

Intarsi Danteschi

Vita Nova e Comedìa

nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze

Atti del convegno internazionale di studi
Firenze 1-2 ottobre 2021

A cura di Serena Cenni e Elisa Bizzotto

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

Settembre 2023

CIP (Cataloguing in Publication)
a cura della Biblioteca della Toscana Pietro Leopoldo

Intarsi danteschi : Vita Nova e Comedia nella cultura anglo-americana dell'Ottocento a Firenze : Atti del convegno internazionale di studi
Firenze 1-2 ottobre 2021 / a cura di Serena Cenni e Elisa Bizzotto ; presentazione di Antonio Mazzeo. - Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2023
1. Cenni, Serena 2. Bizzotto, Elisa 3. Mazzeo, Antonio
851.1

Alighieri, Dante - Opere - Fortuna - Firenze - Sec. 19. - Atti di congressi

Volume in distribuzione gratuita

In copertina: Dante Gabriel Rossetti "The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise" (1853) Fitzwilliam Museum, Cambridge

In collaborazione con:



Consiglio regionale della Toscana
Settore "ISettore Iniziative istituzionali e Contributi. Rappresentanza e Cerimoniale.
Servizi di supporto."
Progetto grafico e impaginazione: Daniele Russo
Pubblicazione realizzata dal Consiglio regionale della Toscana quale contributo
ai sensi della l.r. 4/2009
Settembre 2023
ISBN 9791280858-22-1

Sommario

Presentazione	7
Introduzione	11
Ringraziamenti	19
Prima sessione	
Stefano Evangelista Il percorso dantesco di Eugene Lee-Hamilton: ricezione e traduzione	23
Francesco Marroni La versione di Carlyle: Dante e il romanzo vittoriano	39
Francesca Castellani Lemmi figurativi danteschi: un percorso tra Sette e Ottocento	59
Claudia Corti Blake e Dante nell'Inferno fiorentino, a caccia di ladri	81
Loretta Innocenti Di centenario in centenario: <i>La Profezia di Dante</i> di Lord Byron	99
Seconda sessione	
Alex R. Falzon Shelley, Keats & Dante	117
Anna Enrichetta Soccio Gabriele Rossetti e la Beatrice di Dante: riflessioni sulla presenza di Dante nell'Inghilterra dell'Ottocento	127
Susan Payne Found in Translation: Dante Gabriel Rossetti's Translating of Dante Alighieri's <i>Vita Nova</i> into English	137

Raffaella Antinucci
Alle origini del dantismo americano: Emerson e *La Vita Nuova* 161

Terza sessione

Laura Desideri
Dante nella *Vieusseux's circulating library*:
tracce di traduzioni, traduttori, lettori 185

Silvio Balloni
La collezione dantesca del barone Seymour Stocker Kirkup:
notizie inedite e riscoperte 205

Alessandro Gentili
Ugolino nell'*Inferno* di Eugene Lee-Hamilton 217

Lene Østermark-Johansen
«Galeotto fu il libro»: Depicting Paolo and Francesca
and the Dangers of Reading in Nineteenth-century Art 231

Angelo M. Mangini
Purgatorial Shadows: agnizioni dantesche
nella poesia di Wilfred Owen 251

Appendice

Silvio Balloni
La collezione dantesca di Daniel Willard Fiske 271

Le autrici – gli autori 275

Indice dei nomi 281

Purgatorial Shadows: agnizioni dantesche nella poesia di Wilfred Owen

Wilfred Owen, il più grande fra i poeti inglesi della Grande Guerra, si definì *a poet's poet*¹: poeta per poeti, dunque, ovvero – si potrebbe dire – poeta ‘al quadrato’. Ed è questa un’autodefinizione che si può intendere in molti modi: fra gli altri, come rivendicazione di un legame profondo, quasi ombelicale, con una tradizione letteraria e un linguaggio poetico che egli intende «perpetuare»² anche nel momento stesso in cui ne denuncia l’inadeguatezza a riflettere l’orrore sconvolgente dell’esperienza bellica. Pur essendo radicati in questo orrore³, i suoi versi lo rielaborano e lo comunicano in un serrato corpo a corpo, insieme tematico e formale, con i testi di quei grandi poeti del passato che egli stesso chiamava «the immortals of earthly Fame»⁴. Che fra questi «immortali» rientri anche Dante e che della complessa tessitura intertestuale faccia parte anche la *Commedia* è cosa nota, più volte denunciata e immediatamente percepibile dal lettore avvertito. Si tratta di un dialogo certo mediato dal dantismo dei grandi romantici (Keats e Shelley in primo luogo) e vittoriani (Ruskin), ma anche di contatto diretto, come ci prova la copia della traduzione di Francis Cary che Owen possedeva e che ci è giunta con le sue sottolineature⁵. I commentatori dell’opera di Owen non mancano di

1 *Lettera alla madre del 31 dicembre 1917*, in Wilfred Owen, *War Poems and Others*, a cura di D. Hibberd, Chatto & Windus, London 1973, p. 86.

2 *Lettera alla madre del 2 dicembre 1914*: «Do you know what would hold me together on a battlefield? The sense that I was perpetuating the language in which Keats and the rest of them wrote!», ivi, p. 57.

3 Da cui la dichiarazione, solo apparentemente contraddittoria, della *Preface*: «Above all I am not concerned with Poetry. My subject is War», ivi, p. 137.

4 *Lettera alla madre del 4 gennaio 1913*, ivi, p. 51. Per un’articolata riflessione critica sul rapporto fra Owen e la tradizione (in particolare romantico-vittoriana) cfr., S. Bäckman, *Tradition Transformed: Studies in the Poetry of Wilfred Owen*, Gleerup, Lund 1979.

