

SILVIA DE SANTIS

La *similitudo* dantesca nelle illustrazioni di William Blake

I give you the end of a golden string,
Only wind it into a ball:
It will lead you in at Heaven's gate,
Built in Jerusalem's wall.¹

La difficoltà maggiore che si incontra nell'affrontare un'analisi complessiva delle 102 illustrazioni dantesche di William Blake risiede nell'impossibilità di stabilire una linea esegetica univoca che tutte le rappresenti. Il dibattito critico relativo alle tavole è stato a lungo influenzato dall'esegesi di Albert S. Roe,² incentrata sulla relazione tra le illustrazioni dantesche e il simbolismo dei *Libri Profetici* di Blake. Pur riconoscendo il ruolo centrale giocato dal personale simbolismo dell'artista nella realizzazione degli acquarelli per la *Commedia*, la tesi di Roe è stata oggi in parte ridimensionata. Essa, infatti, rischiava di prestarsi, ove pedissequamente applicata, a un arbitrario "processo associativo", secondo cui ogni elemento delle tavole non immediatamente riconducibile al testo di Dante doveva, per forza di scelta metodologica, avere una relazione con i complessi simboli elaborati da Blake nelle sue *Profezie*:

Although useful, this approach, inaugurated by Roe, has left a difficult inheritance in the analysis of the plates: it has involved viewers and critics in a dangerous process of participation in which suspicious insertions in the plates are interpreted on the basis of a plethora of references to Blake's poems. (...) where does the associative process end? Are then the plates, by means of their late completion, to be considered a summa of Blake's poetic production of which they invoke the underlying ever-branching mythology?³

Pertanto, più recentemente, Rodney M. Baine e David Fuller,⁴ hanno rivendicato la centralità del testo della *Commedia*, giudicando le illustrazioni blakiane com-

1. W. Blake, *Jerusalem*, incisione n. 77 in D.V. Erdman, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Berkeley-Los Angeles 1982, p. 231.

2. A.S. Roe, *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*, Princeton 1953.

3. A. Braidà, *The Literalism of William Blake's Illustrations to the Divine Comedy*, in *Image and Word, Reflections of Art and Literature from the Middle Ages to the Present*, Oxford 2003, pp. 89-113, p. 91.

4. R.M. Baine, *Blake's Dante in a Different Light*, in «Dante Studies», 105 (1987), pp. 113-196; D. Fuller, *Blake and Dante*, in «Art History», 11 (1988), pp. 349-373.

più fedeli al dettato dantesco e più “letterali” di quanto non avesse ritenuto Roe: «Modern Blake scholarship has taken these illustrations to be highly and continuously interpretative. They are, in my view, much more *literal* than the modern reading allows». ⁵ In particolare, sia Baine che Fuller hanno obiettato che la somiglianza formale tra due figure all’interno del *corpus* iconografico dell’artista non implicasse l’identità dei loro significati simbolici, soprattutto nel caso in cui si trovassero in contesti diversi. La ricorrenza degli stessi “tipi” è anzi un tratto caratteristico, oltre che vera e propria cifra stilistica del macrotesto figurativo di Blake, che conosce «un repertorio limitatissimo e ripetitivo». ⁶ Essa non autorizza, pertanto, ad esempio, ad accostare al vecchio e dispotico *Urizen* delle *Profezie* di Blake ogni figura senile che presenti le sue stesse fattezze. ⁷

L’abuso dell’esegesi simbolica applicata alle illustrazioni dantesche rischierebbe anzi di condurre a veri e propri errori di interpretazione, come quello di identificare con *Urizen* la figura di Pier delle Vigne dell’*Inferno*, mentre «the two have nothing in common beyond a beard». ⁸

Fuller non esclude l’utilità ermeneutica di ricorrere al simbolismo di Blake, limitandola però ai casi, peraltro piuttosto rari, in cui le immagini non siano state ispirate né alla *Commedia* né alle fonti classiche e bibliche dantesche. In quest’ottica risulta particolarmente rilevante il suo tentativo di riacciare alcuni elementi figurativi delle illustrazioni direttamente alla fonte biblica, spesso solo allusa da Dante, ma ricondotta da Blake a più completa esplicitazione iconografica. ⁹

Rodney Baine ha a sua volta circoscritto l’analisi alle illustrazioni per il Paradiso terrestre e per il Paradiso. Il suo assunto fondamentale è che, contrariamente a quanto comunemente ritenuto, le tavole di Blake dimostrerebbero una completa sintonia con la visione paradisiaca dantesca. ¹⁰

Negli anni durante i quali si era dedicato alle tavole dantesche (1824-1827) Blake si era avvalso, oltre che del testo in lingua originale, anche della traduzione della *Commedia* di Henry Francis Cary intitolata significativamente *The Vision*. Roe, Klonsky e, più recentemente, Ralph Pite e Valeria Tinkler-Villani hanno sottolineato l’importanza del ruolo giocato dalla *Vision* sia nelle singole scelte degli illustratori

5. *Ibid.*, p. 349 (il corsivo è nostro).

6. R. Barilli, *Blake e il «gran rifiuto» dell’epoca moderna*, in *Blake e Dante*, catalogo della mostra (Casa di Dante in Abruzzo, settembre-ottobre 1983), a c. di C. Gizzi, Milano 1983, pp. 13-21, p. 14.

7. Sul frequente utilizzo, da parte di Blake, del “tipo” dell’anziano dall’aspetto bonario ha richiamato l’attenzione R.M. Baine: «Benevolent elderly and bearded figures abound in Blake’s art. In plate 99 of *Jerusalem*, for example, Albion is venerable; and in his recently completed *Job* Blake made his hero elderly and bearded throughout», *Blake’s Dante* cit., p. 122.

