

# Dante in Inghilterra

*Piero Boitani*

La vicenda della presenza di Dante in Inghilterra si potrebbe appropriatamente definire una storia d'amore. Né la cultura francese, né quelle iberiche, né quelle germaniche – per non parlare delle slave e delle scandinave – hanno con il più grande fra i poeti italiani un rapporto altrettanto antico ed intenso, e in verità complesso e controverso, quanto quello che appunto comunemente si intende con l'espressione *love story*.

La storia inizia forse nel 1372–1373, quando il maggior scrittore inglese dell'epoca, Geoffrey Chaucer, si recò, su incarico regio, a Genova e Firenze, città quest'ultima dove proprio nella primavera del 1373 dovevano fervere le iniziative e i contatti che portarono Giovanni Boccaccio a iniziare, l'anno successivo, le prime *lecturae Dantis* pubbliche. Il culto del Boccaccio per Dante era comunque noto in tutti gli ambienti intellettuali d'Italia, e Chaucer non può non essersi sentito stimolato alla lettura – o rilettura – del poeta fiorentino dall'enormità del progetto, che per la prima volta avrebbe visto un autore volgare commentato e discusso in una serie di lezioni paragonabili soltanto a quelle tradizionali sulla Bibbia e sui Padri.

Naturalmente, la storia potrebbe avere avuto inizio qualche anno prima, quando a un Chaucer che probabilmente conosceva già l'italiano per via dei contatti mercantili paterni o degli scambi

diplomatici fra la corte inglese e quelle della penisola, fu consegnata una copia della *Commedia* o un manoscritto miscelaneo di scritti danteschi. Si può comunque dire che del principio di questa vicenda d'amore abbiamo una registrazione, effettuata dallo stesso scrittore inglese, appropriatamente misteriosa, quasi romanzesca, avvolta in un'atmosfera onirica. È infatti nella *House of Fame*, un poemetto che narra un sogno avuto da Geoffrey il 10 dicembre di un anno non specificato (presumibilmente sul finire del settimo decennio del Trecento), che Dante viene per la prima volta nominato e usato.

Egli non è consacrato nella grande sala del Palazzo di Fama, dove la dea mostruosa, ambigua e arbitraria che vi domina è circondata dalle Muse e dagli scrittori del passato classico, ebraico e medievale, ma compare invece, assieme a Virgilio e Claudiano, verso la fine del riassunto dell'"Eneide" ovidizzata nel Libro I, come un grande esperto di "tutti i tormenti dell'Inferno". Tuttavia, non è solo dall'*Inferno*, bensì anche dal *Purgatorio* e dal *Paradiso* che i prestiti chauceriani dalla *Commedia* provengono nella *House of Fame*. L'aquila che piomba dal cielo per trasportare Geoffrey al Castello della Fama deriva dal canto IX del *Purgatorio*, e l'invocazione ad Apollo nel Libro III è modellata su quella del canto I del *Paradiso*. Chaucer mostra però di avere con il poeta italiano un rapporto d'amore che si potrebbe definire edipico, e che certo si rivela tale attraverso l'esibizione ironica ed autoconsapevole di una forte "angoscia dell'influenza". Quando l'aquila propone l'ardito volo attraverso lo spazio verso le "notizie d'amore", Geoffrey, impaurito, pensa che Giove stia per "stellificarlo" e, dentro di sé, confessa di non essere né Enoch, né Elia, né Romolo, né Ganimede, riprendendo con umorismo le parole di Dante a Virgilio, "Io non Enea, io non Paulo sono." Più tardi, quando i due sono ormai così in alto da poter contemplare la vicina Galassia e la lontanissima Terra, Geoffrey si chiede se si trovi lassù "in corpo o in spirito", riecheggiando le famose parole di Paolo nella Seconda Epistola ai Corinzi, e tagliando ancora una volta con ironia le affermazioni di Dante (da quel brano di Paolo appunto derivate) nel canto I del *Paradiso*: "Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende".