5 Secondo quanto riferisce Sven Bäckman (p. 104), si tratta dell’edizione ‘Chandos Classics’ (*The Vision; or Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*, Frederick Warne and Co, London-New York s.d.). Non mi risulta che sia mai stata compiuta

riconoscere questa relazione, ma non credo che ne sia mai stata condotta quell'esplorazione esaustiva che l'importanza del tema meriterebbe. Non sarà possibile proporla nemmeno in questa sede: il mio intento è, piuttosto, di sviluppare una riflessione su due fra i suoi testi più celebri e celebrati (*Strange Meeting* e *Mental Cases*) in cui la presenza dell'ipotesto dantesco è particolarmente evidente⁶ per verificare le corrispondenze finora rilevate dalla critica, approfondirne l'analisi, e mettere in luce alcuni fondamentali snodi culturali e concettuali che l'intertestualità dantesca chiama in causa, primo fra tutti quello della relazione fra la guerra, la dimensione infernale e quella purgatoriale.

Apprendo le poesie di Owen, il lettore è chiamato immediatamente a confrontarsi, fin dalla soglia del testo, con un tema le cui risonanze dantesche non possono essere ignorate, il tema della *pietà*. Così infatti scrive Owen nella *Preface*: «My subject is War, and the *pity of War*. The Poetry is in the *pity*»⁷. La critica non ha mancato di riconnettere la *pity* di cui qui si parla alla *pietà* che Dante prova nella *Commedia*, ma questa consapevolezza è stata limitata dalla dichiarata convinzione che il tema sia introdotto nel poema «per la prima volta all'inizio del canto IV»⁸ dell'*Inferno*. Le cose,

un'analisi approfondita delle sottolineature e delle eventuali postille di questa copia della *Vision*, ma Santanu Das conferma che essa reca cospicue tracce della lettura del *Purgatorio* (*Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 164). Il volume è conservato, con gli altri libri di Owen, presso la English Faculty Library dell'Università di Oxford; la lista completa di questa collezione si legge in J. Stallworthy, *Wilfred Owen*, Oxford University Press, Oxford-New York 1977, pp. 308-323. Anche le citazioni di questo saggio sono tratte dall'edizione 'Chandos' benché l'assenza della data non consenta di verificare che si tratti esattamente della stessa stampa di cui Owen era in possesso.

6 Sven Bäckman, ad esempio, definisce questi testi «two Dantesque war poems relating encounters in Hell», in cui il poeta descrive «the horrors of the war in terms of Dante's *Inferno*» (*Tradition Transformed*, cit., pp. 99 e 64). Ma per l'intertestualità dantesca cfr., anche, ivi, pp. 104-105; D. Hibberd, *Owen the Poet*, Macmillan, London 1986, pp. 169-170, 178; il commento curato dallo stesso Hibberd (pp. 45-46, 131); quelli di J. Stallworthy (*The Poems of Wilfred Owen*, Hogarth Press, London 1985, pp. 126-127, 147) e di S. Rufini (Wilfred Owen, *Poesie di guerra*, Einaudi, Torino 1985, p. 150). Come scrive Bäckman nel saggio che abbiamo citato, Owen stava studiando la traduzione di Cary proprio «in the same period as the two poems in question were conceived and written» (p. 110).

7 W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 137, miei i corsivi. Tutte le citazioni delle poesie di Owen saranno tratte da questa edizione.

8 Così Sven Bäckman: «In Dante's poem the pity that Dante – and Virgil – feels [...]

però, non stanno proprio così, e questa imprecisione ha finora impedito di identificare quello che mi pare sia il riscontro dantesco più significativo dell'espressione usata da Owen e che si trova nell'incipit del secondo canto:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno
m'apparecchiava a sostener *la guerra*
sì del cammino e sì *de la pietate*,
che ritrarrà la mente che non erra.

(*Inferno* II, 1-6)

Si tratta di un brano che, al pari della *Preface*, ha un valore proemiale e introduttivo; proprio come Owen nella *Preface*, Dante offre qui ai propri lettori una definizione preliminare dell'esperienza di cui l'opera sarà testimonianza fedele («che ritrarrà la mente che non erra»). Questa esperienza, che è oggetto e argomento della poesia («my subject»), è, anche per Dante, una *guerra*: laddove Dante parlava di una *guerra de la pietate*, Owen parlerà, a sua volta, della *pietà della guerra* (*pity of war*) – un'espressione che sembra quasi ricombinare a chiasmo le tessere verbali del dettato dantesco. Verosimilmente, il motivo per cui un parallelo così evidente è finora sfuggito sarà da cercarsi nella traduzione di Cary che, come sappiamo, Owen aveva fra i propri libri e alla quale i critici ricorrono. In essa compare bensì la *pity* (*sad pity*), mentre il termine *guerra* è tradotto con *conflict*:

Now was the day departing, and the air,
Imbrown'd with shadows, from their toils releas'd
All animals on earth; and I alone
Prepared myself *the conflict* to sustain,
Both *of sad pity*, and that perilous road,
Which my unerring memory shall retrace.

Accade, insomma, che i versi di Owen richiamino il precedente dantesco ben più fedelmente della traduzione di Cary. Il che potrebbe essere dovuto a una coincidenza fortuita, oppure alla mediazione di una

is repeatedly stressed. It appears for the first time at the beginning of Canto IV» (Cfr. *Tradition Transformed*, cit., p. 105).

diversa traduzione in cui si preservi il binomio *war-pity*. Ciò avviene, ad esempio, nella ben nota e fortunatissima versione vittoriana in prosa di John Carlyle: «The day was departing, and the brown air taking the animals, that are on earth, from their toils; and I, one alone, was preparing myself to bear *the war* both of the journey and *the pity*, which memory, that errs not, shall relate»⁹. Non possiamo sapere se Owen, oltre a quella di Cary, abbia avuto accesso ad altre traduzioni del poema dantesco (e, nel caso, a quali); ma che la corrispondenza specifica fra la *Preface* e *Inferno* II che abbiamo messo in evidenza sia casuale apparirà abbastanza improbabile se si considera che il riferimento a Dante è, in quanto tale, fuori discussione e confermato dal ritorno della stessa espressione – *the pity of war* – nella lirica in cui la presenza del modello dantesco è più forte e diffusa. Mi riferisco naturalmente a *Strange Meeting* (1918), che Siegfried Sassoon saluterà come «il testamento definitivo» di Owen e il suo «passaporto per l'immortalità»¹⁰. Qui il poeta immagina di allontanarsi dall'infuriare della battaglia attraverso un passaggio sotterraneo e di accedere così alla dimensione ctonia del Regno dei morti. Dalla moltitudine dei «dormienti» che gemono incatenati nell'oscurità si leva un'anima il cui «morto sorriso» rispecchia la natura infernale del luogo in cui si trovano:

