

L'allegra discesa di Blake nell'*Inferno* dantesco

Claudia Corti

Università di Firenze

corticla@yahoo.it



Riassunto

Blake, appassionatosi a Dante fin dal 1780, dedica gli ultimi mesi di vita (1827) alle illustrazioni della *Commedia*, lavorando in particolare sull'*Inferno*, cui dedica la maggior parte delle incisioni, alcune rimaste incompiute. L'artista mescola insieme sensazione e terrore, emozione e passione, ma anche divertimento, ironia, rivelandosi molto complice dei presunti peccatori, che egli, come poeta, preferisce definire “trasgressori”.

Parole chiave: Blake; Dante; *Commedia*; illustrazioni.

Abstract

Blake devoted his last months, in 1827, to a series of illustrations of the *Divine Comedy*, with particular emphasis on the *Inferno*, the Cantica which was his favourite, centred as it was on the theme of sin and punishment, the two moral categories that he particularly abhorred. Hence, his humourous and complicit involvement with the motivations of the supposed sinners, with whom he transparently identifies himself.

Key Words: Blake; Dante; *Comedy*; illustrations.

William Blake morì, per un travaso di bile (oggi lo chiameremmo effetto letale di cirrosi epatica, da quel grande gozzovigliatore che era) il 12 agosto del 1827, nella sua modesta dimora londinese, circondato da allievi affettuosi, e artisti importanti nella storia dell'arte, quali Samuel Palmer, Frederick Tatham, Allan Cunningham e John Linnell: ovvero il cosiddetto gruppo degli *Ancient*, gli “Antichi”). Blake aveva appena smesso di scompigliare, per l'ultima volta, le sue cartelle di disegni e incisioni ispirati alla *Commedia* dantesca: suo primo, perenne e ultimo amore. Spirito allegro per costituzione, morì felice, cantando il *Cantico dei Cantici*, con una serie di do-di-petto capaci di fare traballare i già traballanti, per incuria, travicelli del soffitto di casa (King, 1991, pp. 221-222). Proprio l'amatissimo allievo e amico John Linnell trovò, sul suo letto di morte, una copia della celebre edizione della *Divina Commedia* pubblicata a Venezia nel 1564 dai fratelli Sessa, con i commenti di Cristoforo Landino e Alessandro Vellutello. E per l'appunto John Linnell, paesaggista di successo, in contatto con molti facoltosi acquirenti, gli aveva commissionato, nel 1824, l'esecuzione del maggior numero possibile di incisioni dantesche, sulla scia della nuova fortuna di Dante in Inghilterra, dopo il declino dovuto all'avvento del razionalismo.

Vale la pena ricordare come, nel corso del Settecento, si fossero sviluppate tendenze contrastanti, tra gli intellettuali britannici, nei confronti del divino poeta. Tra i fautori della *Rule of Taste*, si era imposta la celebre valutazione sarcastica di Voltaire: Dante non ha né gusto né ricercatezza. Ancora nel 1783, Horace Walpole definiva la *Commedia* non solo stravagante e assurda, ma addirittura nauseante. Mentre Richard Wharton, più sensibile alla nuova tempesta romantica, pur contestando il singolare dispregio di Dante da parte dell'autore del *Castello di Otranto*, e riconoscendo alla *Commedia* una indiscutibile fascinosa componente immaginativa, ne circoscriveva comunque l'interesse a quello di una “storia satirica dei tempi di Dante” (Wharton, 1808, vol I, pp. 16-17).

Posizioni favorevoli provennero invece dal neonato gusto del gotico, o dell'orrifico o del pittoresco, dirette emanazioni della categoria del sublime, in quanto contrapposta a quella del bello (e non per caso l'*Inferno* sarà il pressoché esclusivo centro di attrazione del dibattito critico). Uvedale Price, in tal senso, emerge come modello paradigmatico per il primo Ottocento (Price, 1810, vol. I); debitore comunque di Thomas Gray, il primo a riconoscere che il genio dantesco aveva i propri presupposti antropologici in un'epoca primordiale, primitiva, dominata da passioni violente e sfrenate (Howard, 1773, *passim*).

Una fondamentale svolta speculativa e critica si verifica tuttavia con la percezione della *Commedia* da parte dei poeti romantici coevi di Blake, ovvero S.T. Coleridge e P.B. Shelley. I quali esprimono finalmente una profonda,

adeguata consapevolezza dell'intensità e innovatività del pensiero dantesco, al di là delle affascinanti costruzioni immaginifiche, sublimi, orribliche, o gotiche (Burwick, F., & Douglass, P., 2001).

Blake non aveva comunque bisogno dei colleghi poeti o artisti per rivelare il proprio atteggiamento mentale, essendosi avvicinato a Dante poco più che ventenne, quando divenne amico e solidale di Fuseli. L'artista svizzero era appena rientrato da una lunga permanenza in Italia, trasferendosi poi in Inghilterra e rinominandosi da Heinrich Füssli a Henry Fuseli; aveva portato dal viaggio in Italia diverse illustrazioni di scene dell'*Inferno*, che vennero poi esposte, con grande successo, alla Royal Academy. Di lì a poco, nel 1803, Blake si era dichiarato entusiasta delle 109 incisioni dantesche di John Flaxman (anche lui italiano natosi negli ultimi anni del Settecento) che si erano guadagnate lelogio di uno dei letterati di maggior rispetto nei circoli radicali frequentati da Blake, ovvero August W. Schlegel. Poco prima, Blake era stato presentato per l'appunto da Flaxman a William Hayley, autore della prima traduzione inglese di numerosi passi della *Commedia* (del 1782), per il quale il poeta/pittore/incisore eseguì una serie di scene, ivi compreso un ritratto di Dante stesso (Stonor, 1958, pp. 18-58).

