

DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

Dialoghi e percorsi

A cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini

di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-542-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Opera calligrafica di Eyas Alshayeb presso il Centro di cultura italiana
Dante Alighieri di Amman, Giordania.

Si riporta in calligrafia araba uno dei primi versi del Canto I della Divina Commedia:
“...guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de’ raggi del pianeta...”.

نظرت إلى الأعلى فرأيت كلاً كشخبه مكسوين من قبل بشعاع الكوكب

n°38

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratíl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggali
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu

Indice

<i>Introduzione</i>	13
RINO CAPUTO	
<i>Selve oscure: testimoni della Shoah nell'Inferno di Dante</i>	17
CARLO PAGETTI	
<i>Tra Juchitán e Oaxaca, sotto gli auspici di Dante</i>	33
MARIA CRISTINA SECCI	
<i>«Mon enfant à nous tous»: Dante nella poesia francese dell'estremo contemporaneo</i>	49
SILVIA RIVA	
<i>Svedesi che hanno letto Dante</i>	81
CONNY SVENSSON	
<i>Alla ricerca del sasso di Dante: la Firenze dantesca nelle memorie dei viaggiatori polacchi dell'Ottocento</i>	93
LUCA BERNARDINI	
<i>Cammei danteschi: George Eliot e la lingua della Commedia</i>	III
MARCO CANANI	

<i>James Thomson, City of Dreadful Night (1874): l'inferno dantesco nella metropoli moderna</i>	125
FRANCESCA ORESTANO	
<i>Incontro all'inferno. Strindberg e Dante</i>	143
CAMILLA STORSKOG	
<i>Dante, Beatrice e Remy De Gourmont</i>	155
MARCO MODENESI	
<i>Chi mettere all'inferno? Masters Eliot Pound</i>	179
MASSIMO BACIGALUPO	
<i>«Dante schwenkt / Den dürren hintern»: classico, poesia ed esilio in Bertolt Brecht</i>	189
MARCO CASTELLARI	
<i>Victoria Ocampo lettrice di Dante</i>	217
CAMILLA CATTARULLA	
<i>Una commedia per voci danesi. Il romanzo Komedie i Firenze di Poul Ørum</i>	231
ANDREA MEREGALLI	
<i>José Lezama Lima e Pier Paolo Pasolini: un dialogo dantesco</i>	241
FRANCESCA VALENTINI	
<i>L'itinerario borgesiano della Commedia</i>	253
PATRIZIA DI PATRE	
<i>Dante nella memoria creativa del romanzo Prilli i thyer di Ismail Kadare</i>	269
BLERINA SUTA	
<i>Grünbein e Dante sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens</i>	285
ROSALBA MALETTA	
<i>Dante vivo</i>	305
PAOLO CHERCHI	

CAMMEI DANTESCHI: GEORGE ELIOT E LA LINGUA DELLA *COMMEDIA*

Marco Canani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "GABRIELE D'ANNUNZIO" CHIETI-PESCARA

Benché l'opera di Dante circolasse in Gran Bretagna da secoli, è col Romanticismo che il nome del poeta diviene «a household word with Englishmen»¹ (Toynbee 1921: vi). Diversi sono i fattori che concorrono a questo processo, nel solco di una popolarizzazione che interessa soprattutto la *Divina Commedia*. È in particolare *The Vision*, la traduzione in *blank verse* di Henry Francis Cary, a diventare il «palinsesto» a partire da cui i romantici rileggono l'opera dantesca (Braida 2004: 28-39). Pur nelle sue libertà, il testo di Cary segna un momento decisivo nella ricezione inglese di Dante, che durante il primo Ottocento muove lungo un doppio binario.