8. Fuller, *Blake and Dante* cit., p. 351. Nonostante le numerose critiche mosse al suo modello esegetico è doveroso riconoscere il ruolo fondamentale svolto da Roe per tutti coloro che dopo di lui hanno affrontato la non facile questione dell’interpretazione delle illustrazioni di Blake per la *Commedia*. In questo condividiamo pienamente l’affermazione di Klonsky: «anyone who follows after him [*scil.* Roe] must be grateful for his exacting scholarship and illuminating commentaries», M. Klonsky, *Blake’s Dante*, New York 1980, p. 21.

9. Fuller, *Blake and Dante* cit., p. 353: «The apparent additions incorporate elements of the biblical source which Dante expected his readers to recognize».

10. Baine, *Blake’s Dante* cit., p. 134.

della *Commedia*, sia, più in generale, nel determinare alcuni tratti specifici del dantismo inglese Ottocentesco:¹¹

Blake's work makes visible the implications and consequences of the response of early readers of Dante, of the distorted pictures of Dante created by the translators, and of the possibilities introduced by poets' creative use of the *Commedia*.¹²

A sua volta Morton Paley ha confrontato le illustrazioni con le incisioni su legno contenute nell'edizione cinquecentesca della *Commedia* posseduta da Blake e descritta nel suo necrologio.¹³ Tali incisioni, realizzate da un artista ignoto, lo avrebbero ispirato nella composizione di alcune tavole. In particolare il famoso vortice che travolge le anime dei lussuriosi di *Inferno V* potrebbe essere stato ispirato a Blake da un'immagine simile contenuta nell'edizione cinquecentesca illustrata:

Blake creates a whirlwind of naked bodies that corkscrews powerfully out of a flame-tinged sea into the air and out of the picture space at the upper right. (...) The germ of Blake's idea for this design may have come from the third illustration in Vellutello's Dante.¹⁴

In conclusione, il nuovo fervore esegetico dedicato alla serie dantesca ha posto in evidenza la necessità di comprendere nell'indagine e nell'interpretazione almeno cinque livelli di relazioni: con l'intero canone artistico e poetico blakiano, con il testo dantesco e con le sue fonti classiche e bibliche, con la *Vision* di Cary, con

11. La traduzione integrale della *Commedia* realizzata da H.F. Cary e pubblicata nel 1814 divenne per la maggior parte dei letterati e intellettuali romantici inglesi la chiave d'accesso principale alla conoscenza di Dante e valse al suo autore il titolo di *Translator of Dante*. Il grande successo della traduzione di Cary viene generalmente legato a S.T. Coleridge che, nel 1818, usò il testo della *Vision* per le sue lezioni sulle letterature europee alla *Philosophical Society* di Londra. (cfr. M. Caesar, *Dante. The critical Heritage: 1310-1870*, London-New York 1989, p. 53). Un altro considerevole incentivo alla diffusione venne dalla recensione, apparsa sul numero di febbraio del 1818 della *Edinburgh Review*, firmata da Ugo Foscolo, esule in Inghilterra dal 1816 al 1827 (cfr. V. Salerno, *La Commedia di Dante in Inghilterra*, Ragusa 1998, p. 57). Sulla ricezione di Dante in Inghilterra e sulla mediazione della *Vision* cfr. anche R. Pite, *The Circle of our Vision; Dante's Presence in English Romantic Poetry*, Oxford 1994, *passim*.

12. V. Tinkler-Villani, *Visions of Dante in English Poetry. Translations of the Commedia from Jonathan Richardson to William Blake*, Amsterdam 1989, p. 241. Cfr. anche Braidà, *The Literalism* cit., pp. 90-91.

13. L'edizione è stata identificata con una di quelle pubblicate a Venezia dai fratelli Sessa tra il 1544 e il 1596. Tali edizioni avrebbero tutte, tranne una, lo stesso apparato iconografico: «A comparison of the six 16th-c. editions of Vellutello in the British Library shows them all to have the same illustrations, with the exception of the tiny 1551», M.D. Paley, *The Traveller in the Evening. The Last Works of William Blake*, Oxford 2003, p. 127, n. 77. In merito al numero di illustrazioni per ogni canto contenute in tali edizioni cinquecentesche cfr. *ibid.*, p. 112: «The Vellutello editions included an anonymous engraving for each canto, plus some additional illustrations». L'unica testimonianza a nostra disposizione che consente di identificare l'edizione italiana posseduta da Blake è quella contenuta nel suo necrologio pubblicato sulla «Literary Gazette» del 12 agosto 1827: «Pent, with his affectionate wife, in a close back-room in one of the Strand courts, his bed in one corner, his meagre dinner in another, a rickety table holding his copper-plates in progress, his colours, books (among which his Bible, a *Sessi Vellutello's Dante*, and *Mr. Carey's translation* were at the top), his large drawings, sketches and MSS...» (i corsivi sono nostri). Il necrologio di William Blake è pubblicato in G.E. Bentley, *Blake Records*, New Haven-London 2004², pp. 465-467.

14. Paley, *The Traveller in the Evening* cit., pp. 127-128.

l'iconografica dantesca in generale e, in particolare, con le illustrazioni dell'edizione italiana della *Commedia* consultata da Blake.

La pluralità degli approcci ermeneutici proposti è il risultato dell'impossibilità di interpretare gli acquarelli blakiani alla stregua di un *corpus* iconografico coeso. Per comodità espositiva si potrebbero individuare, all'interno della serie, almeno tre categorie fondamentali: alcune tavole costituiscono illustrazioni più o meno letterali del testo, altre comprendono l'introduzione di elementi figurativi derivati da fonti diverse, altre ancora, fra quelle incompiute, recano chiose e annotazioni nelle quali Blake ha dato voce al suo personale travaglio esegetico e al suo dissenso, spesso radicale, nei confronti dell'impianto teologico e dottrinale della *Commedia*.¹⁵

Nel concentrare, dunque, l'indagine su metodi che consentano di mettere a fuoco, di volta in volta, aspetti più specifici dell'opera grafica di Blake, particolarmente interessante ci è apparsa l'analisi delle modalità blakiane di trasposizione iconografica della sequenza narrativa dantesca: quali elementi della narrazione si cristallizzano nell'immagine pittorica, quali vengono trascurati? Quanto dell'originale metodo compositivo di Blake, fondato sull'interazione dialettica tra immagine e parola, è riscontrabile nelle tavole dantesche? Che tipo di sintesi iconica viene raggiunta?

