

Silvia De Santis

William Blake e la *Commedia* dantesca

In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette;

(*Vita Nuova*, xxxiv, 1-3)¹

Illustrare un'opera letteraria significava per William Blake *commentarla e interpretarla* alla luce della propria esperienza creativa e visionaria². Per questo, nella storia dell'iconografia dantesca, la sua esegesi figurativa della *Commedia* rappresenta un caso singolare, tanto da stimolare un'attenta riflessione sulla «necessità di includere negli studi sulla ricezione dei classici le interpretazioni figurative, da ritenersi a pieno titolo operazioni ermeneutiche degne di attento vaglio e non mera trasposizione spaziale (...) di episodi poetici»³. L'opera pittorica

1. Dante Alighieri, *Vita Nuova*, *Rime*, a c. di D. De Robertis e G. Contini, in Id., *Opere Minori*, I, 1, Milano-Napoli 1995, p. 213.

2. Sulle illustrazioni dantesche di W. Blake si vedano: W. B. Yeats, *The Illustrations of Dante*, in «The Savoy», (august 1896), 4, pp. 25-41; A. S. Roe, *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*, Princeton 1953 e A. Blunt, *Blake's Illustrations to the Divine Comedy* (recensione al libro di Roe), in «The Burlington Magazine», 96 (december 1954), p. 389; M. Klonsky, *Blake's Dante: the Complete Illustrations to the Divine Comedy*, New York 1980; M. Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake*, 2 voll., New Haven-London 1982 (in part. II, pp. 554-594); *Blake e Dante*, catalogo della mostra curata da C. Gizzi, Milano 1983; G. Briganti, *Blake all'Inferno*, in «FMR», 14 (giugno 1983), pp. 73-77; D. Fuller, *Blake and Dante*, in «Art History», 11 (sept. 1988), 3, pp. 349-373; F. Salvadori, *L'Inferno redento. William Blake interprete di Dante*, in «Lettere italiane», 4 (1999), pp. 567-592; D. Bindman, *William Blake: The Divine Comedy*, Paris 2000.

3. Salvadori, *L'Inferno redento* cit., p. 570.

di Blake non è l'immagine fedele dell'oltretomba dantesco, bensì il risultato di una dialettica che coinvolge e rimette in discussione gli stessi presupposti politici, teologici e poetici della *Commedia*. Non da una "letterale" traduzione in immagini del testo poetico, dunque, ma da un rapporto assai più complesso ebbero origine i centodie disegni (a parte alcuni bozzetti a matita, quasi tutti acquarelli) e le sette incisioni della serie dantesca, giudicata da alcuni come il grande capolavoro dell'artista inglese⁴ (il lavoro di incisione fu interrotto dalla morte dell'autore, avvenuta il 12 agosto 1827). Nella fattispecie, le tavole di Blake rilevano della sua volontà di restituire il testo di Dante a quella dimensione universale e trascendente a cui spesso il poeta l'aveva sottratto, a causa del prevalere di interessi particolaristici, mondani e politici. Il 10 dicembre 1825 Henry Crabb Robinson riporta nel suo diario una conversazione avuta con Blake a proposito di Dante:

"Dante had political objects (...), he was an atheist⁵ – a mere politician busied about this world (...)" ; yet this, though wrong, does not appear in Blake's mind to affect the truth of the vision⁶.

Sempre rievocando le parole di Blake, lo stesso Robinson scriverà nelle sue *Reminiscences* del 1852:

4. Si legga, ad esempio, il saggio di Ursula Hoff in *Blake e Dante* cit., pp. 43-45, in part. p. 45: «In questa serie di illustrazioni della *Divina Commedia* Blake, nella stretta relazione dei disegni dalla cornice rettangolare, nei modelli straordinari per forma e lucentezza dei colori, superò gran parte del suo lavoro precedente», e quello di F. Bellonzi in *ED*, I, p. 642: «Questo complesso di interpretazioni figurali del poema di Dante, mentre attesta una lettura approfondita, libera e critica, costituisce il maggior monumento iconografico dell'età moderna alla *Divina Commedia* per la qualità delle immagini, improntate da un estro indipendente, da una fluidità di segno, da un sentimento della luce e del colore quali non si riscontrano in nessun altro "illustratore"».

5. Sul particolare significato attribuito da Blake ai termini "atheist" e "atheism", si legga il commento di H. Crabb Robinson: «Now according to Blake Atheism consists in worshipping the natural world which same natural world properly speaking is nothing real, but a mere illusion produced by Satan», in G. E. Bentley, *Blake Records*, New Haven-London 2002², p. 437.

6. H. Crabb Robinson, *The Diary of Henry Crabb Robinson, An Abridgement*, a c. e intr. di D. Hudson, London 1967, pp. 85 e 87. L'edizione costituisce un compendio delle conversazioni di argomento letterario riportate nei diari di H. Crabb Robinson e pubblicate integralmente da E. J. Morley, *Henry Crabb Robinson on Books and their Writers*, London 1938. Cfr. anche Bentley, *Blake Records* cit., pp. 420-426.

“Dante was the greater poet. He (...) was wrong in occupying his mind about political objects”. Yet this did not appear to affect his estimation of Dante’s genius or his opinion of the truth of Dante’s visions—Indeed when he even declared Dante to be an Atheist, it was accompanied by expression of the highest admiration (...)”⁷.

È fuor di dubbio che Blake riconosca appieno l’autorevolezza della *visione* ispiratrice della *Commedia*, evocando un’affinità intellettuale basata sulla tradizione letteraria della grande poesia simbolica e allegorica. Tuttavia, la riformulazione immaginativa in chiave pittorica di quella medesima visione informatrice diventa occasione di un autonomo atto creativo volto a rivedere e ad emendare il testo dantesco. L’analisi delle “licenze” figurative di Blake ci indica in tal modo la strada verso un affascinante percorso interpretativo lungo il quale, non di rado, ravviseremo, accanto ad alcune radicali divergenze, l’identità d’un ideale estetico secondo cui l’opera d’arte esprime, nel linguaggio dei simboli, dei miti e delle allegorie, quella religiosità e quella sapienza universale che la accomuna ai testi sacri dell’umanità. Sul terreno della poesia e della critica letteraria, la profonda stima di Blake per Dante non risparmiò il poeta fiorentino da giudizi spesso severi, in coerenza con una prassi esegetica che Blake applicava a tutti gli autori da lui più studiati e ammirati⁸. Esemplari di questo suo “stile satirico”, risulteranno le illustrazioni delle opere poetiche di John Milton, che Blake considerava il più grande poeta inglese, quelle per i *Night Thoughts* di Edward Young e quelle per il *Libro di Giobbe*⁹. Sotto questo aspetto la *lectura dantis* blakiana ci restituisce l’opera, non solo di un poeta visionario e profetico al pari di Dante stesso, ma anche di un artigiano¹⁰ capace di immaginare e re-

7. *Ibid.*, p. 697.

8. Si richiama in proposito quanto N. Frye scrisse del rapporto di Blake con J. Milton: «It was Blake’s habit to record his differences rather than his agreements, but even when he is most critical of Milton he shows how closely he is following him», N. Frye, *On Milton and Blake*, a c. di A. Esterhammer, Toronto 2005, p. 241.

9. Klonsky, *Blake’s Dante* cit., p. 17.

10. Cfr. F. Bellonzi: «Disegnatore e incisore, Blake precorre di vari decenni la splendida rifioritura ottocentesca dell’editoria inglese, che seguendo le idee del Ruskin e l’esempio del Morris doveva ispirarsi al Medioevo, agl’incunaboli della stampa e ai più bei libri del Cinquecento. Concepiti come opere di altissimo artigianato, con spirito analogo a quello degli amanuensi e miniatori del libro medievale e re-

alizzare libri originali con tecniche di avanguardia, ove testi e immagini si integravano e si illuminavano vicendevolmente¹¹. L'approccio di Blake consente, per queste ragioni, di ripercorrere la *Commedia* da prospettive insolite e privilegiate: da un lato è la prospettiva della grande poesia visionaria che riflette su se stessa; dall'altro è quella dell'immagine che traduce la parola poetica "trasformandola" in una nuova creazione capace di gettare una luce originale su aspetti importanti dell'opera e del pensiero di Dante. Non ci troviamo dinanzi al semplice caso di un pittore chiamato a illustrare un testo poetico, ma a quello di un *poeta-pittore*, che proprio sul rapporto tra parola e immagine ha elaborato un'originale concezione estetica, traducendola in un concreto e innovativo progetto editoriale. Le osservazioni di Blake sulla poesia e sull'arte includono una copiosa produzione di note, commenti e marginalia con cui egli era solito corredare i testi che aveva sotto mano, manifestando, oltre a una spiccata tendenza all'approfondimento di tutto ciò che leggeva, anche i sentimenti più diretti di biasimo o di approvazione che i contenuti di tali opere suscitavano in lui. Glossa imprescindibile alle illustrazioni dantesche è perciò una serie di annotazioni frammentarie, scritte a matita su alcune delle tavole che Blake lasciò incomplete. Esse si rendono tanto più preziose quanto più testimoniano di uno stadio intermedio tra la lettura del testo poetico e la sintesi figurativa, destinato a compiersi nell'elaborazione finale.