A differenza dei suoi amici, Blake non era mai venuto in Italia; anzi, per essere esatti, non si era mai mosso da Londra o dintorni. Tuttavia, “pellegrino mentale” quale si sentiva e dichiarava, si intrometteva nella cultura europea attraverso l'apprendimento delle lingue, antiche e moderne, di cui tutti i suoi biografi danno testimonianza; e tramite le lingue, conoscendo i testi fondamentali per la formazione di uno studioso di alto profilo.

Per quanto riguarda direttamente la *Commedia*, Blake la leggeva sia nell'originale del Sessa-Vellutello prima menzionato, sia nelle due traduzioni inglesi moderne, quella di Henry Boyd (che annota, attaccandola con polemico vigore) e l'altra di Henry Cary.

A proposito invece delle sue illustrazioni dantesche, la prima risale addirittura al 1783, e raffigura un tema carissimo ai Romantici, quello di *Ugolino in prigione con i figli*. Comunque, a noi qui interessano le 102 tavole eseguite tra il 1824 e il 1827, dalle quali riuscì a ricavare soltanto sette incisioni definitive. Disteso sul letto come un antico patriarca dei tempi antichi, o un Michelangelo morente (Bentley, 2004, pp. 400-401), con l'originale e le traduzioni a portata di mano, riempiva instancabilmente, foglio dopo foglio di 53 per 37 cm, un enorme fascicolo in cui primeggia l'*Inferno* (ben settantadue tavole). Le illustrazioni della prima cantica si susseguono a ritmo serrato, un singolo canto disegnato spesso tre, quattro, cinque volte. I disegni (non tutti firmati) presentano diversi stadi di elaborazione. Nella fase iniziale, prevalentemente a matita, l'artista traccia la struttura compositiva e gli snodi fondamentali della narrazione. Poi passa alla colorazione, eseguita secondo gli svariati procedi-

menti del suo celebre, misterioso, “metodo infernale”. Via via che i colori si seccano, sovrappone altri e altri strati di acquerello, producendo un effetto di profondità. Infine interviene con la penna, per evidenziare i contorni delle figure protagoniste, o rimarcare le strutture degli sfondi, applicando al meglio la sua massima del privilegio della forma, e della linea, sul colore: “Colouring does not depend on where the Colours are put, but on where the lights and darks are put, and all depends on Form or Outline, on where that is put; where that is wrong, the Colouring never can be right” (Keynes, 1966, pp. 563-564. D’ora in poi K e numero di pagina). I suoi maestri ideali, non si stanca mai di ripetere, sono Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano e Dürer, mentre detesta i pittori del colore sfumato e della luce diffusa come Tiziano e Correggio, Rembrandt e Rubens, capaci solo di “sbavature e imbrattature”. In una delle ultime lettere, mentre disegna appunto la *Commedia*, ripete il suo credo fondamentale: “a Line is a Line in its Minutest Subdivisions: Strait or Crooked It is Itself & not Intermeasurable with or by any Thing Else” (K 878).

Grazie alla sua magistrale tecnica “infernale”, riesce a raffigurare le esperienze esistenziali dei protagonisti del poema dantesco, privilegiando le “michelangioliche” forme dei dannati. In effetti, il principale strumento espressivo nell’arte di Blake è sempre il corpo umano, per il cui tramite l’artista si propone di rappresentare non solo, o non tanto, caratteri individuali, quanto tipi universali, come dichiara a proposito delle sue incisioni relative ai *Canterbury Tales* di Chaucer:

The characters of Chaucer’s Pilgrims are the characters which compose all ages and nations: as one age falls, another rises, different to mortal sight, but to immortals only the same; for we see the same characters repeated again and again, in animals, vegetables, minerals, and in men. [...] The characters themselves for ever remain unaltered, and consequently they are the physiognomies or lineaments of universal human life. (K 567).

Tali modelli esemplari si riconoscono anche nelle illustrazioni della *Commedia*, cui conferiscono tonalità non accidentali o contingenti o puramente contestuali, investendole di modalità intertestuali, assolute, archetipiche.

La passione di Blake per Dante ne attraversa tutta la vita e la carriera di poeta e artista. A partire dal *Marriage of Heaven and Hell* e i *Prophetic Books* degli anni 1790-1795 (quelli di stampo apocalittico e rivoluzionario) fino alle sublimi, aeree, “stupende fantasie” di *Milton* e *Jerusalem* (prime decadi dell’Ottocento), e per l’appunto alle illustrazioni della *Commedia*, Blake ha sempre visto (e vissuto) in Dante l’anello di una catena estetica che, partendo dai patriarchi biblici, attraverso prima Omero, poi soprattutto Shakespeare, e ancora Milton e l’esoterismo di Böhme e Swedenborg, gli giungeva pronta per essere accolta, manipolata, ristrutturata, per il futuro di un’umanità sì caduta, ma destinata a rinascere in quella che sarebbe stata la “New Age”.

