

Dal testo all'immagine: Blake in dialogo con Dante

Marianna Villa
Università degli Studi di Milano
marianna.villa@unimi.it



Riassunto

Il dialogo di Blake con Dante è frutto dell'intersezione tra i modi in cui la *Commedia* veniva interpretata in Inghilterra tra fine Settecento e inizio Ottocento e la particolare lettura "visiva" fatta da Blake. L'incontro tra parole e immagini, che sin dalle edizioni illustrate della *Commedia* ha caratterizzato la diffusione del testo dantesco, ha senz'altro influenzato anche le illustrazioni di Blake.

Il saggio tenta quindi di indagare la genesi dell'ispirazione blakiana, passando in rassegna i testi e soprattutto le illustrazioni che Blake poteva avere visto, per ricostruire l'orizzonte interpretativo e visivo entro il quale Blake si è mosso con indiscussa originalità.

Parole chiave: Cary; Vellutello; intersezioni visive; manoscritti miniati.

Abstract

The essay focuses to investigate the genesis of Blake's inspiration, by reviewing texts and illustrations that Blake may have seen, in order to rebuilt the interpretative and visual horizon within Blake has moved with his great originality.

Blake's illustrations'd been influenced by the ways in which *Divina Commedia* was interpreted in England between the late eighteenth and early nineteenth centuries, by Dante's translations into English and by *Comedy's* illustrated editions, characterizing the spread of Dante's text.

Key Words: Cary; Vellutello; visual intersections; illuminated manuscripts.

I

La morte colse Blake nel 1827 mentre era impegnato nel progetto di illustrazione della *Commedia* dantesca commissionatogli dall'amico John Linnell tre anni prima. L'incompiutezza del ciclo, che consta di 102 tavole di grande formato (53 x 37 cm), di cui solo sette incise, non permette di coglierne la struttura complessiva: i singoli disegni presentano diversi stadi di elaborazione, da scene appena abbozzate a matita a tavole rifinite ad acquarello e a tratti di penna, senza una progressione evidente. Una delle ipotesi, riaffermata di recente (Schütze, 2019, p. 52), è che l'artista, malato e costretto a letto, procedesse in maniera asistemica secondo gli umori e l'ispirazione giornalieri, senza seguire l'ordine dantesco. Significativa è anche la distribuzione delle illustrazioni per cantica, che vede la netta prevalenza dell'*Inferno*, sicuramente più coerente con i gusti di Blake e della cultura inglese coeva, con ben 72 tavole, seguite da 20 dedicate al *Purgatorio* e solo 10 al *Paradiso*.

È quindi molto probabile che Linnell (Schütze, 2019, p. 52) non pensasse ad una pubblicazione vera e propria, ma avesse commissionato le illustrazioni a Blake per fornire un'occupazione dignitosa ad un artista povero e malato,¹ che nutriva una tale ammirazione per Dante da imparare addirittura l'italiano in poche settimane, per poter leggere direttamente la *Commedia*. Del resto una lettura episodica e del tutto personale del poema dantesco era quella più diffusa nella cultura europea e soprattutto anglosassone tra fine Settecento e Ottocento, il momento di massimo splendore per la fortuna di Dante in Inghilterra (Braida, 2004, p. 159). L'artista non si misura più con la forma-libro, in cui l'immagine, al servizio del testo, si piega ad esso o al commento, ma in totale libertà seleziona episodi che sono più in linea con la visione personale, con le proprie emozioni e sensibilità. Lo stato attuale dei disegni ci permette di comprendere la modalità operativa dell'artista: non esistevano brutte copie, ma gli schizzi a matita, più o meno rifiniti in più passaggi, venivano colorati ad acquarello, ripassati a penna, e quindi il foglio di partenza era destinato a diventare definitivo. Blake disegnava a partire da uno o più canti, sempre indicati nelle tavole, talora avendo in mente un passo preciso dell'opera, riportato in qualche caso a matita ma destinato ad essere coperto dal colore. In alcuni fogli è quindi possibile vedere la riproduzione del passo dantesco in traduzione inglese o appunti di commento in cui l'artista esprime per lo più il suo dissenso verso la concezione moralistico-teologica di Dante, in uno scambio continuo, dunque, tra creazione artistica originale e rispetto della fonte. L'opera di Blake è insomma un noto esempio di quello che Lucia Battaglia Ricci de-

1. Non è dato di sapere se fossero tutte destinate ad essere incise, anche se pare improbabile, data la situazione finanziaria dell'autore, o potessero essere raccolte in una forma-libro, magari affiancate al testo dantesco.

finisce «Dante visualizzato»: egli si cimenta in un'impresa che cerca di tradurre in immagini il racconto dantesco «dando vita ad assieme estesi e complessi di soli testi visivi» (Battaglia Ricci, 2009, p. 42). La prospettiva risulta ribaltata rispetto alle illustrazioni a corredo di edizioni a stampa, perché la *Commedia* è il punto di partenza e non di arrivo, tanto che l'opera blakiana non può semplicemente essere definita l'«illustrazione» 'della' *Commedia*, ma un lavoro di ricreazione originale, tra fedeltà e invenzione, che parte 'dalla' *Commedia*.

L'approccio della cultura romantica nei confronti di Dante, e più in generale degli autori del passato, va dunque ad esaltare l'individualità ideologica e culturale della singola personalità artistica che ricrea il classico: a questo si deve sovrapporre l'approccio eterodosso di Blake nei confronti della *Commedia*, di cui rifiuta alcuni capisaldi, come il sistema politico-morale e la visione religiosa, come è stato sottolineato dagli studiosi.² Alla base dell'operazione blakiana vi è, come noto, il principio teologico per cui Dio crea l'uomo che vi coesiste, prima e dopo la vita, come un membro del corpo divino (Roe, 1953, p. 9), e quindi non esistono né contrappasso né punizioni, per quello che si configura, dopo la morte, come un ritorno nella natura divina. Alla densità del testo dantesco si sovrappone quindi la densità dell'ispirazione di Blake, che conduce a soluzioni anche del tutto nuove, indagate dai fondamentali studi di Roe, come nella tavola relativa all'apparizione del carro trasportato dal grifone (corrispondente a *Pg* XXIX e XXX), in cui Beatrice assume tratti decisamente sensuali fino a diventare altro dalla figura dantesca, mentre il Grifone richiama le forze mostruose che animano la terra e il mare, con l'aggiunta di un vortice pieno di occhi desunto dal Profeta Ezechiele. Altro celebre esempio indagato da Roe è la tavola relativa a *Pd* XXXI, 112-42, in cui la Candida Rosa vede al centro una Madonna a cui sono attribuiti uno specchio e uno scettro (cfr. Schütze, 2019, p. 433), in una sintonia non perfetta con i tradizionali attributi della Vergine. Roe collega infatti l'immagine della Vergine a Vala e interpreta il fiore sopra lo scettro come un girasole, emblema delle aspirazioni spirituali dell'uomo.³ Se il fondamentale lavoro di Albert Roe ha permesso di ricostruire il sistema mitopoietico di Blake e il suo sincretismo,⁴ non senza molti punti controversi, e di indagare le analogie tra i disegni per la *Commedia* e le opere precedenti, la complessità dei disegni blakiani lascia molte questioni ancora aperte, anche perché forse è stato posto troppo l'accento sulla sua invenzione artistica e l'eterodossia. Risulta forse più significativo, in linea con le recenti

2. Il punto di partenza sono alcune annotazioni autografe, come quelle a *If* VII 22-26 e *If* IX 1-21 (Schütze, 2019, pp. 53-56). Cfr. inoltre, per una sintesi della questione dell'eterodossia, Baine (1987) e Tinkler Villani (1989). Nel panorama critico italiano già Ulivi (1983) aveva sottolineato questo aspetto.

3. Per una sintesi della questione cfr. Foster Damon (2003), alla voce: 'sunflower'.

4. Il Dizionario di Foster Damon (1988) permette di ricostruire la densità interpretativa dei simboli.

interpretazioni (Baine, 1987 e Fuller, 1988), tornare 'indietro' alla *Commedia*, il punto di partenza per l'operazione creatrice di Blake, in quale, occorre ricordarlo, ha dipinto il ciclo con il testo dantesco aperto davanti a lui, in un fitto e continuo dialogo con l'opera. La sua componente visionaria e profetica poggia quindi su un *accessus* multiplo alla *Commedia*, un *accessus* 'mediato' e – va sottolineato – talora 'distorto' dall'iconografia romantica, dalle modalità di ricezione della *Commedia*, in quanto testo, nella cultura inglese, ed infine anche dalla tradizione secolare dell'illustrazione del testo dantesco, gli *illuminated manuscripts*, sempre e comunque filtrati dalla tradizione artistica coeva.