I romantici sono attratti dall'umanità con cui Dante dà voce alla sofferenza nell'espiazione, come testimonia il fascino esercitato dalle storie del Conte Ugolino e di Pia de' Tolomei, ma soprattutto dall'episodio di Paolo e Francesca². È il poeta e giornalista radicale Leigh Hunt, patrono di quel romanticismo 'Cockney' a cui saranno associati Keats e Shelley, a cristallizzarne le vicende nella memoria del tempo con *The Story of Rimini* (1816). Hunt dà voce a una passione purificata dalla lussuria a cui i due amanti sono condannati. Ma in quanto trasgressione, il loro sentimento si fa metafora di ribellione politica, lasciando intuire come i valori rivoluzionari fossero solo

1 «[U]na parola familiare all'uomo inglese». Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

2 Keats scrive nel 1819 il sonetto *A Dream, after Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca*; nel 1820, Byron traduce l'episodio in terza rima, e si suppone che possa aver collaborato a una traduzione della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1818). La storia del Conte Ugolino è al centro di *Pisa. The Tower of Famine*, scritta nel 1820 da Percy Bysshe Shelley, che traduce anche parte dell'episodio di Matelda intenta a cogliere fiori in *Purg.* XXVIII.

quiescenti. Tale aspetto, che assume anche risvolti domestici, è evidente nel manoscritto di *The Story of Rimini*, il cui incipit, poi espunto dal testo a stampa, contiene un'invettiva contro la monarchia inglese, governata dal *Prince Regent* a causa dell'inabilità psichica di Giorgio III. Benché erede del Signore di Ravenna, Francesca è caratterizzata come una donna risoluta, e non un «pamper'd prodigal» contraddistinto da

Sure signs of expiring royalty
 ————— smitten
 The driv'ling mirth of dying royalty
 The sapless sheets of fading royalty
 The dancing death of sinking royalty
 The fond neglect of sinking royalty[.]³ (cit. Cox 2014: 177-178)

Accanto alla grandiosità tragica delle anime dantesche, la lettura romantica della *Commedia* ne enfatizza l'ardore politico. L'interesse inglese per Dante si fa dunque più forte nel periodo postnapoleonico, innestandosi in un sostrato culturale in cui lo sguardo alla storia letteraria del continente, anche attraverso la traduzione, coincide con la ricerca di una nuova identità nazionale (Saglia 2019). E se in età vittoriana tale processo avrebbe assunto direttrici in parte diverse (Milbank 1998), nell'opera di George Eliot la lettura romantica della *Commedia* offre un palinsesto attraverso cui rileggere i destini individuali sullo sfondo del recente passato nazionale. Proprio in riferimento al realismo sociale di Eliot, oltre che alla profondità psicologica dei suoi personaggi, Lord Acton osservava che «if Dante had prospered like Manzoni, George Eliot might have found a rival»⁴ (Paul 1904: 57). Sulla scorta di queste considerazioni, questo saggio mette a fuoco come la lettura di Dante elaborata dal pensiero radicale del primo Ottocento si intersechi con il realismo sociale e storico della prosa di Eliot. Dopo *Romola* (1863), che testimonia dell'interesse di Eliot per la storia e la cultura italiane, citazioni e allusioni dantesche contribuiscono a creare il palinsesto narrativo di *Felix Holt*, *The Radical* (1866) e *Middlemarch: A Study of Provincial Life* (1871-72). Nei due romanzi, che ripercorrono il dibattito che prelude al Reform Act del 1832, testo e paratesto concorrono a rileggere le microstorie che informano la recente storia politica inglese anche attraverso la lingua di Dante e il modello testuale proposto dal viaggio della *Commedia*.

3 «[P]rodigio viziato»; «Segni certi di una regalità spirante / Distrutta / L'ilarità idiota della regalità morente / Gli strati senza linfa della regalità che svanisce / La morte danzante della regalità che affonda / L'incuria vana della regalità che affonda».

4 «Se Dante avesse potuto prosperare come Manzoni, George Eliot avrebbe forse trovato un rivale».