1. Il Disegno per il canto 4 dell'Inferno

Proviamo a interpretare una complessa annotazione scritta da Blake sul suo bozzetto preliminare per il canto 4 dell'*Inferno* (fig.

dei primi, grandi stampatori, i libri ideati da Blake anche con procedimenti tecnici nuovi, tra cui le famose incisioni a rilievo, che spesso egli acquarellava singolarmente dando a ciascuna copia il pregio dell'esemplare unico, influirono sull'intero preraffaellitismo e specialmente sulla *Kelmscott Press* di Morris a cui si ispireranno tardivamente i nostri G. A. Sartorio, Giuseppe Cellini, Adolfo de Carolis, Duilio Cambellotti nell'orbita di quel gusto editoriale, tra la fine dell'Ottocento e i primi dieci o quindici anni del Novecento, che possiamo definire riassuntivamente danunziano», in *ED*, I, pp. 642-643.

11. Il procedimento tecnico adottato da Blake nei suoi libri "incisi" è descritto da J. Viscomi, *Blake and the idea of the Book*, Princeton 1993.

1)¹². Si tratta di uno dei commenti più espliciti ed estesi che Blake ci abbia lasciato sulla *Commedia*, e può pertanto essere assunta come punto di partenza di una possibile interpretazione dell'intera serie di acquarelli e di incisioni dantesche. Vi si legge¹³:

Hell Canto 4 [in penna su matita in basso a destra] Homer Satan [al centro] [sfere dalla più esterna a quella più interna:] Vacuum Starry Heaven Saturn Jupiter Mars Sun Venus Mercury Moon [tutte sotto la dicitura:] Limbo of Weak Shadows [la serie di archi è ripetuta sul margine destro, a partire dalla base del foglio verso l'alto] [;] [in alto a destra tra le due serie di archi:] Terrestrial Paradise Purgatory It is an Island in Limbo Canto 4 [;] [nel secondo cerchio:] Every thing in Dantes Comedia shews That for Tyrannical Purposes he has made This World the Foundation of All & the Goddess Nature <Memory> [sopra scritto] <is his Inspirer> [scritto sotto] & not <Imagination> [sopra scritto] the Holy Ghost as Poor Churchill¹⁴ said Nature thou art my Goddess [;] Round Purgatory is Paradise & round Paradise is Vacuum or Limbo so that Homer is the Center of All I mean the Poetry of the Heathen Stolen & Perverted from the Bible not by Chance but by design by the Kings of Persia and their Generals The Greek Heroes & lastly by The Romans [;] [nel terzo cerchio:] Swedenborg does the same in saying that in this World is the Ultimate of Heaven This is the most damnable Falshood of Satan & his Antichrist [;] [in ogni cerchio, a partire da sinistra:] first circle [;] 2d circle [;] 3d circle [;] 4th circle [;] 5 [;] 6 [;] 7 [;] 8 [;]¹⁵

Il disegno, realizzato a matita e leggermente colorato ad acquarello, rappresenta un diagramma schematico dei tre regni dell'oltremondo dantesco. Una figura, avvolta in una veste colorata di rosso, con una spada e una corona di alloro (Omero), è posta al centro di una serie di circonferenze concentriche lasciate incolori (i nove cerchi dell'Inferno dantesco):

12. Il disegno è conservato attualmente al Fogg Art Museum dell'Università di Harvard, Cambridge, Massachusetts (cfr. J. Keynes, *Blake-Complete Writings*, Oxford 1966, p. 925 e Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake* cit., p. 557).

13. Tutte le citazioni dalle opere di Blake sono tratte dall'edizione curata da D. V. Erdman, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Berkeley-Los Angeles 1982.

14. Secondo Keynes (*Blake-Complete Writings* cit., p. 925), il riferimento sarebbe a *The Prophecy of Famine* di Charles Churchill (1763), p. 5: «Thou, Nature, art my goddess».

15. Blake, *Inscriptions On Blake's Illustrations to Dante*, in *The Complete Poetry* cit., p. 689 e nota a p. 892.



Fig. 1. W. Blake, Illustrazione per la *Divina Commedia* di Dante: *Inferno*, canto 4.

Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire.

Quelli è Omero poeta sovrano

(If 4, 86-88)¹⁶

Sovrastante i gironi infernali, il margine superiore è suddiviso nei diversi cieli del Paradiso, che vengono nominati singolarmente assegnando a ciascuno di essi un compartimento di eguale misura. Il margine superiore destro, a sinistra della scritta “Canto 4”, mostra una piccola circonferenza in cui si legge la parola “Purgatory”. La figura che si staglia al centro reca le iscrizioni di “Homer” (sopra la corona) e di “Satan” (tra il volto e la spada). Ai due lati di Omero si distinguono due gruppi, ciascuno composto da tre figure. Que-

16. Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte dall’edizione curata da A. Chiavacci Leonardi, *Commedia*, Milano 1991.

ste rappresentano probabilmente sei delle nove muse greche, figlie di *Mnemosyne*, nell'atto di rendere omaggio a Omero¹⁷. Nel definire il numero di tali figure, Blake potrebbe essere stato influenzato dall'immagine della «bella scola di quel signor de l'altissimo canto», e dalla reiterazione del numero sei presente nel testo dantesco:

e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e'si mi fecer de la loro schiera,
si ch'io fui sesto tra cotanto senno.

(*If* 4, 100-102)

e:

La sesta compagnia in due si scema:
per altra via mi mena il savio duca
(...)

(*If* 4, 148-149)

Richiama la nostra particolare attenzione il margine sinistro del disegno. Sulla sommità di un dirupo una figura inginocchiata (Virgilio) appare nell'atto di sorreggere un'altra figura (Dante), prostrata e adagiata sulla roccia. L'immagine è degna di nota: secondo il racconto dantesco, infatti, il suo "svenimento" non è narrato nel canto 4, ma nei versi conclusivi del canto precedente:

La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uom cui sonno piglia.

(*If* 3, 132-136)

All'inizio del canto 4, nel momento di fare il suo ingresso nel primo girone infernale, Dante ha già ripreso conoscenza:

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta

(*If* 4, 1-3)

17. Klonsky, *Blake's Dante* cit., p. 138 e Roe, *Blake's Illustrations* cit., p. 59.

Con ciò Blake trascina il ricordo dell'ultima immagine del canto precedente oltre i confini diegetici assegnati ad essa dal poeta stesso. Questo anello di congiunzione tra i canti 3 e 4 non è privo di implicazioni: l'analisi comparativa con l'illustrazione al canto 5, in cui pure Dante appare "svenuto", suggerisce che Blake attribui al "sonno" e allo "svenimento" di Dante un significato allegorico ben determinato (fig. 2). Qui, infatti, la «bufera infernal, che mai non resta» (*If* 5, 31), che tormenta gli spiriti dei lussuriosi, viene rappresentata nella forma di un grande vortice che emana dal corpo di Dante disteso al suolo e ritratto nello stato di visione. L'intera azione del canto scaturisce proletticamente dal poeta già "caduto" come "corpo morto", invertendo la sintassi della narrazione dantesca, secondo cui lo svenimento di Dante dovrebbe *seguire* la visione degli amanti assassinati ed esserne semmai la conseguenza, non la *condizione*. La percezione sincretica dell'azione del canto 5 espressa dalla tavola, si fonda su un aspetto specifico della tecnica illustrativa di Blake: la visione simultanea e immediata della sequenza narrativa. I suoi *Libri Profetici* colpiscono il lettore per il fatto di sostituire agli elementi logici e consequenziali del racconto lineare, un insieme di successivi "momenti di illuminazione", ciascuno dei quali racchiude sinteticamente il significato universale del poema¹⁸. In base a questo principio ogni immagine, seppur parziale, è cifra dell'opera intera e ne racchiude il senso ultimo. Questo importante aspetto della tecnica figurativa blakiana, risulta particolarmente interessante se colto in filigrana anche nel processo d'illustrazione della *Commedia*. Nella concezione estetica di Blake, secondo cui poesia e teologia sono la stessa cosa, l'interpretazione di un'opera d'arte si distingue, come l'esegesi biblica, tra diversi livelli di significato. In questo egli è veramente erede del Medioevo e di Dante, e le sue illustrazioni racchiudono i significati spirituali appartenenti all'"anagogia", o quarto livello dell'interpretazione¹⁹. Il

18. Frye, *On Milton* cit., pp. 317-320.

19. Su questo argomento cfr. Id., *Fearful Symmetry. A study of William Blake* (1947), tr. it. *Agghiacciante Simmetria. Uno studio su William Blake*, Milano 1976, p. 26: «L'idea di Blake che il significato e la forma di una poesia siano la stessa cosa, si avvicina molto al valore che Dante sembra avere attribuito all'"anagogia" o quarto livello dell'interpretazione: l'impatto finale dell'opera d'arte stessa, che include non solo il significato superficiale ma tutti i significati subordinati che se ne possono dedurre». Per il concetto di "anagogia", legato alla teoria dei quattro sensi



Fig. 2. W. Blake, Illustrazione per la *Divina Commedia* di Dante: *Inferno*, canto 5.