II

Il primo incontro di Blake con Dante non è avvenuto tramite la lettura diretta della *Commedia*, ma è stato mediato da tipologie figurative ispirate agli episodi di Ugolino e Paolo e Francesca, i più noti dal pubblico inglese, come testimoniano le frequenti mostre presso la *Royal Academy* negli anni Settanta come l'*Ugolino and his Children in the Dungeon* di Reynolds, esposto nel 1773 e ispirato alla traduzione dell'episodio contenuta nell'opera *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur* di Jonathan Richardson (Yates, 1951, p. 94).⁵ In un margine dell'opera *Marriage of heaven and Hell* del 1790 si trova un disegno di Blake chiaramente derivato da questa tipologia figurativa (Pyle, 1959, p. 19). Entro il 1793 furono realizzate le illustrazioni di Flaxman in centoundici tavole su commissione di Thomas Hope, incise da Tommaso Piroli, note a Blake nell'edizione romana del 1802, e solo nel 1807 pubblicate a Londra. Le tavole di Fuseli risalgono invece agli anni 1770 -1779 e anche in questo caso furono realizzate mentre l'artista si trovava in Italia. È stata quindi la traduzione visiva di Dante tra i contemporanei ad aver mediato l'*accessus* di Blake alla *Commedia*, dal momento che occorrerà aspettare ancora una decina d'anni affinché possa leggere direttamente il testo. Nel 1782 William Hayley, poeta e patrono di Blake quando visse a Felpham in Sussex, si cimenta nella traduzione in terza rima dei primi tre canti dell'*Inferno*. Intorno al 1800 circa, ancora Hayley regala a Blake una copia dell'*Inferno* tradotta in inglese da Boyd nel 1785;⁶ su questa l'artista apportò annotazioni

5. I volumi di Richardson nel 1719 e 1722 influenzarono il *Gran Tour* inglese, in particolare *Two discourses* del 1719 conteneva passi dell'episodio di Ugolino e associava Dante a Michelangelo; questo significa che l'approccio a Dante in Inghilterra è stato da subito correlato all'arte visuale (Pyle, 1959, p. 19). Sull'Ugolino e Blake cfr. De Santis 2017, pp. 24-29, 57-68.
6. Nonostante quella di Boyd costituisca la prima traduzione organica dell'*Inferno* in lingua inglese, a cui seguirono il *Purgatorio* e il *Paradiso* (1802), si tratta di una lettura non esente da errori interpretativi, limitata nella comprensione del testo dantesco e con una resa stilistica inadeguata all'originale. Per una prima ricognizione dell'edizione di Boyd cfr. la voce Boyd (Riccardi, 2016) nell'utile banca dati *Dante in Inghilterra*, nel Progetto di Ricerca dell'Università di Pisa *Dislocazioni transnazionali*: <http://dislocazioni-transnazionali.it/bd/>

al saggio introduttivo,⁷ soprattutto per marcare la distanza tra la sua personale visione del mondo e l'universo religioso e teologico di Dante, per altro enfatizzato dalla lettura cristianizzante e non filologica di Boyd. Questo dimostra come Blake sappia ritagliarsi un'opinione personale pur all'interno di una cultura, come quella inglese, che tende ad 'addomesticare' (Braidà, 2004, p. 27) i testi stranieri, leggendoli preferibilmente in traduzione. È quindi probabile che la frequentazione più duratura con l'*Inferno*, attraverso la lettura in traduzione e l'iconografia, abbia contribuito alla realizzazione, da parte di Blake, di un maggior numero di disegni relativi alla prima cantica tra le tavole del ciclo pittorico.

La prima traduzione integrale della *Commedia* fu invece disponibile dal 1814 ad opera di Francis Cary. Durante l'esecuzione dei disegni, Blake avrebbe utilizzato questa versione nella sua seconda edizione pubblicata nel 1819, come dimostrano le citazioni della *Commedia* in lingua inglese su alcune tavole illustrate e, prova decisiva, anche gli errori nelle stesse⁸ nonché le testimonianze di coloro che lo videro all'opera.⁹ L'edizione di Cary in versi sciolti fu subito apprezzata dai contemporanei rispetto a quella di Boyd¹⁰ sia dal punto di vista filologico che stilistico e contribuì al successo di Dante tra il pubblico inglese, in una chiave romantica e visionaria, come mostra anche il titolo scelto: *The Vision; or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*, costituendo a sua

dante-in-inghilterra/?id=5 (consultazione: novembre 2019).

7. La copia annotata da Blake si trova oggi nella Biblioteca dell'Università di Cambridge. Blake pone annotazioni al primo saggio, per contestare in maniera ferma la visione di Boyd, ecclesiastico della Chiesa irlandese, che difende il sistema morale e teologico di Dante enfatizzandone la portata, proprio perché cristiano, rispetto ai classici Virgilio e Omero (Adams, 2009, pp. 98-99).
8. Si tratta della problematica tavola a matita raffigurante una scala a spirale. La numerazione di riferimento qui utilizzata per le tavole di Blake è quella di Schütze (2017), di facile reperimento in Italia, in cui è numerata col n. 93 (p. 401) e associata a *Pd X* 76-90 o *Pd XXI*, 25-42. In alto a destra del disegno compare l'iscrizione «*Paradiso XIX*» che, come dimostrato da McIrvine (2016), è frutto di un refuso, ovvero intestazioni errate su due pagine affiancate solo nella edizione del 1819 di Cary (le pp. 120-121), riportanti il canto XIX mentre il testo corrisponde a *Pd XXI* 13-61.
9. McIrvine (2016) ricorda la pagina di diario di Henry Crabb del 17 dicembre 1825, in cui Crabb descrive la sua visita fatta all'artista mentre lavorava a Dante, trovandolo immerso tra i suoi schizzi con l'edizione di Cary aperta.
10. Anticipata dalla pubblicazione del solo *Inferno* in due tomi nel 1805-6 con testo a fronte, novità indiscussa per il pubblico inglese (*The Inferno of Dante Alighieri*), la prima edizione del 1814 stampata a proprie spese da Cary in piccolo formato (Cary, 1814) si distinse subito per una maggiore resa filologica e stilistica del testo dantesco, in linea con i gusti del pubblico romantico. Gli immediati apprezzamenti, tra gli altri, di Coleridge, che si impegnò nella divulgazione del testo dantesco con pubbliche letture dal 1817, consacrarono la traduzione, subito esaurita, e quindi ristampata nel 1819, nella versione utilizzata anche da Blake (Cary, 1819). Cfr. l'analisi dettagliata di Braidà (2004, pp. 27-45) e il già citato progetto *Dislocazioni transnazionali* alla voce «Cary» (Riccardi, 2016): <http://dislocazioni-transnazionali.it/bd/dante-in-inghilterra/cary-henry-francis--1772-1844?id=5&ids=11> (consultazione: novembre 2019). Per la fortuna di Dante in Inghilterra cfr. Hebron 2007.

volta un vero e proprio «palinsensto» (Braidà, 2004, p. 28) per le successive riscritture poetiche romantiche, da Keats a Shelley.

Una testimonianza significativa per cogliere i tratti peculiari della riappropriazione di Dante da parte della cultura inglese in chiave romantica attraverso la traduzione di Cary è senz'altro quella foscoliana nell'*excursus* storico filologico contenuto nel *Discorso sul testo della Divina Commedia* (1825), pensato come prefazione per una edizione della *Commedia* per l'editore Pickering¹¹ e mai realizzata:

Fu preceduto da due o tre traduttori inglesi, e li vinse di tanto che gl'intendenti credono ch'altri mai non potrà contrastargli. Si giovò dello stile severo di Milton, e del verso sciolto, che senza molto ajuto d'arte, e d'ingegno non potrebbe né pure adombrar la terzina, come la terzina riescirebbe insufficientissima a tradurre il *Paradiso Perduto*; ma la poesia inglese arrendevolissima a tutti i metri, a talvolta anche a' Latini, ed a' Greci mostrasi tanto inflessibile alle terze rime, che né anche a Lord Byron (*the prophecy of Dante*) riesci di domarla (Foscolo, 1825, p. 131).

Foscolo comprende bene l'operazione di Cary di rendere famigliare Dante al suo pubblico accostandolo all'opera di Milton, mediante continui raffronti con *Paradise Lost*: è questo Dante 'inglese' che costituisce l'*accessus* di Blake all'opera, esattamente come nella plurisecolare tradizione della *Commedia* le chiose e i commenti ne avevano condizionato la lettura a intere generazioni.