It seemed that out of battle I escaped
 Down some profound dull tunnel, long since scooped
 Through granites which titanic wars had groined.
 Yet also there encumbered sleepers groaned,
 Too fast in thought or death to be bestirred.
 Then, as I probed them, one sprang up, and stared
 With piteous recognition in fixed eyes,
 Lifting distressful hands, as if to bless.
 And by his smile, I knew that sullen hall, –
 By his dead smile I knew we stood in Hell.

(vv. 1-10)

9 Cito dall'edizione Dent, London 1901.

10 «It is Owen's ultimate testament, his passport to immortality, and his elegy for the Unknown Warrior of all nations» (S. Sassoon, *Wilfred Owen – A Personal Appreciation*, in *A Tribute to Wilfred Owen*, a cura di T. J. Walsh, Birkenhead Institute, Birkenhead 1964, pp. 34-42, e p. 41). Cfr. anche S. Sassoon, *Siegfried's Journey 1916-1920*, Faber and Faber, London 1945, p. 59: «In his masterpiece *Strange Meeting* he left us the finest elegy written by a soldier of that period, and the conclusive testimony of his power and originality».

Questo *strange friend* (v. 14) è un perturbante *Doppelgänger* che mostra di conoscere il poeta e che sembra condividere con lui quegli ideali e quelle aspirazioni di ascendenza romantica che la *hopelessness* (v. 16) della guerra ha travolto («Whatever hope is yours, / Was my life also», vv. 16-17): il culto della bellezza («I went hunting wild / After the wildest beauty in the world», vv. 17-18) e della saggezza («wisdom was mine», v. 31), il ruolo salvifico e civilizzatore del poeta che custodisce valori che l'orrore della guerra non può contaminare («truths that lie too deep for taint», v. 36). Negli ultimi versi la rivelazione della sua identità – il dolente *alter ego* altri non è che il nemico che il poeta ha colpito a morte nella battaglia:

I am the enemy you killed, my friend.
 I knew you in this dark: for so you frowned
 Yesterday through me as you jabbed and killed.
 I parried; but my hands were loath and cold.
 Let us sleep now...

(vv. 40-44)

Come spesso capita in letteratura a chi si confronta con il proprio *doppio*, il poeta, uccidendolo, uccide se stesso e ciò che gli era più caro, perché, come scrive lo stesso Owen riprendendo un celebre verso di Oscar Wilde, «each man slays the one he loves»¹¹. Per quanto ci riguarda, possiamo notare che tutta la descrizione di questo incontro d'Oltretomba è pervasa da un'atmosfera inconfondibilmente dantesca che la critica non ha mancato di sottolineare. A partire naturalmente dal tema della *pietà* che risuona dapprima nella *piteous recognition* del verso 7 e poi nella ripresa dell'espressione che, come sappiamo, sta al centro della *Preface*:

And of my weeping something had been left,
 Which must die now. I mean the truth untold,
 The pity of war, the pity war distilled

(vv. 23-25)

I commentatori rinviano, in particolare, all'incontro con Brunetto nel settimo cerchio¹²:

11 Citato in S. Bäckman, *Tradition Transformed*, cit., p. 97. Cfr. anche D. Hibberd, in Wilfred Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 46.

12 S. Bäckman, *Tradition Transformed*, cit., pp. 104-105.

Così adocchiato da cotal famiglia,
 fui conosciuto da un, che mi prese
 per lo lembo e gridò: “Qual meraviglia!”.
 E io, quando ’l suo braccio a me distese,
 ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
 sì che ’l viso abbrusciato non difese
 la conoscenza sù a mio ’ntelletto;
 e chinando la mano a la sua faccia,
 rispuosi: “Siete voi qui, ser Brunetto?”.
 (*Inferno* XV, 22-30)

Si tratta di un riferimento senz’altro pertinente: la relazione affettiva fra vivo e morto espressa anche dal gesto delle mani, la difficoltà del riconoscimento, la violenza dello sguardo («ficcai li occhi per lo cotto aspetto», «you frowned / Yesterday thorough me») sono tratti che indubbiamente accomunano i due brani. Ma la dinamica che vede l’interlocutore sollevarsi di scatto – «one sprang up, and stared» – da una massa indistinta di anime che giacciono al suolo come addormentate («encumbered sleepers [...] / Too fast in thought or death to be bestirred») ricorda ancor più da vicino, non mi sembra sia stato notato, l’incontro di Dante con Ciaccio fra i golosi:

Elle *giacean per terra tutte quante*,
 fuor d’una *ch’a seder si levò, ratto*
 ch’ella ci vide passarsi davante.
 “O tu che se’ per questo ’nferno tratto”,
 mi disse, “riconoscimi, se sai:
 tu fosti, prima ch’io disfatto, fatto”.
 E io a lui: “L’angoscia che tu hai
 forse ti tira fuor de la mia mente,
 sì che non par ch’i’ ti vedessi mai.
 (*Inferno* VI, 31-45)¹³

Anche qui – accade spesso nella *Commedia* – Dante è riconosciuto da un’anima che stenta a riconoscere. È lo stesso meccanismo che agisce in Owen, dove il poeta-soldato legge nei *fixed eyes* dello «strano amico» quella *recognition* («With piteous recognition in fixed eyes») di cui, dapprima,

