

La rinascita della fortuna di Dante in Gran Bretagna *vis-à-vis* l'ideologia e l'estetica *mainstream* nell'epoca romantica: il caso della metamorfosi del Lucifero dantesco nella triade Milton, Cary, e Blake

Edoardo Crisafulli

Addetto Culturale, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale
edoardo@edoardocrisafulli.info



Riassunto

La straordinaria fortuna di Dante nella cultura britannica fra la fine del Settecento e il primo trentennio dell'Ottocento – vista attraverso le lenti di Henry Francis Cary, autore di una traduzione canonica della *Commedia* in lingua inglese, e quelle di William Blake, il poeta-illustratore di Dante per antonomasia – getta un fascio di luce sulle idee religiose, politiche ed estetiche dominanti in quel periodo. Eloquente la comparazione fra la rappresentazione dantesca di Lucifero, creatura bestiale, e le sue metamorfosi in epoca romantica, il cui archetipo è il Satana eroico di Milton. H. F. Cary e W. Blake, nel tradurre Dante, dialogano con due testi originali, *La Commedia* e il *Paradise Lost*. Il Satana blakeano – emblema di un'umanità decaduta a causa di un'immaginazione poetica rattrappita – modernizza ma non offusca il sostrato concettuale del male assoluto espresso dalla metafisica cristiana.

Parole chiave: Dante; Blake; Cary; Milton; traduzione intersemiotica; sublime; grottesco.

Abstract

Dante's extraordinary popularity in British culture between the late eighteenth and early nineteenth century – viewed through the lenses of Henry Francis Cary, who produced a canonical translation of the *Comedy*, and William Blake, possibly the most renowned poet-illustrator of Dante – throws light on the religious, political and aesthetic ideas holding sway during that period of time. The comparison between Dante's Lucifer, a beastly figure, and its metamorphosis into Milton's heroic Satan, yields interesting insights. Since the Romantics looked up to Milton as a model, both Cary and Blake enter into a dialogue with two original texts, *The Comedy* and *Paradise Lost*, as they translate Dante. Blake's Satan is the epitome of a humanity whose fall from grace stems from a withered poetic imagination. This view modernizes, but does not cloud, the notion of absolute evil underpinning Christian metaphysics.

Key Words: Dante; Blake; Cary; Milton; intersemiotic translation; sublime; grotesque.

I. IL CONTESTO ROMANTICO E LA RICEZIONE DI DANTE

La cultura britannica¹ a cavallo fra il Diciottesimo secolo e il primo trentennio del Diciannovesimo è tutta tesa a confrontarsi con le tradizioni letterarie europee, sia coeve sia di epoche remote. In un periodo incline all'intertestualità e al cosmopolitismo, percorso da irrequietezza in ambito estetico e politico, il concetto di appropriazione (in particolare se *sub specie* traduzione) di un'opera straniera acquista molteplici significazioni. Da un lato il Romanticismo britannico esprime un impulso storicista – fatto che gli consente di comprendere la poliedricità della cultura tardomedievale italiana –, dall'altro la sua predisposizione a rivisitare in chiave politica i capolavori letterari, nonché la sua volontà di renderli conformi all'estetica romantica, spinge in direzione opposta, ovvero verso interpretazioni univoche e totalizzanti. Il che spiega perché i romantici britannici – assorbiti in un movimento transnazionale tumultuoso, caratterizzato dall'incontro e dallo scontro fra una pluralità di sistemi letterari, di estetiche, di ideologie, di posizioni politiche (Saglia 2019, pp. ix, 19, 74) – instaurano con Dante un rapporto travagliato, in cui coesistono ammirazione e critica. Li colpisce soprattutto l'eccesso di realismo, frutto di un'età, il Medioevo, che ha propiziato creazioni letterarie geniali alle quali però difetta la raffinatezza dell'estetica moderna. Sono tuttavia consapevoli che la *Commedia*, per quanto radicata nel *milieu* religioso e culturale tardomedievale, trascende il suo tempo: pervasa da una fantasia possente, quell'opera straordinaria è vista come “il primo classico del mondo moderno” (Quinones, 2010, p. 749), un'opera che anticiperebbe l'Umanesimo rinascimentale. Nell'*Inferno* spiccano le personalità eccezionali di Paolo e Francesca, di Farinata degli Uberti, di Ulisse, del Conte Ugolino. La prima cantica è particolarmente congeniale alla sensibilità romantica: in essa Dante rievoca le vicende di personaggi eroici, votati alla sconfitta per aver tentato di superare i limiti umani. Personaggi, questi, degni di ammirazione perché hanno osato troppo nel perseguire disegni eccessivamente ambiziosi, o nell'assecondare passioni smodate e travolgenti (Quinones, 2010, p. 748). Che l'eccesso conduca spesso al fallimento è iscritto nell'ordine delle cose, l'aver tentato l'impossibile è di per sé segno di riscatto. L'eroe rifulge anche quando causa da sé la propria rovina. La caratura del dannato dantesco è tanto più fulgida quanto più è intrappolato e sofferente. La pena infernale diviene una metafora dell'ineluttabilità del destino, cui predispone un carattere ben delineato, ed è fonte di

1. Ringrazio Gian Maria Turi e Maria Teresa di Palma per i loro preziosi suggerimenti sul testo. Seguo qui Saglia (2019): per britannico si intende qui tutto ciò che attiene alla cultura della Gran Bretagna, e non della sola Inghilterra, benché quest'ultima svolga un ruolo preminente in ambito culturale per ovvie ragioni. Abbreviazioni: SOD, *The New Shorter Oxford English Dictionary* (1993), 2 volumi: Oxford: Clarendon Press.

godimento estetico, di *pathos*, più che di ammaestramento teologico-morale (Crisafulli, 2003, 2013).

La reinterpretazione in chiave tragica della *Commedia* deteologizza l'universo ideologico tardomedievale: la perdita della Grazia, la non cognizione del ben dell'intelletto, causa di dannazione per Dante, appaiono sfumati sullo sfondo di una narrazione tutta immanente, benché pregna di significati spirituali. Viene ignorato quel giudizio morale così severo e ineludibile che è il cemento della costruzione dantesca; l'unica eccezione è rappresentata dalla condanna dei papi corrotti, consona al disegno di attualizzazione del messaggio dantesco in un'ottica protestante. Così avviene che la trasgressione, inclusa quella estrema, la ribellione arrogante a Dio, nella misura in cui è foriera di azione drammatica, non è peccaminosa in senso deteriore: ne è capace solo la personalità eroica e, in quanto tale, degna di ammirazione. Nasce in tal modo la sovrainterpretazione dell'Ulisse dantesco, esaltato per aver trasgredito i limiti imposti da Dio all'umanità. Il che è l'opposto dell'*intentio operis* originaria (Crisafulli, 2013): per Dante "l'intelligenza, priva della guida e del freno della virtù, finisce immancabilmente col procurare la propria distruzione." (Pertile, 1988, p. 62). Significativo anche il fascino che suscita l'episodio di Paolo e Francesca: il famosissimo verso "quali colombe, dal disio chiamate" (*If.* V, 82) evoca l'immagine, eterea e dolcissima, dell'amore passionale, che i romantici britannici idealizzano secondo parametri mondani incompatibili con l'etica cristiana tardomedievale. Nella prospettiva dantesca l'amore, se sviato da Dio – il fine naturale cui deve tendere –, conduce alla dannazione. Coloro che 'la ragion sottomettono al talento' sono puniti giustamente nell'*Inferno* perché hanno posto l'intelligenza al servizio dell'istinto. La *pietas* del poeta-pellegrino scaturisce dalla consapevolezza della fragilità umana, è una compartecipazione emotiva al dramma del peccatore, non già un'impossibile assoluzione dal peccato. All'opposto, nell'estetica romantica *mainstream*, l'energia sprigionante dall'azione grandiosa è fonte di una poeticità che ha in sé stessa la propria misura morale. Il peccato, insomma, diventa una virtù. Questo ossimoro è alla base del paradigma ermeneutico romantico.

Va ricordato tuttavia che in epoca romantica la fede cristiana era il fattore di coesione più forte della società britannica (Ryan, 1997, p. 25). Ciò ha conseguenze ben precise. Gli intellettuali anglicani – fra questi spicca la figura di H. F. Cary, autore di una traduzione inglese della *Commedia* reputata canonica già in epoca romantica –² sono pur sempre ancorati alla teologia e metafisica cristiane, ragion per cui si appropriano di Dante senza stravolgerne del tutto le coordinate culturali e religiose. La deteologizzazione dell'universo teologico e morale dantesco è pressoché totale solo nei romantici britannici più radicali,

2. In questo articolo utilizzo le due edizioni principali: Cary, H. F. (1831), e Cary, H.F. (1844).

fra cui Shelley e Blake, i quali ripudiano la fede avita oppure instaurano con essa una relazione problematica. Solo questi ultimi compiono un'effrazione rispetto alla lettera e allo spirito della *Commedia*, spingendosi fino a reinventarne l'*intentio operis*. Giacché, com'è noto, in Dante "la teologia e la metafora poetica sono sistematicamente intrecciate sulla base del principio che la finzione poetica è una figura della verità cristiana" (Mazzotta, 1993, p. 193).

Il culto per Milton, poeta canonico sotto vari profili – religioso, politico e letterario –, consente di cogliere l'intreccio di molteplici sensibilità ed interessi che si palesa nella ricezione di Dante. Nel naturalizzare la *Commedia*, i romantici britannici si incagliano in due scogli, uno ideologico, l'altro estetico. Il primo scoglio, più facilmente superabile, è costituito dalle superstizioni e deviazioni dottrinali che offuscano la geniale mente di Dante; colpisce soprattutto l'assurdità della sua credenza nel Purgatorio. Cionondimeno, egli si riscatta mediante una veemente polemica contro la Chiesa simoniaca che conterrebbe *in nuce* lo spirito antipapale del protestantesimo (Crisafulli, 2003). Dante, benché irretito da alcuni dogmi oscurantisti della Chiesa preluterana, è una sorta di profeta cristiano, un libertario sotto mentite spoglie, un anticipatore della Riforma. I polemisti protestanti enfatizzano oltremisura l'anticlericalismo dantesco sulla base di finalità politiche e religiose molto diverse da quelle originarie, visto che Dante non mise mai in discussione la funzione mediatrice della Chiesa, Istituzione salvifica voluta da Dio per far sì che il credente possa vedere la luce accecante della Rivelazione (Crisafulli, 2003; Havelly, 2014). Sottolineare l'attualità di Dante nella temperie primottocentesca è funzionale a un disegno ideologico ben preciso: viene ribadita la missione civilizzatrice di una grande nazione protestante, la Gran Bretagna, faro di libertà religiosa e civile, di contro a una Italia papista e retrograda, tuttora afflitta dai mali che Dante denunciava secoli addietro. È, questa, la visione liberale o "Whig" che è egemone negli ambienti intellettuali del romanticismo britannico (Crisafulli, 2003, 2013, pp. 129-132; Saglia 2019, pp. ix, 19, 74)

Più massiccio lo scoglio di natura estetica: il miltonismo disegna un perimetro ermeneutico che i romantici non intendono travalicare. Che l'immaginazione e lo stile di Milton siano modelli esemplari cui attingere, lo argomenta Burke nel suo celebre trattato *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Il sublime – che secondo Burke può essere solo patetico-orribile³ – scaturisce essenzialmente da idee e situazioni estreme, generanti emozioni forti quali l'angoscia, la sofferenza acuta, il terrore che nasce dal presagio di un grave pericolo (Burke, 1757, p. 36). Affinché la terribilità della rappresentazione sia maestosa, è essenziale che

3. Questa è la concezione dominante nei circoli letterari britannici in epoca romantica. Per un approfondimento sulla differenza fra sublime patetico-orribile e sublime retorico si rimanda comunque a Tinkler-Villani (1989).

il poeta e l'artista mantengano una certa oscurità o indeterminatezza: l'esatta cognizione della minaccia imminente ne depotenzia l'effetto (Burke, 1757, p. 54). Esempio quel luogo nel *Paradise Lost* in cui Milton descrive il triste vagare degli angeli caduti in disgrazia:

O'er many a dark and dreary vale
 They pass'd, and many a region dolorous;
 O'er many a frozen, many a fiery Alp;
 Rock, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death,
 A universe of death (*Paradise Lost* II, 618-622, in Burke, 1757, p. 159)

L'associazione sintagmatica di parole quali "rock", "caves", "lakes" ecc. suscita una forte impressione rafforzata dal verso finale "a universe of death", che le trasfigura nell'eterea dimensione oltremondana. Il poeta deve toccare e commuovere, non già esprimere un contenuto in maniera "chiara e distinta" (Burke, 1757, p. 160). Paradigmatici i commenti di Burke sulla pittura, che si attagliano anche alla poesia epica:

when painters have attempted to give us a clear representations of (...) fanciful and terrible ideas, they have I think almost always failed; inasmuch that I have been at a loss, in all the pictures I have seen of hell, whether the painter did not intend something ludicrous. Several painters have handled a subject of this kind, with a view of assembling as many horrid phantoms as their imagination could suggest (but this has led them to create) a sort of wild grotesques (which are not) capable of producing a serious passion (Burke, 1757, pp. 8-9).

L'eccessiva concretezza della rappresentazione degenera facilmente in una comicità triviale che è antitetica al sublime patetico-orribile. In tal senso la categoria più utilizzata dai romantici britannici è quella di grottesco.⁴ Storicamente, nei circoli letterari europei, è prevalsa un'accezione negativa del grottesco, eredità del neoclassicismo: ciò che è bizzarramente deforme, sproporzionato, straniante in relazione alle aspettative del lettore. Sebbene i romantici britannici colgano le potenzialità sovversive del grottesco, in loro prevale un'ambiguità di fondo: da un lato l'incongruità fra parola e immagine, tra percezione e oggettività, si presta alla rappresentazione drammatica e al libero dispiegarsi della fantasia (Burwick, 2015, pp. 92, 94, 96), dall'altro l'assenza di equilibrio e armonia rischia di minare la coerenza del messaggio ideologico, banalizzandolo.⁵ A loro avviso il grottesco debordante, assurdo, è

4. Il grottesco nasce "dal contrasto fra la drammaticità, la grandiosità della rappresentazione obiettiva di un personaggio e lo spirito parodistico o satirico nel quale lo scrittore lo immerge o con cui risolve inaspettatamente una situazione non comica". La definizione è reperibile tra le voci del *Vocabolario Treccani* disponibile online.
5. Questa visione è tipicamente moderna: "l'estetica del grottesco opera attraverso l'alternarsi di attrazione e repulsione. L'attrazione è contaminata con il raccapricciante, l'esotico, il proibito; la repulsione è motivata più da un disagio derivante dal disordine che da un

“sintomatico di un’età afflitta dalla repressione morale e politica” (Burwick, 2015, p. 92). È bene quindi che appaia solo per accenni o tratteggi nell’opera d’arte. Qui, *in nuce*, una delle ragioni dell’ambivalenza dei romantici britannici nei confronti di Dante: ne riconoscono l’eccellenza poetica dissociandosi dai pregiudizi di stampo neoclassicista che avevano condannato la *Commedia* all’oscurità, ma stentano ad armonizzare la similitudine raffinata e la rappresentazione vivida. L’immaginazione dantesca trabocca energia primordiale, eppure non disdegna una comicità volgare, che cozza con l’elevazione poetica. È, questa, una pecca sul piano estetico: il sublime patetico, nella *Commedia*, non può che rimanere allo stato larvale (Pite, 1994, p. 14).