Insomma, Chaucer teme e prende in giro il poeta-protagonista della *Commedia*: grande maestro di Inferno (e anche di Cielo, come

obliquamente ribadirà l'apertura della *Legend of Good Women*), troppo sublime narratore di esperienze mistiche, e comunque di "segrete cose" nelle quali egli, che si presenta sempre come lettore appassionato e curioso, ma anche ottuso e limitato, non vuole entrare. E tuttavia, è anche irresistibilmente attratto dalle sue capacità descrittive, icastiche e sintetiche: nel *Parliament of Fowls*, il momento del crepuscolo è reso con la traduzione della celebre terzina di *Inferno* II ("lo giorno se n'andava, e l'aere bruno . . .", subito ridimensionata dalla precisazione che la mancanza di luce conduce il protagonista del poemetto ad infilarsi la camicia da notte anziché ad affrontare la guerra dantesca del cammino e della pietate), e la doppia iscrizione sull'ingresso del giardino erotico-edenico ricalca quella dell'*Inferno* . . . "Thorgh me men gon", "Per me si va".

Chaucer è però disposto a riconoscere all'autore della *Commedia* (e del *Convivio*) una qualità fondamentale. Dante si era celebrato, nel *De vulgari eloquentia*, come poeta della *virtus* morale, della *rectitudo*: Chaucer ne cita diverse volte le opinioni sulla "gentilezza", cioè sulla nobiltà (che deve essere d'animo e non di casato, e neppure acquistata per mezzo della ricchezza), mettendole persino in bocca a quello straordinario personaggio pre-falstaffiano che è la Comare di Bath, e giungendo ad affermare, in quella *Legend of Good Women* ove riporta la *sententia* di Pier delle Vigne sull'invidia delle corti, che Dante è "il saggio poeta di Firenze".

Vi sono poi momenti in cui Chaucer sembra non saper resistere al fascino di Dante, all'amore per lui e per la sua poesia più religiosamente tesa. I primi tre Libri del *Troilus and Criseyde* appaiono (assai più dei tre della *House of Fame*) un *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* dell'amore, e alla fine del poema l'autore si presenta perciò, in maniera obliqua, come "sesto fra contanto senno". I giochi intertestuali che Chaucer compie sulla *Commedia* nel *Troilus* sono straordinari e perversi: la preghiera di San Bernardo alla Vergine diviene implorazione di Troilo alle divinità dell'amore perché gli concedano il piacere fisico di Criseida; eppure tutta la vicenda è incorniciata da similitudini dantesche (i "fioretti" di *Inferno* I e le foglie autunnali di *Inferno* III), che le conferiscono aura lirica e spessore drammatico senza precedenti, e dominata da un'idea di Dio come Amore che muove il tutto e a cui tutto dovrebbe muovere, nell'ispirare la quale Dante ha certamente avuto il suo peso. Il

poema termina infatti con il coro dei sapienti nel Cielo del Sole da *Paradiso* XIV: "Quell'uno e due e tre che sempre vive . . .", "Thow oon, and two, and thre, eterne on lyve . . .". Negli stessi *Racconti di Canterbury*, la preghiera di Bernardo alla Vergine nel canto XXXIII del *Paradiso* viene imitata, certo con intento serio, nei Prologhi alle narrazioni pie della Prioressa e della Seconda Monaca. E, per dare solo un esempio, rimane in lui memoria profonda della più alta voce dantesca. Ecco, nel Prologo della Comare di Bath, tornare trasformata l'eco del momento culminante della *Commedia*.

... and bookes many on,  
 And alle thise were bounden *in o volume*.  
 And every nyght and day was his *custume* . . .

Nel suo profondo vidi che s'interna,  
 legato con amore *in un volume*,  
 ciò che per l'universo si squaderna:  
 sostanze e accidenti e lor *costume*.

Una sola volta nella sua carriera Chaucer osò misurarsi direttamente con Dante, quando fra le tante storie del *Racconto del Monaco* volle inserire quella di Ugolino. Alla quale cambiò decisamente i connotati, trasformando il Conte, traditore tradito in *Inferno* XXXIII, in semplice vittima dell'arcivescovo Ruggieri, e volgendo il registro dominante della narrazione dall'incontenibile orrore trasgressivo di Cocito e della Muda al pathos tremendo, da campo di concentramento, della sua torre. Proprio al termine di quella storia, che come vedremo avrà in Inghilterra una fortuna straordinaria, Chaucer riconobbe però una volta per tutte la grandezza e, si può ben dire, l'onnipotenza e l'infallibilità narrative di Dante, rimandando a lui i lettori che di Ugolino volessero versione più ampia e diversa: al "*grande poeta d'Italia che si chiama Dante, perché tutto egli sa disegnare, punto per punto, né fallisce in una sola parola*".