13 Così la traduzione di Cary: «*They all along the earth extended lay, / Save one, to that sudden raised himself sit, / Soon as that way he saw us pass [...]*».

non sa darsi ragione. E proprio così – *fixed eyes* – Cary traduce i *dritti occhi* di Ciaccio nella conclusione dell'episodio dantesco: «li *diritti occhi* torse allora in biechi» diventa infatti «This said, his *fixed eyes* he turn'd askance». Le anime che si affollano nell'antro sotterraneo di Owen, lo si è visto, sono *sleepers*, ai quali il poeta è invitato ad unirsi nell'ultimo verso: «Let us sleep now», ma anche il torcersi degli occhi di Ciaccio è la premessa del suo ricadere, alla fine del dialogo, in un sonno profondo e tomentoso; così profondo che, come certifica Virgilio, solo le angeliche trombe del Giudizio potranno destarlo:

Li diritti occhi torse allora in biechi;
 guardommi un poco e poi chinò la testa:
 cadde con essa a par de li altri ciechi.
 E 'l duca disse a me: "Più non si desta
 di qua dal suon de l'angelica tromba,
 quando verrà la nimica podesta".

(*Inferno* VI, 91-96)

L'invito ad abbandonarsi al sonno mortale¹⁴ che l'amico-nemico di *Strange Meeting* rivolge al poeta alla fine del proprio discorso si direbbe accettato in partenza nell'altro testo del 1918 in cui pure si «riflette la sua lettura di Dante»¹⁵, *Mental Cases*. Qui, infatti, il sonno non sembra essere l'*explicit* della discesa agli inferi, ma, come in *Inferno* I¹⁶, la sua premessa, la condizione che rende possibile il passaggio nel Regno dei morti: «[...] Surely we have perished / Sleeping, and walk hell; but who these hellish?» (vv. 8-9). Sono parole che sembrerebbero confermare l'analogia, esplicita dichiarazione di *Strange Meeting*¹⁷: anche in questo caso, concordano i commentatori, ci troviamo senz'altro all'inferno ed è appunto al versante infernale del poema dantesco che dovremo rivolgerci per cogliere eventuali echi e allusioni: *Mental Cases*, ripetono, è una «vision of the damned in

14 Per questo tema si veda anche *Asleep*, probabilmente scritta nel novembre del 1917, in *The Poems of Wilfred Owen*, cit., p. 129.

15 J. Stallworthy, in *The Poems of Wilfred Owen*, cit., p. 147 n. Cfr. anche D. Hibberd, in W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 131 n.: «W[ilfred] O[ewen] had read Dante, and *Mental Cases* is given a Dantesque structure».

16 «Io non so ben ridir com'ì v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai» (*Inferno* I, 10-12).

17 «And by his smile, I knew that sullen Hall, – / By his dead smile I knew we stood in Hell» (vv. 9-10).

hell»¹⁸. Tuttavia, questo assunto è in realtà meno incrollabile di quanto potrebbe apparire a prima vista. Se è vero, infatti, che, come si è visto, il poeta definisce le larve che gli si parano davanti «hellish» (v. 9) è altrettanto vero che, poco prima, le aveva dette «purgatorial shadows» (v. 2):

Who are these? Why sit they here in twilight?
Wherefore rock they, *purgatorial shadows*,
Drooping tongues from jaws that slob their relish,
Baring teeth that leer like skulls' tongues wicked?
Stroke on stroke of pain, – but what slow panic,
Gouged these chasms round their fretted sockets?
Ever from their hair and through their hand palms
Misery swelters. *Surely we have perished*
Sleeping, and walk hell; but who these hellish?
(vv. 1-9)

Non bisogna inoltre dimenticare che una versione preliminare della poesia, di cui resta un manoscritto del 1915-16, era appunto intitolata *Purgatorial Passions*. Mi pare dunque legittimo, e persino necessario, chiedersi, se alla dimensione *purgatoriale* di questi versi, esplicitamente chiamata in causa dal testo, non sia il caso di dedicare, anche per quanto riguarda l'intertestualità dantesca, un'attenzione maggiore di quella che ha finora ricevuto. In effetti, gli specialisti di Owen, senza mai discuterla esplicitamente, sembrano dare per scontato che tale dimensione sia irrilevante e si limitano a prendere in considerazione il solo *Inferno* quale possibile intertesto. Questa scelta è in realtà tanto arbitraria quanto significativa; l'ambigua oscillazione di questi versi fra *hellish* e *purgatorial* così come la difficoltà di studiosi di estrazione anglicana e protestante nel riconoscere e affrontare il secondo di questi termini sono sintomatiche della complessità di quel nodo storico culturale di cui Stephen Greenblatt ha messo in luce l'importanza nel suo *Hamlet in Purgatory*¹⁹: la spettrale sopravvivenza e il carsico riaffiorare, nell'immaginario letterario inglese, del purgatorio quale «spazio intermedio del regno dei morti»²⁰ dopo la

18 D. Hibberd, in W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 131 n. ma cfr. anche ivi, p. 132; D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., p. 169.

19 S. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Princeton 2013 (prima edizione: 2001).

20 «The middle space of the realm of the dead», ivi, p. 16.

sua ufficiale messa al bando da parte della chiesa anglicana²¹. La fase ottonevicesca di questa sopravvivenza è strettamente legata alla ricezione (critica, letteraria, artistica e persino teologica) del poema dantesco, ma l'analisi di questo importante aspetto della storia «della poetica del Purgatorio in Inghilterra e del conflitto sulla sua esistenza»²² è ancora tutta da farsi e non può certo essere affrontata in questa sede. Per ora, non possiamo che limitarci a osservare che anche il crepuscolare inferno-purgatorio di Owen ne fa parte e che questa consapevolezza ci consente di metterne a fuoco alcuni aspetti finora trascurati, rispondendo a una domanda che la critica ha evitato di porsi: cosa c'è dunque di 'purgatoriale' nella situazione descritta da *Mental Cases*?