Bardo è colui che afferma: «I see the Past, Present & Future existing all at once Before me»²⁰. Czeslaw Milosz dedica al visionario inglese ampi brani della sua autobiografia intellettuale, e scrive, tra l'altro, che Blake «non riconosce altra lingua per la poesia e la religione che non sia quella della profezia di “cose ultime”»²¹. In tal senso la complessità e la bellezza delle illustrazioni dantesche potranno essere colte pienamente solo ove si tenga presente la duplice relazione che esse instaurano, da un lato con la “lettera” del testo dantesco, dall'altro con quel significato “anagogico” dell'esegesi blakiana che mira a “sporre

delle scritte, cfr. D. Alighieri, *Convivio*, a c. di G. Inglese, Milano 1993, II, p. 85: «Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale, ancora [sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria, (...)».

20. Blake, *Jerusalem*, in *The Complete Poetry* cit., p. 159.

21. C. Milosz, *Ziemia Ulro* (1980), tr. it. *La Terra di Ulro*, Milano 2000, p. 217.

spiritualmente” la *Commedia*. In particolare, nel disegno per il canto 4, l’immagine del poeta privo di sensi crea un “ponte” tra due episodi che Dante volontariamente isolò, intercalando fra di essi l’espedito narrativo del suo svenimento. L’attraversamento dell’Acheronte, ossia l’evento soprannaturale dell’entrata di un vivo nel regno dei morti, non fu mai raccontato nella *Commedia*: le modalità “tecniche” di questo passaggio furono lasciate misteriose. Quando Dante si “sveglia” è già passato all’altra riva del fiume infernale. L’unico legame tra la fine del terzo canto e l’inizio del quarto sta proprio nella parola *sonno* che compare nell’ultimo verso del terzo canto e nel primo del quarto, secondo un accorgimento retorico che sarà poi una costante sempre seguita da Dante. L’illustrazione di Blake suggerisce che, nel passare dal Vestibolo dell’Inferno al primo girone, Dante si trovasse in quella medesima condizione di incoscienza in cui sarebbe apparso nei versi conclusivi del canto 3. È questo il *modo* in cui Dante viene traghettato all’altra sponda dell’Acheronte: l’atto immaginativo del poeta visionario, che rende possibile la visione dell’aldilà, è più che altro un “uscire dal corpo”²². Del resto presso un lettore attentissimo qual è Blake, l’ipotesi di un errore di lettura risulta assai improbabile. Né sembra possibile attribuire al disegno quel carattere di provvisorietà che Blake negava recisamente a qualunque disegno preparatorio²³. Tra l’altro, la sottolineatura di un personale *status* visionario di Dante, sia pure *in somniis*, tale da concedergli la visione dell’oltretomba, collocerebbe Blake sul tracciato di una linea esegetica comune ai primi commentatori del Poema²⁴. Lo “svenimento” di Dante, che nasconde al lettore il mistero del passaggio da un luogo all’altro, fu già interpretato allegoricamente da alcuni tra gli antichi esegeti (tra gli altri, Benvenuto: «clausit mihi oculos corporales et aperuit mentales»)²⁵, laddove il sonno «indica spesso, nel linguaggio scritturale e mistico, lo stato proprio di chi ha una visione»²⁶. La stessa metafora è utilizzata

22. Si veda in proposito *ibid.*, p. 177.

23. Viscomi, *Blake and the Idea* cit., pp. 32-44.

24. Sulla questione dell’interpretazione della *Commedia* come autentica *visio mystica* cfr. B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari 1942, pp. 258-334.

25. Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, t. I, ff 1-17, p. 133.

26. Dante Alighieri, *Commedia, Inferno* 3, nota al v. 136. Il riferimento è, in particolare, a *Gen.* 28, 12 sgg.: «E fece un sogno, ed ecco una scala era poggiata

da Dante in *Pg* 29, 144: «e di retro da tutti un vecchio solo / venir, dormendo, con la faccia arguta». Tale figura rappresenta l'*Apocalisse*, che, come in sogno, avanza nella figura di un vecchio solitario, mentre il “dormendo” indica il carattere visionario del libro²⁷. Un altro probabile utilizzo della stessa metafora è in *Pd* 32, 139: «Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna». Interpretato come “il tempo che ti tiene in stato di visione sta per terminare”, questo verso allude allo stato proprio della visione mistica, assimilato tradizionalmente al sonno: «oportet in contemplationis principio, ut homo quasi consopitus a sensibus alienetur, quasi per somnum...» (Bonaventura, *In Evang. S. Lucae* IX 32). Così scriveva anche Agostino a proposito di Paolo rapito al cielo: «quasi dormiens evigilaret» (*Gen. ad litteram* XII, V)²⁸. L'interpretazione blakiana della *Commedia* come resoconto di un'autentica visione esperita da Dante risulta particolarmente evidente proprio nel suo disegno per il canto 4, che probabilmente gli viene suggerito dall'immagine della “proda” su cui Dante dice di trovarsi:

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.

(*If* 4, 7-9)

Dante si spinge fino sull'orlo di quell'abisso infernale, che per la prima volta gli appare nella sua configurazione fisica. È possibile che, leggendo il Poema, Blake si sia posto, proprio a questo punto, il problema della *struttura* dell'aldilà dantesco, del pari come esso occupò la mente del poeta “quasi consopitus” sulla “proda”. Così Blake visualizza, ricostruendo la visione di Dante, la “valle dolorosa” a forma circolare di imbuto che va restringendosi fino al centro della terra, dov'è confitto Lucifero, ma anche le peculiari corrispondenze simmetriche che collegano la struttura infernale a quella del Purgatorio e del Paradiso, finendo col riassumere schematicamente la struttura di tutti e tre i regni danteschi. Proprio la

sulla terra e la sua cima arrivava fino al cielo (...)); *Dan.* 7, 1: «Nel primo anno di Baldassarre, re di Babilonia, Daniele nel suo letto ebbe un sogno e visioni della sua mente»; ecc.

27. Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio* 29, nota al v. 144.

28. *Pg*, 32, nota al v. 139.

visualizzazione complessiva e la presa di coscienza della struttura del Poema devono aver ispirato le considerazioni generali dell'annotazione.

2. Dante poeta del mondo terreno²⁹

Nell'universo simbolico di Blake il mondo terreno si presenta come un mondo "caduto" in cui l'uomo, immemore della propria origine divina, rimane vittima di una falsa teoria della conoscenza, affidata esclusivamente alla percezione sensoriale³⁰. Nella sua Caduta l'essere umano è portato a credere alla realtà della materia, ignorando il fatto che essa è null'altro che pura apparenza e debole riflesso delle realtà spirituali. Solo gli eventi spirituali possono, per Blake, essere considerati *reali* e al poeta spetta il compito di risvegliare nell'umanità il ricordo della propria condizione edenica prelapsaria:

The Nature of my Work is Visionary or Imaginative it is an Endeavour to Restore what the Ancient calld the Golden Age. This world of Imagination is the World of Eternity (...) There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature³¹.

La restaurazione dell'Età dell'Oro auspicata dal poeta inglese significa, in termini cristiani, che il fine dell'arte è la riconquista del Paradiso; abbandonata la propria patria, l'uomo tende a ritornarvi e il poeta-profeta annuncia e rende più prossimo il "rimpatrio". Tanto l'inferno quanto il paradiso non sono da considerarsi come luoghi fisici: essi rappresentano altrettanti *stati mentali* a cui mai Gesù accennò in termini di bene e di male, ma di vita e di morte, di ciò che è fecondo e di ciò che è sterile. L'unica legge di Dio a cui l'uomo deve attenersi è: «la legge della propria crescita spirituale:

29. Il titolo del paragrafo è improntato su quello del celebre saggio di E. Auerbach, *Dante als dichter der irdischen welt*, Berlin-Leipzig 1929.