E tuttavia, l'ammirazione per il “genio poetico” di Dante non è incondizionata. Sostanziali, incisive distinzioni emergono sul piano concettuale: sia filosofico, sia politico, sia religioso. Tanto per cominciare, Dante non è né un veggente né un profeta: ripropone, pur in una straordinaria cornice immaginaria ed esuberanza immaginifica, fatti storici o eventi realmente accaduti; rivelandosi purtroppo asservito a una concezione imperialistica. “Dante gives too much Caesar: he is not a Republican. Dante was an Emperor's, a Caesar's Man” (K 413) annota sdegnato in margine alla traduzione di Boyd; e a Crabb Robinson, noto diarista e cronista dei poeti romantici, dichiarò di considerare l'Alighieri «a mere politician busied about this world» (Morley, 1922, vol. I, p. 1036). Inoltre, Blake non poteva tollerare il fascino esercitato su Dante dalle realizzazioni estetiche dei classici greco-romani, secondo lui non creazioni artistiche originali, bensì imitazioni, per quanto belle, delle sublimi opere, ormai perdute, dei patriarchi asiatici; per cui solo le testimonianze della cultura giudaica si fondano sull'immaginazione, mentre le opere greco-romane sono “copie”, banali “figlie della Memoria” (K 565-566). Anche riflettendo sulla poesia di Wordsworth (ma ossessivamente intrappolato nel pensiero di Dante, come ammette in una lettera: “I am too much attach'd to Dante to think much of anything else”, K 879) annota, in trasparente polemica antidantesca più che antiromantica: “Imagination is the Divine Vision not of The World, or of Man, nor from Man as he is a Natural Man, but only as he is a Spiritual Man – Imagination has nothing to do with Memory” (K 783).

Il dissenso con Dante riguarda comunque soprattutto la concezione teologica, e chiama in causa direttamente l'*Inferno*. Per un verso, pone in relazione il disegno politico e i presupposti estetici del poema: “Every thing in Dante's Comedia shews that for Tyrannical Purposes he has made This World the Foundation of All & the Goddess Nature Memory is his Inspirer” (K 785). Per un altro, più fondamentale verso, non può condividere il tema della punizione dei peccati e il concetto stesso di inferno, che contraddicono il presupposto inalienabile della misericordia divina: “Whatever Book is for Vengeance for Sin & whatever Book is Against the Forgiveness of Sins is not of the Father”, annota in margine al disegno 101, un diagramma dei cerchi dell'inferno; e tanto meno il Dio-Figlio “could ever have built Dante's Hell” (K 785). Poiché l'inferno, per Blake, non è né oggettivo, come in Dante, ma nemmeno metaforico, come nella tradizione teosofica cui tanto deve la sua formazione teoretica. Chiosando, già nel 1788, gli *Aforismi* di Lavater, definiva l'inferno una condizione mentale e psicologica: chiusura dello spirito nel corpo, imprigionamento dell'essere in pulsioni unicamente fisiche e materiali (K 74). Perché altrimenti, come contestava a un altro suo mentore, Swedenborg, “how could Life [il Dio-Figlio] create [inventare e costruire] Death [l'annullamento dell'essere nel castigo eterno]?” (K 92).

In ogni caso, che cosa significa punire i peccati? E soprattutto, che cosa vuol dire peccare; meglio ancora, che cosa è il peccato, si chiede Blake. E si risponde in maniera molto chiara, a partire dalle sue annotazioni agli *Aforismi* di Lavater. Intanto il peccato non esiste in quanto tale; e non è nemmeno quello che le leggi dei preti e dei tiranni chiamano vizio o errore o trasgressione; che sono invece “emanazioni di virtù”, ovvero – nel suo idioletto - pulsioni e istanze connaturate all'uomo, non controllate dalla mente: “We who are philosophers ought not to call the Staminal Virtues of Humanity by the same name that we call the omissions of intellect” (K 88). Insomma: ogni azione umana ha le proprie cause e i propri effetti, per cui anche il cosiddetto peccato altro non è che un atto motivato dalla natura. E quale sarebbe allora il vero peccato, se proprio dobbiamo identificarne uno? La risposta è semplice. L'unico autentico peccato, o meglio vizio, come lo definisce Lavater, è per Blake la passività, l'inazione, anzi, l'omissione dell'azione, verso se stessi come contro il prossimo: “The omission of act in self & the hindering of act in another; This is Vice, but all Act is Virtue”. Argomentando meglio:

To hinder another is not an act; it is the contrary; it is a restraint on action both in ourselves & in the person hinder'd, for he who inders another omits his own duty at the same time.

Murder is Hindering Another.

Theft is Hindering Another.

Backbiting, Undermining, Circumventing, & whatever is Negative is Vice.
(K 88).

Dunque, anche Blake annovera a modo suo il furto – *theft* – tra i peccati (alla stregua di omicidio, calunnia, insidia, circonvenzione etc.) poiché per l'appunto il rubare consiste nel limitare o ostacolare la libertà di un altro individuo. Fermo restando, alla faccia di Lavater - che “Active Evil is better than Passive Good” (K 77): insomma, meglio un'azione, sebbene sbagliata, di una non-azione! Anche perché, come riconosce a Swedenborg, non c'è sostanziale differenza tra Bene e Male; principi non contrapposti, bensì interagenti nella costituzione archetipica, originariamente equilibrata e armonica, dell'Uomo Universale: “Good & Evil are both Good & two Contraries Married” (K 91). Principi uniti, sposati, proprio come nel *Marriage of Heaven and Hell*, ovvero nella sua personale “Bible of Hell”: una Bibbia riscritta secondo un primigenio, genuino “senso infernale o diabolico” (K 158). Perché la grande poesia non tiene conto delle gerarchie dei valori morali e principalmente della dicotomia Bene/Male, Buono/Cattivo; anzi, di più, come esplicita una nota alla traduzione dantesca di Boyd,

The grandest Poetry is Immoral, the Grandest characters Wicked, Very Satan – Capanius, Othello a Murderer, Prometheus, Jupiter, Jehovah, Jesus a wine bibber. Cunning & Morality are not Poetry but Philosophy; the

poet is Independent & Wicked; the Philosopher is Dependent and Good.
Poetry is to excuse Vice & shew it reasons. (K 412).