Come è noto, la poesia è ispirata al periodo – fondamentale dal punto di vista della sua maturazione umana e artistica – che Owen trascorse nell'ospedale psichiatrico militare di Craiglockhart, dove il suo *shell shock* fu trattato con successo dal dottor Arthur Brock, e dove conobbe Siegfried Sassoon e Robert Graves²³. Questo «terrific poem»²⁴ trasfigura il ricordo delle atroci condizioni di altri pazienti del nosocomio in una visione d'Oltretomba che si conforma al tipico schema dantesco di un'interrogazione sull'identità delle ombre (articolata nella prima stanza, vv. 1-9) a cui risponde la voce di una guida capace di illustrare, come Virgilio a Dante-personaggio, la realtà ultraterrena al nuovo arrivato (vv. 10-28). Come suggeriscono i commenti, gli esempi di questa struttura abbondano nell'*Inferno*:

E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi: "Maestro, che è quel ch'ì odo?"

21 Così recita infatti il ventiduesimo (*Of Purgatory*) dei trentanove articoli di fede della chiesa anglicana: «The Romish Doctrine concerning Purgatory, Pardons, Worshipping and Adoration, as well of Images as of Reliques, and also invocation of Saints, is a fond thing vainly invented, and grounded upon no warranty of Scripture, but rather repugnant to the Word of God».

22 S. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, cit., p. 17.

23 Owen rimase a Craiglockhart dal giugno all'ottobre del 1917. Cfr. J. Stallworthy, *Wilfred Owen*, cit., pp. 189-234; D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., pp. 71-94; B. Shephard, *A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists 1914-1994*, Pimlico, London 2002, pp. 90-95. Sulla figura di Arthur Brock cfr., D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., pp. 84-87; 195-196.

24 Così lo definisce Owen in una lettera alla madre del 25 maggio 1918 (in *The Poems of Wilfred Owen*, cit., p. 146 n.)

e che gent'è che par nel duol sì vinta?".
(*Inferno* III, 31-33)

per ch'ì dissì: "Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì gastiga?".
(*Inferno* V, 50-51)

Ma si potrebbe aggiungere che brani di questo tipo non mancano nemmeno nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*:

"Quei sono spirti, maestro, ch'ì' odo?",
diss'io. Ed elli a me: "Tu vero apprendi,
e d'iracundia van solvendo il nodo".
(*Purgatorio* XVI, 22-24)

Poscia che li occhi miei si fuoro offeriti
a la mia donna reverenti, ed essa
fatti li avea di sé contenti e certi,
rivoltersi a la luce che promessa
tanto s'avea, e «Deh, chi siete?» fue
la voce mia di grande affetto impressa.
(*Paradiso* VIII, 40-45)

Più significativo, dal nostro punto di vista, è che, rispondendo all'interrogativo del poeta, la voce della sua guida gli si rivolge come a un *fratello*:

Therefore still their eyeballs shrink tormented
Back into their brains, because on their sense
Sunlight seems a bloodsmear; night comes blood-black;
Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh
Thus their heads wear this hilarious, hideous,
Awful falseness of set-smiling corpses.
Thus their hands are plucking at each other;
Picking at the rope-knouts of their scourging;
Snatching after us who smote them, brother,
Pawing us who dealt them war and madness.
(vv. 19-28)

Se, come si è visto, possiamo dare per assodato che il modulo del dialogo

sia dantesco, questo appellativo è un segnale che dovrebbe orientare decisamente la ricerca dell'intertestualità verso la seconda cantica poiché si cercherebbe invano nella prima un brano in cui i dannati (o lo stesso Virgilio) si rivolgano a Dante chiamandolo 'fratello' o 'frate', mentre ciò accade tipicamente nel *Purgatorio* dove *frate* diviene appunto «l'appellativo caritativo che le anime del Purgatorio usano rivolgendosi a Dante, per sottolineare un sentimento di fraterna uguaglianza»²⁵. Lo stesso potrebbe dirsi di *Strange Meeting* in cui, come sappiamo, i due interlocutori si interpellano a vicenda come *amici*, un termine di cui, nella sua accezione normale, «Inferno e Paradiso risultano privi»²⁶, mentre «che il Purgatorio sia la cantica dell'amicizia, oltre che quella più gremita di amici o di ricordi fraterni, è troppo noto per abbisognare di prove»²⁷. Si tratta, insomma di due appellativi, che l'intertestualità dantesca colloca in una sfera saldamente purgatoriale e che creano una forte tensione emotiva e morale con le innegabili caratteristiche infernali degli incontri descritti da Owen. Proseguendo nella nostra lettura di *Mental Cases*, possiamo seguire la traccia dell'amicizia fraterna quale «materia propria della seconda cantica»²⁸ per identificare un episodio della *Commedia* in cui ricorrono non pochi degli elementi che sono emersi dalla nostra lettura della poesia di Owen: mi riferisco all'incontro con Forese Donati nella cornice dei golosi (*Purgatorio* XXIII). Si tratta infatti di un episodio che si apre, come *Mental Cases*, con un'interrogazione (in questo caso di Dante a Virgilio) sull'identità delle «ombre purgatoriali» che i due pellegrini stanno per incontrare:

“O dolce padre, che è quel ch'i' odo?”,
 comincia' io; ed elli: “Ombre che vanno
 forse di lor dover solvendo il nodo”.

(*Purgatorio* XXIII, 13-15)

Fra queste «ombre» vi è anche quella dell'amico Forese Donati, che

25 Lucia Onder, *Frates*, in *Enciclopedia dantesca*.

26 Così Emilio Pasquini, nella voce *Amico*, dell'*Enciclopedia dantesca*: «Convertirà porre l'accento sul fatto che Inferno e Paradiso risultano privi dell'accezione più normale di a., sia pure per ragioni diametralmente opposte: l'uno come regno dell'odio, l'altro di un amore di carità troppo al di là dell'umano per accontentarsi della qualificazione di 'amicizia'».

