Wilder & Campbell, New York 1824, p. 109.

2 Non a caso, possiamo dire, di un irlandese la prima traduzione integrale, se pensiamo alla storia letteraria dell'Irlanda stessa, tra i secoli IX e XII culla di una ricca rilevante letteratura in latino di viaggi leggendari e visioni dell'aldilà, tra i quali la *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, il *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* e la *Visio Tungdali*, anelli preziosi di una catena di leggende medievali che conduce direttamente alla *Commedia*.

3 Si veda W. J. De Sua, *Dante into English*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1964.

Divina Commedia nel mondo"[4], della traduzione di Robin Kirkpatrick[5], questa domanda la posi a Kirkpatrick stesso. Questa la sua risposta: «Le ragioni dell'interesse riservato a Dante dalla cultura inglese sono svariate e distinte. Tra queste, un ruolo è sicuramente giocato dalla 'diversità'. L'Italia, dai tempi di Chaucer in poi, ha sempre esercitato un certo fascino sull'immaginario inglese, e spesso tale fascino scaturiva da una raffinatezza culturale sconosciuta ai paesi del Nord, a volte percepita come non immune da una punta di decadenza esotica. D'altro canto, l'Italia si può considerare la custode di un'antica tradizione cui gli inglesi aspiravano ad associarsi. Shakespeare è troppo brillantemente idiosincratico per l'imitazione, ma l'italiano di Dante possiede una fondamentale chiarezza […]»[6].

Quanto alla traduzione di poesia, quale il senso, quali di volta in volta i criteri? Varie le risposte. Per Mario Luzi si tratta di un atto «eminentemente empirico […] un oscuro patteggiamento di concessioni, di resistenze, di pretese […] tra autore e autore […] un sottile duello»[7], senza un ben riconoscibile vincitore o vinto. Robin Kirkpatrick, a Ravenna, paragonò un testo originale a uno spartito musicale – «quindi una traduzione poetica o un testo poetico saranno, per definizione, un'interpretazione» – e aggiunse: «credo che la figura a me più congeniale del poema sia Oderisi da Gubbio (*Purgatorio*, XI), un minore miniatore di manoscritti, e dunque dedito a una professione piuttosto simile a quella del traduttore. Anche noi lavoriamo ai margini»[8]. Ancora a Ravenna, nel settembre 2007, alla presentazione della sua traduzione dell'*Inferno*[9], Ciaran Carson, poeta e musicista di Belfast, dichiarò: «[…] ero convinto che una traduzione dell'*Inferno* dovesse tentare di riprodurre alcuni dei suoi ritmi, delle sue assonanze e delle sue rime […] mi colpì il fatto che i metri e le assonanze delle ballate irlandesi potessero servire da modello per la traduzione […]

4 La rassegna, fortunata impresa dell'intelligente creatività di Walter Della Monica, scrittore e giornalista letterario, ha negli anni presentato oltre cinquanta versioni straniere della *Commedia*. Dal 2007 al 2014 ho con soddisfazione ricoperto l'incarico di curatore e conduttore di quelle presentazioni.

5 Dante, *The Divine Comedy*: Translated and edited by R. Kirkpatrick, Penguin Classics, Harmondsworth 2006-2007. Cfr. I *Inferno* (2006), II *Purgatorio* (2007), III *Paradiso* (2007).

6 In un dattiloscritto in italiano di Kirkpatrick per la presentazione ravennate.

7 M. Luzi, *La cordigliera delle Ande*, Einaudi, Torino 1983, p. VI.

8 Nel già ricordato dattiloscritto.

9 *The Inferno of Dante Alighieri*: A New Translation by C. Carson, Granta Books, London 2002.

passeggiai molto durante il processo di traduzione […] vivo a North Belfast, un'area che ha visto molta violenza in questi anni […] la sua mappa un miscuglio di realtà conflittuali […] lavorai e camminai, come Dante, in tempi oscuri»[10]. Un senso anche politico dell'operazione del tradurre Dante lo affermò Darío Xohán Cabana alla presentazione ravennate, nel settembre 2013, della sua traduzione in lingua gallega della *Commedia*[11]: «Il mio non è un lavoro di traduttore, ma di patriota», nel fermo proposito, attraverso la traduzione della *Commedia*, di conferire al gallego, una delle lingue co-ufficiali della Spagna, la condizione ufficiale di lingua illustre, pari al volgare di Dante.

Nel caso dell'*Inferno* di Eugene Lee-Hamilton[12] viene da sé la convinzione che esso sia il frutto di una laboriosa opera del tradurre verosimilmente intesa come terapia, rimedio curativo contro veri mali, fisici e morali, cammino dalla «selva oscura» alle confortanti stelle della poesia. Nell'*Inferno* stesso di Dante si compie un tipo di trattamento terapeutico in forma di esplorazione, attraversamento di ogni vizio e pena, fino al raggiungimento di una ferma consapevolezza che dei vizi e delle pene è necessario superamento. Nel lungo periodo della sua malattia e infermità, dal 1874 al 1894 a Firenze, Lee-Hamilton trova dunque coraggio e vitalità nella composizione di poesie e nella traduzione. Il suo *Poems and Transcripts*[13] comprende tra l'altro traduzioni di testi di Goethe e Leopardi[14]. Nel sonetto *To the Muse*, in *Sonnets of the Wingless Hours*[15], emblematiche si propongono la prima quartina,

> To keep in life the posture of the grave
> While others walk and run and dance and leap;
> To keep it ever, waking or asleep,
> While shrink the limbs that Nature goodly gave:

10 In un dattiloscritto in italiano di Carson, *Alla tomba di Dante Alighieri,* per la presentazione ravennate.

11 Dante Alighieri, *A Divina Comedia*: Tradución de D. Xohán Cabana, Xunta de Calicia, 1990; Nova tradución de D. Xohán Cabana, Edicións da Curuxa, Lugo 2014.

12 *The Inferno of Dante*: Translated with Plain Notes by Eugene Lee-Hamilton, Grant Richards, London 1898.

13 E. Lee-Hamilton, *Poems and Transcripts*, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London 1878.

14 Di Leopardi: *To Italy*, *Love and Death*, *Consalvo*, *To Himself*, *To the Moon*, *The Evening of the Holiday*.

15 E. Lee-Hamilton, *Sonnets of the Wingless Hours*, Elliot Stock, London 1894.

e la chiusa della seconda terzina:

> […] But when thou dost seek
> My lonely room, sweet Muse, Despair takes wing.

Di ispirazione dantesca risultano alcuni componimenti in *Imaginary Sonnets*[16]: *Farinata Degli Uberti to Conquered Florence*, *Donna Bella to Dante*, *Francesca da Rimini to Paulo Malatesta*, *Pia Dei Tolomei to Love and Death*.

L'*Inferno*, che alla sua uscita non ottenne buone recensioni[17], edizione senza testo originale a fronte, è una traduzione letterale, dunque collocabile nel già menzionato periodo vittoriano o tardo-vittoriano della storia delle traduzioni inglesi della *Commedia*. In appendice correda il testo un essenziale apparato di note esplicative: alcune piuttosto semplicistiche, quale la prima su Beatrice − «Beatrice, Dante's first love, then dead»[18] − in riferimento al v. 53 del canto II; alcune sulla scelta di una variante − es.: «I follow the reading *lune*, as more obvious and more poetical than *lume*»[19], riguardo al v. 26 del canto XXXIII; altre a motivare una traduzione, come del v. 103 del canto V («Love, that remitteth loving to no loved one»): «I have endeavoured to translate this celebrated line so as to leave its meaning as ambiguous as in the original. It may mean either: "Love that exempts no one who is loved from loving in return" – which makes questionable sense – or, "Love which exempts no one who is loved from the consequences of loving back again"»[20]. Inoltre, nella sua prefazione Lee-Hamilton stesso espone una personale miniteoria della traduzione:

> There are in the Divine Comedy three main metrical factors: −
> 1. The spirit of the Terzina […]
> 2. The chain of the rhyme.
> 3. The eleventh, or as we should call it with respect to iambic verse, the feminine syllable, at the end of each line – a syllable characteristic of Italian verse in general, and without which no verse translation can reproduce the

16 E. Lee-Hamilton, *Imaginary Sonnets*, Elliot Stock, London 1888.

17 Si veda H. T. Lyon, *A Florentine Englishman Translates the 'Inferno'*, in «Italica», 34, 3, Sept., 1957, pp. 137-141.

18 «Notes», in *The Inferno of Dante*, cit., p. 208.

19 Ivi, p. 246.

20 E. Lee-Hamilton, *Imaginary Sonnets*, cit., p. 210.

effect of the original.

Of these three factors I have preserved the first and the third, and have omitted the second. […] I believe that in selecting the two factors out of three […] I have adopted the only plan that can secure a comparatively line-for-line translation[21].

Lee-Hamilton conosceva bene il pentametro giambico, che aveva estesamente adoperato nei suoi sonetti di stampo petrarchesco e shakespeariano. Peraltro, l'uso costante di *feminine endings*, ovvero di sillabe non accentate alla fine di ogni verso, gli permette di comporre endecasillabi inglesi che pedissequamente, quasi parola per parola, rendono gli originali, terzina dopo terzina per tutta la cantica. La traduzione riesce onesta, non pretenziosa, accuratamente rigorosa e sempre aderente al testo di Dante. La lettura procede piana, agevole, a tratti nell'uniformità di toni e cadenze. La lettera iniziale di ogni prima parola di ogni verso è in carattere maiuscolo, come a saldamente ancorare alla pagina il principio del verso stesso.

Curiosamente rileviamo che nella traduzione del verso finale del canto XXI, «ed elli avea del cul fatto trombetta», al posto di «cul» compaiono puntini di sospensione, «And he had made a trumpet of…», e che il piccante realismo linguistico dei versi 24-27 del canto XXVIII −

> rotto dal mento infin dove si trulla:
> tra le gambe pendevan le minugia;
> la corata pareva e 'l tristo sacco
> che merda fa di quel che si trangugia −

risulta in inglese ridotto, e il verbo «si trulla» viene omesso:

> Ripped downward from the chin to where one […]eth.
> Between his legs were hanging his intestines;
> The heart-case was exposed, and the sad pocket
> That maketh filth of that which hath been swallowed.

È naturale chiedersi, era Lee-Hamilton tanto pudico e castigato? O tali omissioni e riduzioni della schiettezza verbale dell'originale sono da imputare a un intervento dell'editore stesso? Quel Grant Richards, che prima di convincersi nel 1914 a pubblicare *Dubliners* aveva fin dal 1906 ripetutamente richiesto a Joyce modifiche ai testi dei racconti per

21 *Preface*, in *The Inferno of Dante*, cit., pp. vii-ix.

rendere meno esplicito il linguaggio di certi passi considerati sconvenienti. Questione aperta.

Un resoconto della tragica storia di Ugolino già è presente nei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, in *The Monk's Tale*. Una versione in prosa di quell'episodio della *Commedia*, insieme con una più generale esposizione della materia del poema, è compresa nella *History of English Poetry* di Thomas Warton (1728-1790)[22]. Uno straordinario dipinto a olio del 1773, *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, opera del pittore inglese Joshua Reynolds (1723-1792), raffigura Ugolino e i suoi figli rinchiusi nella 'muda'. Per diversi autori inglesi del Settecento l'Ugolino dantesco è riuscito figura di notevole fascino, tanto da ispirare prove di traduzione. Ricordiamo quelle di Thomas Gray (1716-1771)[23] e di Frederick Howard (1748-1825), quinto conte di Carlisle[24]. È dunque attraverso Ugolino che Dante fa autorevolmente il suo ingresso nella cultura inglese. Inoltre, nella storia dell'orribile disgrazia del personaggio già sono contenuti evidenti immagini e motivi che fanno parte della letteratura gotica. Nei secoli che si succedono, nei paesi di lingua inglese Ugolino continua a essere oggetto di particolare attenzione − «the Ugolino episode has been translated into English more times than any other Dantean passage»[25] − fino alla notevole traduzione o imitazione, *Ugolino*, del poeta irlandese Seamus Heaney (1939-2013), premio Nobel per la letteratura nel 1995, posta a conclusione della raccolta *Field Work*[26].

L'episodio di Ugolino appare ben riuscito nella traduzione di Lee-Hamilton, con la *feminine ending* e l'endecasillabo abilmente mantenuti, anche attraverso l'uso di zeppe quali «then» o «there» alla fine di alcuni versi. Se l'Ugolino di Dante risponde, per così dire, per le rime, quasi come in una disputa poetica medievale, alla domanda del pellegrino,

22 T. Warton, *The History of English Poetry*, *from the Eleventh to the Seventeenth Century*, G. P. Putnam & Sons, New York 1870, pp. 779-791.

23 *«Dante, Canto XXXIII dell'Inferno»*, in *The Works of Thomas Gray in Prose and Verse*, ed. E. Gosse, in four vols., MacMillan and Co., London 1884, vol. I, pp. 157-160.

24 *Translation from Dante, Canto XXXIII*, in *The Tragedies and Poems of Frederick, Earl of Carlisle*, W. Bulmer and Co., London 1801, pp. 258-265.

25 R. Jacoff, *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 237.

26 S. Heaney, *Field Work*, Faber and Faber, London 1979. Si veda A. Gentili, *Il tragico caso di Ugolino nella versione del poeta irlandese Seamus Heaney*, in «Bollettino Dantesco», per il Settimo centenario, 5, settembre 2016, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, pp. 67-87.

«dimmi 'l perché» (XXXII, 135), l'Ugolino di Lee-Hamilton racconta più prosasticamente la sua tragica vicenda e la sua afflizione, con il racconto, che rinnovando il drammatico realismo, la forza e la crudezza del vocabolario dell'originale dantesco, già è moderna "prose poetry". Nondimeno, nel dettato compaiono rime e mezze rime interne, allitterazioni, assonanze, consonanze, strumenti con i quali il poeta traduttore aveva dimestichezza.

UGOLINO

He raised his mouth from the terrific morsel,
That guilty soul, and wiped it on the hair-locks
Of the head which at the back he had been mangling;
Then he began: 'Thou'dst have me re-awaken
A desperate woe, that maketh my heart tighten
At the mere thought, before I even tell it:
But if the words I speak are to be grain-seed
To breed the traitor's shame whom I am gnawing,
Speaking and weeping shalt thou see together.
I know not who thou art, nor in what manner
Thou'st made thy way down here; but one from Florence
Thou seemest to me truly when I hear thee.
Thou must know, I was the County Ugolino,
And this was the Archbishop Ruggiéri.
Now will I tell thee why I'm such a neighbour.
That through the working of his evil plottings,
Confiding in his pledges, I was taken,
And then was killed, there is no need to tell thee.
But what thou canst not possibly have heard yet,
That is, to what extent my death was cruel,
Thou now shalt hear, and judge if he hath wronged me.
A narrow opening, there inside the bird-mew,
Which now, through me, hath got the name of hunger,
And inside which yet others must be prisoned,
Had shown me through its orifice already
More moons than one, when came the evil slumber
Which rent for me the veil that hid the future.

This man appeared to me a lord and master,
Hunting the wolf and wolf-cubs on the mountain,
Because of which the Pisans can't see Lucca.

With lean, and eager, and attentive bitches,
Gualandi, and Sismondi, and Lanfranchi
Had been sent out before him to the front there.
After a little while they seemed exhausted,
That father and his sons; and with sharp fangs then
Methought I saw the flanks of them ripped open.
When I awoke, before the break of morning,
I heard my children wailing in their slumber,
Who were beside me, and entreating bread there.
Cruel indeed art thou, if thou lament not
At the mere thought of what my heart foretold me;
And if thou weep'st not, what art wont to weep at?
Now they had waked; and th'hour was approaching
At which the food had hitherto been brought us;
And from his vision, each of us was doubting.
And then I heard them locking, down below us,
The frightful tower's door; at which I fastened
My eyes on my sons' faces without speaking.
I did not weep, inside I grew so stony;
But *they* were weeping; and my sweet small Anselm
Said, "Father, thou art staring so: what is it?"
Yet still I shed no tear, nor did I answer
All through that day, nor yet the night that followed,
Till the next sun came forth upon the world there.
As soon as something like a ray had entered
The melancholy dungeon, and I noticed
Upon four faces even my own aspect,
I bit my hands – yea, both of them – from anguish;
And they, conceiving that it was from craving
For food to eat, all of a sudden rose then,
And said, "O father, greatly less 'twill grieve us
If thou wilt feed on *us*; for thou didst clothe us
In this sad flesh: so strip it off us also."
I calmed me then, to not increase their sadness;
That day and all the next, we all sat silent;
O stony earth, O why didst thou not open?
When we had reached unto the fourth day's dawning,
Then Gaddo cast himself before my feet there,
Exclaiming, "Father, why wilt thou not help me?"
And then he died; and even as thou seest me,
So I beheld the three drop one by one there,

'Twixt the fifth day and sixth; and I betook me,
Already blind, to groping over each one,
And two days long I called them when they'd died there;
Then fasting was more powerful than sorrow.' 75
When he had spoken thus, with oblique eyeballs,
He seized again the wretched skull and gnawed it
With teeth as strong as on the bone a dog's are.
Ah, Pisa, thou invective of the peoples
Of the fair country where the *si* is uttered: 80
Since neighbour states are tardy to chastise thee,
Let Capraia and Gorgóna shift their places
And make a fence across its mouth for Arno,
That every being may be drowned within thee;
For even though the County Ugolino 85
Was said to have betrayed thee of thy castles,
shouldst not have so crucified his children.
Devoid of guilt, because of age still tender, –
New Thebes! – were Uguccione and Brigata,
And th'other two my verse above hath told of. 90
We passed beyond [...]

Nella prima terzina, al v. 1, l'allitterazione in «mouth» e «morsel» congiunge i due termini, con la bocca, organo della parola, della comunicazione verbale, qui ridotta a materiale strumento nell'atto di morsicare, e con «morsel», di origine latina ("mordeo", "morsus"), definito «terrific», di origine ancora latina, "terrificus" ("terrificante"). Al v. 3 l'assonanza nei monosillabi «head» e «back» ritma l'azione che nella sua drammaticità culmina e tutta si interna nella bestialità di quel «mangling» ("straziare") alla fine della terzina. Alla somiglianza fonica in «woe» (v. 5) e «thought» (v. 6) corrisponde l'equivalenza semantica "pensiero" / "patema". «Tell it», alla fine del v. 6, richiama e reitera, quasi in assonanza, il suono di «mangling» (v. 3), comunicando un senso di "dire straziando". E nella terza terzina, vv. 7-8, la rima interna «grain-seed» / «breed» segna ed evidenzia quel dire anche come sementa a generare la malerba dell'ignominia, il pane della vendetta.

Alla fine del v. 8, un compiuto endecasillabo inglese, con la parola chiave «shame», sesta sillaba, in posizione di rilievo, il participio presente «gnawing» ubbidisce coerentemente alla scelta della *feminine ending*, quasi un obbligo che Lee-Hamilton si è autoimposto, pur nella sua dichiarata

propensione a svincolarsi da costrizioni, quali la «chain of the rhyme»[27]. La *feminine ending*, difatti, può divenire un vincolo limitativo, come appunto al v. 8, dove magari sarebbe riuscito meglio un finale "I gnaw", più franco e in assonanza, da terzo e definitivo termine, con i precedenti già menzionati «woe» e «thought». Ai vv. 9-10 la rima interna «speaking» / «weeping» e la mezza rima «together» / «manner» aggiungono note di musicalità al racconto. L'anafora «Thou […] Thou […] Thou» ai vv. 12-13, riproponendo lo stile grave e l'enfasi espressiva della *Commedia*, evidenzia un'insistenza su quel "tu", quella presenza quasi misteriosamente manifestatasi, dall'accento apparentemente uomo fiorentino, un "tu" su ferma sollecitazione necessariamente tenuto a prendere coscienza di quanto è accaduto.

Nella sesta terzina, al v. 16, è di efficace effetto la mezza rima interna «working» / «plottings», con «plottings» stesso in allitterazione con l'antitetico «pledges» (v. 17) a rimarcare il senso specifico di infami macchinazioni, dell'effettivo tradimento di una promessa, a differenza di una generica frode. È ritmica la chiusa della terzina, con la spiccata assonanza nei bisillabi «need» e «thee». Ritmico riesce anche il v. 20 con l'assonanza in «extent» e «death». L'originale «saprai» è reso al v. 21 con «judge», in risalto nella sesta sillaba dell'endecasillabo, come a confermare il pellegrino nella funzione di giudice giudicante. Alla fine del v. 22 la traduzione «bird-mew», per ragioni metriche, di nuovo la *feminine ending*, diviene anche definizione della «muda», precisamente il mudare degli uccelli in luogo chiuso, l'inglese stesso «mew» di origine latina, "mutare". La mezza rima «hunger» (v. 23) / «slumber» (v. 26) collega i due termini, con il secondo quasi conseguenza del primo, ovvero quel torpore che provocato dalla fame provoca esso stesso tristi vaneggiamenti[28]. All'assonanza in «slumber» (v. 26) e «master» (v. 28), quasi una mezza rima, seguono l'assonanza e la consonanza, ancora quasi una mezza rima, in «Hunting» e «mountain» al v. 29, con il racconto che ritmato procede.