La struttura formale delle illustrazioni è, come ho già detto, rapsodica. Talvolta Blake illustra un singolo canto fino a quattro, cinque acquerelli; talvolta salta un buon numero di canti, per poi tornare indietro, o proiettarsi in avanti. Non esiste una progressione descrittiva lineare, consequenziale. Sarà per questo che colpisce, anche l'occhio del lettore/osservatore più ingenuo, la straordinaria, singolare omogeneità – figurale e concettuale – di una sequenza di otto tavole coerente e compatta: quella della punizione dei ladri, relativa ai canti XXIV e XXV. Com'è ben noto, Dante configura la dannazione dei ladri nella trasformazione dei loro corpi in serpenti, dopo una lunga serie di tormenti loro inflitti dai morsi di altri serpenti/ladri.

Ladri e serpenti dunque; anzi, ladri come serpenti, in un contesto di castigo e dannazione: un bel rompicapo per Blake, la cui arte è “immorale” poiché schierata “dalla parte dei diavoli”, e che fin dai primi *Libri profetici* degli anni Novanta del Settecento, fino all’ultima, massima Profezia, ovvero *Jerusalem*, ha sempre privilegiato la forma del serpente e l’iconografia della linea serpentina in generale, per sottolineare idee quali libertà, rivoluzione, immaginazione, creazione artistica e poetica, ispirazione e visione (Corti, 2000 e 2004). Ma tant’è. Dante lo obbliga, e lui accetta la sfida. Pur, come vedremo, in qualche modo raggiandola.

Serpenti e spirali serpentine si innervano ovunque nel tessuto della creazione blakiana, con connotazioni fondamentalmente positive, su vari livelli. Il serpente è il fallo, è Cristo crocifisso e poi risorto, è l’emblema che sventola sulle bandiere della rivoluzione americana (poiché il sommovimento politico deve prendere le mosse da una rivolta di tipo etico e sociale, specificatamente da una rivoluzione sessuale), è il simbolo della Visione Divina “not of the World, or of Man, nor from Man as he is a Natural Man, but only as he is a Spiritual Man” (K 783). Ma al contempo, *sub specie* dell’*ouroboros*, in quanto forma circolare, il serpente significa anche la continuità ciclica e racchiusa in sé del tempo umano, finito ma ripetitivo, “a dull round of probabilities and possibilities” (K 578). In questo secondo, opposto, senso, la figura serpentina va ad associarsi nell’immaginario di Blake con le strutture ad anelli concentrici e progressivamente ristretti dei templi dei Druidi, significanti la più aberrante fusione storica di potere ecclesiastico e civico. Come se non bastasse, l’artista avverte che purtroppo, in questo mondo caduto nel materialismo, la potenza ribelle e creativa del serpente rischia sempre di degenerare in pura aggressività e violenza: è allora che il vitalistico serpente si trasforma in un distruttivo, micidiale drago.

Si può constatare tale ambivalenza della figura serpentina nella messa a confronto di due tavole (non relative alla sequenza dei ladri). L'illustrazione, concernente l'ingresso dei dannati nella città di Dite, raffigura, nella forma spiralata, il vortice di un tornado che trascina le anime dei dannati (fig. 1). La cupa tonalità dell'immagine, controllata dalla minacciosa presenza di un angelo, perverso "custode" dell'ortodossia politico-religiosa, esalta l'evocazione dell'entrata di un tempio druidico, una Stonehenge in miniatura. Per contro, la spirale serpentina che contiene i lussuriosi (fig. 2) appare inequivocabilmente determinata dalla componente erotico-fallica del simbolismo del serpente. La stupefacente colorazione forte e nitida (non sfumata, come negli odiati pittori veneti e fiamminghi!) rimarca la tensione verso l'alto dei corpi dei peccatori. I quali sembrano cercarsi l'un l'altro, impetuosamente desiderosi di toccarsi, abbracciarsi. Proprio come Paolo e Francesca, i cui corpi si avviluppano in un amplesso, riflesso nel cuore di un sole tanto più fulgido in quanto ben delineato nei contorni della luminescenza.

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

Nella prima illustrazione della serie (fig. 3), l'argomento sarebbe terrificante. Un gruppo di cinque dannati, "con serpi le man dietro legate", come scrive Dante, appaiono sia nella patognomica sia nella prossemica di tipo teatrale, in preda al più terribile dei tormenti. Eppure, la visione esterna dell'occhio dell'artista vien messa in burlesca discussione dai comici occhietti di un focalizzatore interno, il serpentello dalla testa umanoide il quale, da una posizione privilegiata, commenta la scena guardando verso di noi. I corpi michelangioleschi di uomini e donne rinviano certo al cerchio dei lussuriosi, ovvero all'apoteosi di Paolo e Francesca, ma il ghigno caricaturale della serpe, non ancora proprio tale, riduce *ad absurdum* la tragicità del disegno. Non è poi tanto male se tra le fiamme dell'inferno si può copulare in guisa sadomaso, con i polsi ammanettati!