E infatti nell’estetica romantica il modello poetico per antonomasia della poesia sublime è il *Paradise Lost*. Emblematica la posizione di Coleridge, a cui si deve il risorgere delle fortune dantesche in Gran Bretagna (Crisafulli, 2003, pp. 11-112). Nella sua celebre “Lecture on Dante” (Coleridge, 1818, pp. 445-446), tenuta nel 1818, Coleridge elogia la genialità di Dante, sottolineando la qualità pittorica o “picturesqueness” della sua immaginazione, da cui scaturisce un’energia prorompente che neppure Milton possiede: “the vividness, logical connection, strength and energy” dello stile dantesco “cannot be surpassed”. In alcuni luoghi, Dante dimostra di saper padroneggiare il patetico-sublime. “For Dante’s power, – his absolute mastery, although rare exhibition of, the pathetic, – I can do no more than refer to the passages on Francesca da Rimini and on Ugolino” (Coleridge, 1818, p. 446). L’epica di ispirazione religiosa richiederebbe un uniforme decoro espressivo, va tuttavia riconosciuto che la cifra del genio dantesco è proprio la sregolatezza: “the faults of great authors are generally excellencies carried to an excess” (Coleridge, 1818, p. 409). Il fatto rimane che le sue pecche - la vividezza e immediata intelligibilità delle immagini -, pur essendo eccellenze poetiche, tarpano le ali alla sublimità: “Dante does not so much elevate your thoughts as send them down deeper” (Coleridge, 1818, p. 445), mentre Milton sa evocare con maestria il sublime-patetico non già a sprazzi, bensì in tutta la sua poesia. In tal modo, “a sublime feeling of the unimaginable” sovrasta la mera immagine (Coleridge, 1856, p. 65). Esempio il modo in cui è descritta la morte nel secondo libro del *Paradise lost*: “the grandest efforts of poetry are where the imagination is called forth, not to produce a distinct form, but a strong working of the mind”. Il realismo figurativo, insomma, mette le pastoie alla *poiesis*, come nel caso di quei pittori che, rappresentando la morte in forme concrete, cadono nel medesimo errore: l’immagine di uno scheletro, per esempio, è “the driest and hardest image that is possible to discover; which, instead of keeping the mind in a state of activity, reduces it to the mere passivity” (Coleridge, 1856, pp. 65-66).

genuino disgusto” (Burwick, 2015, p. 94). Come vedremo, in Dante il grottesco luciferino deve generare disgusto, ed ha una sua precisa *ratio* teologica.

La lezione di Coleridge appare, in filigrana, nella “Vita di Dante”, lungo e dotto saggio con cui H. F. Cary (1844, p. 10) introduce la sua traduzione della *Commedia*. Egli riprende la critica all’immaginazione vivida, al disegno troppo netto che tende a scadere nel grottesco. “(Dante’s) solicitude (...) to define all his images in such a manner as to bring them distinctly within the circle of our vision, and to subject them to the power of the pencil, sometimes renders him little better than grotesque, where Milton has since taught us to expect sublimity.⁶ Riemerge qui anche l’ambivalenza a proposito del linguaggio (“phraseology”) dantesco, il quale, comprensibilmente, “has been accused of being at times hard and uncouth” (Cary, 1844, p. 11); è innegabile però che quell’asprezza e quella rozzezza veicolino una forza icastica ineguagliabile: “although succeeding writers may have surpassed him in the lighter graces and embellishments of style, not one of them has equaled him in succinctness, vivacity and strength” (Cary, 1844, p. 11). Come vedremo, H. F. Cary adotta una strategia traduttiva volta ad elevare poeticamente lo stile del testo italiano, indebolendone in tal modo l’icasticità pur ammirata.

Liquefattasi la calotta teologico-morale-estetica tardomedievale sotto i raggi della modernità, saltano agli occhi dell’interprete moderno la plasticità figurativa, il vernacolo, le rime aspre e chiocce. Lo stile polimorfo della *Commedia* è irriducibile a schemi semplicistici: il realismo figurativo-allegorico dantesco comprende sia il linguaggio comico/demotico sia quello di registro più elevato. Quell’originale alternarsi di realtà concreta, quasi tattile, e simbolismo che caratterizza la *Commedia* è il correlativo estetico della fede nella trascendenza. Auerbach (2005, p. 142), consapevole di ciò, coglie il senso dell’oltretomba dantesco: “l’apparenza empirica è sempre mantenuta; ci riempie d’incanto o di orrore, ma non ci dà mai fastidio, come tanto spesso la realtà della nostra vita”. Non è sempre così per i romantici britannici, che hanno un rapporto problematico con la fisicità e il linguaggio demotico nella poesia epica.

È cosa nota che le similitudini e lo stile di Dante – straordinario “figuratore-poeta” (Mariani, 2001, p. 88) – evocano con impareggiabile nettezza persone, cose, situazioni, tratteggiando l’essenziale. Ci si sofferma meno frequentemente sul rapporto profondo, consustanziale, fra rappresentazione figurativa e teologia tardomedievale nella *Commedia*. Dante si ispira al sublime cristiano del “*sermo humilis* che insegna la profondità della vita ai semplici, che ci dipinge Dio vivente e morente, lui stesso vile e disprezzato, fra uomini di bassa condizione, e che non disdegna, per sollevare i grandi moti dell’anima,

6. In una traduzione filologicamente corretta, l’appartato metatestuale è molto importante. Sul rapporto tra testo e paratesto nella traduzione si veda Crisafulli (2005).

di scegliere le sue immagini fra gli oggetti d'uso quotidiano" (Auerbach, 2005, p. 175).⁷

Dante è ben consapevole "che il suo stile come pure il suo soggetto sono dei più sublimi" (Auerbach 2005, p. 168) in senso morale; sa pure che la *Commedia*, tutta pulsante di vita vissuta, è in balia di forze contrastanti. Da un lato "il poema sacro, 'al quale ha posto mano e cielo e terra', non è un'opera di stile basso", ma dall'altro "non è neppure un poema in stile sublime secondo l'accezione antica: c'è troppo realismo, troppo di vita concreta, troppo di *biotikon*, come dicevano i teorici greci: tanto nelle parole quanto nei fatti, e non solo presso gli abitanti dell'*Inferno*, ma anche nel *Purgatorio* e spesso persino nel *Paradiso*" (Auerbach, 2005, p. 168). Ecco che Dante trova un equilibrio elaborando un "sublime di genere diverso da quello antico, un sublime che contiene il basso e il *biotikon*" (Auerbach, 2005, p. 169). Di qui la fantasia che guizza dall'elevato al triviale: l'architetto della *Commedia* si è avvalso, riutilizzando in maniera originale, di idee risalenti a Sant'Agostino, il quale gettò "le basi di questo realismo tragico, di questa mescolanza di stili" (Auerbach, 2005, p. 175). In sintesi: la cultura cristiana, restituendo dignità al *biotikon*, ha inaugurato un modo radicalmente nuovo di vedere le cose per cui il grottesco – ciò che a noi moderni pare incongruo, dissonante, comicamente assurdo – può mescolarsi con ciò che è elevato spiritualmente (Burwick, 2015, p. 98). Questa è la base culturale e teologica "dell'interpretazione figurale della realtà, che domina le concezioni del medioevo europeo" (Auerbach, 2015, p. 223). Essa è antitetica a ogni spiritualismo di ascendenza platonica che affermi l'illusorietà del reale.⁸

7. Che il sublime cristiano sia caratterizzato da un energico realismo, lo si coglie in Tertulliano: "Per lui la 'figura' nel senso immediato, è una parte della sostanza, che egli identifica con la carne (Tertulliano, *Adversus Marcionem*, 5, 20, cit. da Auerbach, 2005, p. 191). Questa visione concreta della Creazione è di derivazione ebraica. Il trattato rabbinico *Berakoth*, o *Benedizioni*, celebra le funzioni naturali corporee, giacché è il Signore che ha creato l'uomo con i suoi orifizi (Daniel-Rops, 1989, pp. 320-321). Dante reputa il piacere uno dei mezzi, insieme con ingegno e arte, atti a illuminare la via verso la verità, probabilmente influenzato dalla lettura dei testi medievali ebraici in cui il piacere "è inteso come l'intenso desiderio all'unione spirituale e fisica con l'oggetto amato" (Debenedetti Stow, 2011, p. 1212). Se i romantici britannici avessero meditato su queste coordinate religiose e culturali, avrebbero probabilmente compreso il senso della fisicità orripilante del Lucifero dantesco.
8. L'interpretazione figurale della realtà, di cui la *Commedia* è la massima espressione letteraria nel Medioevo europeo, è "in lotta continua con le tendenze meramente spiritualistiche e neoplatoniche" (Auerbach, 2005, p. 9) che percorrono la cultura cristiana. L'eclettismo di Dante, mediato da fonti averroistiche, accoglie la generale concezione del mondo fisico di Aristotele, benché conservi alcuni elementi platonizzanti (Cristiani, 1970). In Dante è dominante l'influsso dell'ilomorfismo, dottrina scolastica secondo cui negli esseri contingenti, materiali c'è "una composizione ontologica di materia e forma" (cfr. la voce "Ilomorfismo" nel *Dizionario Treccani di filosofia*, 2009, consultabile online a www.treccani.it/enciclopedia/ilomorfismo). Questa consustanzialità tra forma e sostanza, spirito e carne, è rivisitata in funzione della fede cristiana: "la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il Logos, ma con tutta la sua realtà è soltanto 'umbra' e 'figura'

2. H. F. CARY E WILLIAM BLAKE

Nella ricezione di Dante in Gran Bretagna un posto d'onore spetta a due figure autorevoli: il già menzionato H. F. Cary, e William Blake, il più visionario degli illustratori danteschi, nonché il più famoso "poeta-pittore" (De Santis, 2011, p. 616)⁹ dell'epoca romantica. Un filo rosso li lega: Blake concordava con il giudizio pressoché unanime dei poeti romantici britannici (*in primis* Coleridge) che consacrarono Cary quale traduttore per antonomasia della *Commedia*, tant'è che ne utilizzò i versi danteschi riscritti in inglese quando si accinse a illustrare il capolavoro dantesco (Salvadori, 1999, p. 573; Ackroyd, 1999, p. 373). Poiché non conosceva bene l'italiano, Blake entrò nell'universo di Dante proprio attraverso la mediazione offerta da Cary (Braidà, 2004, p. 152).

Se Cary è *The Translator of Dante*, come recita l'iscrizione sulla sua tomba nell'angolo dei poeti a Westminster Abbey, Blake è il

il primo artista dell'era contemporanea (...) ad abbandonare i canoni verosimili e fedeli di una rappresentazione speculare, proiettiva (prospettica), per ritornare alla deformazione stilistica, alla libertà di trattamento quale esisteva in tutte le epoche dell'arte anteriormente al Quattrocento (Barilli, 1983, p. 13).

Blake illustra la *Commedia* con straordinaria forza evocativa e creatività (Braidà, 2004, p. 152; Pyle, 2015, pp. 1, 15), talché possiamo considerarlo "uno dei più rilevanti interpreti figurativi di Dante" (Salvadori, 1999, p. 576). Bellonzi (1983, p. 20) lo reputa il più grande illustratore moderno di Dante.¹⁰

Cary e Blake sono attratti da una qualità dell'universo poetico della *Commedia*: la fusione fra politicità e messaggio spirituale. Dante scandaglia l'animo di personalità soggette al dinamismo di lotte politiche e di movimenti culturali di notevole portata, sicché la sua poesia si presta all'appropriazione da parte di intellettuali, artisti e poeti che desiderano connettere ideali politici, fede religiosa e valori estetici (Braidà, 2003, p. 152). Cary, pastore della Chiesa d'Inghilterra, e Blake, battezzato nella fede anglicana (Ryan, 1997, p. 47), con-

di ciò che è autentico, futuro, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura vera, conterrà la realtà vera" (Auerbach, 2005, p. 223).

9. De Santis 2017 è una rielaborazione in lingua inglese (provvista di immagini a colori) dell'articolo citato. La *Commedia*, in particolare l'*Inferno*, è uno dei testi letterari più tradotti nel mondo angloamericano. Sulle traduzioni dantesche di maggior qualità pubblicate fino al 2000 si veda Crisafulli 2000.
10. Se si presume che la traducibilità sia una proprietà intrinseca a tutti i sistemi semiotici – supposizione ragionevole (Dusi 2015) – allora la traduzione di un testo letterario in forma pittorica è senz'altro possibile. Nella terminologia di Jakobson (1959), il Dante di Cary è una *traduzione interlinguistica*, ovvero un'interpretazione di segni linguistici per mezzo di un'altra lingua, il che è ciò che comunemente si intende per traduzione. Il Dante di Blake è invece una *traduzione intersemiotica*, cioè un'interpretazione di segni linguistici per mezzo di segni appartenenti a sistemi segnifici non linguistici. Nel caso dell'opera blakeana è peraltro evidente che l'atto dell'illustrare è consustanziale all'interpretare (Braidà, 2004, p. 167; Pyle, 2015, pp. 1, 15).

dividono una peculiare sensibilità politica e religiosa, di matrice protestante e quindi liberaleggiante. Se si va oltre la superficie, però, si coglie un livello di complessità irriducibile agli schematismi. Cary è un progressista e al contempo uomo dell'*establishment*: per lui il patto anglicano (il Monarca è a capo della chiesa d'Inghilterra) è la pietra angolare della società britannica, garantisce sia la libertà di coscienza che l'ordine costituito. Cary è convinto che, raggiunta l'autonomia da un clero autocratico, il libero esame dei testi sacri consenta ai fedeli di accedere alla Rivelazione. Il problema religioso, dunque, affligge solo i paesi cattolici, tuttora soggiogati da una chiesa repressiva.¹¹ Dante, il quale vagheggiava una riforma religiosa già nel Trecento, viene arruolato d'imperio alla causa politica e religiosa anglicana – le due sfere sono inseparabili –, di cui sarebbe un illustre antesignano. Egli diviene così un combattente per le libertà religiose e civili *ante litteram*. Nella "Vita di Dante", il saggio introduttivo alla sua traduzione della *Commedia*, che è un manifesto della visione *Whig*, Cary rappresenta Dante come un poeta Ghibellino amante della libertà intesa in un'accezione moderna: "of what he considered the cause of civil and religious liberty, he is on all occasions the zealous and fearless advocate" (1844, pp. 10-12).