30. Sulla gnoseologia e sull'epistemologia di W. Blake cfr. R. L. Grimes, *The Divine Imagination: William Blake's Major Prophetic Visions*, New York 1972; D. D. Ault, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton*, Chicago 1974.

31. Blake, *A Vision of the Last Judgment*, in *The Complete Poetry* cit., p. 555.

coloro che si appropriano indebitamente dei talenti di Dio sono lodati, coloro che hanno paura di toccarli vengono ingiuriati»³². Non sembri pertanto fuori luogo individuare in quest'ultimo concetto un punto di grande affinità di pensiero tra Blake e Dante. La naturale ripugnanza dell'artista nei confronti dell'inerzia e della passività che si annidano nell'animo di coloro che egli definisce "the unwilling", ricorda quella ancor più radicale di Dante verso coloro che nella vita non seppero prendere alcun partito, verso quegli *ignavi* che «mai non fur vivi» (*If* 3, 64), che costituiscono l'onta sia dei beati sia dei dannati: se non si distinsero, essi, per le buone azioni, neppure seppero distinguersi per quelle malvagie. L'"azione" e l'"energia" sono per Blake comunque preferibili all'inerzia, anche se dirette a fini negativi: «Active Evil is better than Passive Good»³³ e: «He who desires but acts not, breeds pestilence»³⁴. La portata autenticamente rivoluzionaria del cristianesimo è per Blake riassumibile in due concetti fondamentali: nella divinità dell'uomo e nel perdono universale dei peccati. Dal mistico svedese Emanuel Swedenborg egli mutuò un concetto poi divenuto il fondamento stesso della sua teologia: quello della "Forma Umana di Dio" e di Cristo (il Dio-uomo) *unico* Dio: «The identity of God and man is for Blake the whole of Christianity: the adoration of a superhuman God he calls natural religion»³⁵. Al posto dei divieti della legge Gesù ha portato la libertà, invece delle pene infernali, il perdono universale, in cambio della repressione, una gioiosa esplosione di energia. Chi aveva parlato dell'Inferno? Gesù non aveva forse detto: «Io sono la resurrezione e la vita, chi crede in me, anche se è morto, vivrà, e chi vive e crede in me non morrà in eterno» (*Gv*, 11, 25-26)? Tale messaggio sottolineava l'errore di quanti credevano in un dio astratto, invisibile ed *estraneo* all'uomo, intento a elargire premi o castighi secondo parametri morali. Il fanciullo delle due blakiane *Songs of Innocence*, *The Little Boy Lost* e *The Little Boy Found*, si "perde" nella notte buia proprio perché insegue una falsa

32. Frye, *Agghiacciante Simmetria* cit., p. 103.

33. Blake, *Annotations to Lavater*, in *The Complete Poetry* cit., p. 592.

34. Id., *The Marriage of Heaven and Hell*, in *The Complete Poetry* cit., p.

35.

35. Frye, *On Milton* cit., p. 198.

immagine di Dio, chiamata da Blake *the vapour*, e solo un dio in forma umana potrà salvarlo:

“Father, father, where are you going?
O do not walk so fast.
Speak father, speak to your little boy,
Or else I shall be lost”.

The night was dark no father was there;
The child was wet with dew.
The mire was deep, & the child did weep,
And away the vapour flew³⁶.

In margine a un aforisma di Johann Kaspar Lavater, per il quale «colui che adora un dio impersonale non possiede alcun dio», Blake annotò la seguente chiosa: «Most superlatively beautiful & Most affectionately Holy & pure would to God that all men would consider it»³⁷. Blake, dunque, considerava una forma di ateismo l'adorazione di un dio impersonale e astratto, il che chiarisce il suo pensiero riguardo all'immagine di Dio e del paradiso presente nel poema dantesco. Il paradiso non è, per il poeta inglese, un luogo a cui si accede per meriti morali, posto in uno spazio remoto e indefinito, ma è questo stesso mondo quale esso appare all'immaginazione risvegliata. L'inferno, a sua volta, è quello *stato mentale* in cui l'uomo, privato di ogni visione immaginativa, viene confinato alla sola dimensione materialistica. In altri termini, per Blake non esiste alcun oltremondo “oggettivo”, poiché lo spazio è *interiore*. Di oggettivi ci sono solo il bene e il male che albergano in tutti noi. Al cristianesimo “visionario” di Blake ha dedicato alcune riflessioni C. Milosz:

Il rigore della legge morale pari al rigore della fisica newtoniana nella sua Inghilterra a cavallo fra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo lo spaventava. Un cristianesimo trasformato in un sistema di regole numerate, che minacciavano il fuoco dell'inferno agli sciagurati che ne avessero violata una, gli sembrava una vergognosa parodia, un servizio di guardia alle porte di una prigione. (...) Mentre i deisti trasformavano Dio in astrazione, l'interpretazione “ragionevole” del cristianesimo faceva di Gesù un predicatore di nobili principi, e tutt'al più un ideale etico. (...) Notiamo (...) che i religiosi di quel

36. In *The Complete Poetry* cit., p. 11.

37. *Ibid.*, p. 596.

tempo nelle loro predicazioni si abbandonavano a delle autentiche orge di terrore per spaventare i fedeli con le pene dell'Inferno³⁸.

Se d'Inferno è lecito parlare, esso è dunque rappresentato dall'incapacità dell'uomo di trascendere, con la sua immaginazione, l'apparenza della Natura: «il vero sottosuolo è il mondo fisico quale è visto dalla mente inerte»³⁹. Questo "Inferno", che nella sua mitologia assume il nome di *Ulro*, è la condizione in cui l'anima precipita per amore della propria forma materiale, scambiando, come Narciso nella leggenda classica, l'ombra di se stessa con la sostanza: «A sweet entrancing self delusion, a wat'ry vision of Man / Soft exulting in existence, all the Man absorbing»⁴⁰. Il tentativo di ghermire quest'immagine illusoria o, in altri termini, l'affidarsi dell'uomo a un pensiero di tipo materialistico, precipita l'anima in un abisso di oscurità. A partire dall'evento della Caduta, l'infinito «cessa di espandersi e si contrae nel finito, cioè nelle forme dello spazio e del tempo e il mondo diviene vittima della conoscenza analitica e astratta, dei principi che separano e dividono»⁴¹. Nel sistema mitopoietico di Blake, il mondo materiale è governato da una divinità chiamata *Urizen*⁴², il demiurgo, di derivazione gnostica, che rappresenta la fede dell'uomo nell'oggettività della Natura. Egli è quel dio implacabile che sul frontespizio di *Europe a Prophecy* appare accovacciato sul mondo, intento a misurarne i limiti con un compasso (fig. 3). *Urizen* è un dio *celeste*, perché: «la distanza e il mistero del cielo è il primo principio della sua religione. Egli è vecchio, ma la sua età implica senilità piuttosto che saggezza. Egli è crudele poiché rappresenta gli impedimenti della natura ai desideri e alle speranze dell'uomo»⁴³. Ci imbattiamo a questo punto in uno dei maggiori punti di dissenso tra Blake e Dante. *Urizen* è il promulgatore dei dieci comandamenti i cui trasgressori sono le vitt-

38. Milosz, *La Terra di Ulro* cit., pp. 62, 74 e 204.

39. Frye, *Agghiacciante Simmetria* cit., p. 239.

40. Blake, *The Four Zoas: Night the Third*, in *The Complete Poetry* cit., p. 327.

41. S. Givone, *William Blake: Arte e Religione*, Milano 1978, p. 20.

42. Il nome *Urizen* deriva verosimilmente da "Your Reason", cfr. la voce *Urizen* in S. Foster Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, Hannover-London 1965.