Questa prima tavola della serie imprime una precisa tonalità, irriverente e piuttosto faceta, a tutta la sequenza. Nella tavola successiva (fig. 4), che rappresenta l'inizio del castigo, i serpenti attaccano e mordono un gruppo di cinque, imponenti, scultoree figure, nuovamente suddivise tra maschili e fem-

minili. I serpenti assalgono i corpi – com’è loro dovere – eppure esprimono un atteggiamento tutto sommato tranquillo, se non addirittura benevolo, verso i dannati, assumendo pose di calma, compiaciuta osservazione, quasi *voyeurs* preposti a una seduta di sesso di gruppo. Qui domina il significato primario, vitalistico ed energetico, della forma serpentina, come segnala subito l’icona della serpe decisamente fallica, languidamente appoggiata sulla coscia di un peccatore. Insieme agli altri due serpenti co-agonisti, guardano la scena o come a un *foreplay*, oppure come al *dénouement* di un affollato amplesso.

Ma eccoci, con le figg. 5 e 6, alla microsequenza più significativa della serie dei ladri. Veniamo a conoscere il ladro preferito di Blake, il suo trasgressore e blasfemo più coniugabile al *non serviam* luciferino. Stiamo parlando di Vanni Fucci, vilipeso da Dante per un peccato non certo gravissimo, anzi, a occhi moderni, addirittura insignificante. Che cosa aveva fatto, in fin dei conti, Vanni Fucci? Dante gli attribuisce la responsabilità del furto sacrilego di statue argentee della Madonna e degli Apostoli, nel duomo di Pistoia. Ciò che è immorale per Dante, diventa automaticamente morale (e dunque accettabilissimo) per Blake. Infatti Vanni ha inteso oltraggiare, con il furto delle statue, semplicemente dei simboli del potere religioso. Tanto basta per fare di lui una figura di luciferina grandezza. E tuttavia, come punirlo, rispettando Dante, pur senza tradire i propri presupposti ideologici? Direi attraverso un procedimento che fa convergere nella figura del Fucci due percorsi concettuali sempre interrelati nelle tematiche blakiane: la trasgressione e la blasfema. Sul tema blakiano della trasgressione (presunti peccati contro le regole della sovranità imposta dal connubio di potere politico e religioso) c’è solo da aggiungere che il trasgressore per eccellenza è il Cristo, il salvatore dell’umanità, ma, secondo le gerarchie civili ed ecclesiastiche del suo tempo, il reprobo e per l’appunto il trasgressore (K 494). È la figura cristologica e messianica esaltata ovunque da Blake, sulla quale ha sempre cercato di modellarsi: “What Transgressions I commit / Are for thy Transgressions fit” (K 417). L’altra strada, un po’ più impervia, è quella che conduce alla blasfema. Purché si intenda correttamente che cosa vuole comunicarci Blake quando introduce il concetto di bestemmia, di oltraggio diretto e nominalistico alla divinità. L’insulto contro la divinità gli appare strettamente dipendente da quel che pensiamo del perdono dei peccati. Nel senso che si può oltraggiare Dio, perché Dio, semplicemente, ci perdonava sempre. Nello *Everlasting Gospel* (1818), la forma pura, significativamente nuda, dell’Uomo finalmente redento, dopo le sue tante trasgressioni e imprecazioni, implora Dio: “My sin thou hast forgiven me, / Canst thou forgive my Blasphemy?” (K 755); mentre in *Jerusalem* sarà lo stesso Cristo, anch’egli “peccatore” quando nel martirio rinnega il Padre, ad appellarsi alla sua misericordia: “Altho’ I sin & blaspheme thy holy name, thou pitiest me” (K 693).

Vanni Fucci compie il gesto più trasgressivo ed empio, tra tutti i peccatori, allorché sfida il Padre Eterno con un gesto osceno e un'apostrofe blasfema. La cura pittorica che l'artista dedica a questo disegno (fig. 6) sottolinea l'importanza attribuita al personaggio. Partiamo dalla terzina dantesca: «Al fine delle sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: ‘Togli Dio, ch'a te le squadro!» (*If XXV*, 1-3). Il gesto consiste nel mettere il pollice tra l'indice e il medio delle mani, con ovvia implicazione pornografica di penetrazione sessuale. La resa visiva del gesto è assolutamente filologica, dimostrando quanto bene Blake conoscesse il testo originale, perché ben poco avrebbe potuto ricavare dalle versioni inglese sue contemporanee. Cary semplicemente tralascia la blasfema, bypassando l'oscenità: “When he had spoke, the sinner raised his hands, / Pointed in mockery, and cried: ‘Take them God! / I level them at thee”». Boyd è un pochino più coraggioso, pur evitando la trascrizione letterale della bestemmia: “Sternly he ceas'd, with execrations dire, / And, loud blaspheming Heaven's Eternal Sire, / He rais'd his ruffian hands, and dar'd his wrath”.