Il rapporto di Chaucer con Dante è in un certo senso una parabola, una prefigurazione di quello che l'intera cultura inglese intrattiene con il nostro: una relazione, si diceva, amorosa, fatta di fascino, timore, avvicinamento, presa di distanza, riconoscimento, adorazione. Non per nulla Chaucer fu, e fu riconosciuto, "padre"

della tradizione letteraria inglese. Unico nel suo tempo (non si conosce influenza simile fra i suoi contemporanei, dei quali solo l'amico John Gower narra un breve aneddoto su Dante; né fra i suoi immediati successori, dei quali solo John Lydgate ne ammette l'importanza, chiamando il predecessore "Dante in Inglissh"), Chaucer sembra indicare ai posteri le vie diverse di un dantismo plurisecolare.

La prima è quella della presa di distanza e persino dell'oblio. Chaucer aveva usato, per il *Troilus* e per i *Racconti di Canterbury*, alcune opere del Boccaccio: *Filostrato*, *Teseida*, *Filocolo*, *De casibus virorum illustrium*, *De claris mulieribus*, forse anche qualcosa del *Decameron*. Nel *Troilus and Criseyde* aveva impiegato un sonetto del Petrarca, e quello stesso Petrarca aveva poi incoronato nel Prologo al *Racconto dello Studente di Oxford* (tratto dalla versione petrarchesca in latino della novella di Griselda nel *Decameron*) come "poeta laureato", il primo dell'Europa moderna. Come se avesse ascoltato Chaucer, la letteratura inglese del Quattrocento, e soprattutto del Cinquecento (come del resto quella italiana e di tutto il Continente), segue Boccaccio e Petrarca piuttosto che Dante.

Ci si può chiedere se, nel farlo, fosse cosciente di due aspetti concomitanti, e cioè di quanto, da una parte, la via intrapresa dal Boccaccio e in particolare dal Petrarca fosse alternativa a quella dantesca, e di quanto, dall'altra, sia il Boccaccio che il Petrarca fossero – l'uno esplicitamente e appassionatamente, l'altro in preda alla "angoscia dell'influenza" – debitori del padre. Certo è che se il duca Humphrey di Gloucester, patrono di Lydgate e di tanti umanisti italiani ed inglesi, donò ad Oxford, nel 1443, una copia della *Commedia* corredata di commento latino, l'umanesimo britannico non seguì l'esempio di quello italiano sull'via dell'esaltazione e dell'esegesi di Dante.

Quanto avranno sospettato i petrarchisti inglesi, Wyatt, Surrey, e tutti i loro successori, del nascosto contrappunto del nuovo maestro italiano sulla lirica e sul poema danteschi? Avrà capito Edmund Spenser, grande ammiratore dell'Ariosto e del Tasso, quali ricami soprattutto il secondo aveva operato, nella *Gerusalemme Liberata*, sui versi, le rime, gli episodi della *Commedia*? E cosa sapeva Shakespeare, il quale ben conosceva Chaucer, Gower e, direttamente o indirettamente, Boccaccio, del "grande poeta d'Italia"? L'autore di

*Romeo e Giulietta* avrà mai gettato uno sguardo sull'invettiva contro la serva Italia di *Purgatorio* VI, in cui si esorta l'imperatore tedesco Alberto a venire a vedere le lotte furibonde di Montecchi e Cappelletti?

La domanda potrebbe apparire del tutto oziosa, mero frutto delle morbose fantasie di un letterato postmoderno, al quale piacerebbe assistere all'incontro, e forse alla conflagrazione, fra i due maggiori geni dell'Europa moderna e medievale. Ma si pensi che il protestante John Foxe fece stampare la *Monarchia* e la città nel suo *Book of Martyrs* (1563), e che John Jewel affermò nella *Apologie of the Church of England* (1567) che Dante aveva chiamato la Chiesa di Roma "the whore of Babylon". Per decreto di Elisabetta I, ogni chiesa anglicana doveva possedere una copia delle due opere, e dunque ogni fedel suddito di Sua Maestà poteva in teoria aver nozione di Dante, e di un Dante precursore della Riforma. Si aggiunga, poi, che John Florio, la cui traduzione dei *Saggi* di Montaigne Shakespeare certamente usò, e il cui dizionario italiano e inglese, *The World of Wordes* (1598), ebbe vasta diffusione all'epoca, dichiara nell'Epistola dedicatoria di quest'opera, paragonando i Trecentisti italiani, che "Boccaccio è abbastanza difficile, ma comprensibile; Petrarca più difficile, ma spiegato; Dante più difficile di tutti, ma commentato". Può darsi che frasi come questa abbiano spaventato i contemporanei di Shakespeare più di quanto gli slanci mistici e l'onnipotenza dantesca non avessero terrorizzato Chaucer. Ben Jonson, che non sembra autore particolarmente timoroso nei confronti di chicchessia, confessa in *Volpone* che "Dante è duro, e pochi lo capiscono".