Se Dante rigorosamente rende in volgare fiorentino per immagini

27 *Preface*, in *The Inferno of Dante*, cit. p. vii.

28 Mi piace qui ricordare che nel già citato *Ugolino* di Seamus Heaney, al v. 6 della prima stanza, che liberamente traduce gli ultimi sedici versi del canto XXXII dell'originale dantesco, si legge «Like a famine victim at a loaf of bread», e al v. 2 della terza stanza risalta «Hunger», maiuscola la lettera "h", come a evocare la Great Hunger o Great Famine (1845-49) in Irlanda. «Famine» compare nel sopramenzionato *Inferno* (XXXIII, 23) di Ciaran Carson. Sempre a rinnovarsi gli intarsi danteschi.

nitidamente visibili l'aspetto sensibile delle cose, quel «visibile parlare» (*Purgatorio*, X, 95), "pingere" e "fingere" insieme, «e se non scritto, almen dipinto» (*Purgatorio*, XXXIII, 76), nel suo Ugolino Lee-Hamilton riesce a dare poeticamente sicura espressione alle potenzialità dell'inglese, lingua tanto ricca nel vocabolario, concreta, fattuale, aderente alla tangibilità del reale. Come ai vv. 35-36, nella ritmica sequenza di parole che affilate intagliano sulla pagina l'immagine: «[…] sharp fangs […] / […] flanks […] ripped open». È una traduzione d'autore, o per traslato «bella alterazione», pensando a Dante stesso, al suo *Convivio* (II, XIV), al senso del «Cielo stellato», del numero venti che «significa lo movimento de l'alterazione», procedendo nella numerazione alterando il dieci, «e la più bella alterazione che esso riceva sia la sua di se medesimo, e la prima che riceve sia venti», con la sostanza che permane e mirabilmente mutano le qualità. Così, associata a quel numero venti, può essere intesa la traduzione: nobile alterazione, rivisitazione e libera rivitalizzazione in altra lingua di un testo originale.

Ritorna al v. 38 «slumber», il torpore che prende prima Ugolino e poi i figli. Più intenso di «domandar del pane» (v. 39) è l'inglese «entreating bread» (v. 39), implorare il pane, ora non quello della vendetta, ma l'alimento dell'uomo che mangia «farina di Demetra» (*Iliade*, XIII, 322), l'uomo «mangiatore di pane» (*Odissea*, IX, 191). Al v. 41 dell'originale, «pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava», il verbo "annunziare" è di tono solenne, sacrale, come compare nel *Convivio*[29]. Nella traduzione di Lee-Hamilton, «At the mere thought of what my heart foretold me» (v. 41), il verbo "foretell" è sì meno elevato, ma esprime una compiuta intuizione divinatoria. Così si esprime anche il Tiresia di T. S. Eliot in *The Waste Land* (III, *The Fire Sermon*): «I Tiresias […] / Perceived the scene, and foretold the rest» (vv. 228-229), e più avanti: «And I Tiresias have foresuffered all» (v. 243)[30]. Fermo e chiaro nell'autenticità dell'inglese è l'endecasillabo «And if thou weep'st not, what art wont to weep at?» (v. 42), che puntuale

29 Es., in II, V: «Li numeri, li ordini, le gerarchie narrano li cieli mobili, che sono nove, e lo decimo annunzia essa unitade e stabilitade di Dio. E però dice lo Salmista: "Li cieli narrano la gloria di Dio, e l'opere de le sue mani annunzia lo fermamento"».

30 A proposito di «foresuffered» segnaliamo l'interessante saggio di Adriano Sofri, *La sofferenza di Eliot*, in «la Repubblica», 8 giugno 2007. Rileviamo che il verbo "foresuffer" si trova anche nell'*Ugolino* di Heaney: «[…] all that my heart was foresuffering» (III, 20). Dunque, una matrice dantesca, «s'annunziava», e due notevoli intarsi, «foretold» e «foresuffering», con l'uno come a spiegare analogicamente l'altro: pre-dire tragici casi è pre-soffrire.

letteralmente ripropone, in franca autonomia, l'endecasillabo dantesco «e se non piangi, di che pianger suoli?» (v. 42). Efficace risulta «vision» (v. 45) per «sogno» (v. 45): una visione nella Visione del poema. Di vivida incisività è la proposizione «I fastened / My eyes» (vv. 47-48), con «eyes», per effetto dell'enjambement in posizione di rilievo, coerente con «vision» e fonicamente somigliante a «faces» (v. 48): all'orribile «vision» patita da ciascuno dei figli corrisponde l'atto di Ugolino di fissare gli occhi sui volti dei figli stessi − pietrificante il riflesso. Inoltre, «I fastened / My eyes» ricorda, e sembra tradurle, espressioni dantesche quali «guardar fiso» (*Purgatorio*, III, 106, X, 118, XXIII, 41; *Paradiso*, XXIII, 9), «riguardar fiso» (*Inferno*, IV, 5; *Paradiso*, XXIX, 8-9), «al viso mio s'affisar» (*Purgatorio*, II, 73) e «occhi miei fissi e attenti» (*Purgatorio*, XXXII, 1; *Paradiso*, XXXI, 140).

L'«Anselmuccio mio» (v. 50) dell'originale diviene «my sweet small Anselm», quasi a evocare quella «dolcezza di figlio» (XXVI, 94) affermata da Ulisse. È ben ritmato l'endecasillabo «Till the next sun came forth upon the world there» (v. 54), tutti monosillabi eccetto «upon», con «forth», alla sesta sillaba, dopo la cesura, in assonanza a seguire con «upon» e «world», e la *feminine ending* «there», aperto il suono del dittongo, come a esprimere il senso dell'apertura, peraltro negata, del mondo là fuori del «melancholy dungeon» (v. 56). Presente nel titolo del citato dipinto di Reynolds, qui nell'endecasillabo in rilievo dopo la cesura, «dungeon» è termine anglicizzato dall'antico francese "donjon" ("grande torre di un castello"), dongione in italiano, giusto l'«orribile torre» (v. 47). Il «dolor» (v. 58) dell'originale si fa più intenso, diviene «Anguish» (v. 58), dall'antico francese "anguisse", dal latino "angustia" (ristrettezza, difficoltà) e "angor" (angoscia, afflizione), un'acuta sofferenza dell'animo e del corpo. Si acutizza anche la «voglia / di manicar» (vv. 59/60), che da desiderio si fa ardente brama, «craving / For food» (vv. 59-60), già fortemente supplica per il pane, «entreating bread», al v. 39.

Ai vv. 61-62, «[…] less 'twill grieve us / If thou wilt feed on *us* […]», le somiglianze foniche rafforzano sonoramente il significato del cibo come condizione di minore afflizione, tragicamente non un normale cibo consumato dall'uomo, ma «sad flesh» (v. 63) di figli dai figli stessi per disperazione offerta al padre come nutrimento di lui e appunto «men doglia» (v. 61) di loro. L'assonanza e la consonanza in «stony», all'inizio del v. 66, e «dawning», alla fine del v. 67, collegano i due termini: è un albeggiare impetrato, come impetrato, «stony» (v. 49), è Ugolino. Nella versione del v.

75, «Then fasting was more powerful than sorrow»[31], l'aggettivo «powerful», dopo la cesura, assume una posizione rilevante, e il sostantivo «sorrow», alla fine, significa un'afflizione, una sofferenza profonda, in specie per la perdita di una persona cara. Notiamo che nell'originale il sostantivo «dolor», di origine latina, ricorre tre volte, al v. 75, appunto, al v. 5 e al v. 58. Derivati dal latino "doleo" sono anche il verbo «duoli» (v. 40), l'aggettivo «doloroso» (v. 56) e il sostantivo «doglia» (v. 61): essenzialmente lo stesso termine ripetuto a rimarcare una pervasiva situazione di pena. Peraltro, nell'inglese di Lee-Hamilton, a denotare quel dolore compare, prodotta dalla ricchezza di vocabolario dell'inglese stesso, una varietà di termini − «woe» (v. 5), «lament» (v. 40), «melancholy» (v. 56), «anguish» (v. 58), «grieve» (v. 61), «sorrow» (v. 75) − di volta in volta sfumature di una medesima condizione. Il verso 79, «Ahi Pisa, vituperio delle genti», diviene «Ah, Pisa, thou invective of the peoples» (v. 79), con «invective», che sinonimo di "vituperation", è più propriamente un insulto, un'ingiuria, l'ingiuria che Pisa «novella Tebe» (v. 89) / «New Thebes», con le sue atrocità reca all'onore del «fair country» (v. 80) e con Ugolino stesso non vittima ma impenitente perpetratore di violenza.

Vittime sono i figli, «Devoid of guilt» (v. 88); e il «verse» (v. 90) si fa elegia per ogni figlio vittima della violenza della Storia.

Infine, al verso 83 della traduzione ricompare il sostantivo «mouth», già in evidenza al primo verso del canto, e ora a significare la bocca dell'Arno a Pisa. Il racconto risulta dunque compreso tra due bocche, quella di Ugolino e quella del fiume, nell'auspicio che incontro a quest'ultima muovano a sbarramento la Capraia e la Gorgona, così che l'acqua sommerga ogni bocca e ogni persona anneghi − assonanti «mouth» e «drowned» − in quel luogo di atrocità. Questa, non altra, l'augurata fine − e […] «We passed beyond».

31 Nella nota al verso Lee-Hamilton dichiara di lasciare al lettore l'interpretazione: «The reader must suit himself in interpreting this much disputed line. The majority of critics take it as meaning that hunger put an end to Ugolino's life, not that it made him feed on the bodies of his children». («Notes», in *The Inferno of Dante*, cit., p. 246).

Lene Østermark-Johansen

«Galeotto fu il libro»: Depicting Paolo and Francesca and the Dangers of Reading in Nineteenth-century Art

Scenes from the Paolo and Francesca episode in Canto Five of Dante's *Divine Comedy* proliferate in nineteenth-century art as evidence of the strong grip the love story had on the minds of readers and artists[1]. French, English, Italian, and Dutch artists all felt drawn to different aspects of the story, and many of them continued to paint several paintings of Dante's unfortunate lovers, often over decades of their careers, as a testimony partly to a popular demand for such paintings, but also as a reflection of the artists' own reluctance to let go of the story[2]. The generous visual material available provides us with several paths into nineteenth-century readings of Dante, as artistic choices reflect approaches to and interpretations of one of the poet's most tragic love stories. When moving from an art form which, according to Gotthold Ephraim Lessing's *Laokoön* (1766)[3], evolves over time to one which evolves in space, a number of very deliberate choices have to be made, as a narrative covering some seventy lines is compressed into two-dimensional space. Such choices reveal the painter's concern with foregrounds and backgrounds, with main narrative and meta narratives, with capturing the pregnant moment leading to disaster, the disaster itself, or the consequences of having transgressed. Inevitably, our awareness and reading of the narrative are coloured by the moment selected for depiction, and as striking, disturbing, or moving visualizations of the well-known love story stay with us, we must inquire into the ways in which they reflect nineteenth-century interpretations, often with a new emphasis on the figure of Francesca as pawn to a medieval marriage game.

Although most Italian readers are familiar with the last half of Dante's Canto V, I will briefly recapitulate by way of introduction: in the second

1 Dante, *Inferno* V, vv. 73-142.

2 Thus J-D Ingres, W. Dyce, G. F. Watts, A. Scheffer, J. N. Paton, and D. G. Rossetti all painted several versions of the story of Paolo and Francesca.

3 This is one of the key arguments in Lessing's influential treatise: *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. and ed. E. A. McCormick, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1984.

circle of Hell, where the light is dim and a perpetual storm rages, Virgil and Dante encounter the shades of the carnal sinners who have subjected their reason to desire. Like cranes and starlings the ghosts are swept along by the winds in never-ending movement, and from the company of famous lovers like Semiramis, Dido, Cleopatra, Helen, Paris and Tristan, two shades emerge who catch Dante's attention. The poet compares them to two doves and invokes Love in order to speak to them. Where the sin of *lussuria* had been applied to both Semiramis and Cleopatra (vv. 55 and 63), Dante now turns to *amor*. «Amor, amor, amor» echo as the initial word of three tercets: love, quickly kindled in the gentle heart (v. 100), love, which does not absolve any beloved from loving (v. 103), love leads the two to one death (v. 106). Although the narrative begins with the first-person pronoun in the plural – we, us – the narrative voice is that of Francesca. This is the first lengthy monologue in the *Commedia* spoken by a woman, still in the thralls of love. With Dante's intervention, the narrative backtracks from the double death through murder to the roots of love which can be found in the apparently innocent pastime of shared reading. Francesca recounts how she and her brother-in-law Paolo one day shared the reading of a book about Lancelot's adulterous love for Guinevere. As they were reading, their eyes were drawn to one another, the blood rushed more violently in their veins, and as Paolo planted a kiss on her lips, they gave up reading for the rest of that day. The book and its author became their go-betweens, «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse» (v. 137). The brief reference to «Caina» (v. 107) alerts our attention to the identity of the murderer: Paolo's brother Gianciotto, and Francesca's husband. Francesca's narrative begets sympathetic weeping from her male listeners, the suffering Paolo and the empathetic Dante, who swoons with pity at the end of it. The female protagonist speaks and does not weep; Paolo, in turn, weeps and does not speak. This is early reader-response theory put into practice: books, readers, and listeners are intertwined, as the tale of Lancelot and Guinevere affects Paolo and Francesca whose narrative in its turn affects the pilgrim Dante, whose epic affects us, from written to oral to written narrative, making us think about the powers of literature and the transmission of emotions across centuries, national boundaries, and artistic media.

As Teodolinda Barolini has pointed out, Dante turned a dynastic drama into romance when he selected the real-life story of Francesca da Polenta from Ravenna and the Rimini brothers Gianciotto and Paolo Malatesta to

constitute the last half of his Fifth Canto. The marriage match between the leading families from Ravenna and Rimini was a political rather than an emotional move, but Dante turned the focus away from the dynastic and into a celebration of love when he made Francesca the articulate narrator of her own story. When debating whether Francesca da Polenta was already famous at the time Dante composed his *Commedia*, Barolini concluded that Dante was Francesca's first historian on record: «in effect he saved Francesca from oblivion, giving her a voice and a name»[4]. Subsequent fourteenth-century historians, and not least Dante's friend Giovanni Boccaccio in his *Esposizioni sopra la 'Commedia' di Dante* (ca. 1373), contributed towards the construction of Francesca as a historical character, but Dante was the first to grant her a voice and a foreground position. Paolo and Francesca's nineteenth-century afterlife was heavily indebted to the intervening five hundred years of reception history, and although Dante's text remains the seminal reference point, there is little doubt that the extra spice added by subsequent historians also tinged the modern visual representation of the story, expanding the, in Dante comparatively chaste, love story into something more passionate, voluptuous and lengthy than a single kiss on the mouth[5]. Dante's art of subtle suggestion is in much nineteenth-century art taken much further into depictions of an erotic affair, founded on more or less apocryphal narratives about the *ménage-à-trois* between the brothers Gianciotto and Paolo Malatesta and Francesca da Polenta which had taken place a couple of decades before Dante composed his epic.

If we return to the vast body of visual material from the nineteenth century, it becomes obvious that for any artist choosing to depict Paolo and Francesca's story, a number of fairly fundamental questions arose as choices had to be made in the transferral of the narrative onto the canvas. Dante's is a narrative with distinct befores and afters in the transition from innocence to experience, from life to death: before the reading of the book and after; before the murder and after, a dichotomy which is broken in the second circle of Hell where the punishment of being hurled around, weeping, by the wind would appear to be endless. Does one choose to depict Lessing's pregnant moment, the shared reading just before the kiss, the mental and emotional moment when reading about love begets love?

4 T. Barolini, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, «Speculum» 75, 1, January 2000, pp. 1-28.

5 See T. Barolini and N. Matteini, *Francesca da Rimini: Storia, mito, arte*, Cappelli, Bologna 1965.

Or the physical unification of the two lovers, the fatal kiss itself? Does one depict the Cainian moment of the murder, when one brother kills another (and his wife), or the seconds leading up to it? Or does the main artistic interest lie in the eternal punishment itself in the second circle of Hell? And if so, do you depict naked or clothed bodies, bodies that look alive or bodies that look dead? And how does one engage with the poet and his companion? Do we allude to the meta-level, to the fact that Dante and Virgil are observers, voyeurs, and listeners to a narrative which in itself is the tragic outcome of shared reading of another romantic narrative? All artists had to make major compositional decisions in terms of whether this was primarily a narrative of two, a love triangle and revenge drama, or a narrative of four: lovers, interlocutors and spectators.

One of the depictions of Paolo and Francesca which early made a great impact on me was G. F. Watts's (1817-1904) painting (1874) in the Watts Gallery in Compton Surrey (Fig. 1). The heavy, naked, Michelangelesque male torso, the pallor of both bodies combined with the swirling white classical draperies against a background of flames fascinated me as a young student. We do not often confront death in our sanitized lives where life and death are carefully separated, but the experience of standing before that canvas, with Paolo's left leg almost jutting out towards me was a powerful one. Wind, fire, intimacy, love, and death are so carefully intertwined in Watts's painting which has such a clear focus, leaving out the major part of the narrative for us to remember or imagine while we encounter the tragic result of having let passion and desire overcome reason. Titian's *Flora* (1515), Michelangelo's dead Christ (1540s), and the goddesses from the pediment of Phidias's Parthenon all meet and merge in Watts's painting, technically brilliant and striking in its expressive visual language. The painting was the culmination of some thirty years of engagement on Watts's part with the story of Paolo and Francesca[6]. In the early 1840s Watts was living and working in Florence for Lord and Lady Holland, in part staying with them at the Medici Villa at Careggi. His fascination with Dante, undoubtedly enhanced by the presence of the Dante aficionado Seymour Kirkup in the social circles of the Hollands, was taking visual form during his stay. He explored the subject through

6 In her book, *G. F. Watts in Italy: A Portrait of the Artist as a Young Man,* L. S. Olschki, Firenze 1995, pp. 32-39, K. Gaja gives a fine and well-illustrated discussion of Watts's thirty-year-long fascination with and depiction of the Paolo and Francesca episode.

a range of pen and ink drawings, pencil sketches, paintings in fresco and in oil. The Victoria and Albert Museum holds two fresco fragments of the mid 1840s painted by Watts in Florence for the Medici Villa at Careggi. One depicts the scene of the fatal kiss (Fig. 2), while the other is a study of two heads, the beginnings of the series of four variations which would culminate in the 1874 painting now in the Watts Gallery. Local Florence gossip soon recognized the features of Lady Holland in the face of Watts's early Francesca. The young painter was infatuated with her and painted a long series of portraits of his hostess, some of them official in style, others far more intimate and revealing[7]. Apparently, the young painter himself was repeatedly addressed as "Paolo" by the English in Florence, in slightly perfidious recognition of the adulterous nature of his affections for Lady Holland[8]. In fact, as David Loshak pointed out, the Paolo and Francesca story was of great personal significance to Watts, and throughout his experimental series of variations on the story he repeatedly incorporated the facial features of women close to his heart in the figure of Francesca: Lady Holland, Ellen Terry, and Valerie Prinsep[9]. The sequence of four oil paintings which followed the fresco recounts a development from nude to draped, from living siren to dead lover, in close dialogue with Renaissance and contemporary art. If one looks at the earliest painting in the sequence of around 1847 (Fig. 3), the seductive intertwining of the female with the male body, the flowing long blonde tresses, and the nakedness of a youthful and clearly living female may well remind us of Watts's colleague Frederic Leighton's depiction of the *Fisherman and the Siren* from the mid-1850s. Indeed, Leighton's own depiction of Paolo and Francesca, exhibited at the Royal Academy in 1860-61, is a more than usually sensuous intertwining of male and female body, united in a passionate kiss[10]. Watts's early Francesca is a sensual, erotic being, an active partner rather than a shy young woman. In the next version of the early 1860s, the face of

7 See the selection of portraits of Mary Augusta Lady Holland in B. Bryant, *G. F. Watts Portraits: Fame & Beauty in Victorian Society*, National Portrait Gallery, London 2004, pp. 40-49.

8 See K. Gaja, *G. F. Watts in Italy*, cit., p. 34.

9 See D. Loshak, *G. F. Watts and Ellen Terry*, «Burlington Magazine» 105, 728, November 1963, pp. 476-486, 484-485.

10 The painting, which is in a private collection in Hyderabad, can be seen in a black-and-white reproduction in the exhibition catalogue *Frederic Leighton*, Royal Academy of Arts, London 1996, fig. 50.