L'interrelazione tra trasgressione, oscenità e blasfema contraddistingue, nel canone poetico e artistico blakiano, il personaggio che incarna tutte le componenti di rivolta sessuale, rivoluzione politica, contestazione di qualsiasi regola morale e legge religiosa. Tale personaggio si chiama Orc (trasparente derivazione dall'infernale *Orcus*), nasce in America, come serpente, durante la guerra di indipendenza delle colonie dal dominio inglese, e si immola nella nuova Gerusalemme, per ritornare, primo Zarustra, nel trionfo del bene e la rifondazione del mondo. Ebbene, Orc/Orcus è per l'appunto il prototipo del tipo personificato, in scala assai ridotta, da Vanni Fucci, venendo condannato quale “Blasphemous Demon, Antichrist, hater of Dignities, / Lover of wild rebellion, and transgressor of God's Law” (K 198). Per apprezzare la dinamica provocatoria e propulsiva del gesto osceno di Vanni, converrà osservare con quanta indulgenza l'artista veda il suo bellissimo personaggio nella tavola precedente (fig. 5). Le serpi che si avvicinano al peccatore, per morderlo e incenerirlo, non sembrano affatto aggressive. Quella che gli tocca il collo pare appena sfiorarlo con le labbra chiuse: più un lieve bacio che un morso. Il serpente a destra mostra un sostanziale disinteresse, andandosene per i fatti suoi. Divertente l'espressione perplessa, con gli occhi strabici, del serpente in basso a sinistra, il quale sembra chiedersi: che fare di questa imbarazzante situazione? A chi compete veramente morsicare e incenerire Vanni?

Come ho prima osservato, le qualità negative del serpente, quelle del serpente druidico, non immaginativo ma materialistico, si concretizzano nella trasformazione del serpente in drago. E proprio questo succede ad Agnello Brunelleschi, ladro per gioco più che per vizio, uso a svuotare i forzieri paterni per divertirsi e indossare abiti lussuosi. Il disprezzo delle gerarchie patriarcali

deve avere compiaciuto Blake, che infatti tratta l'argomento con empatica ironia. Nella fig. 7 vediamo il ladro assalito da un lunghissimo serpente (iconograficamente un drago), ovvero il suo compare di furti Cianfa Donati, che lo inghiotte al punto che i due si fondono insieme. Dante e Virgilio, da sinistra, osservano la scena compunti ma inorriditi. Ben diverse le espressioni delle serpi ai piedi dei ladri: le due in basso a sinistra hanno un'aria comicamente sgomenta, ma anche molto incuriosita; il pensieroso serpentello centrale esprime perplessità; mentre le due serpi in basso a destra hanno sguardi perversi e smorfie un tantino licenziose. Anche la metamorfosi all'inverso del ritorno di Agnello alla forma umana (ma con innegabili tracce, dal volto ai piedi, della precedente configurazione di drago, fig. 8) non è tragica, semmai grottesca. Vediamo come la percepiscono i serpenti attorno (pur nello stato grafico di schizzi). Procedendo da sinistra a destra: il primo sembrerebbe compiaciuto, anche se assai stupito; il secondo o in uno stato di allerta, oppure in una *trance* onirica; il terzo invece, ben delineato, è un osservatore attento e consapevole; il quarto, infine, timido o spaventato, pensa solo a restare a distanza, e forse scappare.

Le ultime due illustrazioni della sequenza si riferiscono al simbiotico, ambiguo rapporto metamorfico che si instaura tra Buoso Donati e Francesco Cavalcanti (figg. 9-10). Nella prima tavola, Cavalcanti, già ben formato serpente, attacca, nella propria emanazione bestiale, il nemico Buoso, iniziandone la trasformazione in drago. Per contro, nella tavola successiva, Buoso è un perfetto serpente, mentre Cavalcanti recupera una vigorosa conformazione umana. La specularità delle due figure, uomini con teste di simil-draghi, corrisponde iconicamente alla complementarietà dei due serpenti che li rappresentano nelle rispettive tavole. Ma c'è di più. Considerate insieme, le quattro tavole (figg. 7-10) dedicate alle metamorfosi uomo/serpente/drago e viceversa, vengono a costituire un interessantissimo sistema simbolico, che chiarisce, a mio avviso, il globale atteggiamento concettuale e ideologico di Blake riguardo al ladrocincio. Che non è solo beffardo e ironico. Ricordiamoci che Blake elenca il *furto* tra i possibili peccati, in quanto ostacolo alla libertà, propria e altrui, e sottrazione, introversa o estroversa, di capacità di agire (K 88). Ebbene. Agnello che si fonde in forma di uomo/drago con Cianfa; Donati e Cavalcanti che si interscambiano i ruoli di uomo e serpente, significano forse un furto onnicomprensivo, magari il furto per eccellenza, per Blake, e cioè l'appropriazione e la transazione simoniaca della propria identità individuale, che dovrebbe essere inviolabile. L'*Inferno*, più che farci del male fisico, ci punisce annullando la soggettività, rendendoci metamorfici, instabili, transeunti.

BIBLIOGRAFIA

- Bentley, G. (2004). *Blake's Records*. New Haven-London: Yale University Press.
- Boyd, H. (1802). *The Divina Commedia of Dante Alighieri*. London: Cadell & Davies.
- Burwick, F. & Douglass, P. (Eds.). (2001). *Dante and Italy in British Romanticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cary, H.F. (1814). *The Vision, or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*. London: Wame.
- Corti, C. (2000). *Rivoluzione e Rivelazione: William Blake tra profeti, radicali e giacobini*. Napoli: Giannini-Liguori.
- Corti, C. (2004). *Stupende fantasie: Saggi su William Blake*. Pisa: Pacini.
- Howard, F. (1773). *Thomas Gray's Translation from Dante*. London: Ridley.
- Keynes, G. (Ed.). (1966). *The Complete Writings of William Blake*. London: Oxford University Press.
- Morley, E. (1922). *Henry Crabb Robinson's Diary*. London: Dent.
- Roe, A. (1977). *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*. Westport: Greenwood Press.
- Le immagini qui riprodotte provengono da questa edizione: The Trustees of the British Museum, London.
- Stonor, O. (1951). *Blake's Hayley*. London: Gollancz.
- Wharton, R. (1808). *Fables*. London: s. e.