Sotto questo profilo la prassi illustrativa di Blake risulterà estremamente complessa e personale. Infatti, in alcuni casi la difficoltà, da parte della critica, di identificare certe immagini della serie dantesca è scaturita dal fatto che esse non fossero tratte dalla struttura diegetica della *Commedia*, dove invano si erano cercate, ma dalla sua struttura retorica. E cioè dalla circostanza che Blake avesse scelto di illustrare, insieme agli elementi della *narratio*, anche determinate similitudini, conferendo al livello dell'*ornatus* dantesco una dignità iconografica almeno pari rispetto a quella assegnata allo specifico narrato.

A questa insolita modalità illustrativa va imputato il mancato riconoscimento di figure schiettamente e legittimamente dantesche, attribuite invece alla propensione di Blake per stravaganti forme di sincretismo. Per Blake, dunque, la *Commedia* rappresentò soprattutto un inesauribile repertorio di immagini, anche al di là del logico svolgimento della narrazione.

L'analisi che segue verterà, pertanto, proprio sulla relazione tra alcune immagini, di non sempre univoca interpretazione, e le *similitudines* dantesche che potrebbero averle ispirate. Con essa ci si propone di restituire al loro contesto originario dantesco (nella sua duplice articolazione diegetica e retorica) alcune singole figure solo apparentemente allotrie, con la possibilità di seguire inoltre, proprio attraverso di esse, la storia dell'incontro fra due *visionari*, Dante e Blake, che ha dato origine a un'esegesi figurativa tra le più originali che l'iconografia dantesca possa annoverare.

15. La tavola che racchiude il maggior numero di annotazioni riguardo all'impianto teologico e dottrinale della *Commedia* è l'illustrazione per il canto IV dell'*Inferno*, intitolata *Homer bearing the sword and his companions*. A questa illustrazione e alle annotazioni di Blake ivi contenute abbiamo dedicato uno studio specifico, al quale ci permettiamo di rinviare il lettore per eventuali approfondimenti: *William Blake e la Commedia dantesca*, in «Critica del testo», 14 (2011), 2, pp. 613-642.

1. Dante naufrago

Uno degli aspetti più curiosi degli acquarelli danteschi di Blake è il modo in cui sono rappresentati i personaggi di Dante e di Virgilio (tav. 1). Più che figure storicamente determinate i due poeti appaiono come immagini diafane, «non più che rarefatte spoglie appena capaci di trattenere il soffio potente attivo al loro interno». ¹⁶ Questo aspetto macroscopico della serie costituisce, fin dalla prima tavola, una fondamentale «scelta di campo». ¹⁷ Blake dichiara apertamente, attraverso di essa, il suo totale disinteresse sia per la realtà *storica* dei due poeti, sia per il significato *letterale* del viaggio dantesco. Nella sua visione l'esistenza umana comporta, infatti, una netta distinzione tra l'uomo *naturale* e *storico*, confinato entro i limiti di una visione materialistica, chiamato *Selfhood* o *The Spectre*, e il *vero uomo* chiamato *The Poetic Genius*. ¹⁸ È esclusivamente questa seconda categoria ontologica, e cioè quella sottesa alla realtà sensibile, che Blake intende mostrare attraverso le sue immagini. Pertanto il viaggio di Dante nell'oltretomba dev'essere interpretato, secondo Blake, esclusivamente *sub specie aeternitatis*.

Per tutta la serie di acquarelli Virgilio e Dante sono vestiti, rispettivamente, di blu (con diverse sfumature che vanno dall'azzurro tenue al verde acqua) e di rosso. Il rosso e il blu identificano, nell'opera di Blake, i due personaggi di *Luvah*, simbolo delle emozioni e di *Los*, simbolo dell'immaginazione:

Throughout the series of watercolours Dante is clothed in red, Virgil in blue, colours which Blake associated with Luvah and Los, two of the four Zoas, who in Blake's writings represent the four basic 'humours' of Man; Luvah and Los stand for feeling and imagination, the two qualities necessary for the creative artist. (...) For Blake the imagination was the chief means of salvation in a world founded on materialism, hence its association with Virgil who guides Dante through an Inferno that Blake seems to equate with this world. ¹⁹

Pertanto, nelle tavole dantesche, Virgilio rappresenterebbe il Genio poetico che guida Dante – l'Umanità – attraverso «the perils of the Fallen World». ²⁰

L'immagine delle tre fiere consente di fermare l'attenzione sull'elemento del grottesco che spesso Blake introduce nelle sue tavole. ²¹ La “deformazione stilistica” a cui vengono sottoposte costituisce un aspetto interessante. Infatti, poiché Blake non poteva certo ignorare il significato morale e simbolico che le fiere assumono nella *Commedia*, la scelta di ritrarle con «effetto quasi caricaturale» ²² non può che

16. Barilli, *Blake e il «gran rifiuto»* cit., p. 15.

17. F. Salvadori, *L'Inferno redento. William Blake interprete di Dante*, in «Lettere italiane», 4 (1999), pp. 567-592, p. 583. Sul modo di rappresentare Dante e Virgilio cfr. anche Roe, *Blake's Illustrations* cit., pp. 48-49 e Baine, *Blake's Dante* cit., p. 115.