Non senza ironia, Foscolo si sofferma poi sull'apparato che corredeva l'edizione del 1819, permettendoci di capire cosa potesse aver letto Blake:

Il Cary saviamente illustrò la sua traduzione con estratti dalle poesie, e opere di Dante, e con le esposizioni per lo più dei Lombardi; v'aggiunse inoltre passi, e locuzioni di Dante imitate da poeti, e poetini, e poetastri, e in ciò con poco discernimento (Foscolo, 1825, p. 131).¹²

Tuttavia, ben consapevole della difficoltà della comprensione della cultura classica da parte degli inglesi, il cui Omero era quello di Pope e il Virgilio era identificato con l'edizione di Dryden, Foscolo mostra indulgenza per quella che comunque ritiene un'operazione «non puerile» (Foscolo, 1825, p. 131), ricordando che anche gli Italiani commettono fraintendimenti e compiono scelte inadeguate. Allo stesso modo tollera inesattezze e aneddoti apocrifi contenuti nelle *Vita* di Dante premessa al testo. In quanto alla lingua, invece, sottolinea la presenza di alcuni errori e incomprensioni; ma nel complesso il giudizio sulla versione di Cary appare lusinghiero:

Della sua lingua, stando a chi può giudicarne, ei pare maestro: Nell'italiana pare versato; non però quanto richiedesi a non perdere il conflato d'idee,

11. Il *Discorso* del 1825, unito al commento e all'apparato filologico del primo canto, fu stampato postumo da Mazzini (1842).

12. L'apparato consiste in una *Vita di Dante*, tavole storico-cronologiche, note e indici.

che in tutti i poemi, ma più in questo che in altri s'accoppiano ad ogni parola (Foscolo, 1825, p. 131).

L'edizione di Cary enfatizza l'elemento visionario e profetico di Dante, in linea quindi con i gusti di Blake e il suo tempo. Nella prefazione all'edizione del 1814, Cary afferma di aver scelto il titolo *The vision* perché è più adatto alla lingua inglese rispetto a '*Commedia*', di cui peraltro è in grado di spiegare correttamente il senso a conclusione del testo (*Preface*, VI), a dimostrazione della sua precisione filologica.

Ma significativo è il fatto che l'apparato di note intrecci spiegazioni in chiave allegorica, desunte dai commentatori antichi (vengono citati Landino, per lo più, e Vellutello nell'edizione Sessa del 1544), con riferimenti a passi biblici. Al di là del giudizio foscoliano sui «poeti, poetini e poetastri», l'operazione di Cary risulta significativa soprattutto per l'attenzione posta nelle note sulla fortuna del testo dantesco nella letteratura italiana e in quella inglese, con intrecci tra Dante, Boccaccio, Chaucer, Spencer. Tra gli autori inglesi campeggia indiscusso Milton, i cui passi del *Paradise Lost* sono interamente riportati nelle note di commento a piè di pagina. Per Blake, che non conosceva bene l'italiano, l'edizione di Cary ha quindi favorito una lettura 'visionaria' del testo, suggerendo connessioni con l'amato Milton.

III

Fiederick Tatham, un giovane pittore che frequentava Blake negli anni dell'esecuzione dei disegni sulla *Commedia* (De Santis, 2017, p. 53), riporta che Blake avrebbe imparato l'italiano per poter leggere direttamente la *Commedia*: si sarà trattata di una lettura verosimilmente funzionale a cogliere la sonorità della lingua italiana, a completamento della *Visione* di Cary, principale modalità di *accessus* al testo scritto.

E il necrologio apparso sei giorni dopo la sua morte avvenuta il 12 agosto 1927 conferma l'ipotesi di un approccio multiplo alla *Commedia*, perché fa riferimento a una Bibbia, l'edizione col commento di Vellutello di Dante e la traduzione di Cary come libri in cima alla pila di quelli trovati nella camera mortuaria di Blake,¹³ testi di cui poi si è persa traccia, ma che avrebbero potuto

13. *The Literary Gazette; and Journal of Belles Lettres*, n. 552 (Saturday, August 18, 1827), pp. 540-41: «Pent, with his affectionate wife, in a close back-room in one of the Strand courts, his bed in one corner, his meagre dinner in another, a rickety table holding his copper-plates in progress, his colours, books (among which his Bible, a Sessi Velutello's Dante, and Mr. Carey's translation were at the top), his large drawings, sketches and MSS...». Il necrologio di Blake si può leggere anche in Bentley (2004, pp. 465-467). Il 17 dicembre 1825 Henry Crabb Robinson registra sul suo diario di avere visto Blake, che era al lavoro su Dante, con il testo di Cary davanti a lui. Per altri particolari sulla morte di Blake cfr. Robson - Viscomi, 1996.

contenere interessanti annotazioni d'autore, come era sua prassi. Dal testo di Cary verosimilmente Blake passava all'edizione italiana per sentire la sonorità della lingua, ma anche per 'vedere' la *Commedia*. La versione in italiano con il commento di Vellutello potrebbe essere la Sessa del 1564,¹⁴ un'edizione monumentale *in folio* che conteneva il testo dell'aldina del 1502, accompagnato per la prima volta dall'unione dei commenti di Landino, a cui è assegnato un posto preminente, e Vellutello,¹⁵ ma soprattutto impreziosita dalle 87 xilografie commissionate per l'edizione veneziana del 1544.¹⁶ Di queste, 39 illustrano la prima cantica, 21 la seconda e, aspetto particolare di questo ciclo, 29 la terza, che quindi supera per numero di raffigurazioni il *Purgatorio*.

Se risulta impossibile ricostruire quanto Blake abbia potuto capire del commento al testo di Landino e Vellutello, in rapporto alla sua limitata comprensione dell'italiano, potrebbe essere più significativo prendere in esame l'apparato iconografico dell'edizione. La Sessa con le sue tavole incise costituisce la prima vera e propria «edizione moderna del Cinquecento» (Volkmann, 2009, p. 72). Come è noto, il Vellutello si era impegnato con i propri mezzi economici per fare intagliare i disegni che dovevano corredare la sua edizione illustrata, in aperta contrapposizione con le incisioni di Baccio Baldini su disegni probabilmente di Sandro Botticelli nell'edizione del Landino (1481). L'incisore, identificato in Giovanni Britto (Costa – La Brasca, 2000) ha probabilmente seguito degli schemi ideati dallo stesso Vellutello, tranne che per i disegni di apertura. Anton Francesco Doni nella *Libreria* (1550) afferma che il Vellutello: «s'era affaticato con l'intelletto e con la spesa del tempi e de' danari per fare intagliare tutti i disegni» (*La Libreria*, 1972, pp. 73-74); lo scopo era quello di rinnovare la tradizione iconografica della *Commedia*. Solo le xilografie più grandi, che introducono le tre cantiche (nn. 11, 40, 61), presentano raffigurazioni piuttosto tradizionali e proprio a queste sembra guardare Blake. Infatti se si osserva la tavola blakiana relativa al primo canto dell'*Inferno* (fig. 3), sembra plausibile identificare la Sessa del 1564 come l'edizione italiana posseduta dall'autore fino alla sua morte. Lo schema compositivo dell'immagine è infatti il medesimo (fig. 4): Dante personaggio è rappresentato di spalle, con

14. Contiene 100 figure a mezza pagina (12 nei preliminari, 37 per l'*Inferno*, 24 per il *Purgatorio*, 27 per il *Paradiso*; alcuni canti sono privi di figure, altri ne hanno 2 ed il XXVII del *Paradiso* 3). Conosciuta come edizione del 'Nasone', è la prima della *Commedia* che riunisca i commenti del Landino e del Vellutello (Alighieri, 1564).

15. Come è noto, il Vellutello si pose polemicamente in antitesi con i commenti precedenti, in particolare quello di Cristoforo Landino, che aveva già avuto una ampia diffusione a stampa: alla lettura allegorica del Landino, Vellutello proponeva una spiegazione più puntuale della lettera del testo. Per ironia della sorte il suo commento venne ristampato per tre volte, nel corso del Cinquecento, sempre insieme a quello del Landino (1564, 1578, 1596) come nell'edizione Sessa in esame.