27 *Ibidem*.

28 Cito la chiosa di Inglese a *Purgatorio* XXIII, 42 nel suo commento (Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2011).

riconosce subito Dante e gli si rivolgerà poi come ‘fratello’, anzi ‘dolce fratello’: «O dolce frate, che vuo’ tu ch’io dica?» (v. 97). Dante-personaggio, però, stenta a ravvisarlo e lo identifica solo grazie al suono della sua voce²⁹. I golosi sono infatti consumati, è questa la loro pena, da un digiuno che prosciuga i loro corpi e volti fino a renderli irriconoscibili, dando al loro viso l’apparenza di un teschio ricoperto da un sottile strato di pelle e apparentemente privo di sguardo:

Ne li *occhi era ciascuna oscura e cava,*
pallida ne la faccia, e tanto scema
che da l’ossa la pelle s’informava.

[...]

Parean l’occhiaie anella senza gemme:
chi nel viso de li uomini legge ‘omo’
ben avria quivi conosciuta l’emme.

(*Purgatorio* XXIII, 22-24; 31-33)

Vediamo ora la traduzione di Cary:

The eyes of each were dark and hollow: pale
Their visage, and so lean withal, *the bones*
Stood staring thro’ the skin. [...]

[...]

[...] *The sockets seemed as rings.*

From which the gems were dropt. Who reads the name
Of man upon his forehead, there the M
Had trac’d most plainly.

Mi sembra interessante confrontare questi versi con quelli in cui Owen descrive come teschi scarnificati i volti deformati dei suoi *Mental Cases* e osservare che anche qui, come in *Purgatorio* XXIII, l’orrore della visione sembra condensarsi «soprattutto in un tratto: l’allucinante incavatura degli occhi»³⁰. Le orbite, consumate dal dolore (*fretted sockets*), sono come abissi

29 «Mai non l’avrei riconosciuto al viso; / ma ne la voce sua mi fu palese / ciò che l’aspetto in sé avea conquiso. / Questa favilla tutta mi raccese / mia conoscenza a la cangiata labbia, / e ravvisai la faccia di Forese» (vv. 43-48).

30 Così Chiavacci Leonardi nella nota a *Purgatorio*. XXIII, 22-23 (Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994). Per Owen, si vedano ancora i «sunk-eyed wounded» di *Smile, Smile, Smile*. Sul tema dello

(*chasms*) e i loro bulbi oculari quasi sprofondano nel cervello:

Baring teeth that *leer like skulls' tongues* wicked?
Stroke on stroke of pain, — but what slow panic,
Gouged these chasms round their fretted sockets?
[...]
Therefore still *their eyeballs shrink tormented*
Back into their brains, because on their sense
Sunlight seems a bloodsmear; night comes blood-black;
Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh
— Thus their heads wear this hilarious, hideous,
Awful falseness of set-smiling corpses.

(vv. 4-6; 19-24)

Anche se non sono sufficienti a trarre conclusioni definitive sulla specifica relazione fra i due testi, queste corrispondenze mi sembrano numerose e significative e ci dovrebbero incoraggiare a esplorare con maggior determinazione di quanto non sia stato fatto finora i risvolti purgatoriali dei versi di Owen. La pena e la sofferenza, la stessa difficoltà di riconoscere le ombre e di dialogare con loro non appartengono infatti esclusivamente all'*Inferno*, ma ricorrono anche nel *Purgatorio*. La differenza fondamentale fra le due dimensioni, però, sta nel fatto che le pene infernali sono eterne e fine a se stesse, prive di quel potenziale di trasformazione e redenzione che appartiene invece alle sofferenze del *Purgatorio*, dove il dolore è il mezzo per liberarsi per sempre da ogni dolore anche grazie alle preghiere e alle intercessioni dei vivi. Se ricordiamo che abbiamo dichiaratamente a che fare con pazienti psichiatriche (*Mental Cases*, appunto), potremmo dire che queste ombre possono essere considerate «purgatoriali» nella misura in cui per loro esiste una speranza di guarigione dal male che le affligge; una speranza di affrancarsi dall'inferno della guerra e della follia che portano dentro di sé, incamminandosi su un percorso di cura simile a quello che lo stesso poeta aveva seguito con apparente successo sotto la guida di Arthur Brock. Questa lettura del riferimento alla *Commedia* e al purgatorio in chiave, per così dire, terapeutica sembra legittimata anche dal fatto che sia stato lo stesso Brock a formularla in un saggio del 1923 – forse il primo

sguardo nelle poesie di Owen si veda S. M. Gilbert, *Wilfred Owen*, in *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, ed. by Santanu Das, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 117-128, 122-125.

in cui si propone un confronto fra il poema dantesco e la poesia di Owen:

Dante's *Vision of Hell* is an imagery of his own moral struggles; so also with Bunyan's *Pilgrim's Progress* [...]. In the powerful war-poems of Wilfred Owen we read the heroic testimony of one who having in the most literal sense 'faced the phantoms of the mind' had all but laid them ere the last call came; they still appear in his poetry but he fears them no longer³¹.

Secondo Brock, il cammino di Dante e del pellegrino di Bunyan sarebbero archetipi di quella lotta eroica con i fantasmi della propria mente che lo stesso Owen avrebbe affrontato per uscirne vincitore. Il purgatorio, in questa prospettiva, andrebbe inteso come il luogo in cui questa vittoria sui «fantasmi» si concretizza e si consolida. Ma la rinuncia al titolo *Purgatorial Passions* e il prevalere, nel testo, dell'atmosfera infernale sembrano suggerire che si tratti di un'interpretazione fin troppo ottimistica. Se, come ha scritto Sandra M. Gilbert³², nella poesia di Owen si articola il fallimento delle immagini di redenzione e consolazione proposte dalla tradizione poetica, potremo leggere *Mental Cases* come denuncia della fragilità e impraticabilità del percorso purgatoriale, che viene dapprima evocato per poi evaporare nel giro di pochi versi, soppiantato dalla percezione della natura *hellish* delle ombre che, come diabolici aguzzini, ghermiscono i due visitatori per trattenerli nel luogo tenebroso in cui dovranno rispondere delle proprie colpe («Snatching after us who smote them, brother, / Pawing us who dealt them war and madness»).