18. Cfr. P.F. Fisher, *The Valley of Vision*, Toronto-Buffalo 1961, pp. 212-213.

19. M. Butlin, *The Paintings and drawings of William Blake*, I, *Text*, New Haven-London 1981, pp. 554-594, p. 554.

20. Cfr. Klonsky, *Blake's Dante* cit., p. 137.

21. Cfr. Paley, *The Traveller in the Evening* cit., p. 119: «the three beasts are hardly fearsome but are rather stylized in the direction of the grotesque, as, indeed, are most of Blake's other monsters».

22. Barilli, *Blake e il «gran rifiuto»* cit., p. 13: «Ma il tratto caratteristico di Blake è di infliggere a questi elementi un processo di riduzione, si vorrebbe quasi dire di regressione. È come se quegli eroici “tipi” michelangeloeschi subissero una specie di “collasso” (...). Da ciò deriva un curioso effetto di ra-

essere ricondotta a quell'idiosincrasia per qualsiasi allegoria o simbolismo di tipo *morale* che Blake manifesta in diversi suoi scritti.²³

Fra gli elementi non derivati dal testo di Dante, Roe ha individuato la presenza di rovi e di spine ai piedi del poeta. Essi rappresenterebbero «those aspects of this life which bind man down to the material world and prevent him from attaining the spiritual freedom for which his soul longs».²⁴ A sua volta Baine ha identificato la piccola pianta carica di bacche posta proprio davanti al leone con l'alloro poetico.²⁵

Osserviamo, inoltre, che i riferimenti di Dante all'oscurità della selva (*oscura* al v. 2, e luogo dove *il sol tace* al v. 60), non vengono affatto riprodotti nell'acquarello. La selva di Blake non è né oscura né paurosa. La scelta, da attribuire senz'altro al rifiuto di Blake della dottrina del peccato e della concezione ortodossa dell'*Inferno* dantesco, potrebbe essere stata favorita anche dalla traduzione di Cary:

In the midway of this our mortal life,
I found me in a gloomy wood, (...)²⁶

Il termine *gloomy*, infatti, non sembra restituire efficacemente la drammaticità cromatica del *buio* e dell'*oscurità* dantesca, veicolando piuttosto l'immagine di una malinconica penombra, forse più consona al significato morale della selva dantesca.

Imputabile alla traduzione di Cary sarebbe anche la resa pittorica dell'iscrizione posta in cima alla porta dell'*Inferno* (*Inferno* III, 10). Qui, il sintagma dantesco «di colore oscuro», tradotto in «in color dim», avrebbe influenzato Blake nella realizzazione grafica dell'iscrizione, con il risultato che «In Blake's plate (...) the words on the door are not of a 'dark colour', but barely legible, as described by the translator»²⁷ (tav. 2).

Veniamo ora alla trasposizione iconografica della sequenza narrativa. Gli elementi illustrati da Blake sono Dante, le tre fiere, Virgilio, la selva, il sole nascente, le stelle, il mare. La presenza del mare è stata spesso annoverata tra gli elementi figurativi estranei al testo di Dante. Mentre Roe commentava con un laconico «the

chitismo o di nanismo, da cui risultano invariabilmente affetti tutti i personaggi dell'universo blakiano (...) Ne viene quasi un effetto caricaturale, oppure di specie onirica (...) Tutto ciò consente di dichiarare che Blake è il primo artista dell'era contemporanea (...) ad abbandonare i canoni verosimili e fedeli di una rappresentazione speculare (...) per ritornare alla deformazione stilistica, alla libertà di trattamento quale esisteva in tutte le epoche dell'arte anteriore al Quattrocento».

23. Cfr. ad esempio *A Vision of the Last Judgement*: «Allegories are things that Relate to Moral Virtues Moral Virtues do not Exist they are Allegories & dissimulations» e *passim*, in Erdman, *The Complete Poetry* cit., p. 563. Dedicò inoltre alcune importanti osservazioni al rapporto di Blake con la scrittura allegorica Claudia Corti nel suo saggio *Il primo Blake, Testo e sistema*, Ravenna 1980, pp. 115-119, e cfr. anche N. Frye, *Agghiacciante Simmetria. Uno studio su William Blake*, Milano 1976 (ed. or. Princeton 1947), pp. 143-145.

24. Roe, *Blake's Illustrations* cit., p. 48.

25. Baine, *Blake's Dante* cit., p. 115. Segnaliamo che Rodney Baine è anche l'autore di un saggio dedicato specificatamente al "simbolismo biologico" di Blake: *The Scattered Portions. William Blake's Biological Symbolism*, Athens 1986.

26. H.F. Cary, *The Vision: or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri translated by the Rev. Henry Francis Cary*, New York 1868, *Hell*, canto I, vv. 1-2.

27. Cfr. A. Braidà, *Dante and the Romantics*, New York 2004, p. 164.

waters over which he [*Virgilio*] hovers unafraid»,²⁸ secondo Paley si tratterebbe di un dettaglio «not mentioned in canto I».²⁹

In realtà la presenza del mare è forse l'elemento più interessante di tutta la composizione. Innanzi tutto lo spunto è stato certamente offerto a Blake dalla similitudine dantesca di *Inferno* I, 22-27:³⁰

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.

Si tratta qui della prima similitudine del poema. L'immagine contrastiva su cui è imperniata, che restituisce il rapporto dialettico fra due azioni contrapposte, il procedere del corpo verso la salvezza dopo il naufragio e il volgersi indietro a contemplare il pericolo scampato, deve aver ispirato a Blake la posizione del corpo di Dante nell'acquarello. Dante è infatti colui che "fugge" e tuttavia si volge «a retro»: il suo corpo è proiettato in avanti, mentre il volto *si volge* alle tre fiere.