Paura, incomprendimento, oblio: la *love story* dell'Inghilterra con Dante conosce nel Rinascimento una fase di stanchezza, di abbandono. Il pendolo riprende a oscillare nella direzione inaugurata da Chaucer con la generazione e il secolo successivi, nei quali un altro dei padri fondatori della poesia inglese, Milton, si misura con Dante in maniera seria ed approfondita. Ottimo praticante dell'italiano, lettore onnivoro, possessore di un *Convivio*, conoscitore della *Monarchia* e della *Vita Nuova*, Milton cita la *Commedia* nell'edizione, e con il commento, di Daniello. Per il poeta puritano, Dante è precursore dell'antipapismo, come testimonia la sua traduzione in autoconsapevole *blank verse* inglese della terzina su Costantino da *Inferno* XIX, in *Of Reformation touching Church Discipline*:

Ahi Costantin, di quanto mal fu matre,  
 non la tua conversion, ma quella dote  
 che da te prese il primo ricco patre!

Ah Constantine, of how much ill was cause,  
 Not thy conversion, but those rich domains  
 That the first wealthy Pope received of thee.

Milton, però, conosce e comprende Dante troppo bene per limitarsi a considerarlo, acriticamente e antistoricamente, come un semplice antenato della Riforma. Egli ne sfrutta, certo, e con abilità, la polemica contro la corruzione della Chiesa. In *Lycidas*, per esempio, il suo San Pietro pronuncia due versi derivati dall'invettiva di Beatrice contro i predicatori che, invece di parlare del Vangelo, s'ingegnano a fabbricare, per dar lustro a se stessi, le loro proprie invenzioni (*Paradiso* XXIX, 107-8), sicché

The hungry Sheep look up, and are not fed,  
 But swoln with wind, and the rank mist they draw.

Nella mente del poeta, però, non viene mai meno la memoria della poesia in quanto tale. Nello stesso *Lycidas* – un'elegia che molto deve alla canzone italiana e sembra seguire le istruzioni per tale forma dettate da Dante nel *De vulgari eloquentia*, e che, soprattutto, canta, in proiezione autoreferenziale, il naufragio e la rinascita di un amico studioso e poeta – Milton invita i pastori a non piangere più, perché il suo eroe “non è morto, benché sia affondato sotto al suolo d'acqua: / così affonda la stella del giorno nel letto dell'oceano, / eppure subito risollewa il capo ripiegato”. È difficile credere che Milton non abbia in mente e, coscientemente o meno, non contrapponga la sorte del suo Edward King e quella dell'Ulisse dantesco, che vede le stelle dell'emisfero settentrionale scomparire “sotto 'l marin suolo” (“beneath the watery floor” è l'equivalente miltoniano), e che è affondato da quell’“altrui” il quale, nella veste evangelica di “colui che camminò sulle onde”, fa risorgere e salire al cielo il cristiano Lycidas.

Del resto, un richiamo al Casella dantesco chiude il suo tredicesimo Sonetto, e Milton dichiara nella *Apology for Smectymnus* tutta la sua ammirazione per i pensieri “puri e sublimi” con i quali Dante ha

celebrato Beatrice (e Petrarca, Laura). Cosa avrà provato un lettore e un poeta del genere nel comporre quella umana tragedia e divina epica che è il *Paradiso perduto*? Come comportarsi nei confronti dell'unico predecessore che aveva descritto l'Inferno e il Paradiso Terrestre e Celeste? Bisognava, certo, ignorarlo: perché troppo cattolico, troppo tardo, troppo crudo e concreto. Si doveva invece ritornare alle fonti primigenie, a Genesi e alla lunga tradizione apocrifa ed esegetica della Bibbia, al suono solenne e al paludato fraseggiare dei classici greci e latini, a una più pura solennità. E tuttavia, a prescindere dal confronto (che certo Milton stesso deve aver fatto, e che occorrerebbe compiere in occasione più distesa della presente, ma nel quale mi azzarderei a dire che egli abbia battuto Dante nella soverchiante modernità della figura di Satana, pareggiato con lui nelle descrizioni dell'Inferno e del Paradiso Terrestre, e da lui sia stato sonoramente sconfitto nel parlare di Dio e della sua luce), si dovrà pur notare come nello stesso *Paradiso perduto* riaffiori di tanto in tanto l'eco della *Commedia*, sia pure, alla maniera chauceriana, tagliata ed adattata ad altro fine. È il caso del saluto tributato da Peccato a Morte nel Libro II, chiaramente modellato su quello di Dante a Virgilio:

Thou art my Father, thou my Author, thou  
My being gav'st me . . .