16. L'edizione ebbe relativamente poche ristampe tra il 1544 e il 1596, perché molto criticata in ambiente fiorentino; tutte, tranne quella del 1551, con il medesimo apparato iconografico.

il volto girato a destra nella direzione delle fiere e soprattutto presenta le braccia aperte, a 'candelieri', traduzione gestuale della paura, mentre corre verso Virgilio. Il chiasmo che si viene a creare tra le braccia e le gambe di Dante è identico a quello dell'edizione Sessa, che risulta verosimilmente la fonte più diretta.¹⁷

Nella altre incisioni della Sessa ricorrono schemi, sulla base di costruzioni geometriche, poi ripetuti da un canto all'altro, che nell'intenzione del Vellutello dovevano risultare innovativi per i lettori contemporanei.¹⁸ Nell'*Inferno* predomina una struttura a cerchi concentrici visti dall'alto, divisi in settori e piante, molto simile agli schemi della memoria di origine medievale. Il *focus* delle incisioni è posto sulla topografia, con una certa ripetitività di schemi che non lasciano il posto alle narrazioni e situazioni poetiche, tanto da risultare poco interessanti per lo stesso Blake e lontani dalla sua sensibilità. Lo stesso si può affermare per gli schemi di base del *Purgatorio* e *Paradiso* dell'edizione Vellutello, rispettivamente il tronco di cono con uno o due piani, per raffigurare le cornici del secondo regno, e il cerchio, entro cui sono iscritti gli incontri con i beati nel *Paradiso*.

È pur vero che gli spaccati ingranditi delle cornici purgatoriali presenti in alcune tavole blakiane e collocati per lo più sulla sinistra possono richiamare il tronco di cono del Vellutello (fig. 1), tuttavia l'effetto è rovesciato: alla plasticità delle strutture e dei corpi, sulla cui fisicità anche il testo dantesco insiste per tutto l'antipurgatorio, si contrappone in Blake un senso di leggerezza, amplificata dal colore, dalle linee fluide e soprattutto dal paesaggio marino, che diventa una presenza significativa negli sfondi purgatoriali ed è del tutto assente nella Sessa, la cui logica è tutt'altro che narrativa. Interessanti per l'immaginazione blakiana potrebbero essere state le costruzioni a vortice e a spirale in alcune tavole dell'*Inferno* del Vellutello (tavv. 1, 8, 13, 15, 23, 24;

17. Lo schema compositivo con un Dante di spalle con gli arti disposti a chiasmo trova un importante precedente negli incunaboli stampati a Firenze presso i torchi di Niccolò di Lorenzo della Magna, commentati da Cristoforo Landino. In questo caso sono però rappresentati, mediante la tecnica dell'illustrazione continua, i tre nuclei narrativi del primo canto, smarrimento, apparizione delle fiere e di Virgilio, assenti in Blake. L'immagine risulta tuttavia più lontana da quella di Blake rispetto all'incisione contenuta nella Sessa. Poco probabile è anche l'ipotesi che Blake abbia potuto vedere i disegni di Botticelli, perché esigui erano i codici danteschi presenti in Inghilterra ai primi dell'Ottocento. Sebbene il *manoscritto Hamilton 201* oggi alla *Staatsbibliothek* di Berlino, contenente i disegni di Botticelli, si trovasse a Londra almeno dal 1819 come parte della grande acquisizione libraria di Alexander-Douglas Hamilton, collezionista di libri e dipinti italiani, insieme ad altri sei codici della *Commedia*, non esistono ad oggi prove concrete che Blake abbia visto le illustrazioni e Paley (2003, p. 112) lo esclude, considerando la posizione socioeconomica dell'artista. Per altro un confronto sistematico tra le tavole di Blake e i disegni di Botticelli, condotto da chi scrive, non ha dato risultati significativi in merito alle relazioni tra le immagini.

18. Le incisioni, che costituiscono una importante componente esegetica rappresenterebbero lo «specchio dell'autonomia culturale del personaggio [Vellutello] e sua diretta emanazione» (Rossi, 2007, p. 127).

fig. 2) oppure l'intrico di corpi plastici, michelangioteschi, dalle posizioni più dinamiche che riempiono tutto lo spazio, in una sorta di *horror vacui*, presenti trasversalmente dall'*Inferno* al *Paradiso* (tavv. 74, 82). E in effetti nei disegni di Blake convivono due tendenze in una sorta di efficace contrappunto: la contorsione dei corpi, da un lato, e la leggerezza di figure affusolate e aeree, dall'altro, tra cui gli stessi Dante e Virgilio.

A partire da alcuni spunti della tradizione illustrativa della *Commedia*, Blake procede dunque nel segno di una interazione dialettica con la propria originalità mitopoietica. Nell'immagine di apertura quindi, allo schema tratto dall'edizione Sessa si sovrappongono elementi originali, quali la pianta affusolata tipica di molte tavole blakiane, che si intreccia verso l'alto chiudendo a cornice floreale l'immagine, ricondotta da alcuni commentatori alla tipologia della vigna con tutto il significato simbolico ad esso collegato, oppure la presenza del sole che sorge sul paesaggio marino, anziché da dietro il colle,¹⁹ forse su suggestione della similitudine di *If* I, 22-24, ma ricontestualizzata in senso opposto. Il sole e i colori utilizzati richiamano infatti la via della salvezza in relazione all'apparizione di Virgilio, e costituiscono lo sfondo, quasi un *leitmotiv*, delle tavole del *Purgatorio*, a partire da quella di apertura (n. 74 raffigurante *Pg* I, 115-117). Nulla rimane della selva oscura dantesca, ma entro la tavola blakiana si genera un effetto contrappuntistico dato dalla corporeità delle fiere, sottoposte a un processo di deformazione grottesca (cfr. Paley, 2003, p. 119) e la leggerezza di Virgilio, fluttuante nell'aria, come in un'apparizione eterea. L'icasticità della raffigurazione blakiana si fonda sulla gestualità, soprattutto degli arti superiori, esattamente come negli *illuminated manuscripts*: anche Virgilio, una sorta di doppio di Dante se si osservano i lineamenti, allarga le braccia per accogliere il pellegrino in fuga.

Il particolare delle braccia allargate costituisce infatti un elemento visivo centrale nelle prime sette tavole, poi ampiamente ripetuto. Nella seconda ad esempio, in un gioco voluto di corrispondenze, il vecchio barbuto della parte superiore con le braccia allargate (interpretato comunemente come Urizen) incombe su una figura maschile coronata (da leggersi presumibilmente come un ecclesiastico), le cui braccia divaricate verso il basso corrispondono esattamente a quelle di Dante nella fascia inferiore. Come se la prima tavola fosse ribaltata, le braccia di Dante piegano ora verso il basso e le fiere appaiono da sinistra. Di nuovo le braccia sono poi alzate da Virgilio, mentre entra nella selva (tav. 3) e poi da entrambi i pellegrini mentre passano sotto la porta infernale, questa volta in una corrispondenza speculare (tav. 4). Ancora la braccia sono sollevate dagli ignavi nel vestibolo (tav. 5), come segno di disperazione:

19. Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto, / là dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, / guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogne calle (*If* I, 13-18).

una modalità tipica delle raffigurazioni legate alla tipologia del compianto sul Cristo morto. Movimenti gesticolanti delle braccia caratterizzano Caronte (tav. 6), Minosse (tav. 9), Pluto o anche Filippo Argenti (tav. 10), che non si attacca all'imbarcazione come nel testo dantesco (*If* VIII, 40) ma solleva le braccia, mentre è ricacciato da Virgilio, ora collocato al centro della rappresentazione. Nell'arte medievale il gesticolare rappresenta, come è noto,²⁰ la condizione della dannazione, ed in effetti il movimento concitato degli arti superiori caratterizza particolarmente le tavole dell'*Inferno* raffiguranti i dannati. In molti casi, poi, si verifica una netta contrapposizione tra Dante e Virgilio statici spettatori, dai lineamenti affusolati, e la contorsione dei dannati, dotati di una eccezionale forza plastica di derivazione michelangiotesca. Si tratta di una contrapposizione che effettivamente nelle tavole incise assume una maggiore evidenza (tavv. 61 e 68).

Dante e Virgilio appaiono quindi affusolati, e a volte statici come delle 'colonne', distinti dalle figure metamorfiche tipiche di Blake, uomini-serpenti, ma anche giganti-roccie o uomini-vegetali o dai protagonisti che campeggiano nella loro massiccia corporeità in alcune tavole, quali Caco, Agnolo Brunelleschi, Anteo, Capaneo. Questo può alludere all'idea del *sapiens* imperturbabile della tradizione classica e biblica, come sembrerebbe suggerire la raffigurazione blakiana della *Parabola delle vergini sagge e delle vergini folli* (1805 circa), le prime in piedi nella metà sinistra dello spazio, in antitesi alla contorsione delle vergini folli sulla destra. In questo modo, come ha osservato Barilli (2019, p. 20), si crea quel contrasto di energie che rappresenta un tratto distintivo di Blake: «non è mai per la quiete e la staticità, quindi se con una mano contrae e irrigidisce, con l'altra suscita un esubero di energie tumultuose». Tra l'altro l'effetto complessivo è quello di concentrare l'attenzione sui dannati, e sottolineare che i due *viatores* hanno la funzione di spettatori. Quando invece Dante e Virgilio acquistano un ruolo più attivo, i movimenti delle mani o delle braccia, come si vedrà, risulteranno portatori di significato.