La torsione del corpo, unita alla dinamicità dell'immagine colta nello scatto della corsa, deve aver senz'altro stimolato l'estro pittorico di Blake, che spesso amava fissare i suoi personaggi nell'impeto di slanci e complicate torsioni.³¹ Si osservi, inoltre, che l'immagine della simultaneità di sentimenti e azioni contrapposte fu particolarmente cara a Dante, che ne propose una variante in *Inferno* XXI, 25-28: «come l'uom (...) che, per veder, non indugia 'l partire».

La figura di Dante nella prima tavola di Blake è dunque quella del naufrago della *similitudo*, reduce da quel mare, che, conseguentemente, ottiene una sua precisa dignità iconografica.

L'incertezza dei commentatori nel ravvisare in esso il *pelago* della similitudine dantesca è imputabile proprio alla scelta di Blake di rappresentare un'immagine afferente alla struttura *retorica* del testo e non un elemento necessario allo svolgimento della *narratio*. Naturalmente non ci è dato trarre conclusioni certe in merito alle scelte iconografiche di Blake, ma l'idea di inserire l'immagine dantesca del mare all'interno di un'illustrazione deputata a condensare l'azione del primo canto potrebbe avere un preciso significato. È stato rilevato che la similitudine del naufrago, inserita proprio al principio del poema, assume particolare rilevanza per il suo inevitabile riallacciarsi all'intertesto omerico: «Dante inizia il

28. Roe, *Blake's Illustrations* cit., p. 49.

29. Paley, *The Traveller in the Evening* cit., p. 119.

30. Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte dall'edizione curata da A. Chiavacci Leonardi, *Commedia*, 3 voll., Milano 1991.

31. Si pensi, ad esempio, alla celebre immagine blakiana del gigante Anteo che depona Dante e Virgilio sul fondo ghiacciato del nono cerchio dell'*Inferno*, aggrappato con una mano alla roccia mentre il corpo effettua una complicata torsione, quasi al limite dell'equilibrio.

proprio viaggio dal naufragio, cioè da dove Ulisse aveva concluso il suo». ³² Anzi, l'evocazione allusiva della figura di Ulisse attraverso la similitudine del naufrago starebbe alla base dell'intera struttura poetica della *Commedia*, se si considera che, attraverso di essa, e attraverso il parallelismo *Odissea-Eneide*, introdotto dal personaggio di Virgilio, viene qualificato anche «l'itinerario dell'*auctor*, il quale recupera il mondo culturale e letterario classico alla cristianità». ³³ Che Blake abbia stabilito un'analogia tra il Dante naufrago della similitudine e la figura di Ulisse è, naturalmente, soltanto un'ipotesi, che potrebbe nondimeno trovare un interessante riscontro in un altro acquarello.

Nel 1821 Blake aveva eseguito uno dei più bei dipinti della sua maturità artistica, intitolato *The Sea of Time and Space* (tav. 3). Secondo l'interpretazione di Kathleen Raine, l'acquarello sarebbe ispirato al *De antro Nympharum*, il breve scritto dedicato da Porfirio al commento di alcuni versi dell'*Odissea* nei quali viene descritto l'antro dove Odisseo aveva nascosto i ricchi doni dei Feaci. ³⁴ I pochi versi del canto XIII dell'*Odissea* sono interpretati alla luce di un tema fondamentale del pensiero neoplatonico:

(...) il dramma della discesa dell'anima nel mondo della generazione e del suo ritorno al divino. L'antro rappresenta il cosmo, Ninfe e api le anime, i manti purpurei tessuti dalle Ninfe significano il formarsi del corpo intorno alle ossa; le due porte dell'antro, infine, sono le vie di discesa e di risalita nel percorso cosmico dell'anima. ³⁵

Osservando il dipinto ci sembra salti subito all'occhio la notevole somiglianza con la tavola per il canto I dell'*Inferno*. Il mare, gli alberi e il protagonista vestito di rosso occupano più o meno le stesse posizioni all'interno del quadro: nella parte destra ci sono gli alberi, a sinistra il mare, un personaggio vestito di rosso sulla riva. Il sole è più alto nel secondo acquarello ed è rappresentato dal cocchio trainato da quattro cavalli, ma come elemento iconografico è presente in entrambi i disegni, e i due protagonisti sono ritratti in modo pressoché identico: lunghi capelli biondi, stesso vestito rosso, stessa giovane età. Il personaggio sulla riva del mare in *The sea of Time and Space* è Ulisse: «In Blake's painting the figure on the sea-verge is Odysseus, newly landed on his native shore». ³⁶ L'intera composizione rappresenterebbe il destino dell'anima umana che è passata attraverso la generazione e approda alla vera patria. Di tale viaggio il simbolo è Odisseo:

They [*the living spirits*] enact the perpetual cycle of the descent and return of souls between an eternal and temporal world, and the journey through life, under the symbol of a crossing of the sea. Of this journey, the voyage of Odysseus, his dangers and adventures, his departure and his home-coming to Ithaca, is the type and symbol. ³⁷

32. R. Mercuri, *Commedia*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino 1992, p. 286.

33. *Ibid.*, p. 285.