HELL Gate 8



HELL Gate 24

Fig. 1. W. Blake, *The City of Dite*, "Io vidi più di mille in su le porte" (If VIII, 82; Roe, 1977, p. 56).
Fig. 2. W. Blake, *The Circle of the Lustful*, "Amor, ch'a nullo amato amar perdona" (If V, 103; Roe, 1977, p. 25).

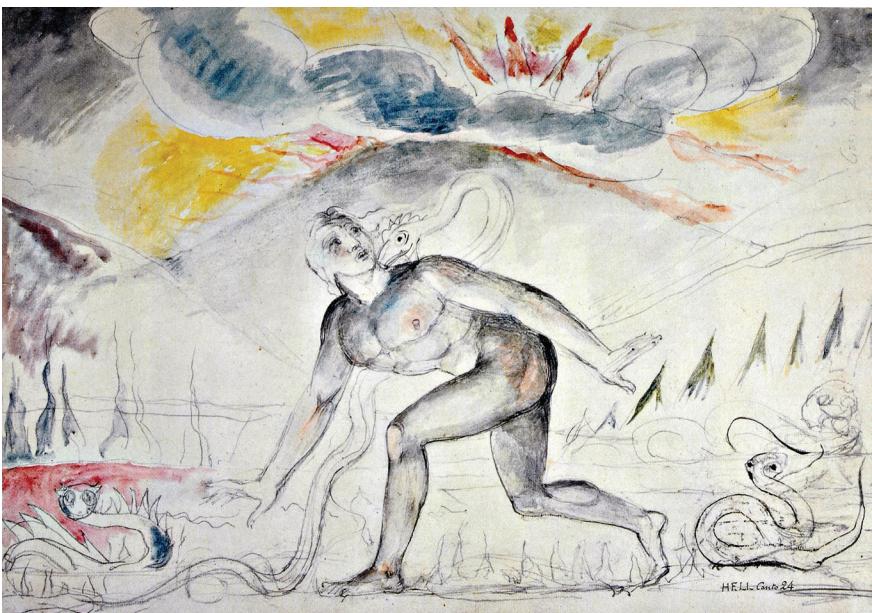
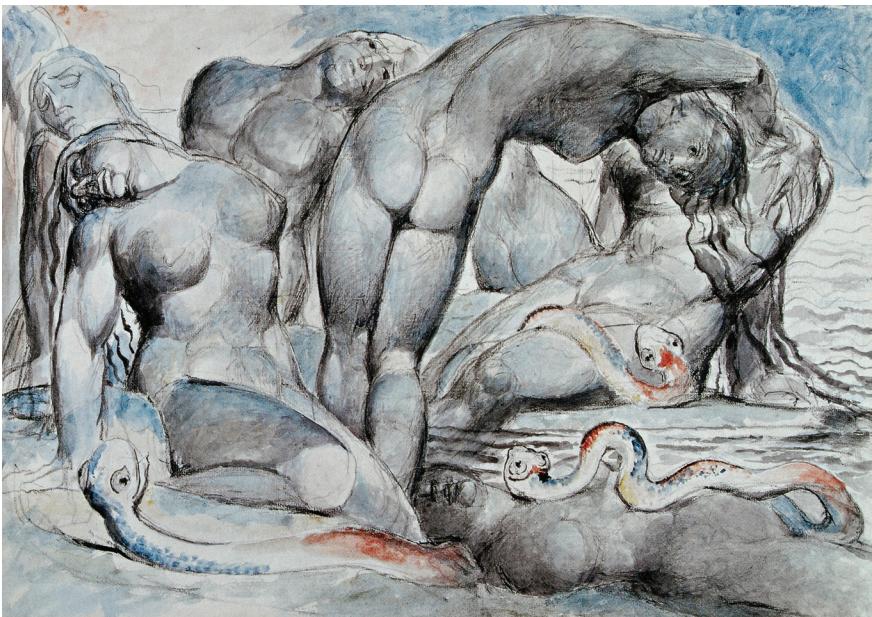


Fig. 3. W. Blake, *The Thieves and the Serpents*, “Con serpi le man dietro avean legate” (If XXIV, 94; Roe, 1977, p. 116).

Fig. 4. W. Blake, *The Thieves' Punishment*, “Quelle ficcavan per le ren la coda e il capo” (If XXIV, 95-6; Roe, 1977, p. 118).



Fig. 5. W. Blake, *The Serpent Bites Vanni Fucci*, "Si come a mul ch'i'fui son Vanni Fucci" (If XXIV, 125; Roe, 1977, p. 120).