L'anticlericalismo dantesco, reinterpretato come protoprotestantesimo, viene immesso nel solco della modernità religiosa. Cary, naturalmente, non fuoriesce dall'orizzonte dell'escatologia cristiana tradizionale, critica semmai l'ancoraggio a superstizioni cattoliche quali l'esistenza del purgatorio. L'inferno e il paradiso rimangono dimensioni ontologiche dell'Aldilà non già metafore della condizione umana. Detto ciò, il divario fra cristianità tardo-medievale e cristianità protestante è evidente sotto vari aspetti. Dante vive in una società che pullula di tensioni fra identità religiosa e sviluppo economico-sociale. Il miracolo della rinascita cittadina ha lacerato il tessuto religioso feudale, nel quale privato e pubblico, morale e politico, sono indissolubilmente associati (Pertile, 1988, pp. 68, 70). Dante condanna le colpe di società brulcanti di vita, che fanno affiorare come i detriti dopo una tempesta l'avarizia, l'usura, la simonia, la lussuria, l'eresia. La nuova borghesia cittadina dei 'subiti guadagni' genera personaggi "pieni d'energia vitale, di trucchi, d'inganni e d'ingegno" che non possono essere idealizzati: costoro sono "i futuri abitanti di Malebolge... usurai, seduttori e ruffiani, simoniaci, barattieri, ipocriti, ladri, ingannatori, falsari" (Pertile, 1988, p. 72). La pandemia dell'affarismo senza scrupoli minaccia di disgregare antichi valori e certezze. Come potrebbe H. F. Cary condividere *in toto* la sensibilità di un poeta-filosofo cristiano del

11. Sul rapporto fra gli interpreti protestanti e Dante si vedano Crisafulli (2003) e Havelly (2014), quest'ultimo è un eccellente studio sul gusto e sulla mentalità del pubblico britannico. Crisafulli (2017) affronta il rapporto fra ermeneutica e teoria della traduzione in rapporto alla semiologia di Umberto Eco.

Trecento propagatore della “grande utopia regressiva del ritorno all’antico” (Santagata, 2012, p. 16)? La società inglese dell’Ottocento ha compiuto grandi passi verso la modernità, la rivoluzione industriale ha riconciliato borghesia produttiva e spirito cristiano. Per Cary la simonia non prorompe dalle viscere di una società che si sviluppa tumultuosamente, è piuttosto la colpa grave di cui si macchia esclusivamente un’istituzione autocratica, quella cattolica, al contrario della libera Chiesa anglicana che ha rinunciato al potere temporale, fonte di ogni corruzione. Né l’eresia ha più ragion d’essere: la libertà di scelta è apertamente rivendicata dalle chiese riformate.

Blake si spinge oltre la polemica fra cattolici e protestanti, essendo il suo concetto di libertà radicale incompatibile con le teologie cristiane *mainstream*. Il suo pensiero, sospinto da un turbini radicaleggiante, ha più estese ramificazioni politiche e filosofiche rispetto a quello di H. F. Cary. Repubblicano fin dalla gioventù, egli è anticonformista e radicalmente eterodosso dal punto di vista religioso (Pyle, 2015; Salvadori, 1999, p. 585). Dante non gli appare come il fiero ‘ghibellin fuggiasco’ che affascina le persone di cultura del suo tempo, bensì nella veste di un monarchico reazionario: “Dante gives too much, Caesar he is not a Republican. Dante was an Emperor’s, a Caesar Man” (Blake, 1988, p. 634). Una posizione, questa, in sintonia con il repubblicanesimo professato dagli intellettuali a lui coevi più radicali.

Dante sarebbe addirittura un ateo – in un’accezione tutta blakeana – in quanto si illude che un’organizzazione politica possa essere strumento, sia pure indiretto, di Redenzione, e propina altresì ai suoi lettori una visione ingannevole di trascendenza assoluta (Pyle, 2015, p. 56). Il monarca che dobbiamo esautorare non è un individuo in carne e ossa, bensì una falsa entità spirituale (Pyle, 2015, p. 39). L’infelice condizione post-edenica significa separazione da Dio: né governi secolari, né l’imposizione di dogmi e rituali da parte di chiese possono avvicinarci al nostro Creatore. La rivoluzione, che è poetica e spirituale oppure non è, scoppia solo nell’interiorità delle nostre coscienze. L’insoddisfazione di Blake ai lacci e laccioli dell’obbedienza alle autorità tradizionali è tale che egli reputa tiranniche sia la monarchia illuminata sia l’istituzione ecclesiastica ricondotta alla purezza evangelica auspicata da Dante (De Santis, 2011, p. 631). Le chiese riformate ci ingannano quando affermano di aver risolto alla radice il problema del rapporto fra la divinità e l’umanità. Hanno, sì, introdotto la dottrina del libero esame ed estirpato la simonia dei papisti, eppure anch’esse ci incatenano ad articoli di fede limitanti, essendo obnubilate dal concetto di trascendenza, mentre Dio è immanente in noi: *ogni* chiesa soffoca l’immaginazione poetica (Ryan, 1997, p. 77). In sintesi: l’estetica blakeana mira a una liberazione totale dell’umanità dal materialismo, dalla razionalità scientifica, nonché dal bisogno insano dell’istituzione ecclesiastica, entità de-

moniaci che, isterilendo le cose dello spirito, “crocefigge Cristo con la testa in giù” (Yeats, 2015, p. 75).

L'originalissima teologia blakeana dissolve il Dio giudaico-cristiano in un panteismo spiritualistico. Blake mette in bocca al Profeta Isaia parole che per Dante sarebbero state sacrileghe, e per Cary insensate: “I saw no God. Nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discovered the infinite in everything” (Blake, 1988, p. 38). Nell'escatologia blakeana, la Redenzione avverrà solo se l'umanità saprà sviluppare le straordinarie potenzialità dell'immaginazione artistica/poetica, “la prima emanazione della divinità” (Yeats, 2015, pp. 80-81). Solo l'arte, la poesia, la pittura possono “smascherare la falsa divinità e indicare agli uomini il *vero* messaggio cristiano” (De Santis, 2011, p. 631). Quelle discipline, fonti inestinguibili di spiritualità, non si limitano ad affrancarsi dalla teologia, ne usurpano il ruolo. I preti non hanno più ragione d'essere: spetta all'individuo illuminato ripristinare l'armonia edenica fra ragione e immaginazione (Bellonzi, 1983). Si potrebbe dire che per Blake in principio era il logos *sub specie* poesia. “The Jewish & Christian Testaments are an Original derivation from the Poetic Genius” (Blake, 1988, p. 1); “The Old & New Testaments are the Great Code of Art” (Blake, 1988, p. 274). Poiché il divino si rispecchia nell'umano, il genio poetico è presente in ognuno di noi. Da questo punto di vista, la rottura ideologica con Dante (e con Cary) è netta: è “la libertà dell'immaginazione” (Yeats, 2015, p. 76) che ci guida alla salvezza, non già la Grazia. O, potremmo dire, l'immaginazione poetica è la Grazia divina.

Qui si stravolge la libertà cristiana secondo cui è il libero arbitrio, illuminato dalla Grazia e sorretto dalla fede, che definisce la natura morale dell'individuo non già la perfetta percezione estetica. Secondo Blake “le leggi morali e religiose sono destituite di ogni legittimità trascendentale” (Salvadori, 1999, p. 586). I Vangeli ci impongono solo di “obbedire al comandamento cristiano del perdono senza limiti” (Yeats, 2015, p. 69). La divinità non può punirci per aver trasgredito leggi morali che sono mere invenzioni umane, né mira a soffocare la creatività, nostra linfa vitale. Dante ha sbagliato nell'aver divinizzato in particolare una norma odiosa: quella che presuppone come propria antagonista la passione, che è “il peccato più importante” (Yeats, 2015, p. 76). In questo c'è perfetta consonanza fra Blake e i romantici britannici, per i quali la passionalità è fra i moti umani più nobili. Come si può concepire un Dio buono e giusto eppure vendicativo, desideroso di torturarci per aver assecondato i nostri impulsi vitali e creativi? Assurda e ingiusta è l'idea per cui “God will torment Man in Eternity for following his Energies” (Blake, 1988, p. 34). Viene meno così il concetto teologico di retribuzione morale ed espiazione – “quello che è peccato allo sguardo dell'uomo crudele non è peccato allo sguardo del nostro Dio benevolo” (Yeats, 2015, p. 74). L'incondizionata e universale

remissione di ogni colpa rende superflua e dannosa l'idea di un oltremondo, né l'inferno né il paradiso "sono da considerarsi come luoghi fisici" e trascendenti, bensì dimensioni interiori dell'uomo. L'inferno è lo stato mentale dell'umanità post-edenica, impelagata nella materialità, priva di quella visione immaginativa che, essa sola, dischiude il paradiso su questa terra (De Santis, 2011, p. 624; Dunbar, 1980, p. 47). Blake imputa a Dante di aver frainteso la divinità, facendola apparire superiore al Padre o a Gesù; di certo Dio non può aver creato l'inferno, che è opera di Satana. Si scorge qui l'influenza di un Milton rivisitato in sintonia con l'estetica romantica:

it seems as if Dante's supreme Good was something Superior to the Father or Jesus (as) for if he gives his rain to the Evil & the Good & his Sun to the Just & the Unjust He could never have Builded (sic) Dantes Hell nor the Hell of the Bible neither in the way our Parsons explained it. It must have been originally Formed by the Devil Himself & So I understand it to have been" (Blake, 1988, p. 690).

Il Dio tirannico della metafisica cristiana, creatore di leggi assurde e implacabile giudice di chi le viola, assomiglia a Satana, il legislatore-repressore. Il Dio di Blake è un libero principio creatore nel cuore degli esseri umani. La nostra cecità è conseguente alla caduta rovinosa dall'Eden, siamo stati gettati in un mondo alle cui tentazioni non sappiamo resistere; la prima di queste è la bulimia legislativa, fomentata da Satana, in tutti gli ambiti della vita umana (Pyle, 2015, pp. 9, 11).

Sarebbe un errore glissare sul retroterra religioso di Blake, un cristiano non conformista, visionario, idealista radicale, fautore di una libertà illimitata (Gizzi, 1983, p. 39). Il Dio-Cristo risorto annuncia la liberazione dalla materialità post-edenica. Il rigetto blakeano delle istituzioni e della tradizione religiosa è volto a "superare i limiti della condizione umana", nasce cioè dal desiderio di poter "partecipare all'universo divino. Non è un rifiuto di Dio, ma piuttosto l'identificazione dell'umano col divino" (Gizzi, 1983, p. 41). Ligio alla visione cristiana della Caduta e della Redenzione, Blake crede nell'unicità dell'essere umano, nella sua mortalità e divinità (Dunbar, 1980, p. 3). La moralità consiste nel rimaner fedeli all'*imprinting* divino che è in noi sotto forma di facoltà poetica-immaginativa. Non si può quindi concordare con Harold Bloom, quando afferma che Blake non è cristiano, bensì un "umanista apocalittico" (Ryan, 1997, p. 45). Lascia perplessi anche l'affermazione per cui "Blake e Shelley sono così categorici nel disconoscere Dio che finiscono per illuminare il Diavolo quale figura divina" (Lyons, 2016, p. 37). In realtà, come vedremo più avanti, il Satana blakeano emana sprazzi di divinità in quanto egli è una metafora di una condizione, quella umana, nella quale il bene e il male coesistono in maniera conflittuale. La visione religiosa di Blake si presta a fraintendimenti perché dobbiamo estrapolarla da opere poetiche: la voce di

Blake-autore viene talora confusa con quella del suo Satana, creatura letteraria dotata di un'esistenza autonoma (Ryan, 1997, p. 54).

In ogni caso, Blake non può essere equiparato semplicisticamente all'autore di *In defence of Atheism*. Il fatto che Blake incorpori "la nozione di ambiguità morale direttamente nella sua opera *The Marriage of Heaven and Hell*" (Lyons, 2016, p. 36), non lo rende anticristiano: questa ambiguità, su cui torneremo, ha chiare ascendenze miltoniane. Il suo anticlericalismo è di chiara filiazione protestante, tant'è che egli reputa sacrosanto il principio della libertà di coscienza – "What is Liberty without Universal Toleration" (Blake, 1988, p. 635). Nella sua visione c'è dilatato oltremodo lo zelo spirituale della Riforma, quell'impulso irrequieto alla ricerca della verità scritturale, che configura il diritto all'eterodossia. L'azione riformatrice non può dirsi conclusa neppure con la sconfitta dell'autocrazia papale (Ryan, 1997, pp. 18, 44). L'Anglicanesimo, cristallizzandosi nei suoi articoli di fede, entra in contraddizione con sé stesso: negato il principio d'autorità ecclesiastico, non dovrebbe esser più ammessa neppure un'ortodossia blanda. La fede di Blake si colloca nell'alveo di una corrente minoritaria, detta antinomiana, che riconosce unicamente la legge di Dio (Pyle, 2015, p. 36). Gli antinomiani non mirano a sostituire un corpo legislativo, secolare o spirituale che sia, con norme ritenute più aderenti alle Scritture. La loro finalità è quella di giungere all'autocoscienza della divinità che è in noi, condizione che svelerà la pericolosità di tutte le prescrizioni morali, che sono intrinsecamente soverchianti e repressive (Pyle, 2015, pp. 39, 44).