43. Frye, *Agghiacciante Simmetria* cit., p. 242.

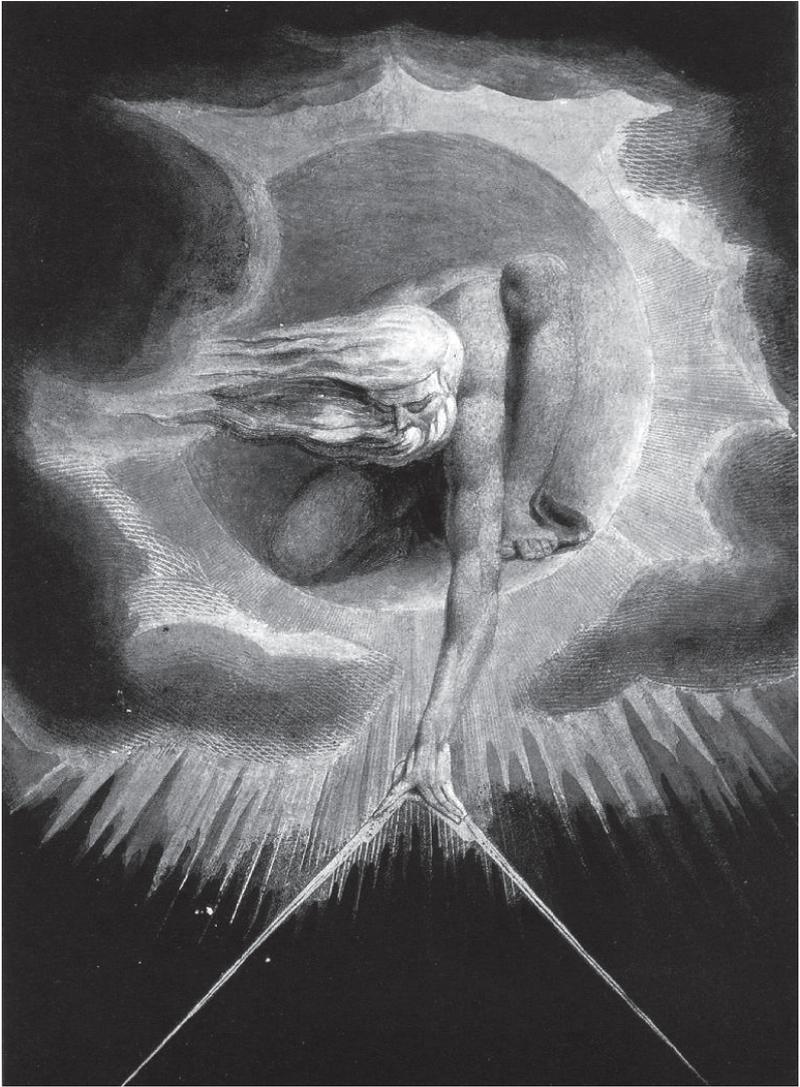


Fig. 3. W. Blake, *The Ancient of Days*, frontespizio di *Europe a Prophecy*.

me punite nell'Inferno dantesco. Per il poeta inglese Dante è quindi un seguace di questa falsa divinità, che riduce la religione a codice etico. *Urizen* è colui che presiede alle leggi inflessibili dell'aldilà dantesco, l'ideatore del Contrappasso, il crudele impedimento alla salvezza di Virgilio, il principio di razionalità dell'universo tolemaico e della scienza retorica che vincola la poesia a rigidi schematismi. Se osserviamo l'illustrazione al canto 2 dell'*Inferno*, riconosciamo subito i connotati di *Urizen* nell'immagine della divinità dantesca (fig. 4). Accanto a questa figura, che presenta, tra l'altro, il piede caprino della divinità demoniaca, Blake ha annotato queste parole: «The angry God of This World»⁴⁴. Pertanto la *Commedia*, agli occhi del suo illustratore, tenderebbe a divulgare un'immagine del divino dannosa per gli uomini, tant'essa appare tirannica e impietosa. Il tentativo degli uomini di imitare, nelle loro strutture politiche e sociali, il modello dantesco, non può che produrre nuove monarchie e nuovi dispotismi. Del resto, Blake pose un'enfasi particolare sulla natura didattica e sull'impatto sociale dell'arte: si tratta di una delle prospettive più serie e importanti ch'egli condivise con Dante. Infatti, tanto la *Commedia* quanto i *Libri Profetici* sono *poemi sacri*, scritti «in pro del mondo che mal vive» (Pg 32, 103). Entrambi i poeti si sentirono investiti da una missione divina, profeti di un grande rinnovamento, come gli uomini ispirati e i veggenti dell'Antico Testamento. Entrambi appartennero a quella particolare categoria di artisti che «non si lascia rinchiudere nella "letteratura"» e che «ha la capacità di toccare problemi fondamentali per l'uomo»⁴⁵. Ma mentre nell'opera di Dante il pensiero politico e, in particolare l'auspicio di una restaurazione imperiale, rivestono altrettanti elementi fondamentali della sua opera, per Blake il poeta visionario deve mostrarsi totalmente «disinteressato»:

un'opera allegorica, un'opera "a chiave", dotata di un significato etico voluto, è sempre in qualche modo, per Blake, un'emanazione del potere politico-religioso, mentre un'opera visionaria, prodotta dalla libera immaginazione, è sempre in qualche modo sovvertitrice della stabilità politico-religiosa⁴⁶.

44. Blake, *Inscriptions On Blake's Illustrations to Dante*, in *The Complete Poetry*, p. 688.

45. Milosz, *La Terra di Ulro* cit., pp. 47 e 191.

46. C. Corti, *Rivoluzione e Rivelazione. William Blake tra profeti, radicali e giacobini*, Napoli 2000, p. 45.



Fig. 4. W. Blake, Illustrazione per la *Divina Commedia* di Dante: *Inferno*, canto 2.

Con ciò Blake si affida all'arte per smascherare la falsa divinità e indicare agli uomini il *vero* messaggio cristiano. Il medesimo compito, a suo avviso, lo aveva svolto correttamente John Milton, nel solco della cui poesia egli inserisce anche la propria. In un'incisione per il poema *Milton*, il poeta è ritratto all'atto di abbattere *Urizen*, il quale reca in mano le pesanti e marmoree Tavole della Legge (fig. 5). L'immagine è accompagnata da questi versi:

Tho' though art Worship'd by the Names Divine
Of Jesus & Jehovah, thou art still
The Son of Morn in weary Night's decline,
The lost Traveller's Dream under the Hill⁴⁷.

Invece Dante, il "lost Traveller under the Hill", non seppe riconoscere la falsa divinità: nell'illustrazione al canto 2 dell'*Inferno*, al posto del poeta che rovescia il dio, troviamo un ecclesiastico ingiunocchiato all'atto di incensarlo (fig. 4). Ciò premesso, si comprenderà meglio l'allusione di Blake ai "fini tirannici" di Dante, identificati nell'ossequio all'ortodossia religiosa e all'ideale imperiale. Per Dante, alla redenzione dell'umanità sono necessari i due *regimina* ordinati da Dio: una monarchia e una chiesa. Per Blake, invece, a redimere l'uomo è sufficiente la sua immaginazione. Se poi consideriamo la funzione simbolica che gli elementi del paesaggio rivestono sempre nell'opera pittorica e poetica di Blake, vedremo che *Urizen* viene spesso associato al mondo minerale e che i paesaggi aridi e rocciosi appaiono come gli elementi simbolici distintivi del mondo infernale di *Ulro*. Descrivendo la terra di *Ulro*, Northrop Frye osserva:

Blake chiama tale mondo Ulro: è il suo inferno e i simboli che egli usa per esso sono simboli di sterilità, soprattutto rocce e sabbia. (...) Incontriamo frequentemente nella Bibbia e altrove la pietra come simbolo dell'impulso di morte. Sansone (...) distrusse se stesso nel crollo di un edificio. Durante il sonno, Giacobbe o Israele, (...) vide una scala che saliva al cielo, mentre la sua testa era appoggiata a una pietra, e quando si svegliò solo la pietra era rimasta⁴⁸.

Pertanto, nel disegno per il canto 4, il corpo esanime di Dante adagiato sulla pietra va collegato al simbolismo di *Urizen* e del mondo