34. K. Raine, *Blake and Tradition*, 2 voll., London-New York 1969, I, p. 75.

35. Porfirio, *L'antro delle Ninfe*, a c. di L. Simonini, Milano 2006, *Introduzione* p. 18.

36. Raine, *Blake and Tradition* cit., I, p. 75.

37. *Ibid.*

Un'affinità di fondo di questo affascinante acquarello³⁸ con le tavole dantesche di Blake era stata notata dalla Raine, anche se non specificatamente con la prima di esse: «the tempera (...) is a fine example of Blake's late and mature style, the style of the Dante illustrations and the Job engravings».³⁹ Anche l'immagine femminile alle spalle di Ulisse, che nell'acquarello rappresenta Atena, sarebbe stata ritratta da Blake in modo molto simile alla Beatrice della serie dantesca: «a figure somewhat resembling the Beatrice of Blake's Dante illustrations».⁴⁰

Nel dipinto *The sea of Time and Space* troviamo, inoltre, un altro significativo esempio di traduzione iconografica di una similitudine. I quattro cavalli visibili sui flutti del mare a sinistra della tavola Blake li avrebbe ricavati da una *similitudo* omerica: «Here again Blake is *literally* following Homer, who in a long *simile* compares the ship that carried Odysseus from Phaeacia to Ithaca to a team of four stallions».⁴¹ Nel canto XIII dell'*Odissea*, infatti, la corsa attraverso i flutti del mare della nave che deve condurre Ulisse dall'isola dei Feaci a Itaca viene descritta attraverso una similitudine con l'impennarsi brusco di quattro cavalli colpiti contemporaneamente dalla frusta:

Come talvolta in polveroso campo
 Quattro maschi destrieri a un cocchio aggiunti,
 E tutti dal flagel percossi a un tempo,
 Sembran levarsi nel vòto aere in alto,
 E la prescritta via compier volando:
 Sì la nave correa con alta poppa,
 Dietro da cui precipitava il grosso
 Del risonante mar flutto cilestro.⁴²

Blake, traendo spunto da quest'immagine, ha dunque inserito quattro cavalli nella sua composizione pittorica. Ciò dimostra che quella di illustrare non solo la *fabula* di un testo, ma anche la sua *imagery* fu una prassi specifica dell'illustrazione blakiana, anche al di fuori delle tavole dantesche.

2. La strage di Lemno

All'inizio del canto XVIII dell'*Inferno* Dante descrive la struttura di Malebolge, paragonandola con i fossati multipli di difesa dei castelli-fortezze medievali:

Quale, dove per guardia de le mura
 più e più fossi cingon li castelli,

38. Per un'analisi dettagliata di tutti gli elementi del dipinto cfr. *ibid.*, pp. 69-98. Sui significati simbolici de *L'Antro delle Ninfe* nell'interpretazione di Blake si legga il capitolo *The Myth of the Soul*, alle pp. 67-268.

39. *Ibid.*, p. 75.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 77 (i corsivi sono nostri).

42. Omero, *Odissea di Omero*, nella versione di I. Pindemonte, Roma 1993, p. 212.

la parte dove son rende figura,
 tale imagine quivi facean quelli;
 e come a tai fortezze da'lor sogli
 a la ripa di fuor son ponticelli,
 così da imo de la roccia scogli
 movien che ricidien li argini e' fossi
 infino al pozzo che i tronca e raccogli.

(*Inferno* XVIII, 10-18)

Osservando l'illustrazione (tav. 4) ci accorgiamo che Blake ha tradotto in immagine la *similitudo* dei castelli-fortezze, rappresentando, nella parte sinistra, un muro di pietra, l'ingranaggio di un ponte levatoio con una o due grandi ruote dentate e una massiccia catena.⁴³

Si tratta, tuttavia, di una tavola in cui alcuni elementi iconografici risultano indeterminati e di non univoca interpretazione. Fra questi, l'aspetto forse più curioso è rappresentato dalla figura in primo piano simile al cadavere di un guerriero in armatura, disteso al suolo, mentre con la mano sinistra impugna una spada. Accovacciata sul suo petto è un'inquietante figura di demone, intenta – sembrerebbe – a mordere alla gola il guerriero che giace a terra. La figura è stata così descritta da Roe: «A corpse-like figure in armor lies flat upon its back, its left hand grasping a sword on the ground beside it. Crouched over this figure is a winged demon who bends vampire-like as though to suck the blood from his throat». Essa, ancora secondo Roe, non deriverebbe dal testo di Dante: «has no parallel in the poem».⁴⁴ Klonsky, a sua volta, ha attribuito l'inserimento del “cavaliere” a terra a una sorta di *amplificatio* figurativa dello scenario “medievale” evocato dal castello-fortezza della similitudine dantesca, senza però tentare un'interpretazione del demone che lo sovrasta:

(...) the knight in the foreground (...) may be the result of Blake's free association of knighthood with medieval tales of romantic love, in which adultery is a prominent theme.⁴⁵

Ancora una volta, a noi sembra che le immagini siano state offerte alla fantasia di Blake direttamente dal testo. Di tutta la narrazione del canto XVIII – con la dettagliata descrizione di Malebolge, l'incontro con il ruffiano Venedico Caccianemico, gli accenni al faticoso cammino fra le rocce dei due viandanti e la penosa condizione dei lusinatori – uno degli episodi salienti, se non altro perché Dante stesso conferisce a esso eccezionale rilievo, è l'incontro con Giasone, il mitico condottiero degli Argonauti:

(...) Guarda quel grande che vene,
 e per dolor non par lagrime spanda:
 quanto aspetto reale ancor ritene!
 Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
 li Colchi del monton privati fène.

(*Inferno* XVIII, 83-87)

43. Cfr. Roe, *Blake's Illustrations* cit., pp. 89-90; Klonsky, *Blake's Dante* cit., p. 145; Fuller, *Blake's Dante* cit., p. 353.

44. Roe, *Blake's Illustrations* cit., p. 87.

45. Klonsky, *Blake's Dante* cit., p. 145.

Giasone è punito nella bolgia dei seduttori per aver sedotto e abbandonato le due donne che gli erano state di aiuto, Isifile e Medea. La rilevanza del personaggio ben potrebbe essere rispecchiata dalla figura del cavaliere nell'acquarello. Ma c'è un altro elemento della narrazione dantesca che potrebbe aver colpito l'immaginazione di Blake. Si tratta dell'evocazione dantesca della strage di Lemno:

Ello passò per l'isola di Lenno
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.