Watts's young wife, Ellen Terry, had been incorporated into Francesca's with affection and tenderness; she gradually becomes less seductive, now delicately draped by her hair, with her eyes closed. Watts, celebrated as "England's Michelangelo"[11], introduced a couple of grey Michelangelesque shades in the background in this version, as if to remind us that Paolo and Francesca were not the only unhappy lovers in Hell.

Watts – master of eclecticism, deliberately, and often successfully, merging classical and Florentine sculpture with Venetian painting in his own art – reigned supreme as one of the most technically brilliant of Victorian artists, also occasionally working within the three-dimensional medium of sculpture. There is an intriguing stylistic span from Watts's fresco revival of the mid-1840s, intended for the walls of a Florentine building with plenty of Renaissance echoes, and his late haunting sculptural depiction of the two shades in Hell. Texture, colouring, drapery, and architectural space in the two works differ significantly: from flatness to depth, from white ground to brown, from painted to sculptural drapery, from transgressive act to punishment, from moment to eternity. As Watts himself was moving closer to joining the eternal shades (he did not actually die until 1904 at the high age of eighty-seven), there is no doubt that it was the end rather than the beginning of the story which captured him. With Paolo and Francesca as floating sculptures in an imaginary space, Watts challenged gravity while reviving the Renaissance paragone debate about similarities and differences between the arts: what are the limits of sculpture and painting when it comes to delineating three-dimensionality and convincing renditions of living human beings? Provocatively, Watts decided to use his sculptural painting for the delineation of death rather than life, reminding us of such other shocking depictions of dead bodies as Théodore Géricault's *Raft of the Medusa* (1819), a painting which he partly based on direct studies from corpses in Paris.

Watts's early fresco fell into a matrix begun by John Flaxman (1755-1826) in the late eighteenth century. Commissioned in 1793 by Thomas Hope to illustrate the *Commedia*, Flaxman drew 110 line engravings which appeared in published form, engraved by Tommaso Piroli, in 1807 under the title *Compositions from the Divine Poem of Dante*. Flaxman's images had a considerable influence on a range of Neoclassical painters, among them

11 See also W. Blunt's *England's Michelangelo: A Biography of George Frederic Watts*, Columbus Books, London 1975.

Anne-Louis Girodet, Jacques-Louis David, and Anton Koch. In Flaxman's illustration of the Paolo and Francesca episode[12], the standing Paolo tenderly kisses the seated Francesca, book in hand, who, modestly, or coyly, turns her face away in a scene which is far from private, as her husband oversees the event. The running together of reading, kissing, and the jealous spying of the husband which leads to death becomes a conventional way of representing the motif in the first half of the century. Jean-Dominique Ingres (1780-1867), who, like Watts, repeatedly returned to the subject, placed the jealous Gianciotto in the background ready to strike in three of his four versions in a narrow space where the passion of jealousy ran at least as high as that of love (Fig. 4). Ingres' elaborate play with the colour of carnal passion in the painting – from the pale red of Paolo's leggings to the red hat crowning his head, over Francesca's glowingly scarlet dress and the pages of her book to the subdued vermillion of the tapestry in the background – results in a suggestive colour symbolism which makes the painting a celebration of youthful love. Compared to the two luminous lovers in the foreground, the brown, ageing, and ugly Gianciotto, emerging from the background, appears as the far less attractive suitor, cast as the vindictive villain of the plot.

In William Dyce's (1806-64) painting from 1837 (Fig. 5) the sinister presence of a synecdotic hand in the left-hand side of the painting makes us aware that all is not well, in spite of the beautiful landscape, the moon, and the guitar. The contrast between what appears as the ideal setting for a love scene and the menacing hand compresses the transgressive kiss and its fatal punishment into one space, suggesting the sudden swiftness of revenge. Dyce's Raphaelesque scarlet woman demonstrably shows her wedding ring as, showing her marble white shoulders, she looks shy, demure, and coy at the same time while Paolo gets ready to bestow a gentle kiss on her lips. As Nick Havely has so convincingly demonstrated, the painting which Dyce exhibited in the Royal Scottish Academy in 1837 was a larger version of the painting that now hangs in the National Gallery of Scotland[13]. According to a contemporary account in *The Scotsman* on 4 March 1837, a third person figured in the painting: «The head of Gianciotto appears too

12 A reproduction of Tommaso Piroli's engraving after Flaxman (1793) can be found online: http://www.worldofdante.org/gallery_flaxman.html Accessed on 25 January 2022.

13 See N. Havely, *Dante's British Public: Readers & Texts, from the Fourteenth Century to the Present*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 165-172.

extravagant a mass of blackness and ruffianism», we read[14]. A poor copy of the painting in a private Italian collection turned up some 15 years ago and it may well give us a sense of what Dyce's original painting looked like, with Gianciotto storming up of the stairs, dagger in hand, ready to penetrate the bodies of the two gentle lovers[15]. When the painting was bought by the National Gallery of Scotland in 1864, the left-hand side of it was criticized for its crude painting, in a very bad state of preservation, and in 1882, at the decision of Sir Noël Paton, the work was reduced, with the result that all that remained of Gianciotto were the four fingers of his left hand.

When the painting was first exhibited in 1837, Dyce had inserted a long note in the catalogue to introduce it to the audience, as he found that not one in a hundred people were familiar with the story of Paolo and Francesca. He partly quoted from a recent translation of Dante, but he also expanded the story by referring to the narrative about the historical figures popularized by Giovanni Boccaccio in his *Esposizioni sopra la Comedìa di Dante* (ca. 1373):

> Guido da Polenta engaged his daughter Francesca in marriage to Gianciotto, the eldest son of his enemy, the master of Rimini. Gianciotto, who was hideously deformed, foresaw that if he presented himself in person, he would be rejected by the lady. He resolved, therefore, to marry her by proxy, and sent as his representative his younger brother Paolo, surnamed the Beautiful. Francesca saw Paolo arrive and being deceived by one of her maids imagined she beheld her future husband. That mistake was the commencement of her passion; and it was not until after her arrival at Rimini that she was undeceived (*Boccaccio*). Paolo and she were shortly after assassinated by Gianciotto in a fit of jealousy[16].

Boccaccio's commentary had been available to English readers since at least the eighteenth century, in Henry Boyd's 1785 translation of the *Inferno*[17]. Leigh Hunt's highly popular narrative poem *The Story of Rimini*

14 Quoted in ivi, p. 171.

15 The painting is reproduced in ivi, p. 174.

16 Quoted from ivi, p. 167.

17 *A Translation of the Inferno, in English Verse: With Historical Notes on the Life of Dante. To Which is Added a Specimen of a New Translation of the Orlando Furioso of Ariosto*, by H. Boyd. 2 vols, P. Byrne, Dublin 1785.

(1816), often reprinted both in England and in America in the nineteenth century, reworked Boccaccio's version and contributed towards turning the focus on the lengthy courtship of Paolo and Francesca rather than on their punishment in the Inferno[18]. With Boccaccio's intervention, Francesca became the victim of a cruel act of deceit, and it is this victimization of her which characterizes a great many of the lyrical dramas, operas, and tragedies which appeared all over Europe in the latter half of the nineteenth century. The number of recreations of her story from the mid-century onwards is truly staggering, as it would seem that Francesca moved from the canvas to the stage and the concert halls[19]. With increasing interests in biography and historiography, Francesca's story expanded beyond Dante's Canto V into concerns with the historical figure, and certainly by the end of the century more than one in a hundred would have been familiar with it. Rather than the seductive adulteress, she became a victim of Medieval marriage traditions, a pawn in a political game, but also potentially an independent woman, with a will of her own, upsetting social norms and choosing love over duty.

A few decades before deciding to trim Dyce's painting and leave out the figure of Gianciotto, Noël Paton (1821-1901) had focussed on the creative act itself. His painting of Dante meditating on the figures of Paolo and Francesca from 1852 (Fig. 6) incorporates Dyce's Tuscan landscape, night sky and bright star into a composition which foregrounds the poet in profile in melancholy meditation. It is the lonely act of creation against the naked twosomeness of the couple, now torn out of Hell and let loose as spirits above the rather more delightful Tuscan landscape. Or, given the anachronistic book on the pavement in the foreground of the painting, are we perhaps rather witnessing Dante re-reading himself and meditating on his *Commedia*? Dressed in red, he is perhaps himself the lover, contemplating his own solitude, spurred by the ghostly lovers above

18 L. Hunt, *The Story of Rimini: A Poem,* J. Murray, London 1816.

19 P. Tchaikovsky's *Francesca da Rimini: Fantasy for orchestra* (1877); A. Cagnoni, *Francesca da Rimini: 4-act lyrical tragedy* (1878); H. Goetz, *Francesca da Rimini: Oper in 3 Akten* (1878); T. Ambroise, *Françoise de Rimini: opéra en quatre actes* (1882); S. Phillips's verse drama, *Paolo and Francesca: A Tragedy in Four Acts* (1889), not produced on the stage until 1902 when it became a great success at the St James's Theatre in London 1902; G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini, a tragedy* (1902) – in Italian and in English, translation by Arthur Symons the same year; S. V. Rachmaninov *Francesca da Rimini: A dramatic episode* (1906).

him. It would seem that by the 1850s Paton had hit upon a formula for Florentine artistic creation: his paintings of *Michelangelo carving his Night* and *Michelangelo's Dream* (1860s) employ the same composition of a nighttime Tuscan landscape, architectural arcades and the lonely genius. Masterpieces require solitude, and the dialogue between foreground and background, nature and the mind, is essential for the works of both Dante and Michelangelo. For the Scottish painter, Dante's great poem and Michelangelo's works derived from the artists' Tuscan origin, yet the act of creation itself assumed prominence over the works.

The continued presence of Dante the Pilgrim in the *Divine Comedy* invited speculations about the interrelationship between the poet and the pilgrim, and in the French-Dutch artist Ary Scheffer's (1795-1858) two paintings of the episode from the mid-1830s (Figg. 8 and 9) – he did a total of fifteen depictions of the scene – the artist was very clearly experimenting with whether to foreground or background the pilgrim and his companion Virgil. The dramatic foregrounding of the collapsed Dante at the end of Canto V gives focus to the pilgrim's sensitivity and compassion and the powerful impact of the narrative, as the two lovers soar off towards the eternal shades in the background. The diagonal nudes with the floating draperies owe something to Guido Reni's *Atalanta and Hippomenes*, another couple in great haste and movement. Yet the version which became by far the more famous one, of which Scheffer painted three copies over the next twenty years – one now in the Louvre, the other in the Wallace Collection, and the third in Hamburg – was the one which foregrounded the two naked lovers and reduced the two poets to background status. It would almost appear that Virgil and Dante have joined the world of the eternal shades in this monumental composition – life-size, 171x239 cm—where the diagonal naked bodies of the two lovers, wrapped in a shroud, are brought out into clear dramatic light. Unlike Watts's figures, these are distinctly living bodies; although we can see the wounds where Gianciotto's dagger stabbed them, Scheffer's aesthetic bodies are not defiled by blood, not even a tiny drop of blood is left where the dagger entered. Images of creation and suffering meet as the figure of Paolo merges ancient river gods with the *Laoköon* and Michelangelo's *Adam*. Like Virgil and Dante we become spectators of an intimate scene of passion and pain, where we must imagine that the blood still runs in the veins in spite of the delicate perforation of the skin.

Scheffer's painting had an enormous impact on the European art world.

The young Frederic Leighton's (1830-96) theatrical *Reconciliation of the Montagues and Capulets over the Dead Bodies of Romeo and Juliet* (1853-55) (Fig. 9) applied the diagonally intertwined lovers to one of the other most famous tragic love stories of western literature, replacing Scheffer's shroud with Juliet's wedding dress and introducing a much larger audience to the termination of another family feud. The theme of the *Liebestod*, of star-crossed lovers finally united in death, had enormous romantic appeal. Exhibited at the Paris Salon of 1855 Leighton's painting would have had much the same audience as Scheffer's, but had great difficulty finding buyers, perhaps because of its cluttered composition[20]. The stark nakedness and compositional simplicity of Scheffer's painting had a different immediate appeal and circulated also as engravings. The confrontation with the real thing, full scale, overwhelmed even George Eliot when she saw it exhibited at the Pall Mall Gallery in London in 1854. Writing to her friend Sara Sophia Hennell, she mentioned how she had been to look at the French pictures «among which is that unforgettable Francesca di [sic] Rimini of Ary Scheffer's. It surpasses one's expectations from the engraving. I could look at it for hours. There is nothing at the Royal Acad[emy] to affect one in the same way»[21]. For a woman who, like Eliot, was herself involved in an adulterous relationship with G. H. Lewes, the scene and the narrative obviously had a particular personal significance. Leighton's friend, the poet and actress Frances Anne Kemble, felt moved into lines of poetry when confronted with Scheffer's painting: her verses *On the Picture of Paolo and Francesca* appeared in her 1859 volume of poems[22], and conveyed her own very personal response to both Scheffer's painting and to Dante's tragic couple.

Ever since the 1840s Dante Gabriel Rossetti (1828-82) had made attempts at capturing Paolo and Francesca in his drawings, fascinated as he was with the idea of the double work of art[23]. A series of compositions of the two lovers from the late 1840s exist, but it was not until 1855 that

---

20 See C. Newall, *The Art of Lord Leighton*, Phaidon, Oxford 1990, pp. 12-15.

21 Quoted in N. Havely, *Dante's British Public*, cit., pp. 162-163.

22 F. A. Kemble, *On the Picture of Paolo and Francesca* in *Poems,* Ticknor and Fields, Boston 1859, p. 56.

23 See the comprehensive entry in the digital Rossetti Archive for the full scope of Rossetti's work with the story: http://www.rossettiarchive.org/rose/?query=%2Bfrancesca+%2Bda+%2Brimini
Accessed on 27 January 2022.

his ideas found permanent visual form. The triptych (Fig. 10) he produced for Ellen Heaton, bought by John Ruskin, runs reading, reaction, and damnation into one composition to be read from left to right, in the direction of reading. The diagonally soaring lovers in the last panel owe a compositional debt to Scheffer, although the rich Venetian colour scheme of Rossetti's triptych is as far from Scheffer's line-based academic painting as one can imagine. Painted in two versions, one in 1855 and the other in 1862, Rossetti's watercolour incorporates lines from Dante («Quanti dolci pensier Quanto disio /O lasso! / Menó costoro al doloroso passo»). Rossetti's own *terza rima* translation of the relevant passages from Dante (Canto V, 112-142) were meant to accompany the 1862 painting, as a kind of dramatic monologue[24]. Rossetti's wife, Elizabeth Siddal, had sat as the model for Francesca, and when Rossetti painted his second version of the painting in 1862, it was inevitably in recollection of his wife who had died of an overdose of laudanum earlier that same year. His repeated paintings of her as Dante's Beatrice after her death interwove his own personal tragedy with Dante's. Devoid of violence and murder, Rossetti's triptych remains within the realm of passion, as an almost religious painting celebrating the powers of love where reading about love may lead to damnation, but where an earthly kiss is followed by a kiss in Hell and where the flames of passion are externalized as little lights. Rossetti's flames become the sun and the stars moved by love at the end of the Comedy in this study in twosomeness: holding hands, both Paolo and Francesca and Dante and Virgil are bound together as lovers, colleagues, friends. This is not Paton's lonely genius, but Dante and Virgil, poets and spectators, depicted against a background of eternity of Byzantine gold as if to remind us of the eternity of human emotions and compassion, celebrated in poetry where reading about love begets love.

24 The translation was included in Rossetti's 1881 volume of poems, with the date "1878", but a manuscript dates it 1862. See entries in the Rossetti Archive above.



Fig. 1 - G. F. Watts, "Paolo and Francesca"
(1874), oil on canvas, 152.4 x 129.5 cm, Watts Gallery, Compton, Surrey,
Wikimedia commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Watts-Paolo_and_Francesca.jpg



Fig 2 - G. F. Watts, "Fresco of a youth embracing a girl, Paolo and Francesca", sketch for a mural in the Villa Carreggi (1845) 71.3 x 55.7cm, Gift by Contessa Cottrell 1886, Victoria and Albert Museum, London



Fig 3 - G. F. Watts, "Paolo and Francesca (The Story of Rimini)" (1847), oil on canvas, private collection, Wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Frederic_Watts_-_Paolo_and_Francesca_(The_Story_of_Rimini).jpg

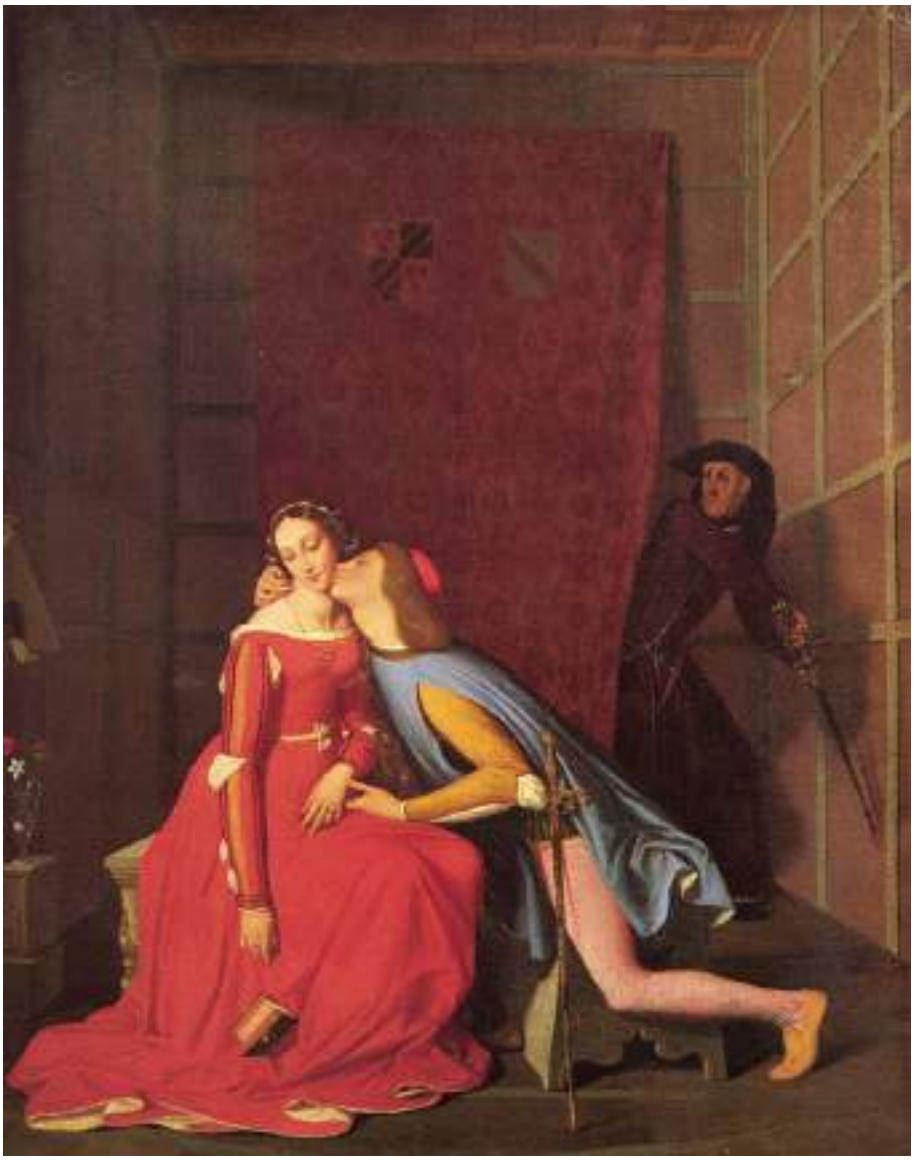


Fig 4 - Jean-Dominique Ingres, "Paolo and Francesca"
(1819), oil on canvas, 50.3 x 40.7 cm, Musée des Beaux Arts d'Angers, Wikimedia commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_et_Francesca_Ingres_Angers.jpg



Fig 5 - William Dyce, "Francesca da Rimini"
(1837), oil on canvas, 218 x 182.9 cm, National Galleries of Scotland, Wikimedia commons – Google Art Project https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Dyce_-_Francesca_da_Rimini_-_Google_Art_Project.jpg



Fig 6 - Joseph Noël Paton, "Dante Meditating on the Episode of Francesca da Rimini and Paolo Malatesta" (1852), oil on canvas, 101 x 89 cm, Bury Art Museum, Art UK – Creative Commons https://artuk.org/discover/artworks/dante-meditating-the-episode-of-francesca-da-rimini-and-paolo-malatesta-164312



Fig 7 - Ary Scheffer, "Paolo and Francesca emerging out of the shadows to Dante and Virgil" (1855), oil on canvas, 171 x 239 cm, Musée du Louvre, Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1855_Ary_Scheffer_-_The_Ghosts_of_Paolo_and_Francesca_Appear_to_Dante_and_Virgil.jpg



Fig 8 - Ary Scheffer, "Dante and Virgil with Paolo and Francesca" (ca. 1835), oil on canvas, 72 x 101.6 cm, Private Collection, Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ary_Scheffer_-_Dante_and_Virgil_with_Paolo_and_Francesca.jpg



9. Frederic Leighton, "The Reconciliation of the Montagues and Capulets over the Dead Bodies of Romeo and Juliet" (1853-55), oil on canvas, 177.8 x 231.1 cm, Agnes Scott College, Decatur, Georgia, Wikimedia Commons https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Frederick_Leighton_-_The_Reconciliation_of_the_Montagues_and_Capulets_over_the_Dead_Bodies_of_Romeo_and_Juliet.jpg



10. D. G. Rossetti, "Paolo and Francesca" (1855), Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_gabriel_rossetti,_paolo_e_francesca_da_rimini,_1855.jpg

Angelo M. Mangini

Purgatorial Shadows: agnizioni dantesche nella poesia di Wilfred Owen

Wilfred Owen, il più grande fra i poeti inglesi della Grande Guerra, si definì *a poet's poet*[1]: poeta per poeti, dunque, ovvero – si potrebbe dire – poeta 'al quadrato'. Ed è questa un'autodefinizione che si può intendere in molti modi: fra gli altri, come rivendicazione di un legame profondo, quasi ombelicale, con una tradizione letteraria e un linguaggio poetico che egli intende «perpetuare»[2] anche nel momento stesso in cui ne denuncia l'inadeguatezza a riflettere l'orrore sconvolgente dell'esperienza bellica. Pur essendo radicati in questo orrore[3], i suoi versi lo rielaborano e lo comunicano in un serrato corpo a corpo, insieme tematico e formale, con i testi di quei grandi poeti del passato che egli stesso chiamava «the immortals of earthly Fame»[4]. Che fra questi «immortali» rientri anche Dante e che della complessa tessitura intertestuale faccia parte anche la *Commedia* è cosa nota, più volte denunciata e immediatamente percepibile dal lettore avvertito. Si tratta di un dialogo certo mediato dal dantismo dei grandi romantici (Keats e Shelley in primo luogo) e vittoriani (Ruskin), ma anche di contatto diretto, come ci prova la copia della traduzione di Francis Cary che Owen possedeva e che ci è giunta con le sue sottolineature[5]. I commentatori dell'opera di Owen non mancano di

1 *Lettera alla madre del 31 dicembre 1917*, in Wilfred Owen, *War Poems and Others*, a cura di D. Hibberd, Chatto & Windus, London 1973, p. 86.