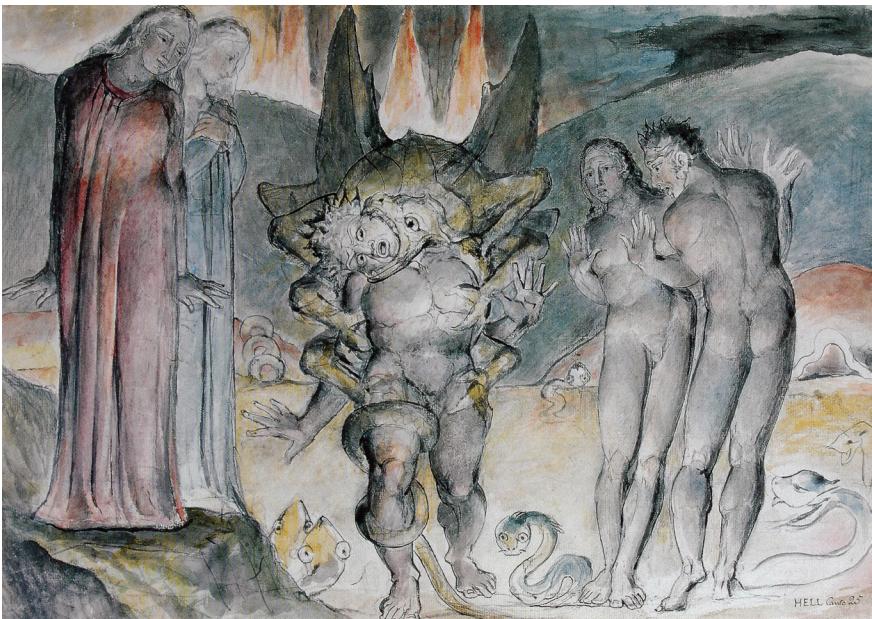


Fig. 6. W. Blake, *Vanni Fucci Makes an Obscene Gesture*, “Le mani alzò con amendue le fiche” (If XXV, 2; Roe, 1977, p. 122).

Fig. 7. W. Blake, *The Six-Foot Long Serpent Attacks Agnello Brunelleschi*, “E un serpente con sei
piè si lancia” (If XXV, 50; Roe, 1977, p. 126).

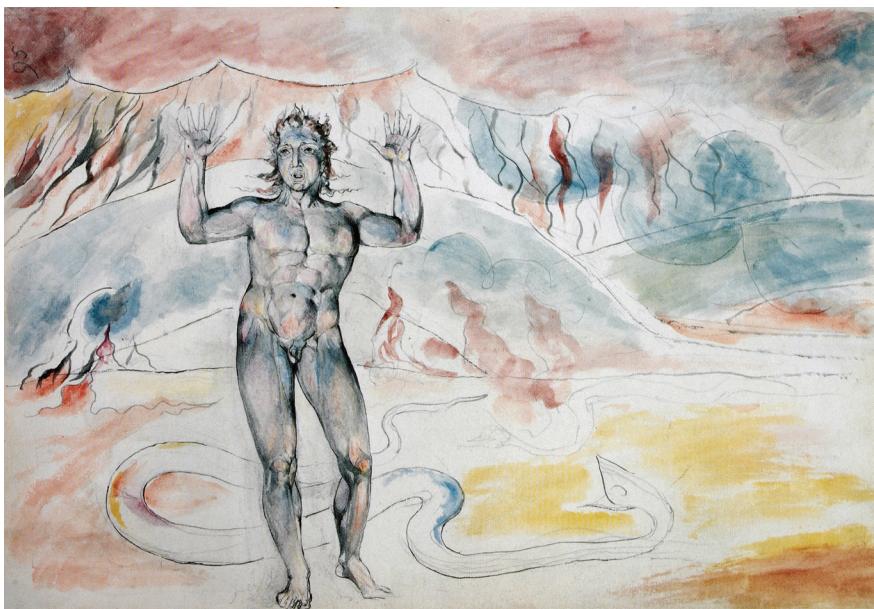


Fig. 8. W. Blake, *Agnello Brunelleschi Transformed into a Serpent*, "Ohmè Agnel come ti muti!" (If XXV, 68; Roe, 1977, p. 128).

Fig. 9. W. Blake, *A Serpent Attacks Buoso Donati*, "E quella parte onde prima è preso nostro alimento, all'un di lor trafisse" (If XXV, 85-6; Roe, 1977, p. 130).

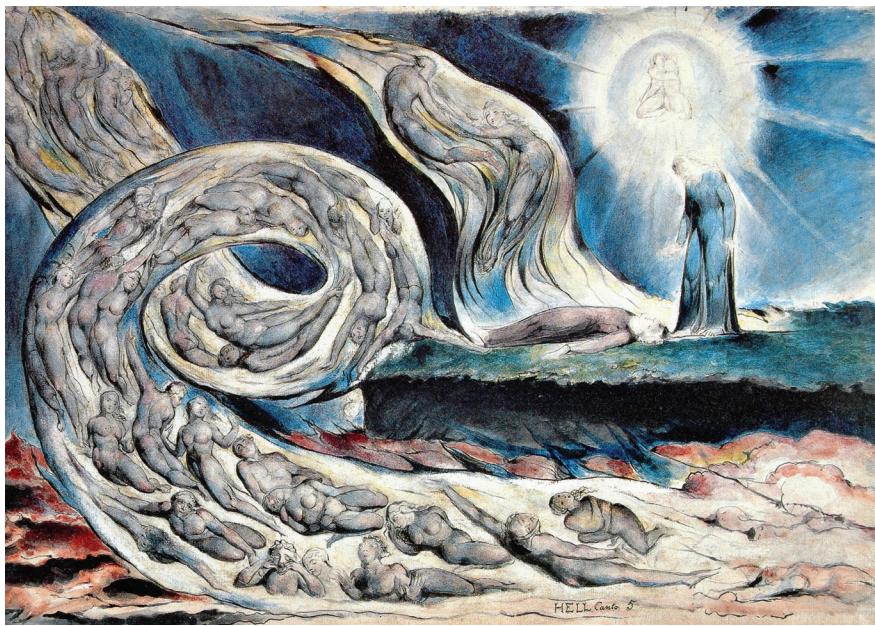


Fig. 10. W. Blake, *Cavalcanti is Transformed again into Man*, “L'un si levò e l'altro cadde giuso” (If XXV, 121; Roe, 1977, p. 132).