(*Inferno* XVIII, 88-90)

Questi versi alludono alla strage di uomini compiuta dalle donne di Lemno un anno prima dell'arrivo sull'isola degli Argonauti. Esse si vendicarono dei propri mariti, i quali, per una ripicca di Venere, le avevano trascurate e si erano scelti come concubine delle fanciulle tracie catturate nel corso di scorrerie. Le donne di Lemno li assalirono tutti senza pietà, giovani e vecchi, a eccezione del re Toante, che la figlia Isifile salvò in segreto, spingendolo in mare su una barca senza remi.⁴⁶ Si potrebbe ipotizzare che la figura che si accanisce sul guerriero a terra possa rappresentare una sorta di epitome della vendetta femminile, deputata a condensare, in una sola immagine, la vendetta di tutte le donne evocate dal racconto dantesco, dalla Ghisolabella, ingiustamente «condotta a far la voglia del marchese» (v. 56), a Isifile, lasciata da Giasone «gravida, soletta» (v. 94), alle donne di Lemno, tradite dai propri mariti, a Medea, sedotta e abbandonata dallo stesso Giasone. L'ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fatto che mentre Dante descrive i demoni deputati a tormentare i seduttori seguendo l'iconografia tradizionale cristiana («Di qua, di là, su per lo sasso tetro / vidi demon cornuti con gran ferze, / che li battien crudelmente di retro» *Inferno* XVIII, 34-36), i demoni fustigatori nella tavola di Blake presentano corpi femminili, forse plasmati proprio sull'immagine dantesca delle «ardite femmine spietate» (v. 89). Una sorta di contrappasso blakiano, insomma, suggeritogli dall'evocazione dantesca della strage di Lemno, evocazione peraltro non casuale all'interno della descrizione della bolgia in cui vengono severamente puniti i seduttori.

3. I vortici blakiani

La tavola che illustra *Purgatorio* V ci offre ancora un esempio di traduzione iconografica di una *similitudo* dantesca (tav. 5). Il disegno è ispirato alla prima sequenza del canto, in cui viene presentata la nuova categoria di spiriti di coloro che si sono pentiti solo in fin di vita, ai quali Dante ha assegnato un tempo di attesa nell'Antipurgatorio: si tratta dei morti «per forza» (*Purgatorio* V, 52), e cioè dei morti di morte violenta, tra i quali emergeranno, nei versi successivi, i personaggi di Jacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro e Pia dei Tolomei:

46. R. Graves, *I miti greci*, Milano 1979, p. 541.

E 'ntanto per la costa di traverso
venivan genti innanzi a noi un poco,
cantando 'Miserere' a verso a verso.

(*Purgatorio* V, 22-24)

Il movimento vorticoso con cui gli spiriti si dirigono verso Dante nel disegno non sembra giustificato dal quieto e ritmato *venivan (...) cantando* del testo. La scarsa corrispondenza fra testo e illustrazione fu messa in rilievo da Roe:

The group of spirits are shown in an unusual manner, for while in the text there is no mention of their coming otherwise but running, in the illustration they are portrayed in wingless flight, and float across the design with a counter-clockwise motion.⁴⁷

A sua volta Ferruccio Ulivi ha osservato:

Sempre sulla linea «trasgressiva», si veda l'acquarello dei pentiti in punto di morte, del canto V, strana interpretazione di versi in sé facili. Dante incontra anime che vengono lungo la cornice, cantando e camminando piano. Blake invece le avvolge in una specie di turbine, che oltre tutto avrebbe reso difficile il dialogo con Jacopo del Cassero, Buonconte e Pia. L'unico turbine del quale, per ipotesi, si potrebbe parlare, è quello della *similitudine* dei versi 37-40.⁴⁸

Anche in questo caso, dunque, Blake avrebbe tratto l'immagine dalla similitudine dantesca che descrive la velocità di movimento con cui i due spiriti che si erano rivolti a Dante «in forma di messaggi» ritornano «in suso» e, ricongiunti al resto della schiera, discendono “in picchiata” verso Dante e Virgilio «come schiera che scorre senza freno»:

Vapori accesi non vid'io sì tosto
di prima notte mai fender sereno,
né, sol calando, nuvole d'agosto,
che color non tornasser suso in meno;
e giunti là, con li altri a noi dier volta,
come schiera che scorre senza freno.

(*Purgatorio* V, 37-42)

È interessante che il disegno di Blake riesca a potenziare, proprio attraverso il movimento vorticoso, il senso, già dantesco, dell'urgenza, da parte di quelle anime, di procurarsi suffragi per ridurre la propria permanenza in Purgatorio. Risulta inoltre singolare che Blake non abbia illustrato affatto le tre sequenze di Jacopo del Cassero, Buonconte e Pia, preferendo a esse il “virtuosismo” pittorico dei «vapori accesi» e della «schiera che scorre senza freno» della *similitudo* dantesca.

La scelta di Blake risalta ancor di più se si considera che l'episodio privilegiato da altri illustratori, come Flaxman o Füssli, che di Blake furono intimi amici, fu quello dell'epilogo del racconto di Buonconte, con la tragica descrizione del suo corpo

47. Roe, *Blake's Illustrations* cit., p. 143. Rileviamo, tuttavia, che le anime non avanzano “correndo”, come sostenuto da Roe, ma avanzano camminando lentamente. Solo due fra queste, dopo aver constatato che il corpo di Dante impedisce il passaggio dei raggi solari, si fanno incontro a Dante correndo «in forma di messaggi» (*Purgatorio* V, 28).

48. F. Ulivi, *William Blake tra i «messaggeri celesti» e Dante*, in *Blake e Dante* cit., pp. 46-52, p. 51 (il corsivo è nostro).

«gelato in su la foce», trascinato nell'Arno che «sciolse» al suo petto «la croce» e conteso fra l'angelo e il demonio (*Purgatorio* V, 124-126).