Il fraintendimento della religiosità di Blake induce, a sua volta, a distorcere i rapporti che egli instaura con Dante. Yeats, accanto agli squarci illuminanti sul mondo poetico blakeano, inaugura una tradizione 'negativa' che esaspera le divergenze fra il poeta fiorentino e il suo illustratore romantico:

mentre sedeva chino sul grande album, in cui faceva i disegni per la *Divina Commedia*, Blake era davvero certo che egli e Dante rappresentavano degli stati spirituali che stanno faccia a faccia in un'eterna inimicizia. Dante, in quanto grande poeta, era "ispirato" dallo Spirito Santo"; ma la sua ispirazione era mescolata con una certa filosofia, scaturita dalla sua epoca, che Blake riteneva mortale e nemica delle cose immortali, e che fin dai primordi ha risieduto in alto loco e ha governato il mondo. Questa filosofia era la filosofia dei soldati, degli uomini del mondo, dei preti affaccendati con il governo, di tutti coloro che a causa del loro assorbimento bella vita attiva, erano stati persuasi a giudicare e a punire (Yeats, 2015, pp. 68-69)

Sulla scia di Yeats, vari studiosi ritengono che le illustrazioni blakeane alla *Commedia* esprimano un rigetto totale del sistema estetico ed etico tardomedievale. Questa posizione è illogica: per quale motivo, si chiede Pyle (2015) giustamente, un illustratore si ostinerebbe a rivisitare l'opera di un poeta a cui è radicalmente ostile? Yeats, certo, coglie nel segno allorché afferma che Blake

si relaziona in maniera tesa con un'opera nella quale emergono una politicità e religiosità meramente mondane, le quali invischiano il lettore nella "vita esteriore" (Yeats, 2015, p. 69) che caratterizza gli spiriti pagani. Da ciò tuttavia non si desume una incomunicabilità radicale fra l'universo dantesco e quello blakeano. Pur mettendo in discussione i "presupposti politici, teologici e poetici della *Commedia*" (De Santis, 2011, p. 614), Blake vi coglie potenzialità di illuminazione spirituale.

Blake ha una psiche rutilante che lo induce a instaurare rapporti complessi con i suoi mentori, da cui vuole emanciparsi superandone i presunti errori. Il suo sodalizio intellettuale con Dante è affine a quello instaurato con Milton: una "lively, stimulating, intimate, intense, and provocative kinship of mind and spirit on the part of Blake, the 'active' partner, which combined deep affection and admiration with elements of profound disapprobation" (Dunbar, 1980, p. 1). Agli occhi di Blake anche l'autore del *Paradise Lost*, pur essendo protestante, è succube di una visione tradizionale, con tratti autoritari, del cristianesimo. E difatti quest'ultimo, irretito da una *forma mentis* puritana raziocinante, sosteneva governi tirannici (Dunbar, 1980, pp. 3, 5), fraintendendo il significato di uno stato, quello post-edenico, nel quale il male è causato dall'isterilirsi del genio poetico, non già dalla trasgressione di leggi morali (Pyle, 2015, 10).

La visionarietà simbolista e intensamente spirituale di Blake gli consente una profondità prospettica sconosciuta a quegli intellettuali britannici a lui coevi che politicizzano la *Commedia* in senso protestante – Ugolino, per costoro, è *in primis* la vittima sacrificale della tirannia della Chiesa cattolica (Pyle, 2015, p. 22) –, sottolineandone altresì il protoumanesimo. Dante, pur cadendo spesso in errore, coglie alcune verità nascoste nelle pieghe di una narrazione teologica arcaica. Per farle riemergere, occorre anzitutto umanizzare i dannati: "è troppa la fiducia che Blake nutre nei confronti della dignità dell'uomo, perché lo si possa indurre ad abbassarla infierendo sui dannati, attribuendo loro lineamenti eccessivamente alterati e bestiali"; l'essere umano è capace "di essere contemporaneamente brutto fra i bruti e angelo fra gli angeli" (Barilli, 1983, pp. 14-15).

Non possiamo comprendere fino in fondo la relazione fra Cary, Blake e Dante, se non includiamo Milton in quello che è un circolo di visionari cristiani. *The Translator of Dante* e l'illustratore romantico per antonomasia della *Commedia* traducono/interpretano simultaneamente due testi originali, la *Commedia* e il *Paradise Lost*, opere che, nonostante le differenze ideologiche e d'impostazione estetica, esibiscono profonde connessioni (Dunbar, 2015, p. 37; Pyle, 2015, pp. 10, 29, 59, 94).

3. IL SATANA DI MILTON VIS-À-VIS IL LUCIFERO DANTESCO

Il Satana del *Paradise Lost*, nel momento in cui diviene un personaggio a tutto tondo, subisce una metamorfosi radicale. Il lettore è indotto a sospendere il proprio giudizio morale: scatta il meccanismo dell'identificazione nei confronti di una creatura psicologicamente affine a noi, un essere ambivalente, oscillante fra il bene e il male (Carey, 1989; Lyons, 2016). Nella tradizione ebraica Satana non era un agente autonomo, bensì la personificazione di un impulso al male radicato nell'animo umano (Arp and MacCraw, 2016, p. 6).¹² Il cristianesimo tende invece a concepire Satana come un'intelligenza attiva, forma priva di materia, maligna per libera scelta (Arp and MacCraw, 2016, p. 4). Dio non può aver piantato il seme della cattiveria nella nostra anima. Occorre un tentatore a noi esterno (Arp and MacCraw, 2016, p. 6) che ci induca a trasgredire i comandamenti divini.

Se Satana è l'anti Dio, si sgretola il monoteismo assoluto che i cristiani hanno ereditato dai 'fratelli maggiori' di fede giudaica. Forse ne è cosciente il protestante Milton, il quale mette "in moto una modalità drastica e fondamentale di interpretare il demonio come un'affermazione della conflittualità umana e un paradosso che compromette l'analisi cristiana che pone Dio e il Male quali entità distinte e incompatibili" (Lyons, 2016, p. 33). Questo anti-dualismo è in contrasto con la teologia tardomedievale. Tuttavia nel *Paradise Lost* Satana assume una pluralità di volti e fisionomie, il che lascia trapelare la possibilità che almeno una di esse non sia essenzialmente antitetica al Lucifero dantesco – posto che quest'ultimo sia pensato secondo il concetto morale che lo ispira (l'inerzia quale figura della vacuità ontologica) e non già in base all'immagine rappresentata (la bestialità deforme).

Fra gli interpreti del *Paradise Lost* s'è costituito il partito dei 'satanisti', secondo cui la tragica – e seduttiva – grandezza dell'angelo decaduto ne oscura la diabolicità. Egli non è mai soggetto a un'umiliante degradazione (Carey, 1989); somigliante a un personaggio shakespeariano, si ribella quasi per coazione a ripetere e ne soffre; dietro tale infernalità così poco ferina si cela una dinamica psicologica complessa, tant'è che dai suoi occhi sgorgano lacrime angeliche: "Thrice he essayed, and thrice in spite of scorn,/Tears such as angels weep, burst forth (*Paradise Lost* I, 619-620)". Non si può immaginare contrasto più acceso rispetto al Lucifero dantesco, il cui pianto misto a bava

12. "La storia degli angeli caduti, che figura nella letteratura apocalittica, manca nel Talmud e nel Midrash. Negli scritti del periodo rabbinico, gli angeli del male altro non sono che una invenzione per esprimere la collera divina, e la loro funzione è quella di mettere in esecuzione le deliberazioni prese da Dio per punire la malvagità degli uomini... 'Satan' è la personificazione della malvagità... L'impulso al male è una forza interna all'individuo, piuttosto che un influsso dall'esterno... (Ciò) spiega anche come Dio permetta al Satan di agire e non lo distrugga:... (esso) è un costituente essenziale della umana natura, senza il quale la razza presto si estinguerebbe" (Cohen, 1999, pp. 84-85).

pare la fuoriuscita di liquidi dagli orifizi di un cadavere. Nel libro IX del *Paradise Lost*, il tentatore per eccellenza è talmente affascinato dalla bellezza di Eva raggiante nell'Eden che per un istante tralascia l'inganno, l'odio, l'invidia, la vendetta, sospendendo ogni azione malvagia: "and for the time remained/ Stupidly good, of enmity disarmed,/Of guile, of hate, of envy, of revenge (*Paradise Lost* IX, 464-466)" Ripresi dalla fugace infatuazione, Satana riprende la sua perfida macchinazione. E tuttavia la ricaduta nel bene ne ha ingentilito la personalità, come se l'amore fosse la sua inclinazione naturale, alla quale egli oppone la volontà soverchiante di rovinare l'umana specie (Carey, 1989).

L'enigmaticità di Satana è tale che i critici letterari si domandano se Milton parteggi o meno per questo ribelle prorompente *pathos* ed energia repressa, così lontano dallo stereotipo del maligno. Nel *Paradise Lost* vi sono, in effetti, i presupposti per quel satanismo eroico che suscita ammirazione nei circoli letterari di epoca romantica (Arp and MacCraw, 2016, p. 2; Praz, 2018, p. 58). Shelley, nella *Defence of Poetry*, non trattiene la sua ammirazione per la natura sublime di Satana, cui attribuisce una valenza etica che lo pone al di sopra della divinità: "è un errore il supporre che possa esser stato concepito come la personificazione del male... Il demonio del Milton come essere morale è di tanto superiore al suo Dio, di quanto colui che persevera in qualche disegno, che egli ha concepito eccellente, a malgrado dell'avversità e della fortuna, è superiore a chi, nella fredda sicurezza dell'immane trionfo, infligge al suo nemico la più orribile vendetta" (Praz, 2018, p. 59).

Dante avrebbe reputato blasfemo un concetto di moralità per cui l'eroe sovrumano che si erge contro ogni avversità sovrasta in positivo il Dio vendicativo della Rivelazione. Va detto però che la rappresentazione miltoniana del male, diversamente da quanto sostiene Praz (2018, p. 58), difficilmente può essere interpretabile come un radicale "capovolgimento di valori": Milton è un poeta nonché teologo cristiano di fede incrollabile. L'incomprensione nasce dal fatto che la modernità ha rivoluzionato i rapporti fra estetica e teologia, sicché il male, che il sublime cristiano tardomedievale disegnava con nettezza, ora si affaccia alla letteratura in forme ambigue. Milton partorisce una creatura ibrida, frutto della cristianità protestante, che è funzionale a una visione, quella romantica, in cui il demonio "lungi dall'essere una personificazione del male, è postulato piuttosto come una figura essenziale, se non addirittura sperimentale, della psicologia umana" (Lyons, 2016, p. 33). Questo Satana inteso metaforicamente, come inclinazione al male che alligna nelle nostre coscienze, è "più necessario ed utile quale figura della complessità umana rispetto a Dio" (Lyons, 2016, p. 35). L'anti-dualismo insito in questa concezione consente ai romantici britannici di ristabilire l'unità dialettica degli opposti nella vita umana: pazzia e ragionevolezza, bene e male, energia e virtù (Lyons, 2016, p. 35). E tuttavia le conseguenze morali e ideologiche che essi ne traggono sono

in distonia con la teologia di Milton, il cui Satana non è unicamente un eroe tragico, possiede pure una dimensione maligna che non può dirsi del tutto scissa dal nucleo metafisico tardomedievale.

I romantici britannici trasformano la *Commedia* da testo letterario e profetico ancorato a un sostrato allegorico a epica regolata dalle leggi autonome dell'invenzione poetica. Questa forzatura ermeneutica mal si concilia con "lo 'mperador de 'l doloroso regno" (*If.* XXXIV, 28) così come lo raffigura Dante. L'*intentio operis* dantesca è inequivocabile: l'empatia è un sentimento inammissibile in un sistema teologico-morale nel quale "non c'è possibilità di mediazione o di compromesso" (Pertile, 1988, p. 61). Nessuna ambiguità, dunque. Un anti-Dio senziente e agente, essenziale all'ordinamento cosmico negherebbe l'onnipotenza divina. Un Satana a immagine e somiglianza dell'uomo è pure impensabile. Poiché l'essere umano è definito essenzialmente da due facoltà, la loquela, e la libertà morale, occorre che la personificazione del male sia priva di entrambe. Nonostante la diversità a livello figurativo (e, in parte, anche concettuale) fra il Lucifero dantesco e il Satana miltoniano, ci sono alcuni elementi di continuità (se non vere e proprie analogie) da un punto di vista teologico. Questi sono evidenti nell'illustrazione blakeana al canto XXXIV dell'*Inferno*.

La visione dantesca della dannazione è "fermamente radicata nella tradizione teologica più ortodossa" (Barolini, 2018, p. 158). Finora l'autore della *Commedia* ha posto l'accento sulla fisicità delle torture – quantunque all'occhio critico non sfugga la circostanza che la sofferenza dei dannati è anzitutto psichica;¹³ ha drammatizzato una scenografia in cui i dannati sono in preda a pulsioni terrene, mentre, a rigor di teologia, essi dovrebbero essere inanimati nella 'morta gora'. Giunto alla conclusione della prima Cantica, Dante sceglie di seguire fedelmente sia la dottrina agostiniana in base a cui "l'inferno è sostanzialmente una condizione di perpetua morte, di perpetua alienazione dalla vita di Dio" (Barolini, 2018, p. 174), sia il concetto tomistico secondo cui il peccato prorompe da due atteggiamenti perversi: l'avversione a Dio e la resa alle pulsioni istintuali.

Al fine di rappresentare in forme intelligibili la punizione della superbia luciferina, Dante attinge all'iconografia trecentesca. La sua fonte più importante è il Lucifero di Coppo di Marcovaldo, realizzato sul finire del XIII secolo nel mosaico raffigurante il Giudizio Universale che abbellisce la cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze (Pasquini, 2010, p. 283; fig. 1). Rappresentato nell'atto di divorare un dannato, l'angelo decaduto ha orribili fattezze, le corna e la barba nera; la scena infernale è animata da serpenti velenosi e

13. "La perpetua alienazione da Dio come conseguenza del nostro peccato" determina "la *poena damni*, cioè il 'dolore della perdita', che corrisponde alla perdita della visione divina" (Barolini, 2018, p. 174)

da uno stuolo di demoni che sottopongono i dannati a supplizi terrificanti. È improbabile che Dante si sia ispirato anche al Lucifero giottesco dipinto nel Giudizio Universale (fig. 2), sebbene egli verosimilmente abbia visitato Giotto mentre questi affrescava la Cappella degli Scrovegni a Padova, terminata intorno al 1306 (Gizzi, 2001, p. 31). È comunque pregnante “l’intima analogia” (Mariani, 2001, p. 88) tra le loro figurazioni del sommo peccatore: entità mute, che agiscono meccanicamente su impulso divino, ribadiscono entrambe l’archetipo ideologico della cultura tardomedievale: l’onnipotenza del sacro, l’implacabilità della giustizia divina, l’abiezione di chi ha abbandonato la ‘verace via’. Il Lucifero giottesco è abominevole, un soggetto obeso, circondato da serpenti, il sottofondo è in gran parte nero come la pece. Giotto e Dante si rivolgono a due tipologie di lettore modello: il fedele comune che si accontenta di riconoscere il demone bestiale dell’immaginario collettivo, e l’interprete teologicamente avveduto al quale si svela il significato simbolico sotteso alla rappresentazione iperrealistica. La risposta, per l’uno e per l’altro, dovrebbe essere univoca sul piano estetico-morale: repulsione per il simbolo del male radicale, descritto in maniera tale da escludere qualsivoglia cedimento compassionevole.