47. In *The Complete Poetry* cit., p. 269.

48. Frye, *Agghiacciante Simmetria* cit., pp. 69 e 258.

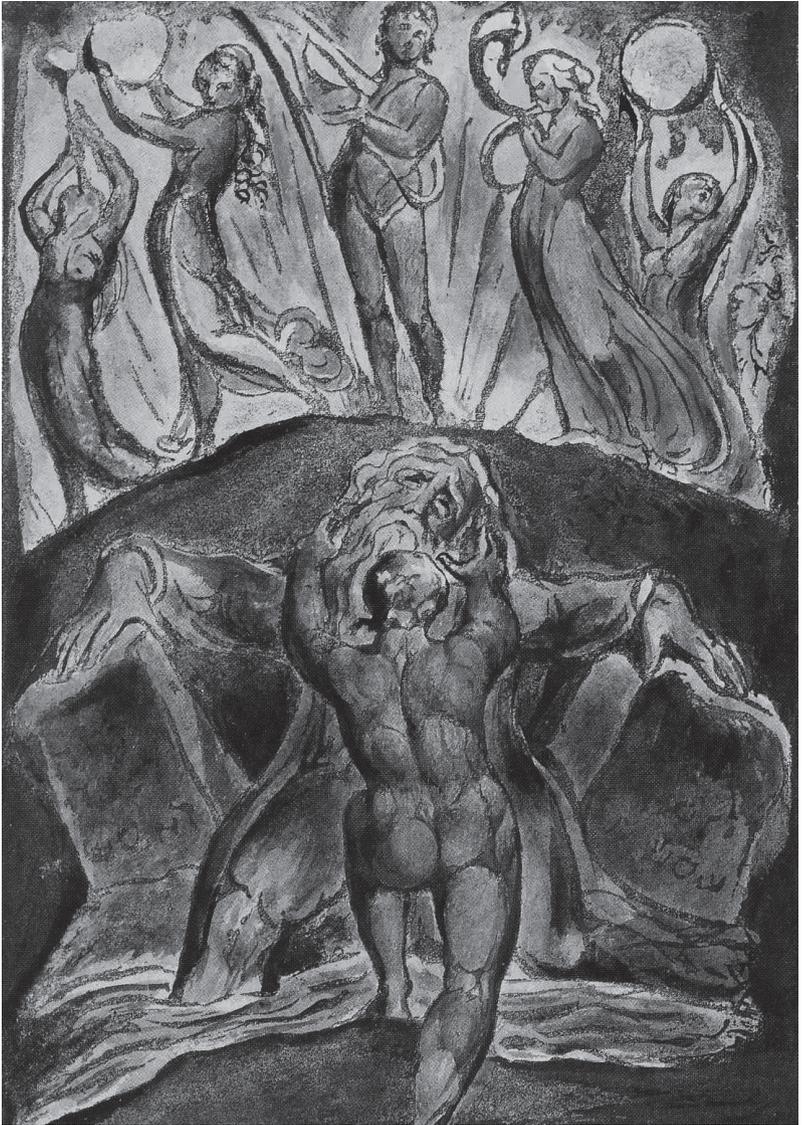


Fig. 5. W. Blake, *Milton*, tavola 18.

materiale da lui governato. Il simbolismo del paesaggio “petroso”, è, del resto, un altro importante elemento che accomuna il linguaggio poetico di Blake a quello di Dante⁴⁹. Ma qual è l’immagine della Natura e del mondo terreno offerta dalla *Commedia* contro cui il visionario inglese scagliò la sua invettiva? Va innanzi tutto osservato che Blake si mostrò sempre profondamente ostile all’idea di una Natura “oggettiva”. Egli era solito chiamare *ateo* chiunque si conciliasse con la Natura o la lodasse: «Everything is Atheism which assumes the reality of the natural and unspiritual world»⁵⁰. La Natura stessa fu da lui definita “creazione del diavolo”: «Nature is the work of the Devil. The Devil is in us as far as we are nature»⁵¹. Il mondo materiale percepito dai sensi fisici è per lui l’impero del nulla: «It is all nothing, and Satan’s empire is the empire of nothing»⁵². Nell’annotazione sul disegno per il canto 4, Blake afferma che la Memoria e la Natura furono le fonti ispiratrici della *Commedia*. Nel suo linguaggio, ciò equivaleva a basare la propria poesia sul ricordo di impressioni registrate dai sensi e sull’imitazione di modelli precedenti. Di contro, la perfetta conoscenza, platonicamente intesa, è resa possibile *non dai sensi*, i cui dati sono inadeguati e imperfetti, ma da quella *reminiscenza* che consente all’anima di trovare *in sé* la verità di cui è da sempre in possesso. Perciò il poeta è per Blake colui che ha accesso alla memoria di quel mondo ideale con cui l’anima era stata in contatto in uno stadio prenatale. Tale memoria, che egli chiama “Immaginazione”, è il mezzo attraverso cui l’uomo viene posto in relazione con il divino; ma essa non ha nulla a che vedere con la memoria “storica”. Pertanto, nell’estetica di Blake, il significato profondo e la funzione primaria di ogni creazione artistica, risiedono nell’*anamnesi* platonica⁵³. Da queste idee scaturisce la caratteristica antitesi blakiana di immaginazione e memoria. Le muse classiche (e dantesche), proprio perché figlie di Mnemosyne, sono coloro che «cantano la ripetizione dell’identico,

49. Si allude qui, in particolare, alla relazione che collega il Regno minerale alle più profonde regioni infernali dell’*Inferno* dantesco e al simbolismo delle *Rime* cosiddette “petrose” di Dante.

50. Crabb Robinson, *The Diary* cit., p. 86.

51. *Ibid.*, p. 89.

52. *Ibid.*, p. 88.

53. K. Raine, *Blake and Tradition*, 2 voll., London-New York 1969, I, p. 259.

che rispecchiano il mondo nel suo stato conflittuale, che riproducono la logica del conflitto dell'uomo eterno nel suo stato caduto». L'invocazione di queste muse iscrive un'opera poetica nell'alveo della memoria, distinguendola da una poesia puramente "immaginativa". Tuttavia tale meccanismo di appartenenza coinvolge allo stesso tempo la sfera contigua della moralità, perché entrambe soggiacciono alle leggi coercitive del mondo terreno. L'unica via d'uscita dall'eterno ciclo della memoria ha luogo a condizione di liberare la propria immaginazione dai vincoli del mondo terreno, e l'arte dalla natura e dall'imitazione: «Israel deliver'd from Egypt, is art deliver'd from nature and imitation»⁵⁴. Perciò alle muse classiche, figlie di Mnemosyne, Blake contrappose le proprie Ispiratrici, "figlie di Beulah", originate nell'*inconscio*, il cui soffio consente all'artista «di intraprendere un percorso di rigenerazione che consiste innanzitutto in un disvelamento dell'illusorietà del mondo materiale»⁵⁵. Per contro osserviamo che presso Dante, conforme in questo alla dottrina di Aristotele, la conoscenza prende le mosse dalle forme sensibili⁵⁶:

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.

(Pd 4, 40-42)

Nell'undicesimo canto dell'*Inferno* egli cita la *Fisica* aristotelica per affermare che l'arte imita la Natura (*If* 11, 101-103). Ciò è quanto di più lontano dalla gnoseologia e dall'estetica blakiane. Ora, le distinzioni evidenziate in materia di percezione e di conoscenza sensibili, stanno soprattutto a dimostrare il livello di approfondimento del testo dantesco a cui Blake era pervenuto in un'epoca in cui ben più superficiale era, almeno in Inghilterra, l'approccio critico al poeta fiorentino⁵⁷. In una temperie culturale in cui il nome di

54. Blake, *The Lacoön*, in *The Complete Poetry* cit., p. 274.

55. Givone, *William Blake* cit., pp. 114-115.

56. Nardi, *Dante* cit., p. 104. I passi danteschi citati dal Nardi a conferma di questo orientamento gnoseologico sono: *Conv.*, II, iv, 17; III, iv, 9; *Pd*, 2, 52-54; 4, 40-42.

57. Sulla fortuna di Dante in Inghilterra: P. Toynbee, *Dante in English Literature from Chaucer to Cary*, London 1909; F. Yates, *Transformations of Dante's Ugolino*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14 (1951), 1-2, pp.

Dante veniva associato quasi esclusivamente all'episodio del conte Ugolino (considerato alla stregua di un "racconto gotico dell'orrore") o alla tragica passione tra Paolo e Francesca, Blake anticipava, con le sue intuizioni, le conclusioni di alcuni fra i più acuti interpreti di Dante. Tra questi, Francesco De Sanctis:

Dante, entrando nel regno de' morti, vi porta seco tutte le passioni de' vivi, si trae appresso tutta la terra. Dimentica di essere un simbolo o una figura allegorica, ed è Dante, la più potente individualità di quel tempo (...). Il poema soprannaturale diviene umano e terreno, con la propria impronta dell'uomo e del tempo. Riapparisce la natura terrestre, come opposizione, o paragone, o rimembranza. La "divina commedia" non è un concetto nuovo, né originale, né straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo meravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie, rappresentazioni, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni. (...) La sostanza sono le tradizioni e le forme popolari rannodate intorno al mistero dell'anima, il concetto di tutt'i misteri e di tutte le leggende, ed è in questo quadro che Dante gitta tutta la coltura di quel tempo⁵⁸.

3. Omero è il centro di tutto

William Blake (1757-1827) visse in un periodo di grandi conflitti sociali e politici, quali furono le rivoluzioni americana e francese e le guerre napoleoniche. In questo contesto storico-politico, nozioni come quelle di "tirannide" o di "impero" assumono, nel suo linguaggio, un particolare significato. La legge morale fu da lui considerata alla stregua di uno "stratagemma" politico teso ad impedire lo sviluppo del libero pensiero⁵⁹. Similmente la punizione dei peccati rappresentò ai suoi occhi un crudele inganno ai danni dell'umanità, ideato da tiranni ambiziosi per fini coercitivi⁶⁰. Il dominio esercitato

92-117; M. Caesar, *Dante, The Critical Heritage: 1310-1870*, London-New York 1991; R. Pite, *The Circle of our Vision; Dante's Presence in English Romantic Poetry*, Oxford 1994; T. Pisanti, *L'un lito e l'altro, Circolazione dantesca e altri saggi*, Napoli 1995; V. Salerno, *La Commedia di Dante in Inghilterra*, Ragusa 1998.