Quello della contrapposizione tra i due *viatores* e i dannati, all'insegna della polarità statico-dinamico, è uno schema peraltro accennato anche da Flaxman, a partire dall'illustrazione di apertura della sua serie *Compositions from the Divine Poem of Dante*. Non si è insistito abbastanza sul peso della tradizione figurativa coeva per l'assimilazione di Dante. Un posto di primo piano in questo senso va ascrivito agli studi di David Bindam (2007), che ha cercato di rileggere l'eccentrico Blake entro la cornice delle teorie accademiche del periodo, in relazione a Flaxman, Fuseli, Barry, Stothard, personalità da lui frequentate. E senz'altro Flaxman e Fuseli sono stati mediatori con la tradizione figurativa di un'Italia che loro avevano visitato a lungo, a differenza di

20. Dagli studi di Gombrich alla sintesi di C. Frugoni (2010).

Blake, e soprattutto hanno avuto un ruolo di primo piano per l'assimilazione della *Commedia* di Dante. Alcune *silhouettes* nei disegni di Blake, quelle più leggere e aeree, anche relative a Dante e Virgilio, richiamano le raffigurazioni nella secolare tradizione manoscritta e probabilmente sono state suggerite da Flaxman. E ancora, pur in un'impostazione differente, Blake ha potuto ricavare alcuni spunti dalle tavole di Flaxman: si noti nel disegno del canto XIII di Flaxman (fig. 6) l'accento a quella umanizzazione delle piante che poi diventa un tratto distintivo di Blake. Peraltro le tavole di Flaxman sono accompagnate nel margine inferiore da passi danteschi in originale, seguiti dalla traduzione in inglese di Boyd: anche questo ha potuto rappresentare un importante *accessus* alla *Commedia* per il pubblico inglese, ben prima della traduzione di Cary del 1814.

Fuseli invece è significativo come *trait d'union* tra Dante e Michelangelo. Come è noto (Mazzarelli, 2019), durante gli anni del soggiorno romano aveva riprodotto particolari degli affreschi della Sistina e riflettuto a lungo sui debiti di Michelangelo nei confronti della *Commedia*, come mostreranno le *lectures* tenute alla Royal Academy di Londra nel 1801. Nell'ottica della rottura con la tradizione classica, Fuseli fornisce una fitta rete di esempi di intersezioni tra modelli figurativi e testi poetici, con numerose citazioni della *Commedia* a sostegno di una riflessione articolata su *inventio*, espressione, composizione. Riprendendo la letteratura artistica del Cinquecento, lamenta anche la perdita dei disegni che Michelangelo avrebbe composto in margine a una edizione della *Commedia* del Landino da lui posseduta. L'approccio teorico di Fuseli è funzionale all'esaltazione della libertà creativa: l'artista della Sistina sarebbe riuscito a tradurre in immagini concrete la varietà di passioni ed emozioni della *Commedia*, soprattutto le forme del terribile. Fuseli nelle *lectures* punta la sua attenzione per la prima volta sulla figura di Graffiacane nel canto XXII dell'*Inferno* e soprattutto enfatizza le analogie tra il gruppo della *Lunetta del Serpente* di bronzo della volta della Cappella Sistina con il canto XXIV dell'*Inferno*, non a caso uno di quelli più rilevanti nelle raffigurazioni di Blake, con ben cinque tavole (tavv. 47-51). Nel 1772 tra l'altro Fuseli aveva disegnato proprio *La punizione dei ladri*, oggi conservato alla *Kunsthau*s di Zurigo e debitore della lunetta con il *Serpente di Bronzo* di Michelangelo: un fiume di corpi stipati che denota una lettura creativa e non meramente letterale della *Commedia*, volta a riprodurre per gli spettatori contemporanei l'impatto emotivo che la visione doveva aver avuto agli occhi di Dante personaggio. E proprio sulla rappresentazione dei sentimenti dell'essere umano si soffermerà Blake nel 1806 nel difendere il disegno di Fuseli *Ugolino con i figli nella torre di Pisa*²¹ dalle critiche dei contemporanei. Dante permette quindi alle facoltà creative

21. Blake (1806). Il disegno, andato perduto, è oggi noto attraverso una incisione del 1809 conservata al British Museum.

di liberare energia, invenzioni, emozioni: su questo si misura l'approccio alla *Commedia* di Blake.

IV

La leggerezza che contraddistingue le raffigurazioni di Dante e Virgilio in alcune tavole di Blake è senz'altro debitrice degli *illuminated manuscripts*, pur con la mediazione di Flaxman (figg. 7-8), come si è accennato. Il primo elemento significativo è la presenza dei convenzionali colori delle vesti, il rosso e il blu, rispettivamente per Dante e Virgilio, che alcuni studiosi hanno poi associato alla personale mitopoietica blakiana.²² Come è noto (Baine, 1887, p. 115; Tinkler – Villani, 1989, p. 264; Pyle, 2015, p. 16) i due personaggi si allontanano per il loro aspetto efebico dalla tradizione, in cui Virgilio veniva visto come profeta e mago, assumendo peculiari tratti identificativi, dalla barba alla mitra. Senza alcuna caratterizzazione distintiva, al di là della veste, Dante e la sua guida diventano in Blake intercambiabili, come se fossero l'uno il riflesso dell'altro. E questo può essere coerente con il rifiuto della tradizione classica evidente nella tavola relativa al canto IV dell'*Inferno* (De Santis, 2017, pp. 73-100) e con il ruolo storico di Virgilio e la sua interpretazione medievale. Dante e Virgilio incarnano dunque l'essere umano, senza differenze tra viventi e morti né di contestualizzazione storica. Si osservino ad esempio ancora le tavole relative al basso inferno, dalla tavola 52 in poi (figg. 10-14): i due pellegrini avvolti in lunghe vesti sono praticamente identici nei lineamenti. L'aspetto distintivo è affidato talora alla gestualità degli arti superiori, una caratteristica dell'illustrazione manoscritta prima della stampa, di cui Blake sfrutta appieno la significazione.

Ad un'attenta analisi, sembra infatti che Blake faccia ampio uso delle convenzioni iconografiche legate alla cosiddetta 'mano parlante', note alla cultura inglese attraverso l'opera di John Bulwer (London, 1644; fig.15): l'ammirazione con stupore espressa dalle mani aperte divaricate caratterizza i due *viatores* in gran parte dell'*Inferno* o, ancora, si notano le mani di Dante in quelle di Virgilio nei momenti di paura (*If*XII, 22-25, tav. 23; *If*XVII 14-18, tav. 33 con Gerione). Nella tavola 54 (*If*XXVI, 52-54) davanti ai serpenti, Dante ha le mani aperte in segno di orrore mentre Virgilio si tiene il polso, forse come segno di dolore. Braccia e mani comunicano quindi le diverse reazioni emotive dei personaggi. Nelle cornici del *Purgatorio*, invece, assumono una funzione di-

22. Butlin (1981, p. 554), riconduce i colori alla simbologia mitopoietica blakiana connessa ai personaggi di *Luvah* (blu) simbolo delle emozioni e *Los* (rosso - Virgilio), simbolo dell'immaginazione, per cui la forza immaginativa rappresenterebbe la guida verso la salvezza in un mondo dominato dal materialismo. Molto più probabile è la derivazione dalla tradizione iconografica della *Commedia*.

stintiva in merito ai ruoli: in più tavole Virgilio con un braccio alzato mostra a Dante il cammino verso la sommità del monte con il gesto dell'indigitazione, riaffermando così il suo ruolo di guida. Nella tavola 96 raffigurante *Pd* XXIV 1-18, invece, Dante è speculare a Beatrice e sono di fatto due figure identiche, come è stato notato dagli studiosi: l'effetto di rispecchiamento è ancora suggerito dalla posizione delle braccia.