I. L'«ALTISSIMO POETA»

L'opera di Eliot, così come i diari e i taccuini dell'autrice, suggeriscono una lettura di Dante che risponde ad elementi visivi, verbali e filosofici, ed è strettamente correlata a due fattori: il suo interesse per la storia e la cultura italiane, e la relazione con George Henry Lewes. Negli anni Trenta dell'Ottocento lo scrittore era stato parte della *coterie* di Leigh Hunt a Chelsea, condividendone ideali politici e interessi poetici. È in quel periodo che Lewes conduce ricerche sulla vita e l'opera di Percy Bysshe Shelley, di cui apprezza soprattutto il riformismo sociale, mentre la sua vicinanza all'ambiente radicale londinese ne indirizza l'attività giornalistica. Negli anni Cinquanta, Lewes è *co-editor* del quotidiano *The Leader* insieme a Thornton Leigh Hunt, figlio del poeta e intellettuale 'Cockney' (Canani 2021). La sua familiarità con l'opera di Dante emerge nella recensione, scritta per «The Athenæum» nel 1849, alla traduzione della *Divina Commedia* di John A. Carlyle. Lewes apprezza l'aspetto ermeneutico della resa in prosa di Carlyle, che reputa un'importante opera di prima consultazione. Il limite della traduzione sta però nell'impossibilità di restituire in inglese l'efficacia visiva del verso dantesco, capace di creare «pictures in a few lines unquestionably». Tale effetto è dovuto all'immediatezza della lingua della *Commedia*, opera in cui, come ricorda Lewes citando le parole di Leigh Hunt in *Stories from the Italian Poets* (1846), «darkness becomes palpable, silence describes a character, a word acts like a flash of lightning»⁵ (Lewes 1849: 247).

Consultando i diari di Eliot, le prime indicazioni del suo interesse per Dante sembrano risalire al soggiorno tedesco del 1854-55. Mentre si trova in Germania con Lewes, la scrittrice è colpita da alcuni sketch a tematica dantesca, ed è soprattutto il bozzetto di Bertel Thorvaldsen che ritrae «Dante and Virgil descending into the Inferno»⁶ a rivelarsi fonte di piacere inatteso (Eliot 2000: 46). Eliot non registra nei suoi diari ulteriori dettagli, ma il riferimento è probabilmente allo sketch in cui Thorvaldsen illustra la discesa di Dante e Virgilio verso Malebolge, in *Inf.* XVII, sul dorso del mostro Gerione. Anche Thompson (1998; 2003), che pure ha catalogato con rigore le citazioni dantesche nei taccuini di Eliot, non si sofferma su questa prima indicazione, che già rivela come lo sguardo dell'autrice si rivolga a Dante lungo il solco di un elemento chiave dell'estetica romantica. Come osserva Sha (1998: 1-14) lo sketch, grazie alla sua apparente mancanza di retoricità, e a quella suggestione di incompletezza che viene colmata dall'osservatore, diviene un genere molto popolare in età romantica, dapprima nelle arti visive e, quindi, in letteratura.

5 «[I]mmagini in indiscutibilmente pochi versi»; «l'oscurità si fa palpabile, il silenzio descrive un personaggio, una parola si comporta come il bagliore di un lampo».

6 «La discesa all'Inferno di Dante e Virgilio».



Immagine 1. Bertel Thorvaldsen, *Dante e Virgilio sul dorso di Gerione*, 1802-1805. Carboncino su carta. Thorvaldens Museum, Copenhagen, inv. C425v. Licenza Creative Commons.



Immagine 2. Bertel Thorvaldsen, *Dante e Virgilio sul dorso di Gerione*, n.d. Gesso nero e bianco. The Metropolitan Museum of Art, New York. Licenza Creative Commons. Open Access API.

In quanto composizione preliminare e dai contorni accennati, lo sketch poggia su quei cardini estetici il cui corrispettivo, sul piano verbale, è la modalità con cui prende corpo l'interesse di Eliot per Dante, e cioè la citazione e l'allusione. Il primo esempio è di poco successivo al soggiorno tedesco, e compare nella recensione al volume di A.-F. Rio *Léonard de Vinci et son Ecole* (1855). Illustrando il pensiero del critico francese relativamente all'esecuzione dell'*Ultima cena*, Eliot osserva che

[Leonardo] was continually absorbed in the contemplation of the Divinity, and his hand trembled whenever he began to paint this supreme object of art – a detail noticed by Dante in the devout painters of his time:⁷