Si osservi anche la curiosa posizione con le braccia alzate nella quale Blake ha ritratto Dante. Essa potrebbe alludere al punto della narrazione in cui Virgilio, per appagare la curiosità delle due anime penitenti («di vostra condizion fatene saggi», *Purgatorio* V, 30), risponde:

(...) Voi potete andarne
 e ritrarre a color che vi mandaro
 che 'l corpo di costui è vera carne.
 Se per veder la sua ombra restaro,
 com'io avviso, assai è lor risposto

(*Purgatorio* V, 31-35)

Dante sembrerebbe allora voler rappresentare platealmente ciò che Virgilio ha appena confermato, sollevando le braccia per rendere ancor più visibile alle anime meravigliate che il suo corpo «non dava loco / (...) al trapassar d'i raggi» (*Purgatorio* V, 25-26).

Ma rimane da fare ancora un'osservazione. Lo studio delle tavole dantesche rivela indubbiamente in Blake un lettore attentissimo del testo e dunque sensibile anche alla sua organizzazione interna, alla sua struttura. Ebbene la struttura interna di questo canto prevede che l'incontro con i tre spiriti che raccontano la loro storia occupi tutto lo spazio dalla metà circa alla fine del canto, in simmetrica e significativa corrispondenza con l'altro *quinto* canto, quello di Paolo e Francesca. Si tratta, inoltre, qui come lì, di un racconto di morte violenta. Non è da escludere che Blake abbia voluto tradurre in immagine la simmetria fra i due canti, riprendendo il motivo pittorico del vortice già utilizzato per il canto V dell'*Inferno*.

Il rapporto fra Blake e Dante si rivela dunque assai più complesso e affascinante se il fulcro dell'indagine viene spostato sul confronto *poetico e letterario* che ha preceduto la realizzazione dell'immagine pittorica. Il fatto che Blake in alcuni casi abbia privilegiato le similitudini della *Commedia*, lungi dal rappresentare una semplice stravaganza, costituisce, a nostro avviso, l'elemento che forse più rende esplicita la sua profonda consonanza con il mondo medievale e dantesco. Infatti la forma simbolica, comune a tutte le arti espressive del Medioevo, è fondata sull'assioma ontologico che l'universo e i suoi fenomeni non sono che immagini e espressioni di tipi e di enti soprannaturali e assoluti. In Blake è proprio l'esasperazione di questi concetti a impedirgli di raffigurare Dante e Virgilio come personaggi storici. Se non solo nello stile dei libri sacri, ma anche nella forma e disposizione di ogni parola e di ogni lettera, è possibile individuare un rapporto analogico con i principi della creazione universale, allora si comprende come Blake si sia sentito libero di selezionare singole immagini rappresentative del viaggio dantesco, svincolato dal dovere di riprodurre il livello storico-letterale. La similitudine del naufrago e l'immagine del mare appaiono in quest'ottica particolarmente funzionali a riassumere l'unica storia che a Blake interessava raccontare: l'avventura esistenziale e morale dell'uomo.



Tav. 1. W. Blake, illustrazione per la *Divina Commedia: Inferno*, canto I.

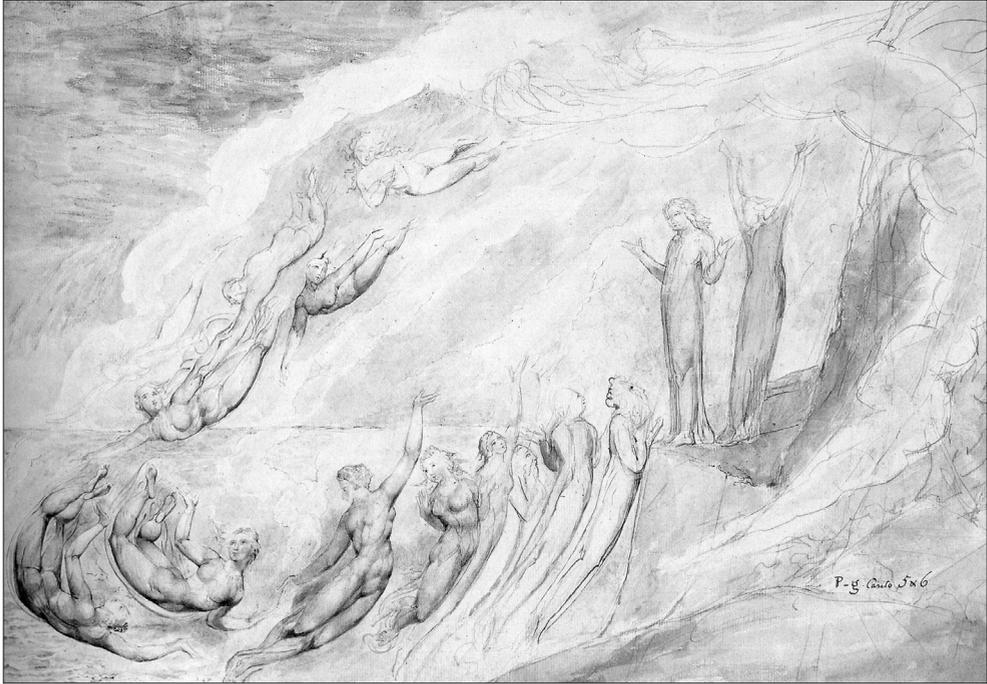


Tav. 2. W. Blake, illustrazione per la *Divina Commedia: Inferno*, canto III.



Tav. 3. W. Blake, *The Sea of Time and Space*.

Tav. 4. W. Blake, illustrazione per la *Divina Commedia: Inferno*, canto XVIII.



Tav. 5. W. Blake, illustrazione per la *Divina Commedia: Purgatorio*, canto V.