2 *Lettera alla madre del 2 dicembre 1914*: «Do you know what would hold me together on a battlefield? The sense that I was perpetuating the language in which Keats and the rest of them wrote!», ivi, p. 57.

3 Da cui la dichiarazione, solo apparentemente contraddittoria, della *Preface*: «Above all I am not concerned with Poetry. My subject is War», ivi, p. 137.

4 *Lettera alla madre del 4 gennaio 1913*, ivi, p. 51. Per un'articolata riflessione critica sul rapporto fra Owen e la tradizione (in particolare romantico-vittoriana) cfr., S. Bäckman, *Tradition Transformed: Studies in the Poetry of Wilfred Owen*, Gleerup, Lund 1979.

5 Secondo quanto riferisce Sven Bäckman (p. 104), si tratta dell'edizione 'Chandos Classics' (*The Vision; or Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*, Frederick Warne and Co, London-New York s.d.). Non mi risulta che sia mai stata compiuta

riconoscere questa relazione, ma non credo che ne sia mai stata condotta quell'esplorazione esaustiva che l'importanza del tema meriterebbe. Non sarà possibile proporla nemmeno in questa sede: il mio intento è, piuttosto, di sviluppare una riflessione su due fra i suoi testi più celebri e celebrati (*Strange Meeting* e *Mental Cases*) in cui la presenza dell'ipotesto dantesco è particolarmente evidente[6] per verificare le corrispondenze finora rilevate dalla critica, approfondirne l'analisi, e mettere in luce alcuni fondamentali snodi culturali e concettuali che l'intertestualità dantesca chiama in causa, primo fra tutti quello della relazione fra la guerra, la dimensione infernale e quella purgatoriale.

Aprendo le poesie di Owen, il lettore è chiamato immediatamente a confrontarsi, fin dalla soglia del testo, con un tema le cui risonanze dantesche non possono essere ignorate, il tema della *pietà*. Così infatti scrive Owen nella *Preface*: «My subject is War, and the *pity of War*. The Poetry is in the *pity*»[7]. La critica non ha mancato di riconnettere la *pity* di cui qui si parla alla *pietà* che Dante prova nella *Commedia*, ma questa consapevolezza è stata limitata dalla dichiarata convinzione che il tema sia introdotto nel poema «per la prima volta all'inizio del canto IV»[8] dell'*Inferno*. Le cose,

---

un'analisi approfondita delle sottolineature e delle eventuali postille di questa copia della *Vision*, ma Santanu Das conferma che essa reca cospicue tracce della lettura del *Purgatorio* (*Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 164). Il volume è conservato, con gli altri libri di Owen, presso la English Faculty Library dell'Università di Oxford; la lista completa di questa collezione si legge in J. Stallworthy, *Wilfred Owen*, Oxford University Press, Oxford-New York 1977, pp. 308-323. Anche le citazioni di questo saggio sono tratte dall'edizione 'Chandos' benché l'assenza della data non consenta di verificare che si tratti esattamente della stessa stampa di cui Owen era in possesso.

6 Sven Bäckman, ad esempio, definisce questi testi «two Dantesque war poems relating encounters in Hell», in cui il poeta descrive «the horrors of the war in terms of Dante's *Inferno*» (*Tradition Transformed*, cit., pp. 99 e 64). Ma per l'intertestualità dantesca cfr., anche, ivi, pp. 104-105; D. Hibberd, *Owen the Poet*, Macmillan, London 1986, pp. 169-170, 178; il commento curato dallo stesso Hibberd (pp. 45-46, 131); quelli di J. Stallworthy (*The Poems of Wilfred Owen*, Hogarth Press, London 1985, pp. 126-127, 147) e di S. Rufini (Wilfred Owen, *Poesie di guerra*, Einaudi, Torino 1985, p. 150). Come scrive Bäckman nel saggio che abbiamo citato, Owen stava studiando la traduzione di Cary proprio «in the same period as the two poems in question were conceived and written» (p. 110).

7 W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 137, miei i corsivi. Tutte le citazioni delle poesie di Owen saranno tratte da questa edizione.

8 Così Sven Bäckman: «In Dante's poem the pity that Dante – and Virgil – feels […]

però, non stanno proprio così, e questa imprecisione ha finora impedito di identificare quello che mi pare sia il riscontro dantesco più significativo dell'espressione usata da Owen e che si trova nell'incipit del secondo canto:

> Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
> toglieva li animai che sono in terra
> da le fatiche loro; e io sol uno
> m'apparecchiava a sostener *la guerra*
> sì del cammino e sì *de la pietate*,
> che ritrarrà la mente che non erra.
> (*Inferno* II, 1-6)

Si tratta di un brano che, al pari della *Preface*, ha un valore proemiale e introduttivo; proprio come Owen nella *Preface*, Dante offre qui ai propri lettori una definizione preliminare dell'esperienza di cui l'opera sarà testimonianza fedele («che ritrarrà la mente che non erra»). Questa esperienza, che è oggetto e argomento della poesia («my subject»), è, anche per Dante, una *guerra*: laddove Dante parlava di una *guerra de la pietate*, Owen parlerà, a sua volta, della *pietà della guerra* (*pity of war*) – un'espressione che sembra quasi ricombinare a chiasmo le tessere verbali del dettato dantesco. Verosimilmente, il motivo per cui un parallelo così evidente è finora sfuggito sarà da cercarsi nella traduzione di Cary che, come sappiamo, Owen aveva fra i propri libri e alla quale i critici ricorrono. In essa compare bensì la *pity* (*sad pity*), mentre il termine *guerra* è tradotto con *conflict*:

> Now was the day departing, and the air,
> Imbrown'd with shadows, from their toils releas'd
> All animals on earth; and I alone
> Prepared myself *the conflict* to sustain,
> Both *of sad pity*, and that perilous road,
> Which my unerring memory shall retrace.

Accade, insomma, che i versi di Owen richiamino il precedente dantesco ben più fedelmente della traduzione di Cary. Il che potrebbe essere dovuto a una coincidenza fortuita, oppure alla mediazione di una

is repeatedly stressed. It appears for the first time at the beginning of Canto IV» (Cfr. *Tradition Transformed*, cit., p. 105).

diversa traduzione in cui si preservi il binomio *war-pity*. Ciò avviene, ad esempio, nella ben nota e fortunatissima versione vittoriana in prosa di John Carlyle: «The day was departing, and the brown air taking the animals, that are on earth, from their toils; and I, one alone, was preparing myself to bear *the war* both *of* the journey and *the pity*, which memory, that errs not, shall relate»[9]. Non possiamo sapere se Owen, oltre a quella di Cary, abbia avuto accesso ad altre traduzioni del poema dantesco (e, nel caso, a quali); ma che la corrispondenza specifica fra la *Preface* e *Inferno* II che abbiamo messo in evidenza sia casuale apparirà abbastanza improbabile se si considera che il riferimento a Dante è, in quanto tale, fuori discussione e confermato dal ritorno della stessa espressione – *the pity of war* – nella lirica in cui la presenza del modello dantesco è più forte e diffusa. Mi riferisco naturalmente a *Strange Meeting* (1918), che Siegfried Sassoon saluterà come «il testamento definitivo» di Owen e il suo «passaporto per l'immortalità»[10]. Qui il poeta immagina di allontanarsi dall'infuriare della battaglia attraverso un passaggio sotterraneo e di accedere così alla dimensione ctonia del Regno dei morti. Dalla moltitudine dei «dormienti» che gemono incatenati nell'oscurità si leva un'anima il cui «morto sorriso» rispecchia la natura infernale del luogo in cui si trovano:

> It seemed that out of battle I escaped
> Down some profound dull tunnel, long since scooped
> Through granites which titanic wars had groined.
> Yet also there encumbered sleepers groaned,
> Too fast in thought or death to be bestirred.
> Then, as I probed them, one sprang up, and stared
> With piteous recognition in fixed eyes,
> Lifting distressful hands, as if to bless.
> And by his smile, I knew that sullen hall, –
> By his dead smile I knew we stood in Hell.
>
> (vv. 1-10)

9 Cito dall'edizione Dent, London 1901.

10 «It is Owen's ultimate testament, his passport to immortality, and his elegy for the Unknown Warrior of all nations» (S. Sassoon, *Wilfred Owen – A Personal Appreciation*, in *A Tribute to Wilfred Owen*, a cura di T. J. Walsh, Birkenhead Institute, Birkenhead 1964, pp. 34-42, e p. 41). Cfr. anche S. Sassoon, *Siegfried's Journey 1916-1920*, Faber and Faber, London 1945, p. 59: «In his masterpiece *Strange Meeting* he left us the finest elegy written by a soldier of that period, and the conclusive testimony of his power and originality».

Questo *strange friend* (v. 14) è un perturbante *Doppelgänger* che mostra di conoscere il poeta e che sembra condividere con lui quegli ideali e quelle aspirazioni di ascendenza romantica che la *hopelessness* (v. 16) della guerra ha travolto («Whatever hope is yours, / Was my life also», vv. 16-17): il culto della bellezza («I went hunting wild / After the wildest beauty in the world», vv. 17-18) e della saggezza («wisdom was mine», v. 31), il ruolo salvifico e civilizzatore del poeta che custodisce valori che l'orrore della guerra non può contaminare («truths that lie too deep for taint», v. 36). Negli ultimi versi la rivelazione della sua identità – il dolente *alter ego* altri non è che il nemico che il poeta ha colpito a morte nella battaglia:

> I am the enemy you killed, my friend.
> I knew you in this dark: for so you frowned
> Yesterday through me as you jabbed and killed.
> I parried; but my hands were loath and cold.
> Let us sleep now…
>
> (vv. 40-44)

Come spesso capita in letteratura a chi si confronta con il proprio *doppio*, il poeta, uccidendolo, uccide se stesso e ciò che gli era più caro, perché, come scrive lo stesso Owen riprendendo un celebre verso di Oscar Wilde, «each man slays the one he loves»[11]. Per quanto ci riguarda, possiamo notare che tutta la descrizione di questo incontro d'Oltretomba è pervasa da un'atmosfera inconfondibilmente dantesca che la critica non ha mancato di sottolineare. A partire naturalmente dal tema della *pietà* che risuona dapprima nella *piteous recognition* del verso 7 e poi nella ripresa dell'espressione che, come sappiamo, sta al centro della *Preface*:

> And of my weeping something had been left,
> Which must die now. I mean the truth untold,
> *The pity of war*, the *pity* war distilled
>
> (vv. 23-25)

I commentatori rinviano, in particolare, all'incontro con Brunetto nel settimo cerchio[12]:

---

11 Citato in S. Bäckman, *Tradition Transformed*, cit., p. 97. Cfr. anche D. Hibberd, in Wilfred Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 46.

12 S. Bäckman, *Tradition Transformed*, cit., pp. 104-105.

Così adocchiato da cotal famiglia,
  fui conosciuto da un, che mi prese
  per lo lembo e gridò: "Qual maraviglia!".
E io, quando 'l suo braccio a me distese,
  ficcaï li occhi per lo cotto aspetto,
  sì che 'l viso abbrusciato non difese
la conoscenza süa al mio 'ntelletto;
  e chinando la mano a la sua faccia,
  rispuosi: "Siete voi qui, ser Brunetto?".
(*Inferno* XV, 22-30)

Si tratta di un riferimento senz'altro pertinente: la relazione affettiva fra vivo e morto espressa anche dal gesto delle mani, la difficoltà del riconoscimento, la violenza dello sguardo («ficcaï li occhi per lo cotto aspetto», «you frowned / Yesterday thorugh me») sono tratti che indubbiamente accomunano i due brani. Ma la dinamica che vede l'interlocutore sollevarsi di scatto – «one sprang up, and stared» – da una massa indistinta di anime che giacciono al suolo come addormentate («encumbered sleepers […] / Too fast in thought or death to be bestirred») ricorda ancor più da vicino, non mi sembra sia stato notato, l'incontro di Dante con Ciacco fra i golosi:

Elle *giacean per terra tutte quante*,
  fuor d'una *ch'a seder si levò, ratto*
  ch'ella ci vide passarsi davante.
"O tu che se' per questo 'nferno tratto",
  mi disse, "riconoscimi, se sai:
  tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto".
E io a lui: "L'angoscia che tu hai
  forse ti tira fuor de la mia mente,
  sì che non par ch'i' ti vedessi mai.
(*Inferno* VI, 31-45)[13]

Anche qui – accade spesso nella *Commedia* – Dante è riconosciuto da un'anima che stenta a riconoscere. È lo stesso meccanismo che agisce in Owen, dove il poeta-soldato legge nei *fixed eyes* dello «strano amico» quella *recognition* («With piteous recognition in fixed eyes») di cui, dapprima,

13 Così la traduzione di Cary: «*They all along the earth extended lay*, / Save one, *to that sudden raised himself sit*, / Soon as that way he saw us pass […]».

non sa darsi ragione. E proprio così – *fixed eyes* – Cary traduce i *dritti occhi* di Ciacco nella conclusione dell'episodio dantesco: «li *diritti occhi* torse allora in biechi» diventa infatti «This said, his *fixed eyes* he turn'd askance». Le anime che si affollano nell'antro sotterraneo di Owen, lo si è visto, sono *sleepers*, ai quali il poeta è invitato ad unirsi nell'ultimo verso: «Let us sleep now», ma anche il torcersi degli occhi di Ciacco è la premessa del suo ricadere, alla fine del dialogo, in un sonno profondo e tomentoso; così profondo che, come certifica Virgilio, solo le angeliche trombe del Giudizio potranno destarlo:

> Li diritti occhi torse allora in biechi;
> guardommi un poco e poi chinò la testa:
> cadde con essa a par de li altri ciechi.
> E 'l duca disse a me: "Più non si desta
> di qua dal suon de l'angelica tromba,
> quando verrà la nimica podesta".
>
> (*Inferno* VI, 91-96)

L'invito ad abbandonarsi al sonno mortale[14] che l'amico-nemico di *Strange Meeting* rivolge al poeta alla fine del proprio discorso si direbbe accettato in partenza nell'altro testo del 1918 in cui pure si «riflette la sua lettura di Dante»[15], *Mental Cases*. Qui, infatti, il sonno non sembra essere l'*explicit* della discesa agli inferi, ma, come in *Inferno* I[16], la sua premessa, la condizione che rende possibile il passaggio nel Regno dei morti: «[…]. Surely we have perished / Sleeping, and walk hell; but who these hellish?» (vv. 8-9). Sono parole che sembrerebbero confermare l'analoga, esplicita dichiarazione di *Strange Meeting*[17]: anche in questo caso, concordano i commentatori, ci troviamo senz'altro all'inferno ed è appunto al versante infernale del poema dantesco che dovremo rivolgerci per cogliere eventuali echi e allusioni: *Mental Cases*, ripetono, è una «vision of the damned in

14 Per questo tema si veda anche *Asleep*, probabilmente scritta nel novembre del 1917, in *The Poems of Wilfred Owen*, cit., p. 129.

15 J. Stallworthy, in *The Poems of Wilfred Owen*, cit., p. 147 n. Cfr. anche D. Hibberd, in W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 131 n.: «W[ilfred] O[ewn] had read Dante, and *Mental Cases* is given a Dantesque structure».

16 «Io non so ben ridir com'i' v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai» (*Inferno* I, 10-12).

17 «And by his smile, I knew that sullen Hall, – / By his dead smile I knew we stood in Hell» (vv. 9-10).

hell»[18]. Tuttavia, questo assunto è in realtà meno incrollabile di quanto potrebbe apparire a prima vista. Se è vero, infatti, che, come si è visto, il poeta definisce le larve che gli si parano davanti «hellish» (v. 9) è altrettanto vero che, poco prima, le aveva dette «purgatorial shadows» (v. 2):

> Who are these? Why sit they here in twilight?
> Wherefore rock they, *purgatorial shadows*,
> Drooping tongues from jaws that slob their relish,
> Baring teeth that leer like skulls' tongues wicked?
> Stroke on stroke of pain, – but what slow panic,
> Gouged these chasms round their fretted sockets?
> Ever from their hair and through their hand palms
> Misery swelters. *Surely we have perished*
> *Sleeping, and walk hell; but who these hellish*?
> (vv. 1-9)

Non bisogna inoltre dimenticare che una versione preliminare della poesia, di cui resta un manoscritto del 1915-16, era appunto intitolata *Purgatorial Passions*. Mi pare dunque legittimo, e persino necessario, chiedersi, se alla dimensione *purgatoriale* di questi versi, esplicitamente chiamata in causa dal testo, non sia il caso di dedicare, anche per quanto riguarda l'intertestualità dantesca, un'attenzione maggiore di quella che ha finora ricevuto. In effetti, gli specialisti di Owen, senza mai discuterla esplicitamente, sembrano dare per scontato che tale dimensione sia irrilevante e si limitano a prendere in considerazione il solo *Inferno* quale possibile intertesto. Questa scelta è in realtà tanto arbitraria quanto significativa; l'ambigua oscillazione di questi versi fra *hellish* e *purgatorial* così come la difficoltà di studiosi di estrazione anglicana e protestante nel riconoscere e affrontare il secondo di questi termini sono sintomatiche della complessità di quel nodo storico culturale di cui Stephen Greenblatt ha messo in luce l'importanza nel suo *Hamlet in Purgatory*[19]: la spettrale sopravvivenza e il carsico riaffiorare, nell'immaginario letterario inglese, del purgatorio quale «spazio intermedio del regno dei morti»[20] dopo la

18 D. Hibberd, in W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 131 n. ma cfr. anche ivi, p. 132; D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., p. 169.

19 S. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Princeton 2013 (prima edizione: 2001).

20 «The middle space of the realm of the dead», ivi, p. 16.

sua ufficiale messa al bando da parte della chiesa anglicana[21]. La fase ottonovecentesca di questa sopravvivenza è strettamente legata alla ricezione (critica, letteraria, artistica e persino teologica) del poema dantesco, ma l'analisi di questo importante aspetto della storia «della poetica del Purgatorio in Inghilterra e del conflitto sulla sua esistenza»[22] è ancora tutta da farsi e non può certo essere affrontata in questa sede. Per ora, non possiamo che limitarci a osservare che anche il crepuscolare inferno-purgatorio di Owen ne fa parte e che questa consapevolezza ci consente di metterne a fuoco alcuni aspetti finora trascurati, rispondendo a una domanda che la critica ha evitato di porsi: cosa c'è dunque di 'purgatoriale' nella situazione descritta da *Mental Cases*?