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui . . .

Ma forse il debito maggiore di Milton nei confronti del Dante della *Commedia* è, assai più difficile da stabilire, quello che ha contribuito alla creazione di Satana stesso: non perché egli derivi dal Lucifero dantesco, né perché la trasformazione di Satana in serpente nel Libro IX sia ispirata alle metamorfosi del canto XXV dell'*Inferno* (benché queste siano indubbiamente presenti), ma perché la smisurata trasgressività di Satana appare in un certo senso come la somma e il concentrato, filtrati attraverso il Satana del Tasso e lo Iago di Shakespeare, delle figure titaniche che popolano l'*Inferno*, e soprattutto gli ultimi canti – da Farinata e Capaneo, e poi in particolare da Vanni Fucci a Ulisse, da Guido da Montefeltro a Ugolino. In ogni caso, un lettore moderno non potrà ormai che

leggere quei personaggi danteschi alla luce del poema miltoniano: il che prova una volta per tutte la teoria secondo la quale esiste una "influenza" del poeta posteriore sui propri predecessori.

Una volta passato attraverso la sensibilità di Milton, Dante poteva intraprendere, nella cultura inglese, una via diversa dalla precedente: non solo era ora maggiormente conosciuto, come testimonia il ricorrere del suo nome nelle opere del poeta-drammaturgo-critico John Dryden, ma ne veniva a poco a poco sempre di più apprezzata, nel nuovo clima estetico seguito all'Augustanesimo, proprio la qualità sublime. Già nel 1756, nel suo *Essay on the Genius and Writings of Pope*, Joseph Warton definisce la *Commedia* "sublime e originale". Sarà, dopo poco, la linea di tutto il Romanticismo inglese, da Coleridge a Shelley, da Hazlitt a Macaulay.

A questa nuova considerazione contribuiscono in maniera determinate le traduzioni – da quella del solo *Inferno* di William Rogers (1782), a quella completa di Henry Boyd (1802), a quella, decisiva, di Henry Francis Cary (1814) – e la pittura. Già un impressionante ritratto del Conte Ugolino dipinto da Sir Joshua Reynolds aveva, secondo la geniale intuizione chauceriana, turbato il sonno degli inglesi. Seguirono le illustrazioni di Flaxman (1790–1797) e poi quelle, furibonde e fantastiche, di Blake (1818–). L'opera saggistica e divulgatrice del Foscolo, esule in Inghilterra, fece il resto.

La traduzione di Cary, un grande classico dell'arte traspositiva, schiude a Dante nuovi orizzonti: ormai, la *Commedia* penetra a fondo nell'immaginario inglese, e ha inizio quella che man mano diviene una vera e propria "dantolatria". Pochi esempi in crescendo saranno sufficienti ad illustrare questa grande passione. Nella composizione che apre le *Lyrical Ballads*, inaugurando così il Romanticismo inglese, e cioè nella *Rime of the Ancient Mariner*, Coleridge introduce, segnalando a margine "da Dante", una similitudine dell'*Inferno* (XXI, 25–30), che fa comprendere al lettore il luogo – l'*Inferno*, appunto – dal quale il Vecchio Marinaio finalmente esce per compiere la propria avventura terrena; e nel gorgo, come quella dell'*Ulisse* dantesco, affonda infine l'imbarcazione del protagonista della *Ballata*. Nei suoi *Memorials of a Tour in Italy*, Wordsworth stesso si identifica con Dante il patriota, contemplando e sedendosi sul cosiddetto "sasso di Dante" presso il