Ritornando ora a *Strange Meeting* per valutare l'utilità di una sua lettura in chiave purgatoriale, si potrebbe dire che il riconoscimento dell'amicizia (e anzi addirittura della identità condivisa) fra i due combattenti si proponga come superamento in direzione purgatoriale della dimensione infernale della guerra, la cui essenza diabolica consiste appunto nella negazione del legame d'amore e del comune destino che li congiungono l'uno all'altro. Accanto all'uso del termine *friend*, uno dei dettagli in cui più chiaramente si manifesta la riscoperta di questo legame è il gesto benedicente con cui l'ex nemico saluta il poeta: *lifting distressful hands as if to bless* (v. 8); un gesto che riproduce, trasfigurandolo in postuma liturgia della riconciliazione, quello compiuto il giorno precedente sul campo di battaglia nel vano tentativo di

31 A. J. Brock, *Health and Conduct*, Williams & Norgate, London 1923, pp. 171-172.

32 S. M. Gilbert, *Wilfred Owen*, cit., p. 121.

difendersi dal fendente mortale: *Yesterday through me as you jabbed and killed / I parried* (vv. 42-43). Secondo una recente biografia, l'aura ieratica, quasi sacramentale, di questa benedizione conferirebbe all'inferno protestante e dantesco di Owen una singolare qualità «cattolica»³³. E si potrebbe forse consentire con questa annotazione, ma sarà opportuno precisare che, alla luce delle considerazioni che andiamo svolgendo, tale qualità può essere più correttamente e propriamente intesa come “purgatoriale”, perché i gesti di benedizione, in verità, sono incompatibili con la dimensione infernale e non compaiono nemmeno nell'*Inferno* cattolico di Dante, mentre non mancano nella cantica successiva³⁴. In ogni caso, per i due amici-nemici di Owen sembra essere ormai troppo tardi: l'irreparabile si è compiuto e la loro condizione (qui sta l'aspetto propriamente infernale del loro dialogo) è priva di ogni speranza:

“Strange friend,” I said, “here is no cause to mourn.”
 “None,” said that other, “save the undone years,
 The hopelessness. [...]

(vv. 14-16)

Come è stato giustamente suggerito³⁵, in questa *hopelessness* risuona probabilmente un'eco delle celeberrime «parole di colore oscuro» lette da Dante sulla porta dell'*Inferno*³⁶, ma sarà il caso di formulare una riflessione anche sul verso 14, le cui implicazioni dantesche sono tutt'altro che irrilevanti. Non solo perché, come abbiamo visto, esso esordisce in chiave purgatoriale con il riferimento all'amicizia (che verrà poi condiviso dall'interlocutore al verso 40) ma anche perché si potrà notare che il verbo *mourn*, con cui Owen esprime il dolore causato dal venir meno della speranza, è proprio il verbo a cui Cary ricorre frequentemente nella

33 «Dante's visit to Hell is mirrored by Owen's descent. Hell had certainly been an unforgettable part of Owen's Protestant upbringing, but *there's also something Catholic about the poem*» (G. Cuthbertson, *Wilfred Owen*, Yale University Press, New Haven-London 2014, p. 236, corsivo mio).

34 Si ricordi, ad esempio il «segno [...] di santa croce» con cui l'angelo nocchiero congeda le anime purganti approdando al purgatorio (*Purgatorio* II, 49).

35 S. Bäckman, *Tradition Transformed*, cit., p. 105.

36 Si tratta del notissimo «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» (*Inferno* III, 9), tradotto letteralmente da Cary come «All hope abandon ye who enter here». Si ricordi però anche la condizione delle anime del Limbo: «che senza speme vivemo in disio» (*Inf.* IV, 42); secondo Cary: «[...] we live / desiring without hope».

Vision per tradurre una serie di termini diversi con cui Dante descrive le sofferenze dei dannati³⁷. Poiché l'Inferno è indubbiamente la condizione in cui, per definizione, i dannati hanno 'motivo di dolersi', col dire «here is no cause to mourn», il poeta sta mettendo in dubbio la natura infernale del luogo in cui si svolge l'incontro per proporre, di quel luogo e del dolore che legge nel volto dell'amico, una lettura salvifica, incoraggiata dal fatto che il sotterraneo sembra essere protetto da quegli orrori della guerra che le ombre di *Mental Cases* non cessano di rivivere nelle loro menti stravolte:

With a thousand *pains* that vision's face was grained;
Yet no blood reached there from the upper ground,
And no guns thumped, or down the flues made moan.
(vv. 11-13)

Che la frase «here is no cause to mourn» implichi un tentativo (parzialmente fallito, come vedremo) di definire il sotterraneo di *Strange Meeting* come luogo di salvezza dall'inferno della guerra sembrerebbe confermato anche dal fatto che essa riprende quasi alla lettera la traduzione di Cary di *Paradiso XVI*, 150, un verso in cui l'avo di Dante, Cacciaguida, commemora la Firenze pacifica di un tempo rimpianto in cui non erano ancora iniziati i lutti causati dalle violenze fratricida: «I saw Florence in such assur'd tranquillity, / *She had no cause at which to grieve*»³⁸. L'ipotesi che il «profound dull tunnel» sia uno spazio di questo tipo, sottratto all'odio e alla violenza, viene allo stesso tempo confermata (*none*) e smentita (*save the undone years, / The hopelessness*); per dir meglio: si conferma il riconoscimento dell'Altro come amico-fratello (di cui la guerra è la negazione), ma, come abbiamo già argomentato, si nega la speranza che questo riconoscimento formi la base di quell'opera di civilizzazione e testimonianza della verità che spetterebbe al poeta e che la guerra ha reso impossibile.