Come è noto, la poesia è ispirata al periodo – fondamentale dal punto di vista della sua maturazione umana e artistica – che Owen trascorse nell'ospedale psichiatrico militare di Craiglockhart, dove il suo *shell shock* fu trattato con successo dal dottor Arthur Brock, e dove conobbe Siegfried Sassoon e Robert Graves[23]. Questo «terrific poem»[24] trasfigura il ricordo delle atroci condizioni di altri pazienti del nosocomio in una visione d'Oltretomba che si conforma al tipico schema dantesco di un'interrogazione sull'identità delle ombre (articolata nella prima stanza, vv. 1-9) a cui risponde la voce di una guida capace di illustrare, come Virgilio a Dante-personaggio, la realtà ultraterrena al nuovo arrivato (vv. 10-28). Come suggeriscono i commenti, gli esempi di questa struttura abbondano nell'*Inferno:*

> E io ch'avea d'error la testa cinta,
> dissi: "Maestro, che è quel ch'i' odo?

21 Così recita infatti il ventiduesimo (*Of Purgatory*) dei trentanove articoli di fede della chiesa anglicana: «The Romish Doctrine concerning Purgatory, Pardons, Worshipping and Adoration, as well of Images as of Reliques, and also invocation of Saints, is a fond thing vainly invented, and grounded upon no warranty of Scripture, but rather repugnant to the Word of God».

22 S. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit., p. 17.

23 Owen rimase a Craiglockhart dal giugno all'ottobre del 1917. Cfr. J. Stallworthy, *Wilfred Owen*, cit., pp. 189-234; D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., pp. 71-94; B. Shephard, *A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists 1914-1994*, Pimlico, London 2002, pp. 90-95. Sulla figura di Arthur Brock cfr., D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., pp. 84-87; 195-196.

24 Così lo definisce Owen in una lettera alla madre del 25 maggio 1918 (in *The Poems of Wilfred Owen*, cit., p. 146 n.)

e che gent'è che par nel duol sì vinta?".
(*Inferno* III, 31-33)

per ch'i' dissi: "Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì gastiga?".
(*Inferno* V, 50-51)

Ma si potrebbe aggiungere che brani di questo tipo non mancano nemmeno nel *Purgatorio* e nel *Paradiso:*

"Quei sono spirti, maestro, ch'i' odo?",
diss'io. Ed elli a me: "Tu vero apprendi,
e d'iracundia van solvendo il nodo".
(*Purgatorio* XVI, 22-24)

Poscia che li occhi miei si fuoro offerti
a la mia donna reverenti, ed essa
fatti li avea di sé contenti e certi,
rivolsersi a la luce che promessa
tanto s'avea, e «Deh, chi siete?» fue
la voce mia di grande affetto impressa.
(*Paradiso* VIII, 40-45)

Più significativo, dal nostro punto di vista, è che, rispondendo all'interrogativo del poeta, la voce della sua guida gli si rivolge come a un *fratello*:

Therefore still their eyeballs shrink tormented
Back into their brains, because on their sense
Sunlight seems a bloodsmear; night comes blood-black;
Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh
Thus their heads wear this hilarious, hideous,
Awful falseness of set-smiling corpses.
Thus their hands are plucking at each other;
Picking at the rope-knouts of their scourging;
Snatching after us who smote them, brother,
Pawing us who dealt them war and madness.
(vv. 19-28)

Se, come si è visto, possiamo dare per assodato che il modulo del dialogo

sia dantesco, questo appellativo è un segnale che dovrebbe orientare decisamente la ricerca dell'intertestualità verso la seconda cantica poiché si cercherebbe invano nella prima un brano in cui i dannati (o lo stesso Virgilio) si rivolgano a Dante chiamandolo 'fratello' o 'frate', mentre ciò accade tipicamente nel *Purgatorio* dove *frate* diviene appunto «l'appellativo caritativo che le anime del Purgatorio usano rivolgendosi a Dante, per sottolineare un sentimento di fraterna uguaglianza»[25]. Lo stesso potrebbe dirsi di *Strange Meeting* in cui, come sappiamo, i due interlocutori si interpellano a vicenda come *amici*, un termine di cui, nella sua accezione normale, «Inferno e Paradiso risultano privi»[26], mentre «che il Purgatorio sia la cantica dell'amicizia, oltre che quella più gremita di amici o di ricordi fraterni, è troppo noto per abbisognare di prove»[27]. Si tratta, insomma di due appellativi, che l'intertestualità dantesca colloca in una sfera saldamente purgatoriale e che creano una forte tensione emotiva e morale con le innegabili caratteristiche infernali degli incontri descritti da Owen. Proseguendo nella nostra lettura di *Mental Cases*, possiamo seguire la traccia dell'amicizia fraterna quale «materia propria della seconda cantica»[28] per identificare un episodio della *Commedia* in cui ricorrono non pochi degli elementi che sono emersi dalla nostra lettura della poesia di Owen: mi riferisco all'incontro con Forese Donati nella cornice dei golosi (*Purgatorio* XXIII). Si tratta infatti di un episodio che si apre, come *Mental Cases*, con un'interrogazione (in questo caso di Dante a Virgilio) sull'identità delle «ombre purgatoriali» che i due pellegrini stanno per incontrare:

> "O dolce padre, che è quel ch'i' odo?",
> comincia' io; ed elli: "Ombre che vanno
> forse di lor dover solvendo il nodo".
> (*Purgatorio* XXIII, 13-15)

Fra queste «ombre» vi è anche quella dell'amico Forese Donati, che

25 Lucia Onder, *Frate*, in *Enciclopedia dantesca*.

26 Così Emilio Pasquini, nella voce *Amico*, dell'*Enciclopedia dantesca*: «Converrà porre l'accento sul fatto che Inferno e Paradiso risultano privi dell'accezione più normale di a., sia pure per ragioni diametralmente opposte: l'uno come regno dell'odio, l'altro di un amore di carità troppo al di là dell'umano per accontentarsi della qualificazione di 'amicizia'».

27 *Ibidem*.

28 Cito la chiosa di Inglese a *Purgatorio* XXIII, 42 nel suo commento (Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2011).

riconosce subito Dante e gli si rivolgerà poi come 'fratello', anzi 'dolce fratello': «O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica?» (v. 97). Dante-personaggio, però, stenta a ravvisarlo e lo identifica solo grazie al suono della sua voce[29]. I golosi sono infatti consumati, è questa la loro pena, da un digiuno che prosciuga i loro corpi e volti fino a renderli irriconoscibili, dando al loro viso l'apparenza di un teschio ricoperto da un sottile strato di pelle e apparentemente privo di sguardo:

> Ne li *occhi era ciascuna oscura e cava*,
> pallida ne la faccia, e tanto scema
> che da l'ossa la pelle s'informava.
> […]
> *Parean l'occhiaie anella sanza gemme:*
> chi nel viso de li uomini legge 'omo'
> ben avria quivi conosciuta l'emme.
> (*Purgatorio* XXIII, 22-24; 31-33)

Vediamo ora la traduzione di Cary:

> *The eyes of each were dark and hollow*: pale
> Their visage, and so lean withal, *the bones*
> *Stood staring thro' the skin*. […]
> […]
> […] *The sockets seemed as rings.*
> From which the gems were dropt. Who reads the name
> Of man upon his forehead, there the M
> Had trac'd most plainly.

Mi sembra interessante confrontare questi versi con quelli in cui Owen descrive come teschi scarnificati i volti deformati dei suoi *Mental Cases* e osservare che anche qui, come in *Purgatorio* XXIII, l'orrore della visione sembra condensarsi «soprattutto in un tratto: l'allucinante incavatura degli occhi»[30]. Le orbite, consumate dal dolore (*fretted sockets*), sono come abissi

29 «Mai non l'avrei riconosciuto al viso; / ma ne la voce sua mi fu palese / ciò che l'aspetto in sé avea conquiso. / Questa favilla tutta mi raccese / mia conoscenza a la cangiata labbia, / e ravvisai la faccia di Forese» (vv. 43-48).

30 Così Chiavacci Leonardi nella nota a *Purgatorio.* XXIII, 22-23 (Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994). Per Owen, si vedano ancora i «sunk-eyed wounded» di *Smile, Smile, Smile*. Sul tema dello

(*chasms*) e i loro bulbi oculari quasi sprofondano nel cervello:

> Baring teeth that *leer like skulls' tongues* wicked?
> Stroke on stroke of pain, — but what slow panic,
> *Gouged these chasms round their fretted sockets*?
> […]
> Therefore still *their eyeballs shrink tormented*
> *Back into their brains*, because on their sense
> Sunlight seems a bloodsmear; night comes blood-black;
> Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh
> — Thus their heads wear this hilarious, hideous,
> Awful falseness of set-smiling corpses.
>
> (vv. 4-6; 19-24)

Anche se non sono sufficienti a trarre conclusioni definitive sulla specifica relazione fra i due testi, queste corrispondenze mi sembrano numerose e significative e ci dovrebbero incoraggiare a esplorare con maggior determinazione di quanto non sia stato fatto finora i risvolti purgatoriali dei versi di Owen. La pena e la sofferenza, la stessa difficoltà di riconoscere le ombre e di dialogare con loro non appartengono infatti esclusivamente all'*Inferno*, ma ricorrono anche nel *Purgatorio*. La differenza fondamentale fra le due dimensioni, però, sta nel fatto che le pene infernali sono eterne e fine a se stesse, prive di quel potenziale di trasformazione e redenzione che appartiene invece alle sofferenze del Purgatorio, dove il dolore è il mezzo per liberarsi per sempre da ogni dolore anche grazie alle preghiere e alle intercessioni dei vivi. Se ricordiamo che abbiamo dichiaratamente a che fare con pazienti psichiatrici (*Mental Cases*, appunto), potremmo dire che queste ombre possono essere considerate «purgatoriali» nella misura in cui per loro esiste una speranza di guarigione dal male che le affligge; una speranza di affrancarsi dall'inferno della guerra e della follia che portano dentro di sé, incamminandosi su un percorso di cura simile a quello che lo stesso poeta aveva seguito con apparente successo sotto la guida di Arthur Brock. Questa lettura del riferimento alla *Commedia* e al purgatorio in chiave, per così dire, terapeutica sembra legittimata anche dal fatto che sia stato lo stesso Brock a formularla in un saggio del 1923 – forse il primo

sguardo nelle poesie di Owen si veda S. M. Gilbert, *Wilfred Owen*, in *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, ed. by Santanu Das, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 117-128, 122-125.

in cui si propone un confronto fra il poema dantesco e la poesia di Owen:

> Dante's *Vision of Hell* is an imagery of his own moral struggles; so also with Bunyan's *Pilgrim's Progress* […]. In the powerful war-poems of Wilfred Owen we read the heroic testimony of one who having in the most literal sense 'faced the phantoms of the mind' had all but laid them ere the last call came; they still appear in his poetry but he fears them no longer[31].

Secondo Brock, il cammino di Dante e del pellegrino di Bunyan sarebbero archetipi di quella lotta eroica con i fantasmi della propria mente che lo stesso Owen avrebbe affrontato per uscirne vincitore. Il purgatorio, in questa prospettiva, andrebbe inteso come il luogo in cui questa vittoria sui «fantasmi» si concretizza e si consolida. Ma la rinuncia al titolo *Purgatorial Passions* e il prevalere, nel testo, dell'atmosfera infernale sembrano suggerire che si tratti di un'interpretazione fin troppo ottimistica. Se, come ha scritto Sandra M. Gilbert[32], nella poesia di Owen si articola il fallimento delle immagini di redenzione e consolazione proposte dalla tradizione poetica, potremo leggere *Mental Cases* come denuncia della fragilità e impraticabilità del percorso purgatoriale, che viene dapprima evocato per poi evaporare nel giro di pochi versi, soppiantato dalla percezione della natura *hellish* delle ombre che, come diabolici aguzzini, ghermiscono i due visitatori per trattenerli nel luogo tenebroso in cui dovranno rispondere delle proprie colpe («Snatching after us who smote them, brother, / Pawing us who dealt them war and madness»).

Ritornando ora a *Strange Meeting* per valutare l'utilità di una sua lettura in chiave purgatoriale, si potrebbe dire che il riconoscimento dell'amicizia (e anzi addirittura della identità condivisa) fra i due combattenti si proponga come superamento in direzione purgatoriale della dimensione infernale della guerra, la cui essenza diabolica consiste appunto nella negazione del legame d'amore e del comune destino che li congiungono l'uno all'altro. Accanto all'uso del termine *friend*, uno dei dettagli in cui più chiaramente si manifesta la riscoperta di questo legame è il gesto benedicente con cui l'ex nemico saluta il poeta: *lifting distressful hands as if to bless* (v. 8); un gesto che riproduce, trasfigurandolo in postuma liturgia della riconciliazione, quello compiuto il giorno precedente sul campo di battaglia nel vano tentativo di

31 A. J. Brock, *Health and Conduct*, Williams & Norgate, London 1923, pp. 171-172.
32 S. M. Gilbert, *Wilfred Owen*, cit., p. 121.

difendersi dal fendente mortale: *Yesterday through me as you jabbed and killed / I parried* (vv. 42-43). Secondo una recente biografia, l'aura ieratica, quasi sacramentale, di questa benedizione conferirebbe all'inferno protestante e dantesco di Owen una singolare qualità «cattolica»[33]. E si potrebbe forse consentire con questa annotazione, ma sarà opportuno precisare che, alla luce delle considerazioni che andiamo svolgendo, tale qualità può essere più correttamente e propriamente intesa come "purgatoriale", perché i gesti di benedizione, in verità, sono incompatibili con la dimensione infernale e non compaiono nemmeno nell'*Inferno* cattolico di Dante, mentre non mancano nella cantica successiva[34]. In ogni caso, per i due amici-nemici di Owen sembra essere ormai troppo tardi: l'irreparabile si è compiuto e la loro condizione (qui sta l'aspetto propriamente infernale del loro dialogo) è priva di ogni speranza:

> "Strange friend," I said, "here is no cause to mourn."
> "None," said that other, "save the undone years,
> The hopelessness. […]
>
> (vv. 14-16)

Come è stato giustamente suggerito[35], in questa *hopelessness* risuona probabilmente un'eco delle celeberrime «parole di colore oscuro» lette da Dante sulla porta dell'Inferno[36], ma sarà il caso di formulare una riflessione anche sul verso 14, le cui implicazioni dantesche sono tutt'altro che irrilevanti. Non solo perché, come abbiamo visto, esso esordisce in chiave purgatoriale con il riferimento all'amicizia (che verrà poi condiviso dall'interlocutore al verso 40) ma anche perché si potrà notare che il verbo *mourn*, con cui Owen esprime il dolore causato dal venir meno della speranza, è proprio il verbo a cui Cary ricorre frequentemente nella

33 «Dante's visit to Hell is mirrored by Owen's descent. Hell had certainly been an unforgettable part of Owen's Protestant upbringing, but *there's also something Catholic about the poem*» (G. Cuthbertson, *Wilfred Owen*, Yale University Press, New Haven-London 2014, p. 236, corsivo mio).

34 Si ricordi, ad esempio il «segno […] di santa croce» con cui l'angelo nocchiero congeda le anime purganti approdando al purgatorio (*Purgatorio* II, 49).

35 S. Bäckman, *Tradition Transformed*, cit., p. 105.

36 Si tratta del notissimo «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate» (*Inferno* III, 9), tradotto letteralmente da Cary come «All hope abandon ye who enter here». Si ricordi però anche la condizione delle anime del Limbo: «che sanza speme vivemo in disio» (*Inf.* IV, 42); secondo Cary: «[…] we live / desiring without hope».

Vision per tradurre una serie di termini diversi con cui Dante descrive le sofferenze dei dannati[37]. Poiché l'Inferno è indubbiamente la condizione in cui, per definizione, i dannati hanno 'motivo di dolersi', col dire «here is no cause to mourn», il poeta sta mettendo in dubbio la natura infernale del luogo in cui si svolge l'incontro per proporre, di quel luogo e del dolore che legge nel volto dell'amico, una lettura salvifica, incoraggiata dal fatto che il sotterraneo sembra essere protetto da quegli orrori della guerra che le ombre di *Mental Cases* non cessano di rivivere nelle loro menti stravolte:

> With a thousand *pains* that vision's face was grained;
> *Yet no blood* reached there from the upper ground,
> And *no guns thumped*, or down the flues made moan.
> (vv. 11-13)

Che la frase «here is no cause to mourn» implichi un tentativo (parzialmente fallito, come vedremo) di definire il sotterraneo di *Strange Meeting* come luogo di salvezza dall'inferno della guerra sembrerebbe confermato anche dal fatto che essa riprende quasi alla lettera la traduzione di Cary di *Paradiso* XVI, 150, un verso in cui l'avo di Dante, Cacciaguida, commemora la Firenze pacifica di un tempo rimpianto in cui non erano ancora iniziati i lutti causati dalle violenza fratricida: «I saw Florence in such assur'd tranquillity,/ *She had no cause at which to grieve*»[38]. L'ipotesi che il «profound dull tunnel» sia uno spazio di questo tipo, sottratto all'odio e alla violenza, viene allo stesso tempo confermata (*none*) e smentita (*save the undone years,/ The hopelessness*); per dir meglio: si conferma il riconoscimento dell'Altro come amico-fratello (di cui la guerra è la negazione), ma, come abbiamo già argomentato, si nega la speranza che questo riconoscimento formi la base di quell'opera di civilizzazione e testimonianza della verità che spetterebbe al poeta e che la guerra ha reso impossibile.

Credo che questo discorso, al di là dei singoli brani danteschi che abbiamo preso in considerazione, ci consenta di valutare un aspetto strutturale del rapporto fra questi testi e la *Commedia*: anche qui, come nel

37 Cfr. *Inferno* VIII, 36; XII, 132; XVIII, 58; XXII, 133 della traduzione. Usando *mourn* in tutte queste occasioni, Cary assimila verbi differenti: 'piangere', 'gemere', 'dolere'.

38 L'originale dantesco suona «Vid'io Fiorenza in sì fatto riposo che non avea cagione onde piangesse» (*Paradiso* XVI, 149-150). Ma si veda anche la traduzione del verso 134 del canto successivo: «Thou hast good cause to cry».

poema di Dante, abbiamo il resoconto in prima persona di una discesa agli inferi da parte di un poeta vivente che visita il Regno dei morti, affronta questa catabasi proprio in quanto *poeta* e riflette sul proprio ruolo. Solo che l'esito del viaggio nell'Oltretomba è opposto: Dante può riemergere dall'oscurità dell'Inferno per comunicare ai vivi le verità che ha appreso dialogando con i morti, consegnando così ai lettori un insegnamento capace – sono parole della lettera Cangrande – «di distogliere color che vivono in questa vita da uno stato di miseria e condurli ad uno stato di felicità»[39]. È anche per questo che la *Commedia* è una "commedia": perché è una storia a lieto fine[40], scritta per parlare del «bene» che questa esperienza ha consentito al poeta di «trovare»: «ma per trattar del ben ch'i vi trovai dirò de l'altre cose ch'i v'ho scorte» (*Inferno* I, 8). Il Purgatorio è naturalmente lo snodo centrale di questo percorso: il luogo in cui la *pietà* che Dante ha già provato per i dannati acquisisce una nuova legittimazione e la *guerra della pietate* prepara la conquista della pace[41]. La relazione con le ombre, da tesa e problematica, si fa qui fraterna e compassionevole.

Questo aspetto, come abbiamo visto, si riflette anche negli «strange meetings» descritti da Owen e non pare azzardato pensare che proprio la lettura del *Purgatorio* lo abbia incoraggiato ad esplorare lo 'spazio intermedio' che è da sempre il luogo privilegiato di quell'incontro compassionevole fra vivi e i morti, di quella riconciliazione fra amici e nemici, che l'esperienza della guerra rende ineludibile. Si direbbe, in altre parole, che la *Commedia* abbia aiutato Owen a sottrarsi a quella rigida alternativa fra Inferno e Paradiso che la sua cultura religiosa evangelica[42] gli avrebbe imposto e che, come testimonia *The Unreturning* (1912-13), sembrava precludergli quel dialogo con le ombre dei morti che il poeta aveva invano tentato di stabilire:

Suddenly night crushed out the day and hurled

39 Dante Alighieri, *Epistole*, XIII, 15: «removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis» (cito dall'edizione curata da C. Villa, in *Opere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2014).

40 Ivi, XIII, 10: «La commedia, in verità, inizia con una situazione avversa ma termina la sua materia con esito lieto» («Comedia vero inchoat asperitate alicuius rei, sed eius materia prospere teminatur»).

41 «Vegna ver' noi la *pace* del tuo regno, / ché noi ad essa non potem da noi» (*Purgatorio* XI, 7-8).

42 Sulla crisi religiosa del 1913 che indusse Owen ad abbandonare una potenziale carriera ecclesiastica come pastore anglicano di scuola evangelica cfr. D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., pp. 9-29; J. Stallworthy, *Wilfred Owen*, cit., pp. 64-88.