58. F. De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, 2 voll., Milano 1983, I, p. 241 e p. 213.

59. Cfr. E. P. Thompson, *Witness against the Beast: William Blake and the Moral Law* (1993), tr. it. *Apocalisse e rivoluzione: William Blake e la Legge Morale*, Milano 1996.

60. D. V. Erdman, *Blake: Prophet Against Empire*, New York 1969, pp. 47 e 79.

dai governi tirannici si identificava con gli angusti confini che la Ragione o *Urizen* impone all'Immaginazione, simboleggiata dal personaggio blakiano di *Los*. Per queste ragioni, la sua profonda ostilità nei confronti del dispotismo materialista, lo aveva convinto ad identificare i modelli politici, americano prima e francese poi, con l'inizio di una fase storica in cui a trionfare sarebbe stata finalmente l'Immaginazione, con ciò liberando l'umanità dal suo secolare asservimento alla legge morale. Ora, Dante, ai suoi occhi, si trovò, ideologicamente, al polo opposto. Il suo ideale politico faceva di lui un reazionario, un "uomo di Cesare", il che non poteva che riflettersi negativamente sulla sua poesia: «Dante gives too much Caesar he is not a Republican. Dante was an Emperors a Caesars Man»⁶¹. La stessa accusa verrà rivolta da Blake a Virgilio: «Caesar, Virgil's Only God-see Eclogue I»⁶². Il poeta mantovano avrebbe, secondo Blake, promosso il culto della guerra attraverso le sue opere. Insieme a tutto il resto della cultura classica, egli fu artefice di una corruzione dell'arte, causata dalla subordinazione della creatività immaginativa alle cause dell'Impero: «The classics! It is the classics, & not Goths nor Monks, that Desolate Europe with Wars»⁶³. Blake vide nelle guerre la conseguenza della repressione sessuale. L'amore carnale, quella "finestra" attraverso cui persino nel mondo "caduto" l'essere umano può accedere all'eternità⁶⁴, sarebbe stato contaminato dalla vergogna e dal senso di colpa istillati dalle religioni statuali: «As the catterpillar chooses the fairest leaves to lay her eggs on, so the priest lays his curse on the fairest joys»⁶⁵. Il culto della castità della donna, di cui a suo avviso la Beatrice di Dante rappresentò l'ipostasi, fu da lui considerato un'ignominia⁶⁶. Da esso si era sviluppata la separazione dei sessi e la conseguente volontà della metà femminile di dominare quella maschile, attraverso la concessione o la negazione dell'atto sessuale: «Non molto tempo dopo Gesù, un "amante ritro-

61. Blake, *Annotations to Boyd's Historical Notes on Dante*, in *The Complete Poetry* cit., p. 634.

62. Id., *Annotations to Thornton*, *ibid.*, p. 670.

63. Id., *On Homers Poetry*, *ibid.*, p. 270.

64. Id., *Europe a Prophecy*, *ibid.*, p. 60.

65. Id., *The Marriage of Heaven and Hell*, *ibid.*, p. 37.

66. Klonsky, *Blake's Dante* cit., p. 13.

sa” cominciò a fare la sua apparizione, ispirando un codice d’amore che era inseparabilmente connesso con un codice di guerra»⁶⁷. Sarà proprio un guerriero, nel suo poema *Jerusalem*, ad affermare: «Devo precipitarmi di nuovo in guerra, poiché la Vergine ha aggrottato le ciglia in diniego»⁶⁸. La donna ritrosa, che rappresenta la Natura elusiva, è: «il più negativo di tutti i simboli di Blake, e egli la associa con la vergine Diana che trasformò Atteone in un animale, il che era esattamente ciò che Circe faceva con i suoi amanti, e con la Medusa che paralizza gli uomini viventi di Generazione nel mondo pietroso di Ulro»⁶⁹. Agli eroi e ai guerrieri della poesia classica, Blake imputò la diffusione di quel culto della guerra, che si contrapponeva dell’ideale di conciliazione offerto dal modello cristiano. Negli ultimi anni della sua vita arrivò a sostenere che: «I Classici Greci e Romani sono l’Anticristo»⁷⁰. La sua avversione per i classici era stata alimentata principalmente dall’idea che quella cultura non fosse un prodotto originale dell’antica Grecia e del Lazio, ma che derivasse da fonti più arcaiche. La mitologia greca era stata edificata sulle disperse macerie di un’antica rivelazione divina, la quale si era andata oscurando con il reimbarbarimento dell’umanità⁷¹: «No man can believe that either Homer’s Mythology, or Ovid’s, were the production of Greece or of Latium»⁷². Questa più antica rivelazione era confluita nella Bibbia, che, pertanto, sarebbe dovuta essere l’unica autentica fonte di ispirazione per un poeta che, come Dante, intendesse richiamarsi alla tradizione dei grandi profeti:

The language of prophecy and of poetry should be concerned entirely with the expression of what he [Blake] calls the “Divine Vision” and not with an imitation of the world of nature. With this view he considers poetic inspiration and prophetic vision to be the same thing, and he deplors the distinction

67. Frye, *Agghiacciante Simmetria* cit., p. 297.

68. Blake, *Jerusalem*: «I must rush again to War: for the Virgin has frownd & refusd», in *The Complete Poetry* cit., p. 222; traduzione in: Frye, *Agghiacciante Simmetria* cit., p. 297.

69. *Ibid.*, p. 387.

70. Blake, *Annotations to Thornton*: «The Greek & Roman Classics is the Antichrist I say Is & not Are as most expressive & correct too», in *The Complete Poetry* cit., p. 667.

71. Raine, *Blake and Tradition* cit., II, p. 199.

72. Blake, *A Descriptive Catalogue*, in *The Complete Poetry* cit., p. 531.

made between the Hebrew prophets and later poets such as Milton. Hebrew prophecy is simply poetry of the highest order⁷³.

La mitologia e la cultura greca, invece, avrebbero rappresentato un plagio di quella rivelazione originaria, un'imitazione scadente perché razionalistica. Nei versi proemiali del poema *Milton*, che costituiscono una sorta di manifesto poetico, Blake rinnega apertamente le Muse classiche e la tradizione letteraria a esse ispirata: «We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & true to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever; in Jesus our Lord»⁷⁴. Solo la tradizione ebraica trasse spunto dall'ispirazione divina, mentre quella classica derivò dalla conoscenza umana e dalla scienza retorica: «The Stolen and Perverted Writings of Homer & Ovid: of Plato & Cicero. which all Men ought to contemn: are set up by artifice against the Sublime of the Bible»⁷⁵. Questa inclinazione anti-classicistica e filo-ebraica, ci aiuta a comprendere l'avversione di Blake per Omero, che viene posto al centro del disegno, con la spada in mano, a sottolineare il suo *status* di cantore delle armi. Blake aveva intuito che all'origine della rappresentazione dantesca del Limbo, ristava un conflitto assolutamente fondamentale per la struttura del Poema: quello tra *epos* classico ed *epos* cristiano. Tale conflitto traduceva in termini di tradizioni filosofico-letterarie, quelli ancor più cruciali tra ragione e fede, tra conoscenza umana e grazia divina. Nessun altro canto come il 4 destò perciò in lui tante perplessità. E fu, non a caso, proprio dal confronto con questo canto che sarebbe scaturito il suo più importante commento all'opera di Dante. La rappresentazione del Limbo dantesco non lasciava dubbi su quale fosse, ai suoi occhi, la tradizione letteraria e filosofica d'appartenenza della *Commedia*. Mentre Blake prediligeva la tradizione profetica e visionaria depositata nelle Sacre Scritture, Dante apparteneva a quei poeti del Limbo per i quali aveva "edificato" il "nobile castello". Mentre Dante dichiarava apertamente la sua stretta dipendenza dall'*epos* virgiliano, Blake rivendicava il ruolo fondante e strut-

73. P. F. Fisher, *The Valley of Vision. Blake as Prophet and Revolutionary*, a c. di N. Frye, Toronto 1961, p. 24.

74. Blake, *Milton*, in *The Complete Poetry* cit., p. 95.

75. *Ibid.*

turale della Bibbia. In questo senso Dante fu giudicato da Blake “ateo”. Eppure, da prospettive tanto divergenti, emerge il concetto, comune ai due poeti, di poesia come profezia. Se infatti Blake, a partire dalla sua avversione per la classicità, arrivò a biasimare la scelta dantesca di Virgilio quale sua guida, egli stesso forse non considerò che proprio Virgilio aveva incarnato, agli occhi di Dante e della cultura medievale, il prototipo del poeta-profeta, in quanto autore della quarta egloga⁷⁶. La facoltà vaticinante del poeta, così come la intese Dante, non si discosta, nella sostanza, dalle nozioni blakiane di “Imagination” e di “Vision”. Presso entrambi i poeti, infatti, sarà rintracciabile un riferimento al “sogno” della mitica età dell’oro al fine di esprimere un’idea di poesia assai prossima all’annuncio profetico:

Quelli ch’anticamente poetaro
l’età de l’oro e suo stato felice
forse in Parnaso esto loco sognaro

(Pg 28, 139-141)

e:

The Nature of my Work is Visionary or Imaginative it is an Endeavour to Restore what the Ancient calld the Golden Age⁷⁷.