«Similmente operando all'artista
Ch'ha l'abito dell'arte e man che trema».
(cit. Thompson 2003: 27)

Eliot ricorre a una citazione da *Paradiso* (XIII, vv. 77-78) per delineare l'immagine di Leonardo che, nell'affrescare il *Cenacolo*, agiva in uno stato di perpetua contemplazione del divino. Il riferimento è alle parole di San Tommaso che, nel cielo degli spiriti sapienti, imbastisce una riflessione sul rapporto tra verità umana e assoluta, e in cui la similitudine con la mano dell'artista serve a precisare come la natura possa solo approssimare l'intelligenza divina.

Come lo sketch, la citazione illustra, con rapidi tratti verbali, l'argomentazione costruita. Il procedimento di integrazione testuale che la caratterizza ne rende i confini labili, qui evidenziati dall'uso della punteggiatura e dal ricorso alla lingua originale. E proprio tale assimilazione al tessuto narrativo ne mette in luce le peculiarità: quello che può sembrare un appunto conferisce efficacia al discorso, facendosi al contempo garanzia di una voce esterna la cui autorevolezza, come osservava Genette in *Paratexts* (1997: 157-160), riverbera su quella autoriale. È infatti la citazione, sia essa diretta o implicita, la modalità attraverso cui Eliot dà voce al suo interesse per l'opera dantesca nel momento in cui si dedica alla lettura della *Commedia*.

Dopo il viaggio in Italia con Lewes nel 1860 – durante il quale la visita al cenotafio di Dante a Santa Croce, con l'iscrizione «onorate l'altissimo poeta», è oggetto di profonda emozione (Eliot 2000: 356) –, Eliot legge l'*Inferno*, iniziando proprio dal canto V, e il *Purgatorio* (Eliot 2000: 115-117). Il periodo coincide con la scrittura di *Romola*, e i taccuini che Eliot utilizza per la sua stesura includono una sezione intitolata *Dantesque phrases* che contiene numerose citazioni, spesso tradotte (Thompson 2019: 72). Il ro-

7 «[Leonardo] era continuamente assorto nella contemplazione della Divinità, e la mano gli tremava ogni volta iniziasse a dipingere questo supremo oggetto d'arte – un dettaglio colto da Dante nei pittori devozionali del suo tempo».

manzo è ambientato tra la caduta dei Medici e il governo di Savonarola, ma Dante entra da subito nel tessuto narrativo in quanto parte integrante della memoria culturale fiorentina. Nel Proemio, il lutto per la morte di Lorenzo il Magnifico si accompagna a una riflessione sul destino che attende la città:

[i]s there any successor of the incomparable Lorenzo, [...] a Christian Magnifico who is at once lettered and devout – and also slightly vindictive? And what famous scholar is dictating the Latin letters of the Republic – what fiery philosopher is lecturing on Dante in the Duomo [...]?⁸ (Eliot 1980: 49)

Il legame tra Dante e Firenze, e l'impossibilità di scindere il presente della città dalla sua storia e dalla sua cultura, sono ulteriormente rimarcati all'inizio del primo capitolo, che conduce il lettore nella

Loggia de' Cerchi [...] in the heart of Florence, within a labyrinth of narrow streets behind the Badia, now rarely threaded by the stranger, unless in a dubious search for a certain severely simple door-place, bearing this inscription:

QUI NACQUE IL DIVINO POETA.

To the ear of Dante, the same streets rang with the shout and clash of fierce battle between rival families; but in the fifteenth century, they were only noisy with the unhistorical quarrels and broad jests of wool carders in the cloth-producing quarters of San Martino and Garbo.⁹ (Eliot 1980: 53)

Diversi sono in *Romola* i riferimenti a Dante e alla sua opera. Il nome del poeta è evocato dal barbiere Nello in contesti che ne mettono in evidenza la presenza nell'immaginario culturale fiorentino, come quando ricorda Lorenzo de' Medici come «a great man – a great politician – a greater poet than Dante»¹⁰ (Eliot 1980: 61). Più erudita, ma dalla valenza simile, è la citazione nascosta in questo scambio tra Nello e l'umanista Tito Melema, che

8 «C'è un successore dell'incomparabile Lorenzo, [...] un Magnifico cristiano che sia al contempo erudito e devoto – e anche leggermente vendicativo? E quale rinomato studioso detta ora le lettere della Repubblica in latino – quale impetuoso filosofo, ora, tiene le sue lezioni su Dante nel Duomo [...]?»