Her remnants over cloud-peaks, thunder-walled.
Then fell a stillness such as harks appalled
When far-gone dead return upon the world.

There watched I for the Dead; but no ghost woke.
Each one whom Life exiled I named and called.
But they were all too far, or dumbed, or thralled;
And never one fared back to me or spoke.

Then peered the indefinite unshapen dawn
With vacant gloaming, sad as half-lit minds,
The weak-limned hour when sick men's sighs are drained.
And while I wondered on their being withdrawn,
Gagged by the smothering wing which none unbinds,
I dreaded even a heaven with doors so chained.

Il testo dantesco e la scoperta della dimensione purgatoriale offrono a Owen un modello di relazione con i morti che gli consentirà di farsi *conjurer*: di acquisire cioè «il potere di evocare o di entrare in contatto, attraverso il linguaggio con gli oggetti – voci, volti, corpi e spiriti – che sono assenti»[43]. Questo potere è il presupposto della qualità *elegiaca* dei *War Poems* che Owen rivendica nella *Preface*, dove definisce appunto *elegies* i suoi versi, legando strettamente questa definizione alla *pity of war*. Ma, come abbiamo visto, il purgatorio di Dante non è solo lo spazio elegiaco della solidarietà fra vivi e morti: è anche lo spazio del riscatto dal dolore, il luogo luminoso che consente al *viator* di riemergere dalle tenebre dell'abisso infernale e di accedere infine al paradiso. Il purgatorio-inferno di *Strange Meeting* e *Mental Cases* è invece un luogo oscuro e privo di speranza, in cui il poeta si cala per condividere il destino dei morti e unirsi al loro sonno tormentato da incubi e rimpianti: l'incontro è divenuto possibile, ma le porte del cielo rimangono inesorabilmente «incatenate»; i *War Poems* sono bensì «elegies», ma – come scrive Owen – «in no sense consolatory»[44].

43 È una qualifica che Stephen Greenblatt riconosce a Shakespeare (*Hamlet in Purgatory*, cit., p. 16).

44 W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 137.

Appendice

Silvio Balloni

La collezione dantesca di Daniel Willard Fiske

This Dantesque collection is the finest existing out of Italy and will serve to diffuse the study of the Italian language on the other side of the Ocean
«Florence Gazette», 24 march 1894

Daniel Willard Fiske (1831-1904) fu uomo dai molteplici e diversificati interessi. Ebbe una vita avventurosa e costellata dai più disparati avvenimenti. Campione internazionale di scacchi, innamorato della cultura islandese, collezionista dantesco tra i più importanti del mondo, trascorse l'ultima parte della sua vita abitando Villa La Torraccia a San Domenico di Fiesole. Un personaggio eccentrico dunque, eclettico e sopra le righe, tipico esponente di quella colonia angloamericana fiorentina che con la sua estetica interdisciplinare creò una delle più affascinanti esperienze culturali europee tra Otto e Novecento. Nato a Ellisburg, nello Stato di New York, era imparentato da parte di padre col Generale Clinton B. Fisk (1828-1890) e con lo storico di Harvard John Fiske, mentre da parte di madre con due presidenti di Harvard e due bibliotecari della medesima Università. Dopo avere studiato all'Hamilton College approfondì il suo interesse per le culture nordiche viaggiando a Copenaghen e poi in Svezia, dove lavorò per due anni all'Università di Uppsala insegnando letteratura americana, dimostrando di apprendere velocemente, in modo quasi prodigioso, le lingue straniere.

Tornato a New York nel 1852, diventò in quello stesso anno assistente bibliotecario di Joseph Cogswell alla Astor Library, dove poté lavorare in uno dei più moderni istituti bibliotecari del mondo, tra i primi a offrire un servizio di pubblica lettura e a catalogare il proprio patrimonio librario con sistemi di schedatura scientifici, esperienza che lo formò anche dal punto di vista bibliografico. Nel 1859 Fiske lasciò la Astor Library e assunse l'incarico di segretario generale e bibliotecario della American Geographical Society, dopo di che entrò nello staff della testata giornalistica «Hartford Courant». Mentre nel 1868 si trovava come corrispondente del giornale in Egitto per l'apertura del Canale di Suez, ricevette la proposta, da parte della costituenda Cornell University nello Stato di New York, della Cattedra di

Lingue e Letterature Scandinave e dell'incarico di bibliotecario.

Qui egli si adoprò per gestire la biblioteca in modo nuovo rispetto a quanto facevano gli altri istituti, che erano aperti solo due o tre ore al giorno: la lasciò infatti aperta nove ore al giorno, e non consentì il prestito, anche perché Ithaca era una cittadina rurale, priva di altri centri urbani vicini. Inoltre iniziò, partendo da un budget davvero minimo, una campagna di acquisti di nuovi libri, per la quale mise a disposizione anche parte del suo salario. Nel luglio 1880 sposò la ricca ereditiera Jennie McGraw, figlia del finanziere e magnate John McGraw, la quale morì di tubercolosi nell'autunno del 1881. Dopo una controversia legale che vide Fiske opporsi all'ex partner economico della famiglia McGraw, che contestava le disposizioni testamentarie della defunta, egli riuscì comunque ad avere la prima tranche dell'eredità che gli era stata destinata – circa 300 mila dollari – e decise di trasferirsi in Italia, dove arrivò nel 1883 andando ad abitare la Villa Forini, situata nelle adiacenze della odierna Piazza Alberti, già proprietà del ministro americano George P. Marsh.

Qui creò un cenacolo culturale di cui fecero parte anche Mark Twain e Henry James, e da questo momento si dedicò a una vita fatta di studio e collezionismo librario, implementando la raccolta di letteratura scandinava e quella delle opere di Petrarca che aveva già iniziato anni prima.

La sua vita cambiò quando nel 1892 ricevette la seconda *tranche* della sua eredità, che gli consentì di acquistare per l'elevatissima cifra di 100.000 lire Villa La Torraccia, già abitata dal poeta Walter Savage Landor, e di spendervene altrettante per la sua ristrutturazione. Il suo collezionismo dantesco iniziò per caso. Egli infatti acquistò nel 1892 una copia dell'edizione della *Commedia* stampata a Venezia nel 1536 presso Giolito de Ferrari, poiché gli sembrava rara, e per questo decise di donarla alla Cornell University. Tra febbraio e maggio del 1893 Fiske aveva già maturato una sorta di progetto collezionistico, poiché in quel periodo spedì a George William Harris, che lo aveva sostituito nell'ufficio di bibliotecario alla Cornell, altre copie di edizioni dantesche, specificando che avrebbero potuto costituire il fondamento di una raccolta incentrata su Dante di cui forse, col tempo, si sarebbe potuta dotare l'Università. Nel giugno del 1893, scrivendo a Harris da Parigi, dove si era fermato a comprare libri prima di raggiungere Londra, Fiske affermò che stava consultando il catalogo della collezione dantesca dell'Università di Harvard, edito da William Coolidge Lane nel 1890: ciò significa che il suo collezionismo stava diventando, da casuale ed episodico, circostanziato e bibliofilico, poiché

evidentemente stava cercando edizioni pregiate, di cui poteva riconoscere gli estremi bibliografici nel catalogo di Lane, o che magari non erano comprese nella raccolta di Harvard, e che dunque andavano a maggior ragione comprate perché rare e preziose. L'eccezionalità dell'operazione collezionistica intrapresa da Fiske è attestata dal fatto che in quel momento la sua raccolta possedeva già 1250 edizioni dantesche non registrate nel catalogo di Harvard.

Fiske arrivò a creare la più importante collezione dantesca fuori dall'Europa e la seconda al mondo per consistenza numerica dei volumi posseduti. Essa registra, fra l'altro, ben dieci delle quindici edizioni della *Commedia* stampate nel XV secolo, inclusa una perla che egli riuscì ad aggiudicarsi, ovvero *l'editio princeps* della *Commedia*, edita a Foligno nel 1472 da Johann Neumeister ed Evangelista Angelini. Nel giungo del 1893 egli scrisse da Londra ad Harris che il celebre libraio antiquario londinese Bernard Quaritch aveva in vendita la prima edizione della *Commedia* stampata a Foligno nel 1472, decidendo di comprarla poiché in catalogo risultava annotata dal poeta Luca Pulci.

La caratteristica eccezionale della copia della *princeps* della *Commedia* acquistata da Fiske, che Quaritch aveva comprato nel 1878 all'asta della biblioteca del famoso libraio parigino Ambroise Firmin-Didot, è che essa, come ha di recente riconosciuto il filologo Natale Vacalebre, è postillata da un anonimo estensore mediante estratti della *Expositione sopra lo Inferno* di Guglielmo Maramauro, diplomatico alla Corte Angioina di Napoli per conto di Giovanna I. Ma soprattutto, risulta postillata anche mediante estratti delle sezioni perdute, quelle relative al Purgatorio e al Paradiso, del *Commento* di Maramauro, redatto fra il 1369 e il 1373. Quaritch, che pure credeva che le postille fossero di Luca Pulci, era ben consapevole del valore del libro, e lo vendette a Fiske per ben 90 sterline. Tra il 1893 e il 1896, anno in cui la collezione è ultimata, Fiske acquista circa 12.000 volumi e titoli di letteratura dantesca, tra cui ben 10 copie delle 15 edizioni del XV secolo esistenti al mondo della *Divina Commedia*.

A questo punto dobbiamo chiederci le ragioni che hanno spinto Fiske a mettere insieme una così eccezionale collezione. Egli afferma nella sua corrispondenza privata che è arrivato a comprendere gradualmente l'importanza di Dante anzitutto come predecessore di Petrarca, il primo scrittore prerinascimentale da lui amato e collezionato. Inoltre quando si traferisce a Firenze nel 1883, ancora viva era la memoria del Quinto Centenario Dantesco del 1865, che aveva riportato Dante all'onore delle

cronache non solo come padre della letteratura italiana, ma anche come padre spirituale della appena costituita nazione italiana, della quale aveva preconizzato l'unità linguistica, culturale e politica. Le sue dunque non appaiono ragioni strettamente accademiche, come quelle che ispirarono il progetto costitutivo della *Dante Society di Harvard* e della connessa, imponente biblioteca dantesca, né ragioni di tipo ideologico-religioso, secondo quella linea di pensiero che ispirò la terza collezione dantesca statunitense per consistenza numerica e qualità dei volumi, quella allestita presso l'Università di Notre Dame dal Reverendo John Agustine Zaham, Padre Provinciale della Congregazione della Santa Croce per l'Indiana. Notre Dame infatti, a differenza delle protestanti Harvard, Princeton e Yale, era un'università cattolica, e Zaham era mosso dalla volontà di non lasciare nelle mani di istituzioni protestanti il monopolio degli studi sul più grande poeta cattolico di tutti i tempi, Dante Alighieri. Nel 1898 iniziò a collezionare servendosi dei fondi dell'Università e nel 1902 comprò la collezione del bibliofilo dantista Giulio Acquaticci, che la aveva assemblata in 9 anni a partire dal 1893, assemblando una raccolta di circa 3500 volumi.

Questo breve excursus è stato necessario per circoscrivere la tipologia del collezionismo di Fiske, che ci appare dettato da ragioni che potremmo definire, latamente, culturali e letterarie, oltreché squisitamente bibliofiliche, poiché sappiamo che puntò in modo specifico a pezzi d'eccezione come la *princeps* del 1472, i quali iniziarono ad essere presenti sul mercato antiquario dopo che vennero venduti dai collezionisti che li avevano acquistati in corrispondenza del centenario del 1865. In una lettera a Harris del 13 febbraio 1894, Fiske ci offre alcune interessanti informazioni sul costituirsi della sua collezione. Anzitutto il desiderio di chiamarla Biblioteca Dantesca, e non semplicemente 'Raccolta' o 'Collezione', per indicare la sua completezza, e poi il fatto che nelle etichette che stava approntando per i volumi, dovevano essere indicati gli estremi cronologici 1893-1894, a significare che entro un anno da quando stava scrivendo a Harris egli pensava di terminare la sua impresa. Questa si concluse poco più tardi, nel 1896, e dette vita alla più importante ed estesa collezione dantesca americana, seguita da quella della Harvard University e da quella dell'Università di Notre Dame. La raccolta, di circa 5000 volumi, è descritta nel monumentale *Catalogue of the Dante Collection Presented by Willard Fiske*, compiled by Theodore Wesley Koch, Ithaca, Cornell University Press, 1898-1900.

Le autrici – gli autori

Raffaella Antinucci è professoressa associata di Letteratura Inglese presso l'Università degli Studi di Napoli "Parthenope", dove dirige il Centro di Ricerca Interdipartimentale sulle Lingue e Culture Straniere. Precedentemente ha insegnato alla Manchester Metropolitan University (UK), dopo aver conseguito un dottorato in anglistica e uno in italianistica. Si occupa di letteratura e cultura vittoriana e di letteratura comparata, con particolare riferimento ai rapporti tra Italia e Inghilterra nel corso dell'Ottocento. È autrice di un volume sulle rappresentazioni letterarie del gentleman vittoriano, *Sulle orme del gentiluomo: Percorsi letterari ed episteme vittoriana* (Roma 2009), di uno studio su Jane Austen, *Come leggere "Emma"* (Chieti 2017) e di numerosi articoli su scrittori vittoriani e modernisti. Ha curato la prima edizione italiana di due opere di Elizabeth Gaskell, *La casa della brughiera* (Roma 2016) e *All'ultimo momento* (Roma 2020), e co-curato un volume sulla terminologia marina e la narrativa nautica (*Navigating Maritime Languages and Narratives*, 2017). Più di recente ha tradotto e curato per Bompiani l'edizione critica dei play di George Bernard Shaw, *Man of Destiny* e *Pygmalion* (2022). È membro del CUSVE (Centro Universitario di Studi Vittoriani e Edoardiani) e del comitato direttivo del progetto internazionale «Terminology Without Borders» promosso dal Parlamento Europeo. Fa parte del comitato di direzione delle riviste scientifiche «Traduttologia» e «Fictions: Studi sulla narratività», e co-dirige la collana di studi di letteratura e cultura inglese «Riverrun» (Aracne).

Silvio Balloni è specialista di storia culturale del Diciannovesimo secolo e curatore di importanti collezioni librarie in Italia e all'estero. Ha curato i libri: *Lo Zibaldone di Telemaco Signorini* (Sillabe 2008); *I Pandolfini e il Palazzo: L'impronta di Raffaello architetto* (Centro Di 2020); *Un palazzo fiorentino attraverso i secoli* (Polistampa 2021). Con Carlo Sisi ha curato l'*Epistolario 1814* per l'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova. Tra i suoi libri ricordiamo: *Scrittura e immagine: Le forme del libro* (Pacini 2012); *Venti donne in Toscana* (Polistampa 2018); *Il Circolo dell'Unione di Firenze, centro della sociabilità d'élite dalla sua fondazione alla Belle Époque* (Polistampa 2019). Ha organizzato varie mostre, principalmente sui Macchiaioli, l'ultima delle quali è stata, con Elisabetta Matteucci, *La Firenze di Giovanni e Telemaco Signorini*,

tenutasi nel 2019 al Palazzo Antinori di Firenze. La sua ultima pubblicazione dal titolo *Dante alla prova del Romanticismo e del Decadentismo* è apparsa nel volume curato da Carlo Sisi dal titolo *La mirabile visione: Dante e la Commedia nell'immaginario simbolista* (Polistampa 2021).

Francesca Castellani insegna Storia dell'arte contemporanea all'università Iuav di Venezia e al Dottorato internazionale di ricerca in Storia delle arti di Venezia. La sua ricerca si è dedicata alla storia della pittura e delle istituzioni artistiche nell'Italia e nella Francia dell'Ottocento – soprattutto in area impressionista –, allo storicismo e le proiezioni del *revival*, alla cultura orientalista e alla storia delle esposizioni. In particolare, si occupa da oltre vent'anni della Biennale di Venezia. Sulle trame che intrecciano l'arte e la letteratura tra Settecento e Ottocento ha pubblicato studi sulle fonti figurative e l'orientalismo di Gustave Flaubert, e un saggio dedicato a Shakespeare e le arti: *"Offrire all'occhio le immagini che lo scrittore offre alla mente": Percorsi shakespeariani nella pittura inglese tra Sette e Ottocento* (Padova 2012).

Claudia Corti, già 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 Cinquecento al Novecento. Ha diretto varie ricerche C.N.R. e PRIN sulle relazioni tra poesia, pittura e teatro nel Rinascimento, il Romanticismo, il Modernismo. Oltre a Shakespeare (*Macbeth: la parola e l'immagine,* Pisa 1983, *Shakespeare illustrato*, Roma 1996; *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature*, Pisa 1999; *Il Rinascimento*, Bologna 2002; *Shakespeare e gli emblemi*, Roma 2006 e la nuova traduzione italiana e cura del *Riccardo II*, Firenze 2017), le sue ricerche si sono rivolte soprattutto alla poesia e l'arte di William Blake (da *Il primo Blake: testo e sistema*, Bologna 1980, a studi più recenti quali *Rivoluzione e Rivelazione*, Napoli 2000, e *Stupende fantasie*, Pisa 2004); nonché a James Joyce (da *Prospettive joyciane*, Ravenna 1984, a *Esuli*, Pisa 2007, e *I morti,* Venezia 2014), e la letteratura fantastica (*Sul discorso fantastico: La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa 1990). Condirige le collane «Studi di Letterature Moderne e Comparate», «Joyciana» (Pisa) e «Ithaca: Scienze dell'Interpretazione (Padova)». Fa parte del Comitato Scientifico di numerose riviste. È inoltre socia corrispondente dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria".

Laura Desideri, già direttrice della Biblioteca del Gabinetto Vieusseux, si è occupata in particolare della storia dell'Istituto, delle sue collezioni e dei suoi frequentatori, attraverso lo studio dei registri in uso fino al primo ventennio del Novecento (*Libro dei soci* e *Libro del prestito*). Le indagini sui lettori italiani e stranieri, intrecciate con le vicende della Firenze cosmopolita, hanno prodotto molte pubblicazioni, fra cui il recente catalogo della mostra *Il Vieusseux dei Vieusseux: Libri e lettori tra Otto e Novecento, 1820-1923* (2020), allestita in occasione del bicentenario del Gabinetto (1820-2020), e il contributo *Sulle tracce di "Madame Bovary": Un'indagine sui registri del Vieusseux 1858-1898* (2021). Si è occupata anche di biblioteche private di autori del Novecento italiano; ha collaborato al "Meridiano" Mondadori di Anna Banti (2013) e curato per Adelphi ed Einaudi alcune edizioni di testi di Cesare Garboli, a partire dalla bibliografia pubblicata per le Edizioni della Normale (2007).

Stefano Evangelista è professore associato presso l'Università di Oxford e fellow del Trinity College (Oxford) e del Grossbritannienzentrum della Humboldt Universität (Berlino). Si interessa di letteratura inglese, letterature comparate, ricezione della cultura classica e rapporti tra letteratura e arti visive. È l'autore di *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile* (2009) e *Literary Cosmopolitanism in the English Fin de Siècle: Citizens of Nowhere*, pubblicato con Oxford University Press nel 2021. Ha curato numerosi volumi, fra cui *The Reception of Oscar Wilde in Europe* (London 2010), *A. C. Swinburne: Unofficial Laureate* (Manchester 2013), *Pater the Classicist: Classical Scholarship, Reception, and Aestheticism* (Oxford 2017), *Arthur Symons: Poet, Critic, Vagabond* (Oxford 2018) e *Happy in Berlin? English Writers in the City: The 1920s and Beyond* (Göttingen 2021).

Alex R. Falzon ha insegnato Letteratura Inglese alla Facoltà di Lettere dell'Università di Siena. Ha scritto numerosi saggi sulla cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento e ha curato edizioni italiane di Poe, Carroll, Dickens, James, Kipling, Forster, Compton-Burnett, Lowry, O'Brien, Spark. Ha pubblicato monografie dedicate al ciclo arturiano in Toscana, *Re Artù in Toscana: Inchiesta sul ciclo arturiano in Toscana dal XII secolo a oggi* (Siena 1996), alla poesia di Philip Larkin, *Negative Indicative: Philip Larkin in the Forties* (Pisa 2000), ad Angela Carter, *L'effetto Arcimboldo: Le traduzioni sovversive di Angela Carter* (Trento 2002), a Oscar Wilde e la letteratura ermetica, *Le nozze alchemiche di Salomé* (Pisa 2007) e, ultimamente, all'universo onirico nel canzoniere di Bob Dylan, *Bob Dylan: Tu sei quello che sogni* (Siena 2016). Ha

inoltre scelto, tradotto e curato gli *Aforismi* di Oscar Wilde (Milano 1986).