Il contrappasso dantesco segue una logica inflessibile che, nel caso di Lucifero, i romantici britannici stentano ad afferrare: “poiché l’inferno è una meritata separazione da Dio, la punizione non è qualcosa di inflitto da Dio, bensì la conseguenza, l’emanazione del peccato stesso” (Barolini, 2018, p. 168). Essendo la condizione infernale la *privatio boni*, ne consegue che più si è lontani da Dio più l’essere regredisce, rimpicciolisce, abbrutisce. La connotazione più pregnante del “verme reo che ‘l mondo fora” (*If.* XXXIV, 108), dunque, è la riduzione infinitesimale dell’essere. Se Dio è essere o essenza in sommo grado, Lucifero, in quanto male assoluto, altro non è che l’ente inesistente. Lucifero – ovvero “morte inanimata”, negazione della Grazia (Barolini, 2018, p. 168) – funge da scenografia del male (Kirkpatrick, 1987, p. 439). Non c’è un’intenzione comico-grottesca nell’accezione dei critici moderni, quantunque Lucifero appaia come una caricatura di ciò che era, o avrebbe voluto essere. Dante ci pone sotto gli occhi una lente di ingrandimento affinché il contrasto paradossale fra la figura gigantesca dell’angelo ribelle e la sua reale nullità ontologica ne ponga in rilievo le smodate velleità di onnipotenza, recise dalla sconfitta. Con l’eccezione di Ciotti (1970) – a suo avviso, il demoniaco dantesco scivola nel grottesco arbitrario –, è giudizio acquisito della critica contemporanea che la mostruosità di Lucifero rispecchia logicamente la degradazione morale causata dal tradimento del proprio Creatore-benefattore (Kirkpatrick 1987; Barolini 2018; Cervigni 2010; Ciotti 1970; Pasquini: 2010; Pizzimento 2016; Malato 2017). Questa ‘madre di tutti i peccati’ richiede l’annichilimento dell’Ur peccatore, ridotto a un atomo opaco. Nessuna sofferenza è maggiore

di quella conseguente alla sottrazione del Logos, segno del disancoramento da ogni parvenza d'umanità.

Vediamo più in dettaglio l'ultimo e il più severo atto della retribuzione divina, prima che Dante e Virgilio fuoriescano 'a riveder le stelle':

a) Scaraventato dalla furia divina nelle viscere della terra, Lucifero è crocefisso a testa in giù, a mo' di scherno. Avvolto nelle tenebre, si trova a una distanza siderale dal bene assoluto, il quale, luce accecante, è assiso "al sommo della sua gloria, nel fulgore dell'empireo" (Malato, 2017, p. 265). "La creatura ch'ebbe il bel sembiante" (*If.* XXXIV, 18) è animalesco, le tre facce orripilanti di diversi colori simboleggiano il rovesciamento della Trinità (Malato, 2017, pp. 262-265). Ha un aspetto ripugnante: le lagrime che sgorgano dai sei occhi, frammiste a bava rossastra, scendono giù come un liquame viscido.

b) Il lettore modello immaginato da Dante tende a chiedersi se dietro quel sembiante bestiale vi sia un barlume d'intelligenza e di sentimento. Ma nel "regno della colpa e della pena eterna, dominato dal principio del male e afflitto dalla disperazione" (Malato, 2017, p. 262), a Lucifero è preclusa ogni azione volontaria. Creatura reificata, marchingegno infernale, Lucifero non può dar ordini neppure ai diavoli di Malebolge.¹⁴ Le ali angeliche, proprie dei Serafini, si sono trasformate in quelle cupe dei pipistrelli, ma non gli servono per librarsi di qua e di là: la loro funzione è quella di generare il vento gelido che ghiaccia il lago di Cocito, in antitesi al calore emanato dallo Spirito Santo; il loro sventolare ritmico assomiglia al ruotare delle pale di un enorme mulino a vento.

c) Se in Lucifero non c'è volizione, manca pure ciò che la muove negli esseri umani: l'emotività. Il suo piangere assomiglia allo zampillare di acqua sporca da una statua, né l'atto di maciullare e straziare Giuda, Bruto e Cassio è assimilabile al fiero pasto di un Ugolino in preda al desiderio di vendetta.

d) L'ultimo ritocco all'inesorabilità di questo contrappasso è la privazione della dignità letteraria. Né Virgilio né Dante il pellegrino possono entrare in una relazione dialogica con quell'essere abnorme, male pietrificato. Una creatura degradata in sommo grado non è degna di avere neppure un'esistenza quale personaggio epico.

Dante contravviene a quell'oscurità descrittiva della narrazione epica che, secondo i precetti dell'estetica romantica, dovrebbe espungere i dettagli repellenti. Avendo superato il dualismo dei neoclassicisti, i romantici britannici

14. Ai diavoli di Malebolge, che non si trovano al culmine dell'inferno, può esser concessa una parvenza di intenzionalità. La loro apparente dinamicità, tuttavia, ne cela la loro sostanziale nullità (Kirkpatrick, 1987, pp. 274, 278). Il gioco onomastico – Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Libicocco, Draghignazzo, Ciriatto, Graffiacane, Farfarello e Rubicante – ha lo scopo di negare loro un'identità. Nella tradizione cristiana il nome proprio esprime una misura di rispetto che Dante non può concedere agli esseri infernali.

riescono a tollerare il disordine conseguente alla violazione delle leggi dell'epica religiosa in misura maggiore rispetto ai loro predecessori. Ciò che reputano assurdo è il Lucifero non personaggio, privo di tragicità mondana, la cui inattività emerge dall'assenza di cognizione, di sentimento e di azione drammatica. Siamo all'epilogo del viaggio infernale eppure nulla di grandioso accade, il che è straniante da un punto di vista etico-estetico e diegetico. L'inerzia luciferina confligge con una concezione estetica in cui la ribellione, lo scagliarsi contro le asperità, sono sorgenti della vita poetica. Perché l'*Inferno*, la cantica più incline al sublime patetico, partorisce un mostro inerte che suscita solo ribrezzo?

4. IL LUCIFERO DI CARY

Il Dante di Cary è *target-oriented*: immerge totalmente un capolavoro della civiltà occidentale nella tradizione estetica e letteraria inglese.¹⁵ Cary utilizza il *blank verse* miltoniano o pentametro giambico, il verso nobile della poesia epica inglese. L'influsso di Milton è evidente soprattutto nella sintassi, con le sue frequenti inversioni, e nella costruzione di una *versificazione* dinamica, che riecheggia il movimento narrativo nel *Paradise Lost*. Al fine di rendere il suo testo accettabile, nonché immediatamente comprensibile a un pubblico colto, Cary riduce al minimo le scelte stilistiche che sarebbero percepite come bizzarre (Crisafulli, 2003, p. 182). Soffermiamoci brevemente sulla crudele e degradante punizione cui è sottoposto lo scismatico Maometto nel canto XXVIII. Dante non esita a impiegare espressioni del *biotikon* più immediato: il verbo "trullare" (emettere peti, scoreggiare) è seguito dal sostantivo "merda" – ci troviamo in una bolgia 'sozza' dell'*Inferno*! H. F. Cary, qui come altrove,

15. Gli approcci *source-oriented* (Venuti 1995 usa il termine *foreignizing*) e *target-oriented* (*domesticating* per Venuti 1995) non sono da intendersi in senso assoluto, sono piuttosto tendenze: c'è la traduzione che si avvicina maggiormente al testo originale, fino a creare in certi casi un effetto straniante che non favorisce una leggibilità immediata, e c'è parimenti la traduzione che, integrandosi nella tradizione culturale ospitante, ha come obiettivo quello di creare un senso di familiarità, che viene raggiunto anche a costo di discostarsi fortemente dai valori formali dell'originale. La scelta del *blank verse* miltoniano per tradurre la *terza rima* è essenzialmente *target-oriented* – all'epoca si riteneva che la versificazione del *Paradise Lost* fosse l'unica possibile per rendere le terzine dantesche. *Target-oriented* non significa inaccurato. Se confrontiamo dal punto di vista dell'immaginazione e dello stile il testo di Cary con la prima traduzione completa della *Commedia*, quella di Henry Boyd (1802), noteremo che Cary non si prende le stesse, amplissime libertà con le similitudini dantesche, che Boyd invece modifica frequentemente. E difatti quella di Boyd fu reputata, dai recensori romantici, una parafrasi piuttosto che una traduzione vera e propria (Crisafulli, 2003). Ovviamente l'approccio *target-oriented* è storicamente determinato: agli occhi del critico contemporaneo, la letterarietà di Cary appare radicalmente *target-oriented*, ma ciò riflette la storicità delle norme traduttive e letterarie. Sul finire del Novecento, Steve Ellis (1994) ha potuto produrre una traduzione estremamente idiomatica e vernacolare, più aderente al plurilinguismo dantesco, utilizzando vocaboli che in epoca romantica nessun traduttore o poeta avrebbe potuto impiegare in un'epica (sul linguaggio tabù nella traduzione si veda Crisafulli, 1997)

deve mediare fra il suo approccio improntato all'accuratezza, che lo induce ad approssimarsi ai valori formali e ideologici danteschi (pur reinterpretati e rivisti secondo la sua peculiare sensibilità), e la necessità di conformarsi al canone letterario e traduttivo dell'epoca, che impone un decoro non dissimile da quello neoclassicista. Il risultato è una traduzione che 'anglicizza' il testo italiano, senza però censurarlo o manipolarlo radicalmente. Questo approccio semiotico sul crinale fra interpretazione e sovrainterpretazione è coerente con l'intento di realizzare una traduzione filologicamente corretta, secondo i canoni dell'epoca romantica.

La tortura di Maometto rimane integra nella sua brutalità, il linguaggio che la veicola però è depurato dalla scorza vernacolare (corsivi miei):

rotto dal mento infin *dove si trulla*.
Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l triste sacco
che *merda* fa di quel che si trangugia. (*If.* XXVIII, 22-27)

torn from the chin throughout
Down to *the hinder passage*: 'twixt the legs
Dangling his entrails hung, the midriff lay
Open to view, and wretched ventricle,
That turns th'englutted aliment to *dross*. (Cary, 1831, p. 148)

La iperrealistica perifrasi della flatulenza per indicare l'ano scompare – “the hinder passage” è un'immagine eufemistica – e il vocabolo “merda”, che anche al tempo di Cary aveva un preciso equivalente formale nel linguaggio comune, “shit”, viene censurato; il termine che lo sostituisce, “dross” (= scorie, rifiuti, detriti), suggerisce un'idea astratta di impurità. “Dross” compare spesso nella poeticissima *Authorized Version or King James Bible* (1611), fonte cui Cary, al pari dei suoi contemporanei, attinge per creare una patina letteraria arcaizzante.

Si confronti questo brano di Cary con la resa colloquiale nella traduzione tardonovecentesca di Ellis (1994, p. 168). Le espressioni letterarie “wretched ventricle” e “th'englutted aliment” divengono, rispettivamente, i prosaici “foul bag” e “all we swallow”. All'eufemismo “dross” corrisponde l'esatto equivalente del termine italiano: “shit”.

guttet from chin down to crotch:
the bowels hung out between his legs;
you saw his heart and the foul bag
that makes shit from all we swallow.

Vediamo un altro esempio. Non è rozzo bensì realistico il verso in cui emerge la puttana Taide, “quella sozza e scapiagliata fante che là si graffia con l'unghie *merdose*” (*If.* XVIII, 130-1. Corsivo mio). Cary (1831, p. 98), nuovamente,

riduce la potenza espressiva dell'originale: le unghie di Taide sono contaminate, lorde ("defiled"): "of that besotted, sluttish courtezan,/Who there *doth* rend her with *defiled* nails.

Già da questi esempi si nota come H. F. Cary elevi uniformemente il suo stile ricorrendo a un linguaggio poetico codificato, quello *standard archaich usage* così diffuso nella poesia inglese prodotta fra il diciassettesimo e il ventesimo secolo. Si noti ad esempio l'ausiliario *doth* invece di "does" (Leech, 1969, p. 13). Cary impiega numerosi calchi lessicali tratti in parte da Milton, ma soprattutto da Chaucer, Spenser e Shakespeare (King, 1925, p. 302), fra cui il sostantivo "druff" (Cary, 1844, p. 45) per rendere "sterco" (*If. XVIII*, 113). Un altro esempio è la preposizione "'Twixt" (between) – "che si e no nel capo mi tencionia", (*If. VIII*, 111) = "at war 'twixt will and will not". Qui Cary riconosce il suo debito in una nota: "The words I have adopted as a translation are Shakespeare's, *Measure for Measure*, II, ii, 33" (Cary 1844, p. 28).

Che il sublime-patetico romantico confligga con il sublime cristiano medievale, è ancor più evidente nel caso del Lucifero dantesco, sideralmente distante dal modello miltoniano sul piano figurativo. Qui H. F. Cary sperimenta la difficoltà di accordare il suo approccio filologico con il canone estetico imperante. Dovendo, per coerenza, riprodurre questo Lucifero bestiale, nonché proseguire nella sua strategia di raffinamento linguistico, Cary capisce che un contrasto eccessivo fra l'espressione poetica e il dettaglio realistico creerebbe uno sgradito effetto comico-grottesco. Cary non può ricorrere a quell'amplificazione poetica che, in altri luoghi della sua traduzione, contribuisce all'ideale di poeticità sublime (Braidà, 1997, p. 46). Si pensi alla perifrasi "fatti per loco d'i battezzatori" (*If. XIX*, 18) che diviene "those framed to hold the pure baptismal streams" (Cary, 1844, p. 45), traduzione neoclassicggiante; talora Cary utilizza perifrasi che riecheggiano lo stile neoclassico: "sudore" (*If. III*, 131) = "clammy dewes" (Cary, 1844, p. 20); "il sole" (*Pg. XIII*, 67) = "beam of noon-day" (Cary, 1844, p. 95)

L'unica soluzione percorribile, per Cary, è quella di sfumare e depotenziare l'orribile mediante una letterarietà misurata, capace di generare un'atmosfera per così dire rarefatta, compatibile con i requisiti stilistici della poesia epica. Raffinando per così dire il materiale linguistico reputato grezzo, Cary riesce al tempo stesso a preservare la rappresentazione luciferina e ad urbanizzarla, senza scadere in banali *cliché* letterari. Satana rimane l'emblema del male. Che appaia quindi per ciò che è, nella sua bruttezza incongrua, pur ingentilita dall'idioma letterario in voga. Vediamo ora il testo di partenza e quello di arrivo:

Lo 'mperador del doloroso regno
Da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,

che i giganti non fan con le sue braccia;
 vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
 ch'a così fatta parte si confaccia.
 S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
 e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
 ben dee da lui proceder ogni lutto.
 Oh quanto parve a me gran meraviglia
 Quand'io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
 l'altr'eran due, che s'aggiungnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 e sé giugnieno al loco de la cresta;
 e la destra pareva tra bianca e gialla;
 la sinistra a veder era tal, quali
 vegnon di là, onde 'l Nilo s'avvalla.
 Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
 quanto si convenia a tanto uccello:
 vele di mar non vid'io mai cotali.
 Non avean penne, ma di vipistrello
 Era loro modo; e quelle svolazzava,
 sì che tre venti si movean da ello:
 quindi Cocito tutto s'aggelava.
 Con sei occhi piangèa, e per tre menti
 Gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
 Da ogni bocca dirompea co' denti
 Un peccatore, a guisa di maciulla,
 sì che tre ne faceva così dolenti.
 A quel dinanzi il mordere era nulla
 Verso 'l graffiar, che tal volta la schiena
 Rimanea de la pelle tutta brulla.
 Quell'anima là su c'ha maggior pena",
 disse 'l maestro, "è Giuda Scariotto,
 che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.
 De li altri due c'hanno il capo di sotto,
 quel che pende dal nero ceffo è Bruto:
 vedi come si storce, e non fa motto!
 E l'altro è Cassio, che par sì membruto. (*If.* XXXIV, 28-67)

That emperor, who sways
 The realm of sorrow, at mid breast from th'ice
 Stood forth; and I in stature am more like
 A giant, than the giants are in his arms.
 Mark now how great that whole must be, which suits
 With such a part. If he were beautiful
 As he is hideous now, and did dare
 To scowl upon his Maker, well from him
 May all our mis'ry flow. Oh what a sight!