Duomo di Firenze. Byron compone addirittura una *Prophecy of Dante*, ma il *Corsaro* sarebbe incomprensibile senza le epigrafi dantesche che ne aprono ogni canto, e il *Prisoner of Chillon* senza l'episodio di Ugolino. Shelley, che con Medwin aveva collaborato a una traduzione dello stesso episodio (Chaucer aveva dunque visto giusto), traduce anche la canzone *Voi che intendendo il terzo ciel movete*, mette sullo stesso piano Dante e Milton nella *Defence of Poetry*, usa la *Vita nuova* nell'*Epipsychidion*, sfrutta Dante e Cavalcanti nel *Prometheus Unbound*, e imposta l'intero *Triumph of Life*, a partire dalla straordinaria resa della terza rima (l'unico tentativo precedente era stato, ancora una volta, di Chaucer), sul *Purgatorio* e sul *Paradiso*. Keats, che percorre la Scozia a piedi leggendo Cary, evoca Paolo e Francesca nel sognante Sonetto *As Hermes once took to his feathers light*. E infine Leigh Hunt scrive, sull'eroina di *Inferno V*, l'intera *Story of Rimini*.

Da questo momento in poi, non sorprenderà più trovare Dante nel cuore stesso degli inglesi colti. Se i Browning tengono un ritratto del poeta appeso alle pareti della loro casa fiorentina (e Robert costruisce un *Sordello* attorno e contro la figura di Dante), Gladstone, il grande primo ministro vittoriano, traduce brani da tutte e tre le cantiche della *Commedia* (incluso, ancora una volta, l'Ugolino) e confessa di avere appreso "alla scuola di Dante" una gran parte della preparazione mentale necessaria alla politica. È dalla profezia di Tiresia nel Libro XI dell'*Odissea* e, soprattutto, dal canto XXVI dell'*Inferno* che Tennyson inventa il suo *Ulysses*, un monologo drammatico-lirico che proietta l'eroe omerico-dantesco verso l'esplorazione senza fine, il nulla e la morte, compiendo il folle volo dell'Ulisse di Dante "beyond the sunset" ("di retro al sol"), incontro a un "newer world" ("nova terra"). Dante si ritrova così, per mano inglese, profeta della modernità: il suo Ulisse diviene un antesignano del Satana di Milton (con le cui parole il monologo di immaginario occidentale, il posto preminente che gli compete accanto a quelli di Ugolino e Francesca).

Nel frattempo, un altro aspetto dell'opera dantesca era divenuto di moda in Inghilterra, quello legato alla *Vita nuova* e al culto di Beatrice, esplorato e propagandato dalle traduzioni, dai dipinti e dai componimenti poetici di Dante Gabriel Rossetti. Se la sua *House of Life*, in sonetti, è profondamente ispirata all'opera dantesca, nessun

inglese del secolo XIX o, se è per questo, del successivo, ha mai potuto dimenticare il suo quadro sul "Saluto di Beatrice".

Nella seconda metà dell'Ottocento nasce anche in Inghilterra lo studio scientifico ed accademico – storico, filologico e critico – dell'opera dantesca: segno che questa ha ormai acquisito canonicità di classico al pari della Bibbia e degli scrittori greci e latini (come in Italia fin dall'epoca del Boccaccio), nonché dei maggiori autori inglesi. Le edizioni e gli *Studies in Dante* e *Dante in English Literature* di Paget Toynbee, insieme alla Oxford Dante Society (1876), sono monumenti ancor oggi rilevanti del dantismo inglese, fiorente nel nostro secolo con i lavori di Colin Hardie, Kenelm Foster, Patrick Boyde, Peter Dronke e della generazione a loro successiva. Si moltiplicano anche le traduzioni, da quella dei Temple Classics a cavallo fra i due secoli, a quelle di Lawrence Binyon e G.L. Bickersteth (1945 e 1955), alla popolarissima versione di Dorothy Sayers (1962); e oltre a C.H. Sisson (1980) e Tom Phillips (1985).

Si potrebbe forse porre termine qui a una recensione della presenza di Dante in Inghilterra. Occorre tuttavia ricordare due fatti non completamente separabili l'uno dall'altro, e cioè che da una parte Dante rientra nella cultura inglese del Novecento dall'America, e dall'altra che l'Inghilterra è ormai, grazie al suo antico impero, all'espansione politica economica culturale degli Stati Uniti, e dunque grazie alla sua lingua, un pianeta. Se è impossibile parlare di Dante in Inghilterra nel XX secolo senza menzionare gli espatriati statunitensi Ezra Pound a soprattutto T.S. Eliot, sarà difficile trascurare gli irlandesi Yeats, Joyce, Beckett e Heaney, o scrittori americani come Robert Lowell e il nero LeRoi Jones (il suo *The System of Dante's Hell* è del 1963), e lo stesso dantismo accademico che fiorisce sull'altra sponda dell'Atlantico.