Sul finire del Novecento fu un altro visionario, Jorge Luis Borges, a percepire l’importanza centrale del quarto canto dell’*Inferno* dantesco sottolineandone, fra l’altro, proprio la dimensione onirica:

76. Cfr. R. Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio in Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, *Storia e Geografia*, I, *L’età medievale*, p. 273: «L’ espressione “cantor de’ buccolici carmi” è dunque un preciso segnale delle facoltà profetiche della poesia virgiliana (...). La parola *poeta*, giusta l’interpretazione varroniana, implica il vaticinio: “et proinde poetae latine vates olim, scripta eorum vaticinia dicebantur, quod vi quadam et quasi vesania in scribendo commoverentur.” (Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum libri*, VIII, vii, 3). E proprio Virgilio incarna *antonomastice* questa figura di poeta profeta (“qui ergo sapiens est, semper de futuro cogitat [...] quae quidem secutus idem philosophus et poeta [Virgilio]”, Girolamo, *Commentarium in Ecclesiasten*, x, in *PL*, XXIII, col. 1091), in quanto autore della quarta egloga».

77. Blake, *A Vision of the Last Judgment*, in *The Complete Poetry* cit., p. 555.

Sere fa, su una banchina della stazione di Constitución, d'un tratto mi è tornato alla mente un caso perfetto di *uncanniness*, di orrore tranquillo e silenzioso, proprio all'esordio della *Commedia*. (...) Parlo del quarto canto dell'*Inferno*, uno dei più celebri. (...) la *Commedia* (...) al principio è, notoriamente, un sogno di Dante. (...) Dante ci dice che non sa come si è ritrovato nella selva oscura, «tant'era pien di sonno a quel punto»; il sonno è metafora dell'offuscamento dell'anima peccatrice, ma suggerisce l'indistinto inizio dell'atto di sognare. (...) In questo passo della *Commedia*, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano sono proiezioni o figurazioni di Dante, che si sapeva non inferiore a quei grandi, in atto o in potenza. Sono esempi di ciò che ormai Dante era ai propri occhi e prevedibilmente sarebbe stato agli occhi degli altri: un famoso poeta. (...) Sono forme dell'incipiente sogno di Dante, legate appena dal sognatore⁷⁸.

4. Limbo of Vanity

Nel disegno di Blake, la rappresentazione del Paradiso e del Purgatorio danteschi, richiede un'analisi particolare. Qui ci limiteremo ad accennarne i tratti salienti. Blake definisce *Limbo of Weak Shadows* la zona celeste in cui sono suddivisi i diversi cieli del cosmo dantesco. A sua volta il Purgatorio è “un'isola nel Limbo”. Sul piano lessicale, il termine “shadow” – ombra – è spesso impiegato da Blake in riferimento al desiderio, il quale, una volta represso o soffocato, si dissolve fino a diventare l'*ombra* di se stesso. Così nel *Marriage of Heaven and Hell*: «Reprimono il desiderio solo quelli che lo hanno tanto *debole* da poterlo reprimere (...). Così frenato, il desiderio si fa gradualmente passivo fino a non più essere che *ombra* di sé»⁷⁹. Un'ipotesi suggestiva porrebbe in relazione il *Limbo of Weak Shadows* con il concetto di “desiderio inappagato” dell'idioletto blakiano. Questo “Limbo”, non già infernale come quello dantesco, ma *celeste*, occuperebbe un ampio luogo, remoto dalla terra, dove sarebbero stipati tutti i desideri deboli e inappagati che, per essere tali, non mostrano altro che l'ombra di se stessi. Un'immagine che trova conforto nel *Paradise Lost* di Milton,

78. J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos* (1982), tr. it. *Nove saggi danteschi*, Milano 2001, pp. 25-32.

79. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*: «Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; (...) And being restrained it by degrees becomes passive till it is only the shadow of desire», in *The Complete Poetry* cit., p. 34; traduzione di G. Ungaretti in *Blake: Visioni*, Milano 1965, p. 103 (i corsivi sono miei).

la cui influenza sulla poesia di Blake è indiscussa. Narrando l'ascesa di Satana verso l'orbita più remota dalla terra, Milton si soffermerà a descrivere una zona chiamata "Limbo of Vanity", in cui si trova tutto ciò che è "vano" e "transitorio":

Of all things transitory and vain, when Sin
 With vanity had filled the works of men:
 Both all things vain, and all who in vain things
 Built their fond hopes of glory or lasting fame,
 Or happiness in this or th'other life;
 All who have their reward on Earth, the fruits
 Of painful superstition and blind zeal,
 Naught seeking but the praise of men, here find
 Fit retribution, empty as their deeds;
 (...)
 And many more too long,
 Embryos and idiots, eremites and friars,
 White, black and grey, with all their trumpery⁸⁰.

Milton delinea questa regione celeste come una zona "ampia ed estesa" collocata nell'orbita più distante dalla terra, esattamente come il "Limbo of Weak Shadows" di Blake si trova, nel disegno, attorno al Paradiso⁸¹:

(...) all these upwhirled aloft
 Fly o'er the backside of the world far off
 Into a *limbo large and broad*, since called
 The *Paradise of Fools*, to few unknown
 Long after, now unpeopled, and untrod⁸².

Il Limbo di Milton – rappresentazione violentemente anti-ecclesiastica – viene chiamato "Paradiso dei Folli". I commentatori

80. J. Milton, *Paradise Lost*, a c. di W. Kerrigan, J. Rumrich e S. M. Fallon, New York 2007, III, vv. 446-454 e 473-475.

81. Cfr. Raine, *Blake and Tradition* cit., II, p. 59: «Milton's symbolic landscape had already provided Blake with many of the points of allusion in the *Mariage*, where his own quarrell with Milton's God is first formulated» e, più in generale, sul rapporto polemico di Blake con la concezione dell'universo di Milton, si rimanda alle pp. 53-83.

82. Milton, *Paradise Lost* cit., III, vv. 493-497 (i corsivi sono miei).

fanno risalire quest'immagine alla descrizione ariostesca del regno della Luna, dove si trova, oltre all'ampolla contenente il senno di Orlando, un'altra elencazione di *vanità*⁸³:

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desideri sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco⁸⁴.

È probabile, pertanto, che la descrizione del Limbo fatta da Blake nel disegno per la *Commedia* si inserisca nel solco di una tradizione che identifica una zona celeste, remota dalla terra, in cui trovano dimora tutti i "vani disegni" e i "vani desideri" degli uomini⁸⁵. Tra i "vani disegni" Blake decise di includere anche la concezione aristotelico-tolomaica dell'universo cristiano seguita da Dante e le sue aspirazioni di restaurazione imperiale. Potremo ora più agevolmente comprendere le ragioni per le quali fu proprio la lettura del canto 4 dell'*Inferno* a scatenare le violente critiche di Blake nei confronti del poema dantesco: sono in realtà le stesse ragioni per cui quel canto rivestirà un ruolo centrale nella *Commedia* anche per gran parte della critica contemporanea.

83. *Ibid.*, III, vv. 444-497 nota: «Milton's Paradise of Fools has its seed in Ariosto's *OF* 34, where the English knight Astolfo goes to the Limbo of Vanity on the moon in search of his lost wits».

84. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di C. Segre, Milano 1976, XXXIV 75.

85. Sulle origini del Limbo miltoniano cfr. M. Y. Hughes, *Milton's Limbo of Vanity*, in *Th'upright Heart and Pure, Essays on John Milton Commemorating the Tercentenary of the Publication of Paradise Lost*, a c. di A. P. Fiore, Pittsburgh 1967, pp. 7-24.