How passing strange it seem'd, when I did spy
 Upon his head three faces: one in front
 Of hue vermilion, th'other two with this
 Midway each shoulder join'd and at the crest;
 The right *'twixt* wand and yellow seem'd: the left
 To look on, such as come from whence old Nile
 Stoops to the lowlands. Under each shot forth
 Two mighty wings, enormous as became
 A bird so vast. Sails never such I saw
 Outstretch'd on the wide sea. No plumes had they,
 But were in texture like a bat, and these
 He flapp'd i' th'air, that from him issued still
 Three winds, wherewith Cocytus to its depth
 Was frozen. At six eyes he wept: the tears
 Adown three chins *distill'd with bloody foam*.
 At every mouth his teeth a sinner *champ'd*
Bruis'd as with the pond'rous engine, so that three
 Were in this guise tormented. But far more
 Than from that *gnawing*, was the foremost *pang'd*
By the fierce rending, whence oftentimes the back
Was stript of all its skin. "That upper spirit,
 Who *hath* worse punishment," so *spake* my guide,
 "Is Judas, he that *hath* his head within
 And plies the feet without. Of th'other two,
 Whose heads are under, from the *murky jaw*
 Who hangs, is Brutus: Lo! how he *doth* writhe
 And speaks not! Th'other Cassius, that appears
 So *large of limb*."

(Cary, 1831, pp. 180-182. Corsivi miei)

Si notino vari arcaismi letterari: l'ausiliare "doth", e i verbi "hath", "spake". Significativo il fatto che le ali di Lucifero, simili a quelle del pipistrello, siano rese con il prosaico "wings", mentre altrove le ali sono "pinions" e "pennons", entrambi termini letterari (SOD, pp. 2216, 2148) – scelta coerente con la volontà di non eccedere nella letterarietà. Pregnante anche il cuore della rappresentazione luciferina, che Cary monda dagli aspetti più triviali: la bava di Lucifero diviene una schiuma ("foam"); il dirompere (massacrare, lacerare) con i denti è sostituito dal più elegante rumore del cavallo che morde il freno ("champ'd"); i peccatori lacerati da cotanta furia demoniaca sono semplicemente feriti o pieni di escoriazioni ("bruised"); la terribile maciulla è, nella versione inglese, un motore poderoso ("ponderous engine"), soluzioni linguistiche, queste, in sintonia con la poesia sublime-patetica. Un confronto intertestuale dà la misura del delicato equilibrio che Cary persegue fra aderenza al testo e letterarietà. Ecco la recente traduzione di questo passo ad opera di Mary Joe Bang (Smith e Sonzogni, 2017, pp. 156-157. Corsivi miei):

He cried from all six eyes
 While tears and *bloody drool* dripped from the three chins.
 In each mouth he *chomped* on a sinner
Using his teeth like a flax-mallet.
 For the one in front, the *biting* was nothing
 Compared to the *clawing*: at times *his back was a mass of missing skin.*
 "That soul up there suffers the worst",
 My teacher said. "Judas Iscariot.
 His head stays inside, while his kicking feet stick out.
 Those other two whose heads hang down,
 The one dangling from the *dark mug* is Brutus –
 Look how he *trashes* without uttering a word –
 The other is Cassius, who *looks much more muscular* without his skin.

È comprensibile che una traduzione a noi contemporanea sia idiomatica e colloquiale; il *blank verse* miltoniano limita il repertorio linguistico, sebbene non impedisca una resa lievemente realistica. Diversamente che in Cary, la bava mista a sangue è resa letteralmente da Mary Joe Bang ("bloody drool"); così come è preservata l'immagine della maciulla, di cui il verbo "chomp" (masticare vigorosamente) e il sostantivo "flax-mallet" sono il corollario: i denti di Lucifero si abbattono sul dannato come potenti colpi di maglio. Quello che in Cary è un rodere ("gnawing") è ora un più diretto e colloquiale mordere ("biting"), e il fiero lacerare delle carni ("the fierce rending"), espressione poetica che stende un velo trasparente sull'azione luciferina, diviene un brutale strappare o graffiare con gli artigli ("clawing"). Lo spasimo ("pang'd") che tale lacerare procura al dannato è, nella versione di Mary Joe Bang, un più semplice soffrire ("suffers"). Cary non mitiga la crudeltà della tortura – nel suo testo il dannato viene scorticato finché non rimane la carne viva –, tuttavia la mantiene nei binari di un'immagine scevra da connotazioni eccessivamente grottesche ("the back/Was stript of all its skin"). Nella traduzione della Bang, la descrizione della schiena del dannato è plateale: un ammasso di pelle mancante ("a mass of missing skin"), questa, sì, grottesca da cima a fondo. Il "ceffo nero" è, in Cary, un più raffinato "murky jaw", mentre la Bang opta, coerentemente, per l'informale "dark mug", che è più aderente all'originale. Laddove gli è possibile, Cary riscrive accuratamente il testo italiano, come quando afferma che il dannato si contorce ("writhe"); Mary Joe Bang, invece, tende a enfatizzare le immagini dantesche, come se temesse di edulcorarle: "trash" evoca l'immagine di un dannato scalciante, in preda a una furia distruttrice, a quel verbo peraltro è associata l'idea dell'immondizia (questo il significato di "trash" sostantivo). Il Cassio di Cary, infine, così imponente di corporatura ("so large of limb"), è privo del dettaglio realistico che May Joe Bang gli attribuisce: spellato, la sua muscolatura appare in rilievo.

5. IL SATANA BLAKEANO

In *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake (1988, p. 34) enuclea una concezione filosofica che annulla il bene quale entità autonoma negando parimenti la personificazione del male quale sua antitesi radicale. Se si afferma, sbagliando, “that Man has two real existing principles Viz: a Body and a Soul”, ne consegue “that Energy, called Evil, is alone from the Body & that Reason called good is alone from the Soul” (Blake, 1988, p. 34). Dissoltosi il dualismo ingannevole che oggettiva il maligno come altro da sé, il bene e il male divengono forze contrapposte eppure complementari, la cui interazione conferisce dinamicità alla storia umana. “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell” (Blake, 1988, p. 34).

Il Satana di Blake, insomma, rappresenta una manifestazione della conflittualità insita nell'umano (Lyons, 2016, p. 42). Ci sono qui i presupposti affinché Blake abbracci il Satana eroico di ascendenza miltoniana: l'azione peccaminosa, foriera di tragiche sventure, è comunque preferibile all'inazione. È, questo, il *topos* dell'estetica romantica già menzionato, che, reinterpretando il maligno “come un'energia, una passione” (Lyons, 2016, p. 36), rovescia il concetto di moralità tradizionale: “the grandest Poetry is Immoral, the Grandest Characters Wicked. Very Satan. Capanius, Othello a murderer. Prometheus. Jupiter. Jehvah, Jesus a wine bibber” (Blake, 1988, p. 634). Segue la celebre affermazione per cui Milton in cuor suo si schiera per il partito dei demoni: “the reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it” (Blake, 1988, p. 35).

Come già sottolineato, la complessità della visione di Milton non può essere ridotta al Satana eroico che movimentava una lotta dialettica nella coscienza dell'individuo. Accanto a questa dimensione vi è quella antierica dell'umanità alienata da Dio: l'angelo decaduto che piange, animato da un *pathos* ispirante empatia, oppure l'individuo istupidito, privo di immaginazione, ottenebrato dal materialismo. Blake è consapevole che la matrice miltoniana consente una certa libertà interpretativa. Satana è in lotta con sé stesso, può manifestarsi come impulso creativo all'azione e al contempo come inerzia totale, condizione, quest'ultima, che gli impedisce di cogliere l'intima relazione che ogni essere umano ha con Dio, e quindi l'interconnessione spirituale di ogni cosa. E queste, infatti, sono le principali incarnazioni concettuali-figurative del demone che troviamo in Blake.

Poiché il *Paradise Lost* è il prisma attraverso cui Blake osserva la *Commedia* (Pyle, 2015, p. 6), è essenziale accennare ad alcune manifestazioni del satanico miltoniano illustrate da Blake. “Satana Rousing his Legions” appare in quattro versioni molto simili. In tutte “i diavoli – figure umane denudate, prive degli attributi demoniaci convenzionali – sono collocati in uno scenario fosco e cavernoso” (Dunbar, 1980, p. 43). Palpabile la loro frustrazione, la libertà di sollevarsi appena dal terreno è una limitata concessione divina (Dunbar, 1980, p. 44). Nella versione allegata a questo articolo (*Paradise Lost*; fig. 3), i diavoli, che hanno espressioni tristi, sconsolate, sono incatenati al suolo; l'unico libero dalle catene è accasciato, di spalle, capo nelle mani. Satana tenta di ergersi, al centro della scena, nel tentativo di sovrastarla. Ma nessuno dei suoi seguaci è in grado di seguirlo. Attorno al suo capo si raccolgono nubi oscure, che contribuiscono al senso diffuso di soffocamento. Si ricava l'impressione della terribilità della sua sconfitta. Questo Signore del regno del male è un ‘umano troppo umano’, incapace di azione creatrice – gli sprazzi di divinità che emana sotto forma di luce flebile rappresentano le sue potenzialità rattrappite. Blake allude all'umanità sprofondata nelle sabbie mobili della materialità (Dunbar, 1980, p. 47)

Il diavolo che illustra la *Nativity Ode* (fig. 4) è più tradizionale, l'enfasi è sulla deformità e bestialità della figura, benché siamo lontani dalla ferinità dantesca. “Quasi volesse enfatizzare la sua rilevanza per l'umana condizione, Blake rappresenta il mostro in forma quasi umana, pur dotandolo di un'enorme coda squamosa, e varie teste, ma senza un corpo che possa completare l'insieme dei suoi arti” (Dunbar, 1980, p. 100). Ne scaturisce un “mostro ibrido” (Dunbar, 1980, p. 100), la cui animalità allude alla natura divisiva del maligno (Dunbar, 1980, p. 100). Blake non vuole scadere nell'orrido. Avvicinando l'infernale all'umano, tiene per fermo l'obiettivo di rappresentare il decadimento del mondo post-edenico. Ne risulta una rappresentazione in cui traluce solo un barlume di grottesco. Satana non ha alcunché di comico, né quando si staglia eroicamente né quando si accascia nell'anti eroicità dello sconfitto.

Esploriamo ora l'illustrazione blakeana al Canto XXXIV dell'*Inferno* (fig. 5). Se è vero che “le creature di Blake sono dei ‘tipi’ e in quanto tali non hanno una funzione rappresentativo-ritrattistica bensì di raffigurazione di un concetto astratto: l'Umanità” (Salvadori, 1999, p. 583), è anche vero che il suo Satana, qui, è il ritratto del personaggio centrale del *Paradise Lost* dialogante con la metamorfosi del Lucifero dantesco. Stupisce che su questo aspetto non si dilunghino né gli interventi nel volume *Blake e Dante* (1983), né Pyle (2015), uno degli interpreti più acuti del Blake illustratore. Va aggiunto però che Pyle comprende un punto essenziale: Blake non intende obliterare una profezia, quella dantesca, che sgorga dallo spirito poetico-divino, bensì portarla a compimento, mondandola dalle false credenze che ci rendono schiavi del

mondo fenomenico (Pyle, 2015, p. 2) Come rapportarsi a una raffigurazione del maligno che è in netto disaccordo con la sensibilità moderna? Blake è riluttante a trasformare il Lucifero inumano di Dante in un eroe: ciò striderebbe con l'*intentio operis* della *Commedia*. Perché, allora, non riprende i dettagli bestiali, larvatamente grotteschi, dell'illustrazione alla *Nativity Ode*, la coda di serpente che sbuca dal terreno, per esempio, che sottolinea così efficacemente la contraddizione tra il divino che è in noi e l'umanità decaduta? Sappiamo infatti che "tutto ciò che è grottesco nella poesia e nella pittura di Blake rivela la sua percezione delle conseguenze crudeli e perverse della divisione fra corpo e anima" (Burwick, 2015, p. 98). È molto probabile che Blake sottolinei l'umanità del Lucifero dantesco al fine di dar forma figurativa alla sua avversione per il concetto di punizione eterna (Braidà, 2004; Pyle, 2015). È l'individuo schizofrenico, autolesionistico, a causare la propria sofferenza allorché spegne la scintilla dell'immaginazione divina in sé stesso.