Alessandro Gentili si è laureato in Lettere all'Università di Firenze. Nel 1981 ha assunto l'incarico di *lecturer* di Lingua e Letteratura Italiana presso l'University College di Cork (Irlanda), dove è rimasto fino al 1985. È stato dal 1985 al 2000 insegnante e capo dipartimento di Italiano al British Institute of Florence; dal 2000 al 2018 direttore dei programmi di studi a Firenze della James Madison University (Virginia, USA). Si occupa di poesia italiana del Novecento, di letteratura irlandese in lingua inglese e di Dante in Irlanda. Dalla fine degli anni Ottanta collabora con la Passigli Editori, per la quale ha tradotto, curandone le edizioni italiane, diverse opere di autori irlandesi. Tra questi John Montague (*Il campo abbandonato*, 1999), W. B. Yeats (*Poesie irlandesi*, 2008; *Poesie d'amore*, 2013) e James Joyce (*I morti*, 2018; *Musica da camera*, 2019; *Esuli*, 2021). Collabora con la rivista «Poesia» con traduzioni italiane di testi di poeti irlandesi e relativi saggi critici. Dal settembre 2007 al settembre 2014 ha curato la preparazione e la conduzione a Ravenna delle tre manifestazioni settembrine della rassegna "La Divina Commedia nel Mondo", presentazioni di traduzioni della *Commedia* in numerose lingue straniere. Per il «Bollettino Dantesco» ravennate ha scritto un lungo saggio, *Il tragico caso di Ugolino nella versione del poeta irlandese Seamus Heaney*, uscito nel settembre 2016.

Loretta Innocenti ha insegnato Letteratura inglese all'Università Ca' Foscari di Venezia. Da sempre si occupa in particolare della relazione tra parola e immagine, dagli emblemi secenteschi (*Vis Eloquentiae*: *Emblematica e persuasione*, Palermo1983), fino a un concetto più generale di "visualità" come modello di percezione e di rappresentazione. Ha scritto anche molti lavori sul romanzo del Settecento inglese e si è occupata di adattamenti shakespeariani (*La scena trasformata*: *Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze 1985, Pisa 2010) e di teatro rinascimentale inglese (*Il teatro elisabettiano*, Bologna 1994) Ha tradotto opere drammatiche, *Pene d'amor perdute* di Shakespeare per Salerno editore (2014) e *La moglie di campagna* di Wycherley per Marsilio (Venezia 2009), oltre che saggi teatrali (Hazlitt, Gildon e Lamb). È tra i soci fondatori dell'Associazione Sigismondo Malatesta.

Angelo M. Mangini è professore associato di Letteratura Italiana all'Università di Bologna. Si è formato presso l'Ateneo bolognese e l'University College di Londra. Prima di rientrare in Italia per ricoprire il

suo attuale incarico è stato *Senior Lecturer in Italian* all'Università di Exeter. È membro *dell'Executive Committee* della Society for Pirandello Studies (UK and Ireland), dell'*Editorial Board* della rivista «Pirandello Studies» e della direzione degli *Studi e Problemi di Critica Testuale*. La sua attività di ricerca si concentra sull'Otto-Novecento e sul Medioevo. Al primo settore sono connessi, oltre agli studi su Pirandello, le due monografie sul fantastico in Italia, *La voluttà crudele: Fantastico e malinconia nell'opera di I. U. Tarchetti* (Roma 2000) e *Letteratura come anamorfosi: Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento* (Bologna 2007). È stato anche fra i curatori dei volumi collettivi *Ritorni spettrali: Storie e teorie della spettralità senza fantasmi* (Bologna 2018) e *I. U. Tarchetti 150 anni dopo* (Napoli 2021). In ambito medievale, ha pubblicato saggi su Dante, Cavalcanti e Boccaccio. Attualmente i suoi interessi si concentrano sull'Antipurgatorio (sul quale ha in preparazione una monografia) e sulla ricezione dell'opera dantesca nella cultura britannica fra Otto e Novecento.

Francesco Marroni, professore ordinario di Letteratura inglese e Storia del teatro inglese presso l'Università Gabriele d'Annunzio di Chieti-Pescara, dirige le riviste «Merope», «Rivista di Studi Vittoriani» e «Traduttologia». Nel 1993 ha fondato il CUSVE (Centro Universitario di Studi Vittoriani e Edoardiani) che ha diretto fino al 2019. È vicepresidente della Gaskell Society (Manchester) dal 1990. Oltre a numerosi articoli sulle letterature inglese, americana e anglofone, ha pubblicato svariate monografie sulla letteratura vittoriana e sulla cultura inglese del Ottocento, tra le quali *Disarmonie vittoriane* (Roma 2002) e, in inglese, *Victorian Disharmonies* (Newark 2010), *Miti e mondi vittoriani* (Roma 2004) e *Spettri senza nome: Modelli epistemici e narrativa vittoriana* (Roma 2007). Tra i suoi ultimi lavori, *Come leggere "Jane Eyre"* (Chieti 2013) e *L'angelo del deserto: Saggio su Paul Bowles* (Lanciano 2018). Per l'editore Peter Lang dirige la collana *Victorian and Edwardian Studies.*

Lene Østermark-Johansen insegna Letteratura e Storia dell'arte all'Università di Copenhagen. Lavora da anni ai rapporti tra parola e immagine, in particolare alla ricezione del rinascimento italiano nell'Ottocento. La sua prima monografia, *Sweetness and Strength: The Reception of Michelangelo in Late Victorian England* (London 1998), indaga la ricezione della poesia e dei disegni di Michelangelo nel contesto dell'età vittoriana, mentre la sua seconda monografia, *Walter Pater and the Language of Sculpture* (Farnham

2011), si concentra sull'impatto del dibattito rinascimentale intorno al paragone nell'ambito del movimento estetico, e più precisamente in Walter Pater (1839-94), autore del controverso e pionieristico *Studies in the History of the Renaissance* (1873). La sua terza monografia, *Walter Pater's European Imagination*, che esplora il tema della ritrattistica figurativa e letteraria, è in corso di stampa presso la Oxford University Press. Ha curato, con John Law, il volume *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance* (London 2005) ed è autrice di molti saggi e articoli incentrati sul rapporto tra rinascimento italiano e Ottocento inglese attraverso figure come Algernon Charles Swinburne, Bernard Berenson e Vernon Lee.

Susan Payne ha insegnato Letteratura Inglese alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze. Tra i suoi interessi principali vi sono le forme del romanzo vittoriano a cui ha dedicato più saggi raccolti in *The Strange within the Real* (Roma 1992), e una monografia su George Meredith *Difficult Discourse* (Pisa 1995). Il suo interesse per il teatro elisabettiano è sfociato in diversi saggi su opere di Shakespeare, Ben Jonson e Mary Wroth. Per la casa editrice Marsilio ha curato il volume *Riccardo II* tradotto da Alessandro Serpieri (Venezia 2014) e ha co-curato il volume *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento* (Padova 2011). È nel comitato scientifico e collabora attivamente con la rivista *Skenè* dell'Università di Verona.

Anna Enrichetta Soccio è professore ordinario di Letteratura Inglese presso l'Università degli Studi di Chieti e Pescara. Si occupa prevalentemente di Letteratura inglese dall'Ottocento ai nostri giorni. Tra i suoi interessi principali vi sono le forme del romanzo vittoriano e della poesia britannica del Ventesimo e Ventunesimo secolo. Ha pubblicato su svariati argomenti e autori quali Walter Scott, Jane Austen, Mary Shelley, Elizabeth Gaskell, George Meredith, Thomas Hardy, Charles Dickens, la *popular fiction* ottocentesca, Nathaniel Hawthorne, Emily Dickinson, Philip Larkin e Toni Morrison. Di recente ha curato un volume monografico della rivista «Polemos» su *Legal Perspectives in Victorian Literature*; ha co-curato *Transmedia Creatures: Frankenstein's Afterlives* (co-curatrice Francesca Saggini) e un volume di poesie di Emily Dickinson. È direttore del CUSVE (Centro Universitario di Studi Vittoriani e Edoardiani) e vicedirettore di «RSV. Rivista di Studi Vittoriani».

Indice dei nomi

A

Abadam, Matilda, 25.
Acquaticci, Giulio, 274.
Adam II, Hans, 61n.
Alamanno, Niccolò di Lorenzo, 209.
Alcott, Louisa May, 180.
Aleardi, Aleardo, 33.
Alexander, Frances (Francesca), 198, 199n.
Alexander, Francis, 198.
Alighieri, Dante, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 35n, 36, 37n, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60n, 61, 61n, 62, 64n, 65, 65n, 66n, 68n, 69n, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 99, 100, 100n, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 126n, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 134n, 135, 136, 137, 137n, 138, 139, 139n, 140, 141, 142n, 143, 144, 146, 149, 151, 161, 162, 162n, 163, 163n, 164, 165, 165n, 166, 167, 168, 169, 171n, 172, 172n, 173n, 174, 175n, 176, 177, 179, 180, 180n, 181, 185, 185n, 186, 187, 188, 189n, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 217, 218, 218n, 219, 219n, 221, 222, 226, 227, 231, 231n, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 242, 251, 252, 252n, 253, 254, 256, 257, 257n, 259, 261, 261n, 262, 262n, 264, 265, 266, 266n, 267, 267n, 268, 272, 273, 274, 278, 279.
Alighieri, Jacopo, 208.
Ambrogio, Livio, 211.
Ambroise, Thomas, 239n.
Angelini, Evangelista, 5, 23, 273.
Antinucci, Raffaella, 6, 15, 16, 134n, 161, 275.
Arnaboldi, Alessandro, 33.
Arnold, Matthew, 134,135n.
Ariosto, Ludovico, 104.
Arrighi (degli), Lodovico, 212.

Ashburnham, Bertram, 207, 208.
Audeh, Aida, 59n, 165n.
Audin, Stefano, 208.
Austen, Jane, 48, 275, 280.

B

Bachi, Pietro, 161, 165.
Bäckman, Sven, 251n, 252n, 255n, 265n.
Bailey, Benjamin, 119.
Balbo, Cesare, 189n.
Baldini, Baccio, 209.
Balloni, Silvio, 6, 16, 17, 205, 271.
Bancroft, George, 171.
Banti, Anna, 277.
Barbi, Michele, 139.
Bardazzi, Federico, 199n.
Barnes, Bernadine, 62n.
Barocchi, Paola, 127n.
Barolini, Teodolinda, 144, 144n, 151n, 232, 233, 233n.
Barrett Browning Elizabeth, 28,149n.
Bartolini, Lorenzo, 213.
Batolo, Ignazio (vedi Pietro Bachi).
Battaglia Ricci, Lucia, 59n.
Beethoven, Ludwig van, 28.
Bembo, Pietro, 211.
Benalio, Bernardino, 210.
Benci, Antonio, 186, 187, 187n.
Benivieni, Girolamo, 211.
Bentley, Gerald, 83n.
Berenson, Bernard, 280.
Bergé, Pierre, 208, 210.
Bezzi, Giovanni Aubrey, 213.
Bidney, Martin, 135n.
Bindman, David, 59n.
Bizzotto, Elisa, 16, 27n, 136n.
Blake, William, 14, 16, 66n, 69n, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 104, 127, 205, 276.

Blanc, Jan, 61n, 62n, 64n, 65n.
Bloom, Harold, 167n.
Blunt, Wilfrid, 236n.
Boccaccio, Giovanni, 106, 129, 142, 207, 208, 233, 238, 239, 279.
Boethius, 137, 138.
Böhme, Jacob, 84.
Bonaccorsi, Francesco, 210.
Bonagiunta, 151.
Bonaparte, Napoleone, 106, 106n, 107.
Bonaparte, Carlo Luigi Napoleone, 141.
Boninus de Boninis de Ragusia, 209.
Bosone da Gubbio, 208.
Bottari, Giovanni, 62n.
Botticelli, Sandro, 61n, 209, 210.
Boyd, Henry, 12, 82, 82n, 86, 90, 217, 238, 238n.
Boydell, John, 65.
Braida, Antonella, 59n.
Bridges, Robert, 150n.
Brock, Arthur, 259, 259n, 263, 264, 264n.
Brown, Charles, 119.
Brunelli, Gianfranco, 59n.
Bruni, Francesco, 100n, 108, 111n.
Bryant, Barbara, 235n.
Buffoni, Franco, 118n.
Bugliani, Paolo, 61n.
Bullen, J. Barrie, 141, 141n, 142, 142n.
Buonarroti, Michelangelo, 61, 61n, 62, 62n, 63, 63n, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 83, 104, 167n, 234, 240, 279.
Buonarroti, Leonardo, 212.
Burke, Edmund, 16, 110, 110n, 111, 111n.
Burwick, Frederick, 82n.
Byron, Anna Isabella Milbanke, 46.
Byron, George Gordon, 14, 34, 99, 99n, 100, 100n, 101, 102, 103, 104, 105, 105n, 106, 107, 107n, 108, 108n, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 162, 187, 217.

C

Cabana, Darío Xohán, 219, 219n.

Cagnoni, Antonio, 239n.
Cambieri Tosi, Marie José, 199n.
Cambon, Glauco, 162n.
Campbell, Ian, 46, 46n, 48n.
Candido, Igor, 163, 163n, 164, 164n, 165, 165n, 171, 172, 173, 173n, 175, 178, 181.
Capcasa, Matteo, 210.
Capponi, Gino, 185.
Capurro, Niccolò, 187.
Carducci, Giosuè, 33, 128, 128n, 129.
Carducci, Niccolò, 171n.
Carlyle, James, 48.
Carlyle, Jane Welsh, 39, 40, 42, 42n, 52, 55.
Carlyle, John Aitken, 12, 44, 161, 165, 171, 179, 190, 190n, 197, 198, 200, 254.
Carlyle, Thomas, 12, 39, 39n, 40, 40n, 41, 42, 42n, 43, 43n, 44, 45, 46, 47, 47n, 48, 48n, 50, 51, 52, 52n, 53, 53n, 54, 55, 55n, 56, 57, 128, 161, 161n, 162, 162n, 163, 165, 165n, 179.
Carrai, Stefano, 138.
Carrol, Lewis, 277.
Carson, Ciaran, 218, 218n, 219n, 226n.
Carter, Angela, 277.
Cary, Henry Francis, 12, 23, 34, 35, 35n, 82, 82n, 90, 119, 122, 123, 127, 162, 162n, 166, 168, 185, 188, 189n, 190, 195, 197, 198, 200, 251, 252n, 253, 254, 256n, 257, 262, 265, 265n, 266.
Castellani, Francesca, 5, 13, 59, 276.
Cavalcanti, Guido, 279.
Cavalieri, Raffaella, 191n.
Cayley, Charles Bagot, 200, 200n.
Cecchi, Emilio, 201.
Celenza, Giulia, 201, 201n, 202.
Cenni, Serena, 17, 19, 27n.
Centofanti, Silvestro, 185.
Cesana, Roberta, 201n.
Cesari, Antonio, 186.
Channing II, William Ellery (Henry), 171.
Chapman, Edward, 47, 47n.
Chapple, John A. V., 47n.

Chatterton, Thomas, 150n.
Chaucer, Geoffrey, 60n, 218, 222.
Cheever, Susan, 181n.
Chesley Mathews, J., 162n, 163, 163n, 165, 165n, 172, 175, 178.
Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 262n.
Choi, Cody, 68, 76.
Ciacci, Margherita, 194n, 198n.
Ciampini, Raffaele, 186, 186n.
Ciardi, John, 126n.
Cimini, Mario, 128n.
Ciompi, Fausto, 46n.
Cioni, Gaetano,187n,188.
Ciureanu, Petre, 186n.
Clair, Jane, 60n.
Cogswell, Joseph, 271.
Coleridge, Samuel Taylor, 23, 82, 120, 127, 150n, 162, 162n, 185.
Colnaghi, Dominic Ellis, 198, 198n.
Colombo, Davide, 187n.
Colón, Susan, 54n.
Compton-Burnett, Ivy, 277.
Contini, Gianfranco, 137.
Cook, Edward Tyas, 127n.
Correggio (Antonio Allegri), 83.
Corti, Claudia, 5, 13, 14, 69n, 81, 84n, 276.
Costantini, Giovanni, 192.
Cox, Jeffrey N., 125, 126n.
Crescente, Vincenzo, 201n.
Cresti, Renzo, 118n.
Crisafulli, Enzo, 162n.
Cromwell, Olivier, 39.
Cunningham, Alan, 81.
Cuthbertson, Guy, 265n.

D

D'Annunzio, Gabriele, 239n.
Da Lentini, Giacomo, 144.
Da Ponte, Lorenzo, 109, 110, 110n, 161.

Dall'Ongaro, Francesco, 194.
Darwin, Charles, 28.
Das, Santanu, 252n, 263n.
David, Jacques-Louis, 64, 237.
Davidson, Angus, 126n.
Dayman, John, 45.
De Batines, Paul Colomb, 191, 192, 193.
De Courten, M. L. Giartosio, 131n.
De' Medici, Lorenzo, 33, 209.
De' Pili, Bettino, 207.
De Plasiis, Pietro, 210.
De Santis, Silvia, 191n.
De Sua, William J., 217n.
De Ventura, Paolo, 131n.
Debenedetti, Ana, 61n.
Defoe, Daniel, 57.
Dell'Aquila, Michele, 130n.
Della Lana, Jacopo, 208.
Della Mirandola, Pico, 210.
Della Monica, Walter, 218n.
Dent, Joseph Malaby, 202.
Desideri, Laura, 6, 16, 185, 190n, 198n, 277.
Di Giuro, Vittorio, 135n.
Di Loreto, Sandro, 171n, 172n.
Di Pietro, Filippo, 209.
Dickens, Charles, 13, 34n, 48n, 51, 52, 52n, 53, 53n, 54, 54n, 55, 55n, 56, 56n, 57, 198, 277, 280.
Dickinson, Emily, 280.
Dionisotti, Carlo, 185, 185n.
Diotti, Giuseppe, 65n.
Dixon, John, 65, 65n, 66, 73.
Donizetti, Gaetano, 112.
Donato, Maria Monica, 59n.
Doré, Gustave, 32, 60n.
Douglass, Paul, 82n.
Drabble, Margaret, 124n.
Dryden, John, 106, 106n.
Dürer, Albrecht, 83.

Dyce, William, 231n, 237, 238, 239, 247.
Dylan, Bob, 277.

E

Easson, Angus, 49n.
Elam, Caroline, 61n.
Eliot, George, 127, 241.
Eliot, Thomas Stearns, 135, 135n, 138, 138n, 140n, 164, 227.
Ellis, Dominic (Colnaghi), 198, 198n.
Ekserdjian, David, 61n, 64n.
Emerson, Ralph Waldo, 15, 16, 45, 45n, 161, 161n, 162, 162n, 163, 163n, 164, 164n, 165, 165n, 166, 166n, 167, 167n, 168, 168n, 169, 169n, 170, 170n, 171, 171n, 172, 173n, 174, 175, 175n, 176, 177, 178, 179, 180, 180n, 181, 181n, 193.
Evangelista, Stefano, 12, 277.
Evans, Mark, 61n.

F

Falconet, Étienne-Maurice, 65, 65n.
Falzon, Alex R., 5, 14, 15, 27n, 117, 277.
Federico il Grande, 39.
Federico II, 144.
Ferdinando II, 141.
Ferdinando III (Granduca di Toscana), 112.
Feridedin Attar, 167n.
Feroni, Paolo, 213.
Ferrari (de'), Gabriele Giolito, 212, 272.
Ferrucci, Luigi Crisostomo, 172n.
Ficino, Marsilio, 209.
Fielding, Henry, 57.
Fielding, Kenneth J., 48n.
Filalete (vedi Giovanni I di Sassonia)
Filippo, di Pietro, 208.
Firmin-Didot, Ambroise, 273.
Fiske, Clinton B., 271.
Fiske, Daniel Willard, 17, 271, 272, 273, 274.

Fiske, John, 271.
Flaubert, Gustave, 276.
Flaxman, John, 69, 69n, 70, 70n, 71n, 77, 78, 82, 190n, 236, 237n.
Forster, Edward Morgan, 277.
Forster, John, 51, 51n.
Foscolo, Ugo, 15, 42, 43, 61n, 108, 129, 129n, 130, 162, 169, 185, 186.
Francucci, Massimo, 61n.
Fredeman, William E., 140, 140n.
Fry, Robert, 145.
Fuller, Margaret, 162, 165, 166, 166n, 167, 168, 168n, 171, 178, 180, 193.
Füssli, Heinrich, 64n, 66, 66n, 67, 69, 70, 70n, 74, 75, 79, 82.

G

Gabiano, Baldassarre, 211.
Gaeta Bertelà, Giovanna, 127.
Gagel, Amanda, 195n.
Gaja, Katerine, 234n, 235n.
Gamba, Teresa, 99.
Gammel, Simon, 19.
Garboli, Cesare, 277.
Garden, Claudia Hamilton, 195.
Gardner, Isabella Stewart, 209.
Garrow, Joseph, 167, 168n, 193, 194, 194n, 195, 195n, 199, 201.
Garrow, Theodosia, 194.
Gaskell, Elizabeth, 13, 46, 46n, 47, 47n, 48, 49n, 50, 50n, 57, 275, 280.
Gaskell, William, 48.
Gentili, Alessandro, 6, 16, 17, 217, 222n, 278.
Geoffroy, Sophie, 196n.
Géricault Théodore, 236.
Gianicolo, Tolomeo, 212.
Gifra, Pere, 195n.
Gilbert, Sandra M., 263n, 264n.
Gildon, Charles, 278.
Giovanni I di Sassonia (re), 36.
Giotto, 16, 24, 31, 127, 213.