Se Pound ha efficacemente difeso le ragioni della poesia dantesca, il suo uso della medesima, ad esempio nei *Cantos* ispirati alla struttura stessa della *Commedia*, è troppo frammentario per permettere ai contemporanei la costruzione di un'immagine "mitica" del poeta italiano. Chi invece ha dato nuovo vigore alla presenza di Dante nella cultura di lingua inglese è T.S. Eliot. Tutta la sua carriera poetica, da *Prufrock* alla *Terra desolata*, dal *Mercoledì delle Ceneri* ai *Quattro quartetti*, è profondamente segnata dall'amore per la *Commedia*, a cominciare dalle epigrafi che Eliot appone alle sue

composizioni e che molto spesso provengono dal poema dantesco. Citazioni emblematiche da Dante definiscono situazioni e significati della poesia eliotiana (per esempio, la celebre immagine della folla sul London Bridge, "ch'ì non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta", fa comprendere al lettore che la terra desolata è un inferno di ignavi), che si vale anche di riprese di interi episodi (quello di Ulisse, cancellato poi da Pound, nella *Waste Land*, e quello di Brunetto nell'ultimo dei *Four Quartets*, *Little Gidding*), nonché di scene che alludono al tema della poesia, della paternità letteraria e della purificazione (la presenza dell'Arnaut Daniel di *Purgatorio* XXVI è costante).

Ma Dante viene anche presentato da Eliot come il maggior classico della Cristianità, il più universale degli scrittori, il maestro di stile rigoroso e conciso, il poeta che più di tutti sa incarnare il pensiero nella parola e nell'immagine: e sono questi aspetti del fiorentino che i saggi danteschi di Eliot (e più di tutti il suo *Dante* del 1929) incidono per sempre nella memoria della cultura inglese del Novecento. Infine, non andrà dimenticato l'uso personale che di Dante fa Eliot (quello appunto che l'autore della *Commedia* si augurava): compagno di una ricerca propriamente metafisica, egli diviene anche esempio di conversione religiosa, modello di vita nuova e di passaggio dall'Inferno al Purgatorio, con finale proiezione (nei *Quartetti*) paradisiaca.

L'idea di Dante come "chief imagination of Christendom", che ha lasciato il suo volto inciso sulla memoria collettiva dell'Occidente, era già stata dell'irlandese Yeats, che la consacrò in *Ego Dominus Tuus*. Della stessa idea partecipa, da ribelle qual è, anche Joyce, che nel *Ritratto di artista da giovane* condanna "l'apparato refrigerante spirituale-eroico inventato e brevettato per tutti i paesi da Dante Alighieri", ma che in quello stesso *Ritratto* fa compiere al protagonista Stephen un itinerario che lo conduce verso la visione culminante del *Paradiso* e quindi all'rivolta e all'esilio. Per molti versi, Joyce usa la *Commedia* al modo di un Chaucer moderno, più spregiudicato ed esplicito del suo predecessore medievale, ma con la stessa serietà e il medesimo contrappunto ironico. Nell'*Ulisse*, dove Leopold Bloom, appena tornato a casa dalla sua odissea attraverso Dublino, sogna un ultimo viaggio simile a quello dell'Ulisse dantesco, l'eco del poema è pervasiva, dal motivo dell'esilio all'inizio (da *Paradiso*

XVII), al ricordo di Francesca, al “cùl fatto trombetta”, fino alla visione del mare e del cielo di Gibilterra che Molly Bloom, come Dante dalle soglie dell’Empireo, contempla proprio nell’ultima pagina del libro. Nella stessa *Finnegans Wake*, che crea un mondo fatto ad immagine e somiglianza del linguaggio, vengono raccolte e pervertite con gusto parecchie “dantellising peaches” (compreso il “passo su Galilleotto” che da *Inferno* V si proietta su Cristo il Galileo e sullo scienziato del Seicento), e si raccomanda a un certo punto di “skim over *Through Hell with the Papes . . .* by the divine comic Denti Alligator”.