Suggerisco inoltre che Blake, al pari di Cary, si avventura in nell'area grigia fra interpretazione e sovrainterpretazione. La declinazione antierica del maligno, quella maggiormente scevra di elementi bestiali, gli consente di avvicinarsi allo spirito piuttosto che alla lettera del testo italiano. Blake coglie un aspetto importante dell'essenza lucifera: posto che l'atrofia dell'immaginazione è la prima causa di immoralità, è proprio l'inerzia che ne consegue a definire il perimetro del demoniaco. Eloquente in tal senso il filo rosso che unisce l'illustrazione alla *Nativity Ode* con quella al Canto XXXIV dell'*Inferno*: l'espressione istupidita, assente, di Satana, propria di un essere amorfo e inerte. Blake è consapevole che "l'assenza di ogni capacità di iniziativa sia mentale che morale" (Dunbar, 1980, p. 102) è molto pregnante da un punto di vista teologico. Pare che Blake voglia comunicare la sua adesione ai valori spirituali e umanistici di Dante – valori che trascendono ogni differenza dogmatica –, rettificandone al contempo l'eccesso di bestialità luciferina. In altre parole: l'opacità del male, la sua limitatezza intellettuale, costituiscono il *trait-d'union* fra il Lucifero dantesco e il Satana blakeano. E infatti quest'ultimo ha l'apparenza di una vecchia divinità insignificante, in netto contrasto con il Satana prorompente energia che emerge in altre sue illustrazioni (Braidà, 2004, p. 169). Colpiscono la tristezza degli occhi piangenti, l'espressione di rabbia repressa, la corona sul capo dell'imperatore del regno della sofferenza, la fisionomia muscolosa del corpo, la trasfigurazione delle ali di pipistrello in raggi di luce, l'assenza degli enormi peli che servono a Dante e Virgilio per discendere/ascendere. Satana è privo delle mani, segno ulteriore di impotenza. Ciò contrasta con il biancore di cui è confuso: le ali di pipistrello, per nulla orripilanti, emanano dal corpo a guisa di raggi conferendogli un alone di lucentezza che si fonde, al di sopra del capo, con la luce dei cieli, rammentandoci l'origine divina della sua antica potenza.

Pyle (2015) lascia implicita la spiegazione del perché appaia un solo peccatore nella bocca di questo Satana. Poiché politica, estetica e religione fanno parte della medesima configurazione spirituale, l'apologia della classicità pagana (Pyle, 2015, p. 47) secondo Blake è all'origine della nefasta teoria politico-teologica dantesca per cui l'Impero è un *remedium contra infirmitatem peccati*. Ciò spiega l'assenza di Bruto e Cassio nella bocca maciullante. Giuda è l'unico vero traditore per la tradizione cristiana; assurdo assegnare un ruolo di vittima a Bruto e Cassio, personaggi pagani la cui colpa, che forse tale non fu, consistette nel colpire a morte un nemico dei valori della Roma repubblicana. Qui Blake, il repubblicano, e Blake, il protestante antinomiano, sono concordi. Nell'allegoria dantesca è mantenuto il sacro ed espunto il profano.

Pyle (2015, p. 215), dopo aver sottolineato, a proposito dell'illustrazione blakeana, che "anche con le gambe di Giuda a penzoloni dalla bocca questo Satana sembra soltanto stupido", prosegue così:

Egli non è malignità attiva né un personaggio con cui ci si possa identificare come nel *Paradise Lost*. Egli è... semplicemente il 'limite' costituito dall'opacità. Sembra preoccupato, confuso e debole. Benché Dante non lo descriva come incoronato, Blake mostra tutte e tre le sue teste con una corona da cui promanano gli spuntoni esili che abbiamo già visto... Ci viene rammentato che egli è il re dell'inferno, sebbene, lungi dal comandare regalmente sugli abissi, egli penzoli ridicolmente, a testa in giù, se osservato dalla prospettiva dell'Eden.

Fin qui bene. Quell'espressione istupidita, segno di sofferenza, è emblematica: ecco cosa accade quando si rinuncia al potere salvifico del genio poetico. Meno condivisibile è la conclusione per cui questa impostazione figurativa segnerebbe una rottura con il Milton. In realtà il Satana di Blake, figura umana e regale – benché di una regalità decaduta –, ha un forte accento miltoniano. Certo, non è un personaggio drammatico capace di suscitare immediatamente la nostra compassione al pari del Satana piangente nel *Paradise Lost*. E tuttavia, come già osservato, il satanico miltonico è così multiforme, che Blake può derivare da quella matrice una nuova incarnazione simboleggiante l'umanità appiattita, svuotata, unidimensionale. Pyle trova addirittura più interessanti del Satana blakeano le quattro figure ai suoi piedi, congelate e nascoste per metà nel ghiaccio, due delle quali incoronate. Essendo la corona un simbolo del potere temporale, pare esservi un'allusione ai personaggi pubblici caduti in disgrazia, di cui si notano le potenzialità inesprese a seguito del ripudio del genio poetico. Quelle potenzialità esploderanno nella loro magnificenza il giorno del giudizio universale (Pyle, 2015, p. 215).

Blake tenta di quadrare il cerchio: l'anti-eroicità è l'unica linea di confine verso cui può spingersi per tradurre in maniera comprensibile ciò che, nell'originale, appare realismo grottesco, straripante. Il sublime cristiano trecente-

sco ha perso gran parte della sua significazione teologica in epoca romantica. Eppure nel Satana blakeano si coglie una rifrazione del Lucifero dantesco. La difformità figurativa – l'uno umanizza, l'altro abbruttisce – cela impensabili connessioni. Blake, ponendo il male nell'interiorità della coscienza, modernizza la visione tomistica, senza tuttavia stravolgerla del tutto: il luciferino ci lambisce tutti, solo l'amore può unirci armonicamente gli uni agli altri. L'umanizzazione di Satana è una modalità moderna di rifiutare l'ontologizzazione del male assoluto, la sua personificazione. La non esistenza del demoniaco è espressa da Dante sotto forma di bestialità assurda, da Blake come umanità alienata, impossibilitata a librarsi nel regno dell'immaginazione poetica e quindi profondamente arida. Non c'è dubbio sul fatto che il cristianesimo eterodosso di Blake mal si concilia con la teologia dogmatica, scolastica, di Dante (Pyle, 2015, p. 124). Cionondimeno, la distanza fra il poeta tardomedievale e il suo illustratore romantico non è così abissale come parrebbe a una indagine superficiale. Per entrambi, l'essenza dell'immoralità è nel ripudio egoistico del divino e della spiritualità motivato da superbia, attaccamento a desideri materialistici, bulimia di potere mondano ecc. "L'egoismo è lo stadio più infimo in cui possiamo cadere giacché è quello in cui siamo più alienati da Dio, dal mondo, dalle altre persone" (Pyle, 2015, p. 124). L'egoista, monade separata da Dio e dagli altri esseri umani, è peccaminoso in quanto, essendo incapace di amare, distrugge ogni prospettiva e profondità, scorge solo superfici. Da cosa nasce la ribellione di Satana se non dalla negatività di un essere totalmente incentrato su sé stesso? Cos'è l'inferno cristiano se non decadimento spirituale, *diminutio* dell'essere, ovvero deficienza percettiva di chi è sprofondata per sua stessa scelta nel buio totale?

CONCLUSIONI

La fortuna di Dante si inserisce nell'alveo di un movimento che, in epoca romantica, ambisce a riconnettere la cultura britannica al patrimonio letterario europeo. (Saglia, 2019) La *Commedia* viene finalmente calata nel suo tempo. La foschia in cui si muovono i romantici britannici non è la nebbia che avvolge i neoclassicisti. Per quanto permanga lo straniamento di fronte al realismo linguistico e figurativo – qui i due secoli sono l'un con l'altro abbracciati –, ora emerge appieno la plasticità ed energia dell'immaginazione dantesca. Il problema della mostruosità di Lucifero viene risolto ponendo la *Commedia* come l'archetipo imperfetto del *Paradise Lost*. Spetta ai suoi traduttori e interpreti moderni depurare ciò che appare grezzo, incongruo, dissonante, affinché nell'*Inferno* vi sia totale simmetria fra concetto morale ed immagine. La rinascita di Satana quale personaggio ambivalente nel *Paradise Lost* consente di mediare fra la visione tardomedievale e quella moderna. Si instaura così un

rapporto triadico nel quale l'interprete-traduttore moderno fronteggia, comparandoli e sovrapponendoli, Milton e Dante.¹⁶

Una convinzione tipica dell'estetica romantica è foriera di illuminazioni ermeneutiche: sotto la superficie di una narrazione poetica che ha tratti allegorico-simbolici alligna una verità profonda (Quinones, 2010, p. 749). Questa apertura predispone a scovare connessioni inedite “sotto ’l velame de li versi strani”, e tuttavia i romantici britannici, che pure aspirano a superare ogni dualismo, tendono a impigliarsi in opposizioni binarie che potrebbero isterilire le potenzialità interpretative del loro approccio (astrazione *vs* realtà; sublime *vs* grottesco; poesia/passione *vs* dogma/dottrina filosofica); opposizioni che godranno di fortuna critica fino al Novecento, se si pensa alla distinzione crociana tra poesia e non poesia. È, questo, uno dei paradossi del romanticismo britannico, così proteso in teoria verso le sintesi unitarie.

La fortuna di Dante evidenzia l'esistenza di un paradigma ermeneutico unitario in epoca romantica, la cui matrice è nel protestantesimo e nel culto per Milton. Si osserva tuttavia una linea di frattura fra i protestanti ortodossi, i quali modernizzano la *Commedia*, e i protestanti eterodossi che la deteologizzano *in toto*. Il dissidio non è solo fra Blake e Dante, bensì anche fra Blake, il protestante eterodosso, e Cary, uomo dell'*establishment* anglicano. Sul piano ideologico, Cary si appropria della *Commedia* in chiave libertaria e anticattolica; sul piano stilistico, avendo scelto di autolimitarsi in ossequio a un ideale di correttezza filologica, egli sfuma il realismo dantesco, mediante la sovrimpressione al testo di stilemi poetici della tradizione aulica che attenuano la bestialità luciferina. Blake, fondendo estetica e religione, rivisita radicalmente l'idea di Redenzione: l'umanità può elevarsi fino al divino solo facendo leva sul potere salvifico del genio poetico. Pur ispirandosi alla coeva tradizione del satanismo eroico, Blake ha una percezione complessa del demoniaco, di cui coglie anche la caduta nella materialità, quintessenza del peccato; tale caduta avvizzisce la nostra immaginazione poetica/spirituale. Blake evoca distintamente, a livello figurativo, queste due dimensioni. L'illustrazione al *Paradise Lost* (*Satan Rousing his Legions*; fig. 3) e quella alla *Nativity Ode* (*Devils in Hell*; fig. 4) esprimono l'esaltazione dell'energia demoniaca, foriera

16. Quantunque nell'iconografia tardomedievale prevalga la rappresentazione mostruosa del demoniaco, il sublime cristiano non esclude una varietà di soluzioni figurative e pittoriche, come si desume dai codici minati: “nella caduta gli angeli malvagi conservano in genere il loro aspetto celestiale; talvolta appaiono invece già mutati in demoni bestiali o colti nel momento della nefasta metamorfosi” (Pasquini, 2010, p. 272). Non sappiamo con certezza se Blake abbia attinto alla tradizione dell'angelo decaduto circonfuso di luce celestiale. Fatto sta che la fisionomia umana del suo Satana tradisce un'intenzione ideologica che lo colloca al di fuori del paradigma figurativo tardomedievale, benché egli cerchi la continuità sul piano ideologico. Il Lucifero che conserva nell'Inferno un certo fulgore, sia pure attenuato, ben si concilia con l'interpretazione in chiave simbolista e miltoniana – avulsa cioè da qualsivoglia elemento orrido – di Blake.

di movimento, drammaticità. Nell'illustrazione al canto XXXIV dell'*Inferno* emerge la monade sofferente, pur baluginando lo spettro del Satana eroico, rappresentato dalle ali di pipistrello raggianti e dalla corona posta sul capo. Se Gesù è la divinità che ci viene incontro nella storia per riscattarci dal peccato, Satana è la nostra umanità decaduta che osserviamo sgomenti allo specchio.

Sia Cary che Blake traducono simultaneamente da due testi originali, la *Commedia* e il *Paradise Lost*, eppure rappresentano due Luciferi diversi sul piano dell'azione drammatica. Quella di Blake è una traduzione particolarmente creativa, non già perché attinge alle potenzialità espressive del mezzo pittorico ma in quanto rigetta il cristianesimo cristallizzato in dogmi. Ciò conferma che la maggiore (o minore) approssimazione al testo di partenza non dipende dalla materia grezza in cui si sostanziano la traduzione interlinguistica e quella intersemiotica. Ciò che conta sono le scelte estetiche e ideologiche dell'interprete-traduttore. Blake, pur allontanandosi figurativamente dal testo italiano, afferra una dimensione essenziale di Satana, essere inerte e insignificante: l'egoismo, radice di quell'orgoglio perverso che l'ha indotto alla ribellione, ha spento le sue facoltà percettive. È, quella blakeana, la più limpida interpretazione dell'Ur peccatore che un cristiano eterodosso imbevuto di modernità possa concepire. La bestialità luciferina dell'iconografia tardo-medievale apparirebbe come un grottesco risibile. Il che è equivale a dire che il Satana blakeano è una incarnazione legittima del maligno della metafisica cristiana; Satana, evolvendosi storicamente, mostra sempre nuove facce, come un solido che, ruotando su stesso, svela dimensioni nascoste.

Se Coleridge ha riabilitato la *Commedia* dinanzi al tribunale letterario che l'aveva condannata alla semioscurità, Cary e Blake hanno il merito di averla rianimata poeticamente nella cultura britannica. Fra i due, è Cary colui che si fa sviare da un pensiero dualistico (cattolicesimo *vs* protestantesimo, superstizioni medievali *vs* libertà cristiana moderna). La grandezza di Blake, poeta-pittore-traduttore geniale, sta nel fatto che egli si libra più in alto di chi è appesantito dal fardello di preoccupazioni politiche e religiose contingenti: è il simbolo, che tutto comprende e trasfigura, a infondere vita nell'opera d'arte. Le loro traduzioni svelano la fertile contraddittorietà del paradigma romantico: si distanziano dall'intenzione estetica e teologica della *Commedia*, ciononostante in esse si coglie comunque un bagliore di luce ermeneutica. Quel bagliore in Blake è, talora, luce sfolgorante: egli oggettiva in forma pittorica la natura essenziale del maligno: l'abulia, cifra dell'annichilimento dell'essere. Il destino di ogni classico, del resto, è legato alla dialettica fra interpretazione e sovrainterpretazione (Eco, 1992; Crisafulli, 2017). È così, incontrandosi o scontrandosi con lo spirito dei tempi, che la *Commedia* rinasce nella coscienza di intellettuali e artisti di generazioni diverse.