Molto utilizzata da Blake è anche la funzione delle mani 'proferenti' (con indice e medio distesi), che segnalano uno scambio verbale, in compensazione del fatto che i volti dei due *viatores* blakiani sono per lo più inespressivi: proprio quando l'episodio della *Commedia* presuppone uno scambio dialogico con Dante *viator*, le dita del dannato presentano indice e medio distesi, mentre anulare e mignolo risultano piegati: si veda il caso di Farinata (*If* X) o Iacopo Rusticucci (*If* XVI, 21-34, tav. 31). Anche nel *Paradiso* il colloquio tra San Pietro e San Giacomo (*Pd* XXV, 22-24, tav. 98) è suggerito dalle mani 'proferenti', così nella tavola successiva in cui compare San Giovanni per interrogare Dante sulla carità (*Pd* XXV, 100-117, tav. 99) l'interazione dialogica è indicata dalla posizione delle mani di tutti i personaggi.

Altri esempi specifici risultano infine significativi per dimostrare conoscenza della simbologia tradizionale della mano 'parlante' da parte di Blake e il suo riuoso consapevole. Si tratta della soluzione inedita e originale dei pugni minacciosi degli iracondi (tav. 16; *If* VII 109-11) nella fascia alta del disegno per *If* VII, in contrapposizione agli accidiosi stesi a terra: sono i pugni, infatti, l'elemento visivo più marcato e la cui simbologia richiama la minaccia. E ancora, Filippo Argenti non si attacca alla barca, ma è sospeso nella palude e viene respinto da Virgilio con entrambe le mani, una che lo afferra per il polso e l'altra che lo spinge in basso, in un gesto dalla significativa forza plastica. In questo caso il corpo di Virgilio diventa muscoloso nelle braccia e nelle gambe, quindi Blake muta la resa figurativa del personaggio in corrispondenza del fatto che esprima una azione. Al centro della scena della tavola 52 relativa a *If* XXV, 3, invece, si trova uno scultoreo Vanni Fucci che, avvolto dai serpenti, scaglia rivolto a Dio il suo gesto osceno, che Blake cerca di riprodurre almeno con la mano sinistra, pur denotando una mancata comprensione del testo dantesco.

Disseminati nelle altre cantiche vi sono ulteriori esempi di attenzione di Blake per il dato gestuale, come in relazione a *Pd* XIX 100-114, in cui l'angelo assume le sembianze della convenzionale figura di un vecchio barbuto con un rotolo cartaceo aperto sulle ginocchia e l'indice che scorre il foglio quasi ad indicare le colpe umane, riproduzione della tipologia del giudice severo, alla stregua del *Mosè* di Michelangelo. Anche il trionfo di Cristo di *Pd* XIV 91-108 (tav. 94) richiama gli schemi della tradizione cristiana nella disposizione delle braccia allargate in posa ieratica, a cui corrispondono quelle di Dante, alzate in atteggiamento di adorazione.

Attraverso la lettura della gestualità è anche possibile ricostruire il significato di intere scene e le relazioni tra i personaggi, come nella tavola che raffigura Minosse come giudice infernale (tav. 9): a differenza di altri disegni, qui si assiste alla resa dell'atmosfera di un intero canto e non alla riproduzione di specifici passaggi testuali (*If*V, 1-51). Minosse troneggia imponente nelle sembianze di un giudice al centro della scena: gli attributi convenzionali sono la mano destra alzata nell'atto del giudicante, mentre l'altra tiene uno scettro, a simboleggiare autorità. Sotto di lui nell'atteggiamento prostrato e di sottomissione stanno delle anime penitenti, di cui una in posizione volutamente centrale, con le braccia allargate e, si noti, le palme aperte in segno di disperazione. Un vortice di corpi abbracciati e contorti circonda il giudice infernale, a suggerire il volo degli uccelli migratori delle famose similitudini dantesche. Ma Virgilio, dal lato sinistro, riesce a tenere testa a Minosse, protendendo il braccio verso di lui con l'indice puntato e le altre dita chiuse col pollice, alla 'greca': questo allude all'interazione verbale con cui Virgilio rivendica la liceità del viaggio dantesco. La significazione dell'azione è quindi trasmessa da braccia e mani, di fronte a figure statiche e a volti scultorei.

Anche nella tavola relativa a Pluto (tav. 14; *If*VII, 1-15) il significato è veicolato dalla posizione degli arti: infatti i pellegrini hanno volti inespressivi e stanno scendendo dalla roccia trovandosi dietro rispetto alla creatura infernale, senza che ci sia alcuno scambio di sguardi. Pluto esprime autorità e potere mediante la gestualità, con il braccio sinistro alzato e le tre dita aperte; in contrasto, però, la mano destra è distesa in orizzontale sopra un sacco di danari, allusione alla colpa punita e all'avidità tanto odiata da Blake. Dante pone la sua mano intorno al braccio di Virgilio con atteggiamento esitante, ma è l'altro braccio dell'*auctor* latino, con l'indice teso, a suggerire l'interazione verbale, secondo i significati della 'mano parlante' sopra ricordati, e richiamando alla memoria dello spettatore il celebre e potente ammonimento: «Taci, maladetto lupo!» (*If*VII, 8).

Il «massimo monumento iconografico dantesco dell'età moderna», come Bellonzi (1990) ha definito i disegni di Blake, insomma, non smette mai di sollecitare nuove e sorprendenti letture, che non sono solo il frutto di una personale interpretazione dell'artista, ma che arrivano a 'potenziare' il testo della *Commedia*. Lo dimostra il fatto che sono le tavole di Blake, e non i disegni di Flaxman o Fuseli, per rimanere tra i suoi contemporanei, ad essere per lo più scelte per accompagnare i vari prodotti editoriali di argomento dantesco pubblicati ai nostri giorni, nonché i siti Internet, soprattutto di carattere divulgativo. Da un'indagine, condotta da chi scrive, sul corredo iconografico nelle principali edizioni scolastiche della *Commedia* pensate per le scuole secondarie italiane, risulta che Doré *in primis*, e poi Blake, sono gli illustratori maggiormente presenti nelle pubblicazioni e noti alle giovani generazioni. Quello

che era originariamente un 'Dante illustrato', diventa oggi anche un corredo illustrativo dell'opera dantesca, che ne chiarifica e potenzia il significato, a dimostrazione che il testo della *Commedia* – pur con un *accessus* 'multiplo' e 'mediato' – è il punto di partenza per l'illustrazione di Blake, da cui ogni operazione interpretativa non può prescindere.

BIBLIOGRAFIA

- Adams, H. (2009). *Annotations to Henry Boyd's A translation of the Inferno of Dante Alighieri in Blake's Margins: An Interpretive Study of the Annotations*. Jefferson, Nord Carolina e London: Mc Farland & Company. Inc. Publisher.
- Alighieri, D. (1544) = *La Commedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello*, Venezia: Marcolini.
- Alighieri, D. (1564) = *Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio et del Paradiso. Con tavole, argomenti e allegorie, e riformato, riveduto e ridotto alla sua vera lettura, per Franc. Sansovino fiorentino*. Venezia: G.B. Marchiò Sessa et Fratelli.
- Alighieri, D. (1991). *Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (ed.). vol. 1. Inferno. Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (1994). *Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (ed.). vol. 2. Purgatorio. Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (1997). *Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (ed.). vol. 3. Paradiso. Milano: Mondadori.
- Baine, R. M. (1987). Blake's Dante in a Different Light. *Dante Studies*, with the Annual Report of the Dante Society, 105, 113-136.
- Barilli, R. (2019). *Blake*. Firenze: Giunti.
- Battaglia Ricci, L. (2009). Ai margini del testo. Considerazione sulla tradizione del Dante illustrato. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 38, 39-58.
- Bellonzi, F. (1970). William Blake. In *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Treccani. Disponibile su http://www.treccani.it/enciclopedia/william-blake_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Bentley G. E. (2004). *Blake Records, Second Edition*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bindman, D. (2007). Artists Discover Dante. In D. Bindman D., S. Hebron, M. O'Neil M., *Dante Rediscovered: From Blake to Rodin* (pp. 23-44). Grasmere: The Wordsworth Trust.
- Blake, W. (1806, 1 luglio). *Letter to the Editor of the "Montly Magazine"*, pp. 520-21. Disponibile su: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101064253196&view=1up&seq=551&q1=blake>
- Braida, A. (2003). The literalism of William Blake's illustrations to the Divine Comedy. In A. Braida and G. Pieri (Edd.) *Image and Word: Reflections of Art and Literature* (pp. 89-113). Cambridge: Legenda.
- Braida, A. (2004). The romantic translation of the Divine Comedy: Henry Francis Cary's *The Vision*. In *Dante and the Romantics* (pp. 27-55). Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Bulwer, J. (1644). *Chirologia, or: the natural language of the Hands*. London: Harper.
- Butlin, M. (1981). *The Paintings and drawings of William Blake*, I, Text (pp. 554-594).