Nelle letterature di lingua inglese, Dante è dunque continuamente *in fieri*, oggetto d’amore rispettoso o irriverente, linfa vitale di trasformazioni ormai planetarie. Seamus Heaney, premio Nobel 1995, conclude *Field Work*, del 1979, con una versione di Ugolino – ancora lui! – e inserisce una traduzione di *Inferno* III in *Seeing Things*, del 1991. La presenza di Dante nella sua poesia è una volta di più determinante, soprattutto in quella *Station Island* che è racconto di un “pellegrinaggio” al Purgatorio di San Patrizio in Irlanda, e dove figura il ricordo di una visione beatifico-erotica adolescenziale di una schiena femminile che risolve le “forze appassite” del poeta “As little flowers that were all bowed and shut / By the night chills rise on their stems and open / As soon as they have felt the touch of sunlight”: “quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che ‘l sol l’imbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo”.

Ancora più stupefacente, forse, l’impronta dantesca in Derek Walcott, Nobel nel 1992, che inizia la propria carriera affermando di aver trovato il “leopardo” (la “lonza”) dell’ispirazione “in the middle of the journey through my life” (a diciotto anni!); che narra l’intero *Omeros* in terza rima dantesca di esametri omerici; e che apre la sua ultima collezione di versi, *The Bounty* (1997) con lo “In sua volontà è nostra pace” di Piccarda. La famosa terzina di *Paradiso* III prosegue, si ricorderà, con i versi: “ell’è quel mare al qual tutto si move / ciò ch’ella cria e che natura face”. Si potrebbe dire, in conclusione, che l’abbondanza, la “bounty” divina e naturale che Walcott, con Dante, canta nel libro, si muove ormai verso il “mare” dei Caraibi.

## Bibliografia

### Generale

P. Toynbee, ed., *Dante in English Literature. From Chaucer to Cary*, 2 vol., Londra 1909; P. Toynbee, *Britain's Tribute to Dante in Literature and Art. A Chronological Record of 540 years (c. 1380–1920)*, Londra 1921; P. Toynbee, *Dante in English Art*, Boston 1921; C. Dédéyan, *Dante en Grande Bretagne, Moyan Age-Renaissance*, Parigi 1962; C. Dédéyan, *Dante dans le Romantisme Anglais*, Parigi 1983; M. Praz, *Dante in Inghilterra*, in *Maestro Dante*, Milano 1962, pp. 63–94; P. Brand, *Dante and the English Poets*, in U. Limentani, ed., *The Mind of Dante*, Cambridge 1965, pp. 163–200; S. Ellis, *Dante and English Poetry. Shelley to T.S. Eliot*, Cambridge 1983; D. Wallace, *Dante in English*, in R. Jacoff, ed., *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge 1993, pp. 237–58.

### Aspetti particolari

P. Boitani, *What Dante Meant to Chaucer*, in P. Boitani, ed., *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge 1983, pp. 115–39; H. Schless, *Chaucer and Dante*, Norman 1984; K. Taylor, *Chaucer Reads the Divine Comedy*, Stanford 1989; P. Boitani, *Two Versions of Tragedy: Ugolino and Hugelyn*, in *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*, Cambridge 1989, pp. 20–55; R. Kirkpatrick, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare*, Londra 1955; I. Samuel, *Dante and Milton. The Commedia and Paradise Lost*, Ithaca 1966; A.R. Cirillo, *Dante*, in W.B. Hunter, Jr., ed., *A Milton Encyclopedia*, Lewisburg 1978–1983, vol. II, pp. 102–08; V. Tinkler-Villani, *Versions of Dante in English Poetry. Translations of the Commedia from Jonathan Richardson to William Blake*, Amsterdam 1989; P. Brand, *Italy and the English Romantics*, Cambridge 1957; P. Vassallo, *Byron: The Italian Literary Influence*, New York 1984; T. Webb, *The Violet and the Crucible. Shelley and Translation*, Oxford 1976; S.M. Sperry, *Shelley's Major Verse: The Narrative and Dramatic Verse*, Cambridge, Mass 1988; M. Praz, *T.S. Eliot e Dante*, in *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Roma 1942; S.Y. McDougal, *T.S. Eliot's Metaphysical Dante*, in *Dante Among the Moderns*, ed. S.Y. McDougal, Chapel Hill 1985; A. Charity, *T.S. Eliot: The Dantean Recognitions*, in A.S. Moody, ed., *The Waste Land in Different Voices*, Londra 1974; D. Manganiello, *T.S. Eliot and Dante*, Londra 1989; M.T. Reynolds, *Joyce and Dante. The Shaping Imagination*, Princeton 1981; S. Heaney, *Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet*, *Irish University Review* 15 (1985).