BIBLIOGRAFIA

- The New Shorter Oxford English Dictionary* (1993), 2 volumi: Oxford: Clarendon Press
- Ackroyd, P. (1999). *Blake*. London: Vintage.
- Arp R. and McCraw, B. W. (2016). Introduction. In R. Arp e B. W. McCraw. *Philosophical Approaches to the Devil* (pp. 1-18). London and New York: Routledge.
- Auerbach, E. (2005). *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli.
- Barilli, R. (1983). Blake e il 'gran rifiuto' dell'età moderna. In C., Gizzi (Ed.). *Blake e Dante* (pp. 13-16) Milano: Mazzotta.
- Barolini, T. (2018). "Inferno 34: Satanic Physics and the Point of Translation" *Commento Baroliniano*. Digital Dante. New York: Columbia University Libraries. <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-34>.
- Bellonzi, F. (1983). "Blake spiritualista visionario e il suo incontro con Dante". In C. Gizzi (Ed.). *Blake e Dante* (pp. 17-21). Milano: Mazzotta.
- Blake, W. (1988). *The Complete Poetry & Prose* (Ed. David V. Erdman. Com. di Harold Bloom). New York: Anchor Book.
- Boyd, H. (1802). *The Divine Comedy of Dante Alighieri* (3 Voll.), London: Cadell-Davies.
- Braida, A. (1997). *Henry Francis Cary's The Vision. Its Literary Context, and Its Influence*. PhD Thesis, Faculty of English, University of Oxford.
- Braida, A. (2004). *Dante and The Romantics*. New York: Palgrave MacMillan.
- Burke, E. (1757). *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Ed. Adam Philips) (1990), Oxford: Oxford University Press.
- Burwick, F. (2015), *Romanticism. Keywords*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Carey, J. (1989). Milton's Satan. In *The Cambridge Companion to Milton*, Cambridge: Cambridge University Press, 131-145.
- Cary, H. F. (1831). *The Vision or Hell, Purgatory and Paradise of Dante*. (3 Voll.). London: John Taylor.
- Cary, H.F. (1844). *The Vision or Hell, Purgatory and Paradise of Dante* (3 Voll.), Londra: William Smith
- Cervigni, D. (2010). Lucifer. In *The Dante Encyclopedia* (Ed. R. Lansing) (pp. 573-575). London: Routledge.
- Ciotti, A. (1970). Lucifero. In *Enciclopedia dantesca* (vol. III, pp. 718-722). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Cohen, A. (1999). *Il Talmud*. Bari: Laterza.
- Coleridge, S. T. (1989). Dante, Lecture X 1818. In Michael Caesar (Ed.). *Dante, The Critical Heritage* (pp. 439-477). London: Routledge.
- Crisafulli, E. (1997). Taboo Language in Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 5 (2), 237-256.
- Crisafulli, E. (2000). Dante. *The Divine Comedy*. In O. Classe (Ed.). *Encyclopedia of Literary Translation into English* (Vol. I, pp. 339-344). London: Fitzroy Dearbon Publishers.
- Crisafulli, E. (2003). *The Vision of Dante. H. F. Cary's Translation of the Divine Comedy*. Market Harborough: Troubador Publishing.
- Crisafulli, E. (2005). Testo e paratesto nell'ambito della traduzione. In *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro* (pp. 447-463). Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Crisafulli, E. (2013). Dante, *The Prophet of Liberty*: The Mainstream Ideological Paradigm in Romantic Britain *vis-à-vis* Isaiah Berlin's Reflections on Liberty. *Journal of Anglo-Italian Studies*, 12, 13-44.

- Crisafulli, E. (2017). *Nome est Omen*. Eco's Reflections on Translation. In Sara G. Beardsworth e Randall E. Auxier (Eds.). *The Philosophy of Umberto Eco* (pp. 421-453). Chicago: Open Court.
- Cristiani, M. (1970). "Platone". In *Enciclopedia dantesca*, ora online al sito: https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca.
- Daniel-Rops, H. (1989). *Daily Life in the Time of Jesus*. Ann Arbor: Servant Books.
- Debenedetti Stow, S. (2011). La mistica ebraica come chiave per l'apertura del livello anagogico del testo dantesco. In *Lectura Dantis 2002-2009* (a cura di A. Cerbo e M. Semola). (Vol. 4 pp.????), Napoli: Il Torcoliere, Università degli Studi di Napoli l'Orientale.
- De Santis, S. (2011). William Blake e la *Commedia* dantesca. *Critica del testo*, 14 (2), 613-642.
- De Santis, S. (2017). *Blake & Dante. A Study of William Blake's Illustrations of the Divine Comedy including his critical notes*. Roma: Gangemi.
- Dunbar, P. (1980). *William Blake's Illustrations to the Poetry of Milton*. Oxford: Clarendon Press.
- Dusi, N. (2015). Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis. *Semiotica*, 206, 181-205.
- Eco, U. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, S. (1994). *Dante's Hell*. London: Chatto & Windus.
- Gizzi, C. (1983). La stampa miniata e *Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno*. In C. Gizzi (Ed.). *Blake e Dante* (pp. 38-42). Milano: Mazzotta.
- Gizzi, C. (Ed.) (1983). *Blake e Dante. Catalogo della mostra*. Milano: Mazzotta.
- Gizzi, C. (2001). Giotto e Dante. In C. Gizzi (Ed.). *Giotto e Dante* (pp. 19-76). Milano: Skira.
- Havely, N. (2014). *Dante's British Public, Readers & Texts from the Fourteenth Century to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Kirkpatrick, R. (1987). *Dante's 'Inferno': Difficulty and Dead Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech, G. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman.
- Lyons, S. (2016). Nietzsche, Satan, and the Romantics. In R. Arp and B. W. McCraw, *Philosophical Approaches to the Devil* (pp. 33-43). London and New York: Routledge.
- Malato, E. (2017). *Dante*. Roma: Editrice Salerno.
- Mariani, V. (2001). Dante e Giotto. In *Giotto e Dante*. Milano: Skira, 77-92.
- Mazzotta, G. (1993). *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton University Press.
- Pasquini, L. (2010). La rappresentazione di Lucifero in Dante e nell'iconografia medievale. In *Il mondo errante. Dante fra letteratura, eresia e storia* (Atti del Convegno Internazionale, Bertinoro, 13-13 settembre 2010, a cura di M. Veglia, L. Paolini e R. Parmeggiani) (pp. 267-288). Spoleto: CISAM.
- Pertile, L. (1988). Dante, Boccaccio e l'intelligenza. *Italian Studies*, 43 (1), 60-74.
- Pite, R. (1994). *The Circle of Our Vision*. Oxford: Clarendon Press.
- Pizzimento, P. (2016). *Lo 'mperador del doloroso regno: rappresentazione e teologia nel Lucifero di Dante*. *Le forme e la storia*, 9 (2), 317-334.
- Praz, M. (2018). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Mondadori.
- Pyle, E. (2015). *William Blake's Illustrations for Dante's Divine Comedy*. Jefferson:

- McFarland.
- Quinones, J. R. (2010). Romanticism. In *The Dante Encyclopedia* (a cura di R. Lansing) (pp. 747-750). London: Routledge.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In R. A. Brower (Ed.), *On Translation*. (pp. 232-239). Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- King, R. W. (1925). *The Translator of Dante*. Londra: Martin Secker.
- Ryan, R. M. (1997). *The Romantic Reformation. Religious Politics in English Literature 1789-1824*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saglia, D. (2019). *European Literatures in Britain, 1815-1832*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salvadori, F. (1999). L'Inferno redento. William Blake interprete di Dante. *Lettere italiane*, 51 (4), 567-592.
- Santagata, M. (2012). *Dante. Il romanzo della sua vita*. Milano: Mondadori.
- Schütze S. e Terzoli M. A. (2014), *William Blake. La Divina Commedia di Dante*, Köln: Taschen.
- Smith, T. e Sonzogni, M. (Edd.) (2017). *To Hell and Back: an Anthology of Dante's Inferno in English Translation (1782-2017)*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tinkler-Villani, V. (1989). *Visions of Dante in English Poetry*. Amsterdam: Rodopi.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility; a History of Translation*. London: Routledge.
- Yeats, W. B. (2015). *L'artificio dell'eternità* (a cura di R. Copioli). Milano: Medusa.



Fig. 1. Il Satana (1260-1270 circa) di Coppo di Marcovaldo, Battistero di Firenze.



Fig. 2. Il Satana (1303-1305 circa) di Giotto, Cappella Scrovegni.

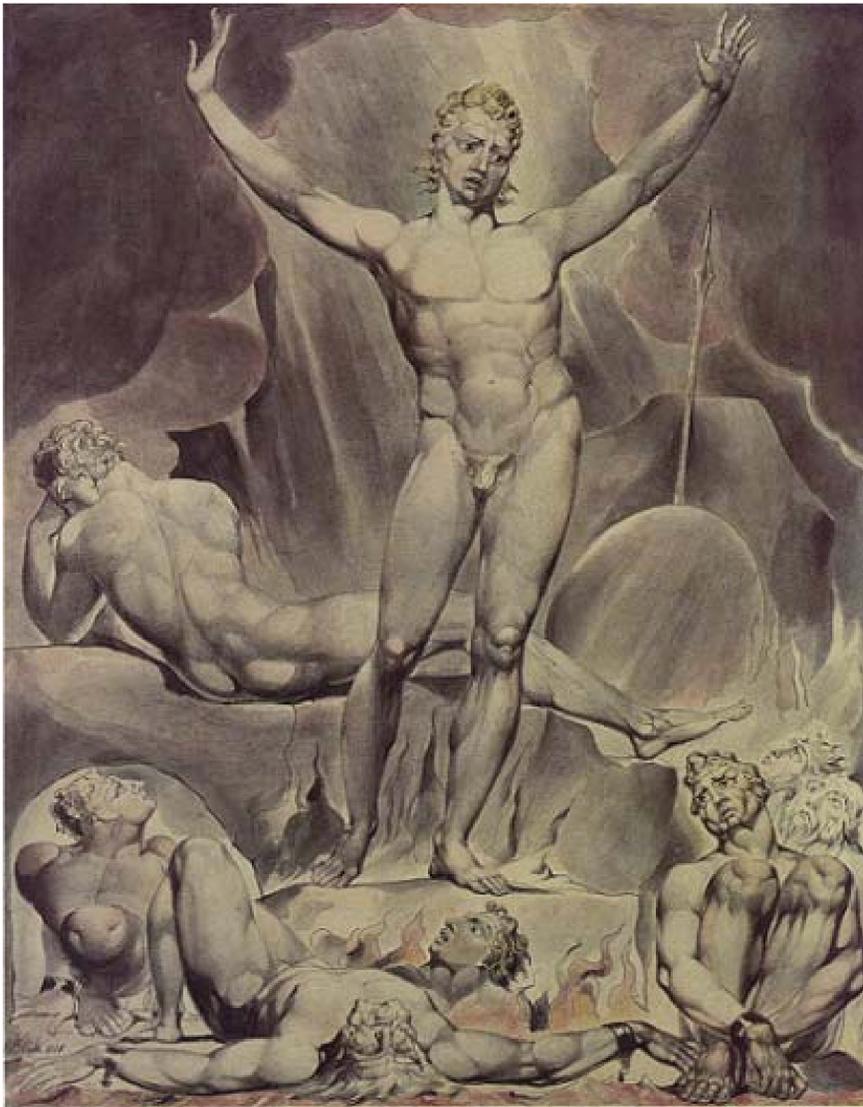


Fig. 3. Il Satana blakeano-miltoniano. W. Blake, "Satan Arousing the Rebel Angels", illustrazione per *Paradise Lost* di Milton 1808 (public domain).

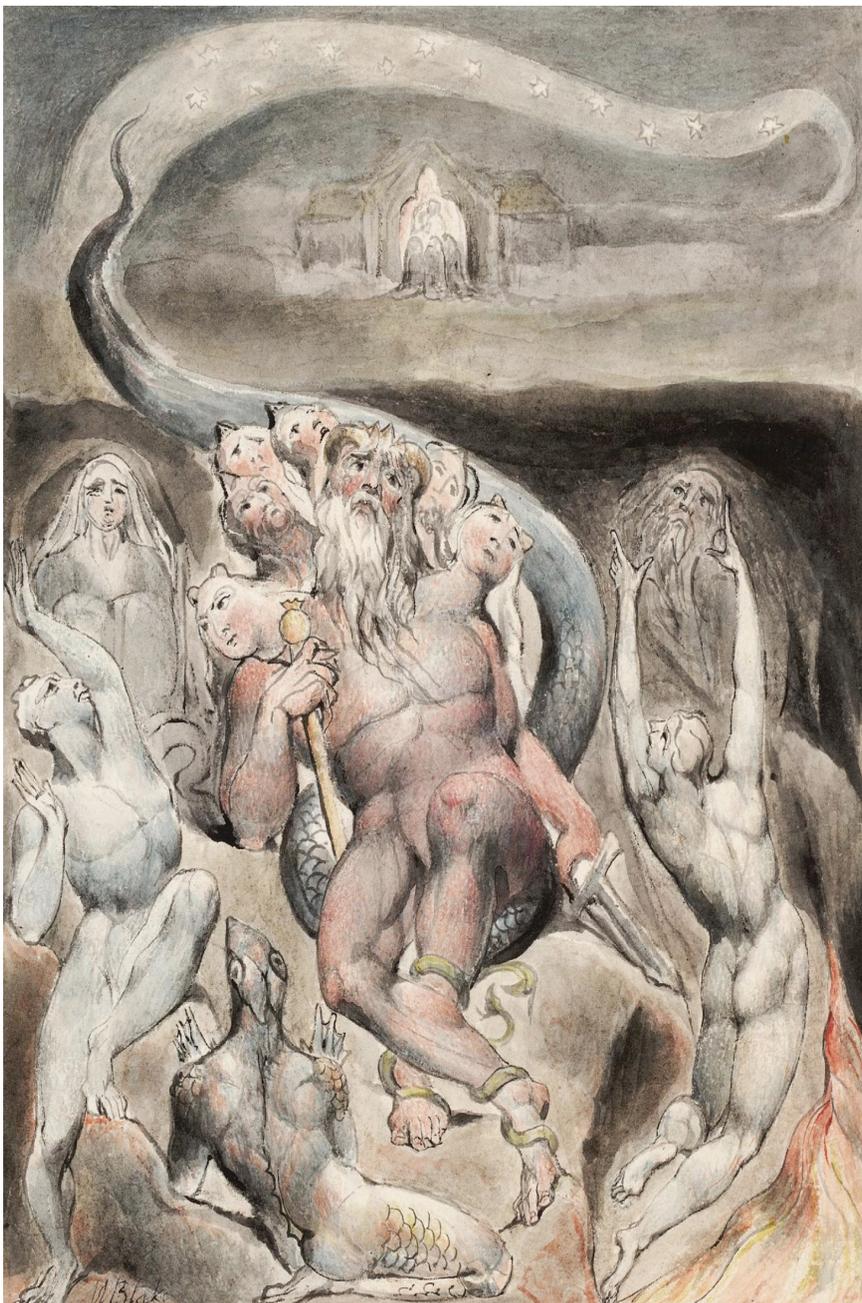


Fig. 4. Il Demone blakeano-miltoniano. W. Blake, illustrazione per *On the Morning of Christ's Nativity* di Milton, 1815 (public domain).



Figura 5. Il Lucifero blakeano-dantesco. W. Blake, illustrazione per *Inferno* di Dante, 1808 (*If. XXXIV*; Schütze & Terzoli, 2014, p. 330).