- New Haven-London: Yale University Press Editor.
- Cary, H.F. (1814). *The Vision, or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri* (3 Voll.). London: Barfield.
- Cary, H.F. (1819). *The Vision, or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri* (3 Voll.). Londo: Taylor and Hessey.
- Cary, H. F. (1868). *The Vision, or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri* (Rev. Henry Francis Cary transl.). New York: D. Appleton & Company.
- Costa S.F. – La Brasca, F. (2000). Tra immagine e testo: un commento alla 'Divina Commedia' (1544), In L. Secchi Tarugi (ed.). *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998)* (pp. 681-695). Firenze: Cesati.
- Crisafulli, E. (2003). *The Vision of Dante: Cary's Translation of The Divine Comedy*, Leicester: Troubador.
- De Santis, S. (2011). William Blake e la Commedia dantesca. *Critica del Testo*, 14, 613-642.
- De Santis S. (2014). La similitudo dantesca nelle illustrazioni di William Blake. In P. Canettieri e A. Punzi (Edd.). *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli* (Vol. I, pp. 775-791). Roma: Viella.
- De Santis, S. (2017). *Blake & Dante. A Study of William Blake's illustrations of the Divine Comedy including his critical notes*. Rome: Gangemi Editore International.
- Doni, A.F. (1972). *La libreria* (Ed. V. Bramanti). Milano: Longanesi.
- Erdman, D. V. (1982). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Newly Revised Edition (Ed. D. V. Erdman; H. Bloom, commentary). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Flaxman, J. (2004). *La Divina commedia illustrata da Flaxman* (Ed. F. Salvadori). Milano: Mondadori Electa.
- Foscolo, U. (1843). *La commedia di Dante Allighieri, illustrata da Ugo Foscolo*. (Ed. G. Mazzini) (4 Voll.). Londra: Pietro Rolandi.
- Foster Damon, S. (2003). *A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake with a new foreword and annotated bibliography by Morris Eaves*. Hanover, N.H.: Dartmouth College Press.
- Frye, N. (1947). *Fearful Symmetry. A study of William Blake* (tr. it. Agghiacciante Simmetria. Uno studio su William Blake). Milano: Longanesi.
- Fuller, D. (1988). Blake and Dante. *Art History*, 11, 349–373. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1988.tb00309.x>
- Gizzi, C. (1983). *Blake e Dante. Catalogo della mostra*. Milano: Mazzotta.
- Havely, N. (2014). *Dante's British Public: Readers and Texts, from the Fourteenth Century to the Present*. Oxford: OUP.
- Hebron, S. (2007). Dante Rediscovered. In D. Bindman D., S. Hebron, M. O'Neil M., *Dante Rediscovered: From Blake to Rodin* (pp. 1-22). Grasmere: The Wordsworth Trust.
- Frugoni, C. (2010). *La voce delle immagini. Pillole iconografiche del Medioevo*. Torino: Einaudi.
- Fussli, J.H. (1801). *Lectures on painting delivered at the Royal Academy*. London: J. Johnson, St. Paul's Church-Yard.
- Mazzarelli, C. (2019). Dante interpretato da Johann Heinrich Füssli : l'invenzione artistica tra natura e immaginazione. In Bartuschat, J. & Prandi, S. (Edd), *Dante in Svizzera* (pp. 67-84). Ravenna: Longo. doi: <http://digital.casalini.it/10.1400/273650>

- Mazzini, G. (1842). *La 'Commedia' di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*. Londra: Pietro Rolandi.
- McIrvine, D.R. (2016). William Blake's "Paradiso Canto 19". Inscription Derives from Misprints in the 1819 Edition of Cary's Vision. *Dante Notes*, 21. Disponibile su: https://dantesociety.org/publicationsdante-notes/william-blakes-paradiso-canto-19-inscription-derives-misprints-1819-edition#_edn3.
- Paley, M.D. (2003). *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake*. Oxford: OUP.
- Pirovano, D. (2006). Introduzione. In A. Vellutello, *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione* (3 Voll.). Roma: Salerno.
- Pyle, E. (2015). *William Blake's Illustrations for Dante's Divine Comedy. A Study of the Engravings, Pencil Sketches and Watercolors*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Riccardi, S. (2016). Blake, William . In P.&Riccardi.S. (Edd.) *Dante in Inghilterra. Dislocazioni Transnazionali*. Pisa: Pisa University Press. Disponibile su: <http://dislocazioni-transnazionali.it/banche-dati/dante-in-inghilterra?id=6> DOI: 10.12871/danteinghilterraor
- Riccardi, S. (2016a). Boyd, Henry. In P.&Riccardi.S. (Edd.) *Dante in Inghilterra. Dislocazioni Transnazionali*. Pisa: Pisa University Press. Disponibile su: <http://dislocazioni-transnazionali.it/banche-dati/dante-in-inghilterra?id=6> DOI: 10.12871/danteinghilterraor
- Riccardi, S. (2016b). Cary, Henry Francis. In P.&Riccardi.S. (Edd.) *Dante in Inghilterra. Dislocazioni Transnazionali*. Pisa: Pisa University Press. Disponibile su: <http://dislocazioni-transnazionali.it/banche-dati/dante-in-inghilterra?id=6> DOI: 10.12871/danteinghilterraor
- Riccardi, S. (2016c). Flaxman, John. In P.&Riccardi.S. (Edd.) *Dante in Inghilterra. Dislocazioni Transnazionali*. Pisa: Pisa University Press. Disponibile su: <http://dislocazioni-transnazionali.it/banche-dati/dante-in-inghilterra?id=6> DOI: 10.12871/danteinghilterraor
- Riccardi, S. (2016d). Fuseli, Henry. In P.&Riccardi.S. (Edd.) *Dante in Inghilterra. Dislocazioni Transnazionali*. Pisa: Pisa University Press. Disponibile su: <http://dislocazioni-transnazionali.it/banche-dati/dante-in-inghilterra?id=6> DOI: 10.12871/danteinghilterraor
- Robson, L. -Viscomi, J. (1996). Blake's death, In Blake. An illustrated quarterly, 30.2. Disponibile su: <http://bq.blakearchive.org/pdfs/30.2.robson.pdf>
- Roe, A.S. (1953). *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Rossi, M. (2007). Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che "per sé fuoro". Sul corredo grafico della "Nova esposizione". *Studi Rinascimentali*, 5, 127-144. doi: <http://digital.casalini.it/10.1400/83930>.
- Salvadori, F. (1999). L'Inferno redento. William Blake interprete di Dante. *Lettere italiane*, 4, 567-592.
- Schütze, S.- Terzoli, M.A. (2017). *William Blake. La Divina Commedia di Dante*. Köln: Taschen.
- Tinkler-Villani V. (1989). *Visions of Dante in English Poetry*, Translations of the *Commedia* from Jonathan Richardson to William Blake. Amsterdam: Rodopi.
- Ulivì, F. (1983). William Blake tra i «messaggeri celesti» e Dante. In Gizzi (ed.). *Blake e Dante. Catalogo della mostra* (pp. 46-52). Milano: Mazzotta.
- Volkman, L. (2009). *Iconografia Dantesca: Le Rappresentazioni Figurative Della*

Divina Commedia, Per Ludovico Volkmann (trad. Locella G.). Firenze: Olsckhi (Edizione Originale 1898. Harvard. HUP). Disponibile su: <https://archive.org/details/iconografiadantoolocegoog/page/n2/mode/2up>

Yates, F. (1951). Transformations of Dante's Ugolino. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 92-117.

Yeats, W. B. (1896). William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy. *The Savoy*, 41-57.

SITOGRAFIA

The William Blake archive: <http://www.blakearchive.org/>

Flaxman e Dante: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/compositions-by-john-flaxman-sculptor-r-a-from-the-divine-poem-of-dante>

Dante in Inghilterra: <http://www.dislocazioni-transnazionali.it/banche-dati/dante-in-inghilterra?id=6>



Fig. 1. Salita alla prima cornice, esempi di umiltà (*Pg X*, c. AB3r), Xilografia. In A. Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova esposizione*, Roma, Salerno, 2006.