Girodet, Anne-Louis, 237.
Giuliani, Giambattista, 46.
Giusti, Giuseppe, 194.
Gizzi, Corrado, 62n, 69n.
Gladstone, William Ewart, 45, 45n, 46, 46n.
Gobbi Sica, Grazia, 198n, 199n.
Goethe, Johann Wolfgang, 24, 167n, 219.
Goetz, Hermann, 239n.
Goldberg, Michael K., 52n.
Gombrich, Ernst, 60, 60n.
Gorni, Guglielmo, 139, 142, 142n.
Gosse, Edmund, 222n.
Gragnolati, Manuele, 162n.
Graves, Robert, 259.
Gray, Thomas, 222.
Greenblatt, Stephen, 258, 258n, 259n, 268, 268n.
Grimaldi, Giovan Battista, 207.
Guinizzelli, Guido, 144.
Guittone d'Arezzo, 151.
Gunn, Peter, 26.

H

Hafiz, 167n.
Hardy, Thomas, 55n, 150n, 280.
Harris, George William, 272, 273, 274.
Haughton, Moses, 66, 75.
Havely, Nick, 59n, 165n, 237, 237n, 241n.
Hawthorne, Nathaniel, 180, 280.
Hayley, William, 82.
Hazlitt, William, 124, 278.
Heaney, Seamus, 222, 222n, 226n, 227n, 278.
Heaton, Ellen, 242.
Hebron, Stephen, 59n.
Heine, Heinrich, 28, 29.
Hemans, Felicia, 119.
Hennel, Sara Sophia, 241.
Hibberd, Dominic, 251n, 252n, 255n, 257n, 258n, 259n, 267n.

Hillebrand, Karl, 198.
Holdsworth, Annie, 26.
Holdsworth, Edward, 49, 50.
Holmes, John, 27n.
Holmes, Oliver Wendell, 163n, 180.
Hope, Thomas, 70n, 236.
Horne, Paul Richard, 134n.
Howard, Frederick, 222.
Hudson, Derek, 84n.
Hunt, James Leigh, 15, 119, 123, 123n, 124, 124n, 142, 162, 238, 239n.

I

Ibn Jemin, 167n.
Ingham, Patricia, 55n.
Inglese, Giorgio, 261n.
Ingres, Jean-Dominique, 71, 71n, 231n, 237, 246.
Innocenti, Loretta, 5, 13, 14, 99, 100n, 278.

J

Jacoff, Rachel, 23n, 222n.
James, Henry, 272, 277.
Jenkins, Henrietta, 195.
Jerrold, Douglas, 53n.
Jonson, Ben, 217, 280.
Johnson, Ronald W., 145, 146n.
Joyce, James, 221, 276, 278.

K

Kane, Paul, 167n.
Kaplan, Helmut Friederich, 39.
Keats, George, 125.
Keats, Georgiana, 125.
Keats, John, 15, 23, 28, 34, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 251, 251n.
Kemble, Frances Anne, 241, 241n.

Kinnaird, Douglas, 105n, 111n.
Kinney, Elizabeth Dodge, 170n.
Kipling, Rudyard, 277.
Kirkpatrick, Robin, 218, 218n.
Kirkup, Seymour Stocker, 7, 16, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 234.
Koch, Anton, 237.
Koch, Theodore Wesley, 274.
Kontou, Tatiana, 134n.
Krauss, Rosalind, 68, 68n.

L

La Piana, Angelina, 162n.
Laelius, Lucius C., 209.
Lamb, Charles, 278.
Lambruschini, Raffaello, 185.
Landino, Cristoforo, 81, 209, 211, 212.
Landor, Walter Savage, 194, 272.
Lane, William Coolidge, 207, 272, 273.
Lanzi, Luigi Antonio, 61n.
Larkin, Philip, 277, 280.
Lavater, Caspar, 85, 86.
Lavezzi, Gianfranca, 179n.
Law, John, 280.
Lee, Vernon (Miss Violet Paget), 11, 25, 26, 27, 28, 37, 37n, 195, 195n, 196, 196n, 199, 280.
Lee-Hamilton, Annie, 36, 36n.
Lee-Hamilton, Eugene, 10, 11, 12, 13, 16, 25, 27, 27n, 28, 28n, 29, 29n, 30, 30n, 31, 32, 32n, 33, 33n, 34, 35, 36, 36n, 37, 37n, 195, 196, 196n, 219, 219n, 220, 220n, 221, 222, 223, 225, 227, 229, 229n.
Lee-Hamilton, James, 25.
Lee-Hamilton, Matilda (Mrs. Paget), 11, 26, 196, 196n.
Lee-Hamilton, Persis, 36.
Leech, Geoffrey, 149n, 150n.
Leighton, Frederic, 235, 241, 250.
Le Normand-Romain, Antoinette, 61n, 65n, 67n.

LeGalliene, Richard, 27.
Lenzoni, Carlo, 61n.
Leone, Francesco, 61n.
Leoni, Michele, 100n, 108, 109.
Leopardi, Giacomo, 28, 29, 31, 33, 112, 219, 219n.
Lessing, Gotthold Ephraim, 231, 231n.
Lewes, George Henry, 241.
Lewis, Suzanne, 49n.
Libri, Guglielmo, 207, 211.
Limosani, Felice, 60n.
Linnell, John, 81.
Locella, Guglielmo, 59n.
Lockhart, John Gibson, 41.
Lombardi, Elena, 162n.
Longfellow, Henry Wadsworth, 162, 166, 180, 193, 193n, 194, 195, 197, 199, 200.
Loshak, David, 235, 235n.
Lotman, Juri, 106, 106n.
Lotti, Filippo, 206.
Lowell, James Russell, 162, 180, 194.
Lowry, Malcom, 277.
Luzi, Mario, 218, 218n.
Lyell, Charles, 167.
Lyon, Harvey T., 36n, 220n.

M

Machiavelli Niccolò, 186.
Machirelli, Odoardo, 172n.
Manetti, Antonio, 211.
Manghetti, Gloria, 19, 190n.
Mangini, Angelo M., 6, 17, 251, 278.
Mannings, David, 65n.
Mantegna, Andrea, 210.
Manuzio, Aldo, 210, 211, 212.
Manuzzi, Giuseppe,186.
Maramauro, Guglielmo, 273.
Marchand, Leslie A., 99n.

Marcolini, Francesco, 212.
Mariani Sacerdoti, Gigliola, 194, 195n.
Mariani, Giorgio, 172n.
Marini, Antonio, 213.
Marroni, Francesco, 5, 13, 39, 50n, 279.
Marsh, George P., 272.
Martinez, Carlo, 172n.
Massoni, Bartolommeo, 207, 208.
Mathews, Chelsey, 163, 163n.
Matteini, Nevio, 233n.
Matteucci, Elisabetta, 275.
Maurice, Frederick Denison, 46, 52.
Mayer, Enrico, 185.
Maxwell, Catherine, 27, 27n, 28n, 29n.
Mazzeo, Antonio, 8, 19.
Mazzini, Giuseppe, 42, 42n, 43, 129n, 141, 195.
Mazzocca, Fernando, 59n, 60n, 64n, 66n, 70n.
Mazzotta, Giuseppe, 180, 180n.
McCormick, Edward Allen, 231n.
McGann, Jerome, 140, 140n, 143, 144, 148, 148n.
McGraw, Jennie, 272.
McGraw, John, 272.
McLaughlin, Martin, 162n.
Medwin, Thomas, 217n.
Melchiori, Giorgio, 102, 102n.
Meredith, George, 280.
Metternich, Klemens von, 101.
Milbank, Alison, 127n,128n.
Milton, John, 28, 35, 48, 61n, 84, 104, 105n, 108, 111, 117.
Mill, John Stuart, 40, 42n, 46.
Mochi, Giovanna, 14.
Mommsen, Theodore, 192, 192n.
Monsagrati, Giuseppe, 189n.
Montague, John, 278.
Montale, Eugenio, 179, 179n, 202, 202n.
Montani, Giuseppe, 192.
Monti, Vincenzo, 107, 107n.
Morris, Jane, 145, 152.

Morris, William, 25, 145, 150n.
Morrison, Toni, 280.
Murat, Carolina, 71.
Murray, Charles Fairfax, 211, 212.
Murray, John, 99, 99n, 100, 100n, 101, 102n, 105n, 106n, 185, 187, 189n.

N

Neumeister, Johann, 273.
Newall, Christopher, 241n.
Newman, John Henry, 25, 127.
Niccolini, Giovanni Battista, 194.
Nisami, 167n.
Norton, Charles Eliot, 162, 167, 168n, 169, 180, 193, 194, 194n, 206, 207, 208, 209.

O

O'Brien, Flann, 277.
O'Neill, Michael, 59n.
Obertello, Alfredo, 135n.
Oddie, William, 52n.
Oliva, Gianni, 130n.
Olschki, Leo Samuele, 234n.
Omero, 45, 84.
Onder, Lucia, 261n.
Østermark-Johanson, Lene, 6, 16, 63n, 70n, 231, 279.
Ovidio, Publio Nasone, 122.
Ouida, (vedi Maria Louise Ramé), 197, 198n.
Owen, Wilfred, 17, 251, 251n, 252, 252n, 253, 254, 255, 255n, 256, 257, 257n, 258, 258n, 259, 259n, 261, 261n, 262, 262n, 263, 263n, 264, 265, 267, 267n, 268, 268n.

P

Pacini, Monica, 191, 191n, 192n, 275.
Paganini, Alessandro, 211.

Paget, Henry Ferguson, 25, 196.
Paget, Violet (vedi Lee, Vernon)
Paolucci, Antonio, 59n.
Parisi, Francesco, 66n, 69n.
Parker, Theodore, 179, 180.
Papini, Giovanni, 199n.
Parr, Percivall Chase, 43.
Parretti, Federica, 12.
Pasquini, Emilio, 261n.
Pater, Walter, 11, 24, 24n, 25, 32, 146, 280.
Paton, Joseph Noël, 231n, 238, 239, 240, 248.
Payne, Susan, 5, 15, 137, 280.
Pearl, Matthew, 168, 168n, 179, 179n, 180.
Pecchio, Giuseppe, 129, 130.
Pellico, Silvio, 31, 112, 196.
Pepe, Florestano, 101.
Perodi, Emma, 165.
Perticari, Giulio, 186.
Petrarca, Francesco, 30, 104, 129, 272, 273.
Petrella, Maria, 134, 134n.
Phillips, Stephen, 239n.
Piazzoni, Irene, 210n.
Piccoli, Raffaello, 118n.
Picone, Michelangelo, 59n.
Pierino, da Vinci, 61, 72.
Pinkerton, Percy, 27
Pirandello, Luigi, 279.
Piroli, Tommaso, 77, 78, 236, 237n.
Piva, Marika, 62n.
Placci, Carlo, 199, 200, 200n, 201, 201n.
Plinio di Pico, 210.
Poe, Edgar Allan, 277.
Poirier, R., 167, 167n.
Polidori, Francis Mary Lavinia, 141.
Polidori, John, 141.
Pollard, Arthur, 47n.
Pope-Hennessy, Una, 52, 52n.
Poppi, Claudio, 70n.

Porte, Joel, 165n.
Portinari, Folco, 142.
Pound, Ezra, 140n.
Praz, Mario, 37, 37n, 117n, 119, 119n, 126, 126n, 201, 201n, 202n.
Prinsep, Valerie, 235.
Pulci, Luca, 273.

Q

Quarenghi, Pietro, 210.
Quaritch, Bernard, 209, 273.
Querci, Eugenia, 59n, 185n.

R

Rachmaninov, Sergei, 239n.
Ramé, Maria Louise (vedi anche Ouida), 197, 198n.
Ramsay, Claudia Hamilton, 190, 190n, 195, 195n, 199.
Ramsay, Robert, 195.
Redling, Erik, 162n.
Rembrandt, 83.
Reni, Guido, 240.
Reynolds, Joshua, 64, 64n, 65, 65n, 66, 67, 69, 73, 222, 228.
Riccardi, Silvia, 61n.
Richards, Grant, 11, 36, 196, 221.
Richardson Sr, Jonathan, 61, 61n, 62, 62n, 63, 63n, 64, 64n, 67, 68, 68n.
Richardson Jr, Jonathan, 61n.
Rigg, Patricia, 29n.
Risset, Jacqueline, 59n.
Robinson Duclaux, Mary, 28, 29.
Rodin, Auguste, 67, 76.
Roe, Albert S., 88n.
Rogers, Charles, 23, 217.
Rogers, Samuel, 162.
Romano, Giulio, 83.
Rosemblum, Robert, 70.
Rosini, Giovanni, 187.

Rossetti, Christina, 135.
Rossetti, Dante Gabriel, 12, 15, 16, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 142n, 143, 143n, 144, 145, 146, 147, 148, 148n, 149, 149n, 150, 150n, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 167, 194, 195n, 197, 199, 200, 200n, 201, 202, 205, 213, 231n, 241, 242, 250.
Rossetti (Fratelli), 199, 200, 200n, 201.
Rossetti, Gabriele, 15, 127, 128, 128n, 129, 130, 131, 131n, 132, 133, 134, 134n, 135, 136, 140, 185, 185n, 189, 189n, 205.
Rossetti, Maria Francesca, 135, 168n, 200, 200n.
Rossetti, William Michael, 131, 135, 200.
Rossi, Luca Carlo, 137, 137n, 138, 139n, 149, 151n.
Rubens, Pieter Paul, 83.
Rufini, Sergio, 252n.
Rusk, Ralph Leslie, 172.
Ruskin, John, 35, 127, 127n, 135, 145, 199, 242, 251.
Russel, John, 45.
Russo, Kathleen, 66n.

S

Sackwell, Frederick, 65.
Saffo, 194.
Saggini, Francesca, 280.
Sanders, Andrew, 56n.
Sanders, Charles R., 52n.
Sangermano, Francesco, 12, 19.
Santagata, Marco, 267n.
Sanzio, Raffaello, 71, 83.
Sarti, Maria Giovanna, 185n.
Sarti, Roland, 42n.
Sassoon, Siegfried, 254, 254n, 259.
Scannavini, Anna, 172n.
Scheffer, Ari, 231n, 240, 241, 242, 249.
Schimdt, Eike, 59n.
Schlegel, August, 82.
Schlicke, Paul, 53n.
Schütze, Sebastian, 69n.

Scott, Grant F., 125n.
Scott, Walter, 29, 280.
Sermartelli, Bartolomeo, 171, 171n, 172, 173, 176, 212.
Serpieri, Alessandro, 280.
Sessa (Fratelli), 81, 82.
Shadwell, Charles Lancelot, 12, 24, 24n.
Shakespeare, William, 30, 35, 57, 61, 61n, 64n, 66, 84, 108, 128, 201n, 218, 268n, 276, 278, 280.
Sharp, William, 27, 29, 29n, 33, 33n.
Shaw, George Bernard, 275.
Shelley, Mary, 280.
Shelley, Percy Bysshe, 14, 34, 82, 103, 103n, 105, 119, 120, 120n, 124, 187, 251, 280.
Siddal, Elizabeth, 15, 136, 145, 146, 152, 242.
Sisi, Carlo, 199n, 275, 276.
Slater, Michael, 55n.
Slater, Joseph, 165n.
Smollet, Tobias George, 57.
Soccio, Anna Enrichetta, 5, 15, 127, 280.
Sofri, Adriano, 227n.
Sommo Poeta (vedi Alighieri Dante)
Southerden, Francesca, 162n.
Spark, Muriel, 277.
Spiller, Michael R. G., 122.
Spinozzi, Paola, 136n.
Stallworthy, Jon, 252n, 257n, 259n, 267n.
Stead, William Thomas, 26.
Stonor, Oliver, 82n.
Straub, Julia, 162n.
Strouwel, Marie-Pierre, 199n.
Stuart, Dorothy Margaret, 81n.
Sturgis, Caroline, 170, 180n.
Super, Robert Henry, 135n.
Surtees, Virginia, 146n.
Sutcliffe, Emerson Grant, 169n.
Swedembrog, Emmanuel, 84, 85, 86.
Swinburne, Alegernon Charles, 25, 201, 280.
Symonds, John Addington, 27.

Symons, Arthur, 239n.

T

Taaffe, John, 187, 187n, 188, 189n.
Tasso, Torquato, 104.
Tatham, Frederick, 81.
Tattoni, Igina, 172n.
Taylor, Harriet, 42n.
Tchaikovsky, Pyotr, 239n.
Tennyson, Alfred, 124, 127.
Terry, Ellen, 235, 236.
Tersoli, Maria Antonietta, 69n.
Thoreau, Henry David, 180.
Ticknor, George, 161, 162.
Tiziano Vecellio, 83, 212, 234.
Tommaseo Niccolò, 185, 186n.
Tortorelli, Gianfranco, 190n.
Toscano, Tobia Raffaele, 134n.
Toschi, Alessandra, 201n.
Toynbee, Paget Jackson, 37, 37n, 60n, 172n.
Trench, Henry, 61.
Treuherz, Julian, 145, 145n.
Trissino, Gian Giorgio, 212.
Trollope, Thomas Adolphus, 194.
Twain, Mark, 272.

V

Vacalebre, Natale, 273.
Varchi, Benedetto, 61n.
Vasari, Giorgio, 16, 213.
Vellutello, Alessandro, 81, 82, 212.
Vendramino, Andrea, 209.
Venuti, Lawrence, 178.
Verduin, Kathleen, 162n, 165n, 169n.
Verrecchia, Anacleto, 192n.
Vico, Giambattista, 169.

Vieusseux, Giovan Pietro, 185, 186, 186n, 189, 190, 192.
Vieusseux (Gabinetto), 7, 16, 19, 189, 190, 190n, 191, 191n, 192, 192n, 193, 195, 196, 198, 199, 277.
Villa, Claudia, 267.
Villari, Linda, 26, 26n, 27.
Villari, Pasquale, 207, 212.
Villemain, Abel-François, 191.
Villon, François, 142.
Vindelino, da Spira, 208.
Virgilio, 17, 91, 232, 234, 240, 242, 252n, 257, 259, 261.
Volkmann, Lutz, 59n.
Voltaire, 81.

W

Wallace, David, 23n.
Walpole, Horace, 81.
Walsh, Thomas James, 254.
Ward, Samuel Gray, 171n.
Ward, Thomas Humphrey, 147n.
Warren, George John, 206.
Warton, Thomas, 222, 222n.
Watts, George Frederic, 231n, 234, 235, 236, 237, 243, 244, 245.
Waugh, Evelyn, 141, 141n, 145, 145n.
Wedderburn, Alexander, 127n.
Wharton, Richard, 81, 81n.
Whitman, Walt, 164.
Wilberforce, Samuel, 46.
Willburn, Sarah, 134n.
Wilde, Oscar, 11, 27, 127, 255, 277, 278.
Wilde, Richard Henry, 213.
Wincklemann, Johann Joachim, 25.
Witte Karl, 186.
Wolfson, Susan J., 126n.
Woodhouse, John R., 134n.
Wordsworth, Jonathan, 118n, 123n, 124.
Wordsworth, William, 124, 162n.
Wright, Ichabod C., 190, 190n, 195.

Wroth, Mary, 280.
Wycherley, William, 278.

Y

Yates, Frances Amelia, 63n.
Yeats, William Butler, 150n, 278.

Z

Zaham, John Augustine, 274.
Zamponi, Stefano, 192n.
Zani, Bartolomeo, 212.
Zanichelli, Giuseppa Z., 59n.

Una selezione dei volumi della collana
delle *Edizioni dell'Assemblea* è scaricabile dal sito

www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni

Ultimi volumi pubblicati:

Giovanna Lo Sapio (a cura di)
La famiglia oggi

Katia Ferri, Elena Michelagnoli, Monica Valentini (a cura di)
Il cuore in Toscana:
il Fondo Oriana Fallaci del Consiglio regionale della Toscana

Angelo Pedani (a cura di)
Eutanasia della democrazia

Ivo Guasti
Stagioni. Antologia poetica

Renzo Ricchi
Toscana libera

Gabriella Picerno
Io dentro così mi sento.
Racconta le tue emozioni durante il Coronavirus

Claudia Maria Bucelli, Lucia Fiaschi, Silvia Mantovani (a cura di)
Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio.
Cronache di un'esperienza di arte ambientale in Toscana

Roberto Manera
La Madonna di Montenero, Patrona della Toscana.
Stemmi delle Province di Firenze e Prato