Credo che questo discorso, al di là dei singoli brani danteschi che abbiamo preso in considerazione, ci consenta di valutare un aspetto strutturale del rapporto fra questi testi e la *Commedia*: anche qui, come nel

37 Cfr. *Inferno VIII*, 36; XII, 132; XVIII, 58; XXII, 133 della traduzione. Usando *mourn* in tutte queste occasioni, Cary assimila verbi differenti: 'piangere', 'gemere', 'dolere'.

38 L'originale dantesco suona «Vid'io Fiorenza in sì fatto riposo che non avea cagione onde piangesse» (*Paradiso XVI*, 149-150). Ma si veda anche la traduzione del verso 134 del canto successivo: «Thou hast good cause to cry».

poema di Dante, abbiamo il resoconto in prima persona di una discesa agli inferi da parte di un poeta vivente che visita il Regno dei morti, affronta questa catabasi proprio in quanto *poeta* e riflette sul proprio ruolo. Solo che l'esito del viaggio nell'Oltretomba è opposto: Dante può riemergere dall'oscurità dell'Inferno per comunicare ai vivi le verità che ha appreso dialogando con i morti, consegnando così ai lettori un insegnamento capace – sono parole della lettera Cangrande – «di distogliere color che vivono in questa vita da uno stato di miseria e condurli ad uno stato di felicità»³⁹. È anche per questo che la *Commedia* è una “commedia”: perché è una storia a lieto fine⁴⁰, scritta per parlare del «bene» che questa esperienza ha consentito al poeta di «trovare»: «ma per trattar del ben ch'i vi trovai dirò de l'altre cose ch'i v'ho scorte» (*Inferno* I, 8). Il Purgatorio è naturalmente lo snodo centrale di questo percorso: il luogo in cui la *pietà* che Dante ha già provato per i dannati acquisisce una nuova legittimazione e la *guerra della pietate* prepara la conquista della pace⁴¹. La relazione con le ombre, da tesa e problematica, si fa qui fraterna e compassionevole.

Questo aspetto, come abbiamo visto, si riflette anche negli «strange meetings» descritti da Owen e non pare azzardato pensare che proprio la lettura del *Purgatorio* lo abbia incoraggiato ad esplorare lo ‘spazio intermedio’ che è da sempre il luogo privilegiato di quell'incontro compassionevole fra vivi e i morti, di quella riconciliazione fra amici e nemici, che l'esperienza della guerra rende ineludibile. Si direbbe, in altre parole, che la *Commedia* abbia aiutato Owen a sottrarsi a quella rigida alternativa fra Inferno e Paradiso che la sua cultura religiosa evangelica⁴² gli avrebbe imposto e che, come testimonia *The Unreturning* (1912-13), sembrava precludergli quel dialogo con le ombre dei morti che il poeta aveva invano tentato di stabilire:

Suddenly night crushed out the day and hurled

39 Dante Alighieri, *Epistole*, XIII, 15: «removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis» (cito dall'edizione curata da C. Villa, in *Opere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2014).

40 Ivi, XIII, 10: «La commedia, in verità, inizia con una situazione avversa ma termina la sua materia con esito lieto» («Comedia vero inchoat asperitate alicuius rei, sed eius materia prospere teminatur»).

41 «Vegna ver' noi la *pace* del tuo regno, / ché noi ad essa non potem da noi» (*Purgatorio* XI, 7-8).

42 Sulla crisi religiosa del 1913 che indusse Owen ad abbandonare una potenziale carriera ecclesiastica come pastore anglicano di scuola evangelica cfr. D. Hibberd, *Owen the Poet*, cit., pp. 9-29; J. Stallworthy, *Wilfred Owen*, cit., pp. 64-88.

Her remnants over cloud-peaks, thunder-walled.
Then fell a stillness such as harks appalled
When far-gone dead return upon the world.

There watched I for the Dead; but no ghost woke.
Each one whom Life exiled I named and called.
But they were all too far, or dumbled, or thralled;
And never one fared back to me or spoke.

Then peered the indefinite unshapen dawn
With vacant gloaming, sad as half-lit minds,
The weak-limned hour when sick men's sighs are drained.
And while I wondered on their being withdrawn,
Gagged by the smothering wing which none unbinds,
I dreaded even a heaven with doors so chained.

Il testo dantesco e la scoperta della dimensione purgatoriale offrono a Owen un modello di relazione con i morti che gli consentirà di farsi *conjurer*: di acquisire cioè «il potere di evocare o di entrare in contatto, attraverso il linguaggio con gli oggetti – voci, volti, corpi e spiriti – che sono assenti»⁴³. Questo potere è il presupposto della qualità *elegiaca* dei *War Poems* che Owen rivendica nella *Preface*, dove definisce appunto *elegies* i suoi versi, legando strettamente questa definizione alla *pity of war*. Ma, come abbiamo visto, il purgatorio di Dante non è solo lo spazio elegiaco della solidarietà fra vivi e morti: è anche lo spazio del riscatto dal dolore, il luogo luminoso che consente al *viator* di riemergere dalle tenebre dell'abisso infernale e di accedere infine al paradiso. Il purgatorio-inferno di *Strange Meeting* e *Mental Cases* è invece un luogo oscuro e privo di speranza, in cui il poeta si cala per condividere il destino dei morti e unirsi al loro sonno tormentato da incubi e rimpianti: l'incontro è divenuto possibile, ma le porte del cielo rimangono inesorabilmente «incatenate»; i *War Poems* sono bensì «*elegies*», ma – come scrive Owen – «in no sense consolatory»⁴⁴.

43 È una qualifica che Stephen Greenblatt riconosce a Shakespeare (*Hamlet in Purgatory*, cit., p. 16).

44 W. Owen, *War Poems and Others*, cit., p. 137.