Fig. 2. Il Minotauro, i violenti contro il prossimo e i centauri (*If. XII, c. G 4v*) Xilografia, in A. Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova esposizione*, Roma, Salerno, 2006

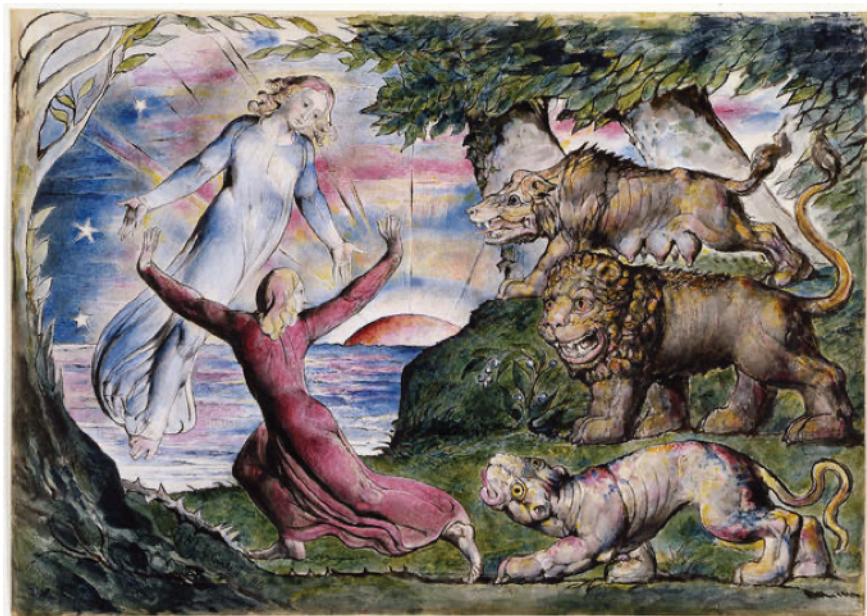


Fig. 3. W. Blake, Dante fugge dalle fiere, tav. 1, Melbourne, National Gallery of Victoria
 Pagina seguente, fig. 4 Dante nella selva, le tre fiere, Virgilio, (*IfI*, c. CC10v) Xilografia, in A.
 Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova esposizione*, Roma, Salerno, 2006



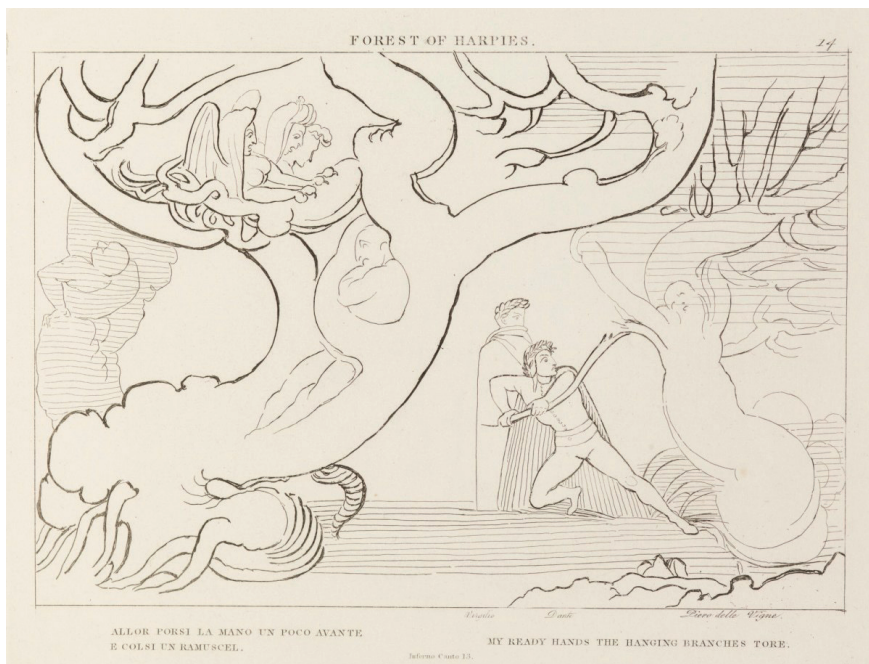


Fig. 5. Baccio Baldini-Botticelli, Dante nella selva oscura, Roma, Biblioteca Vaticana
 Fig. 6. Flaxman, *If*XIII, London, Royal Academy of Arts



Fig. 7. Giovanni di Paolo, Cielo di Saturno, London, British Library

Fig. 8. Flaxman *Pd IX*, Cunizza da Romano, London, Royal Academy of Arts



Fig. 9. Flaxman *If*III, La discesa di Cristo nel Limbo, London, Royal Academy of Arts

Fig.10. Blake *If*XVIII, Dante e Virgilio intenti a guardare la bolgia degli adulatori, Cambridge Mass., Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum

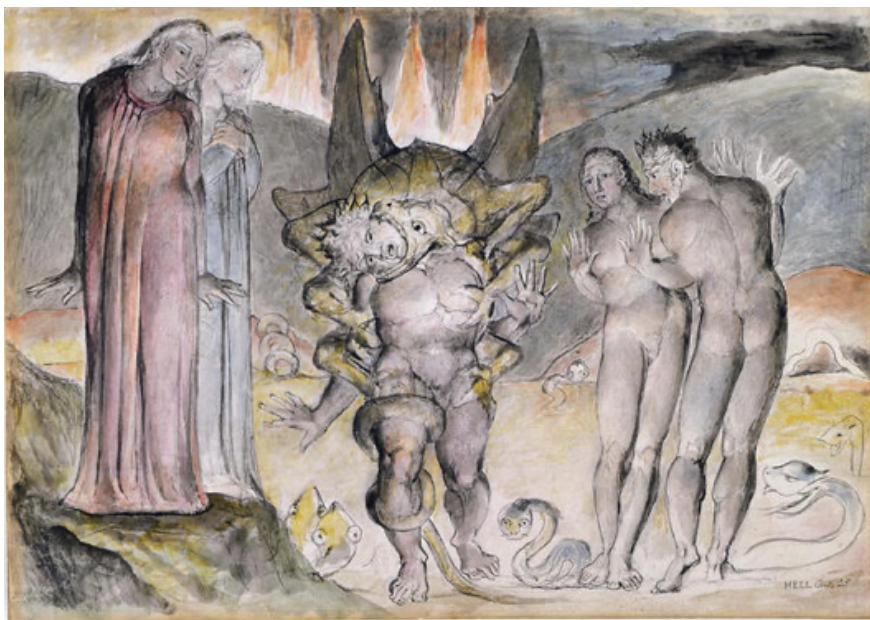


Fig. 11. Blake *If*XXV, Una serpe a sei zampe balza addosso ad Agnolo Brunelleschi, Melbourne, National Gallery of Victoria

Fig. 12. Blake *If*XXV, Il serpente assale Buoso Donati, Londra, Tate Collection

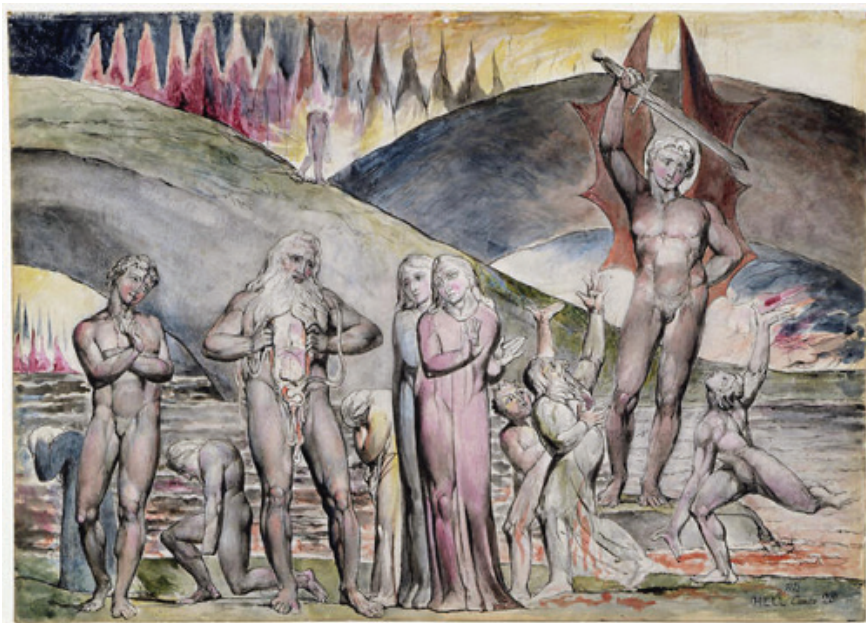


Fig. 13. Blake *If*XXVIII, Gli scismatici e i seminatori di discordie, Melbourne, National Gallery of Victoria

Fig. 14. Blake *If*XXIX, La bolgia dei malati: i falsari, Londra, Tate Collection



Fig. 15. Bulwer *Chirologia: or the naturall language of the hand*. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added *Chironomia: or, the art of manuall rhetoricke*. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chieft instrument of eloquence, London, Thomas Harper, 1644