9 «Loggia de' Cerchi [...] nel cuore di Firenze, in un labirinto di stradine dietro la Badia, oggi raramente percorse dai forestieri, a meno che non siano alla ricerca di una certa targa, apposta con semplicità severa su una porta, recante l'iscrizione QUI NACQUE IL DIVINO POETA. All'orecchio di Dante, le stesse strade facevano risuonare le grida e il fragore dell'aspra battaglia tra famiglie rivali; ma nel quindicesimo secolo i rumori erano quelli dei bisticci triviali e degli scherzi osceni dei cardatori di lana nei rioni tessili di San Martino e Garbo».

10 «[U]n grand'uomo – un grande politico – un poeta più grande di Dante».

entrando nella bottega del barbiere intona alcuni versi del *Trionfo di Bacco e Arianna* del Magnifico:

[w]hat is it you want of your well-tamed Nello? For I perceive a coaxing sound in that soft strain of yours. Let me see the very needle's eye of your desire, as the sublime poet says, that I may thread it.¹¹ (Eliot 1980: 184-185)

Eliot amalgama l'ammirazione per Dante con un'allusione al *Purgatorio* (Thompson 1998: 210). Nella cornice degli avari e dei prodighi, Virgilio domanda al poeta latino Stazio le ragioni del terremoto che ha animato la montagna del *Purgatorio*. È Dante viaggiatore a descrivere la sua curiosità come la cruna di un ago all'interno del quale penetra, come un filo, la domanda della sua guida:

Sí mi diè, dimandando, per la cruna
del mio disio, che pur con la speranza
si fece la mia sete men digiuna.¹² (*Purg.* XXI, vv. 37-39)

Quella di Nello è una citazione nascosta, un'allusione il cui carattere dialogico è rivelato per ammissione dello stesso barbiere. Benché in *Romola* Eliot non faccia ancora ricorso alla citazione in lingua originale e in esergo che si riscontra nei romanzi successivi, il passo è testimonianza di una lettura della *Commedia* conforme al pensiero di Hunt e Lewes – a un approccio che esalta, cioè, l'efficacia espressiva e il potere evocativo della lingua di Dante. Tale ipotesi è confermata dall'idea di Eliot di includere, in esergo all'inizio del terzo capitolo, un'altra terzina dal *Purgatorio*. Al Mercato Vecchio, Tito incontra Tessa, l'ingenua fanciulla con cui imbastirà un rapporto poco ortodosso e subalterno a quello con Romola de' Bardi. Come a monito al lettore, Eliot sceglie come "motto" per il capitolo l'immagine di Matelda che, su indicazione di Beatrice, condurrà Dante all'Eunoè prima dell'ascesa al paradiso terrestre:

Come anima gentil, che non fa scusa,
ma fa sua voglia de la voglia altrui
tosto che è per segno fuor dischiusa; (*Purg.* XXXIII, vv. 130-132;
Eliot 1980: 683)

¹¹ «Che cosa vuoi dal tuo docile Nello? Perché percepisco una nota di persuasione in quel tuo dolce canto. Lascia che io veda la cruna dell'ago del tuo desiderio, come dice il sublime poeta, cosicché io possa inserirvi il filo».

¹² Le citazioni dalla *Divina Commedia* sono tratte dall'edizione a cura di Petrocchi (Dante 1994).

L'immagine di Matelda avrebbe fornito al lettore un'anticipazione della disponibilità di Tessa ad assecondare i desideri dell'altro, ovvero di Tito. In *Romola*, dunque, allusioni e citazioni dantesche assolvono a una doppia funzione, ma sempre in riferimento all'eredità del poeta nella memoria culturale. Da un lato, quella di una prospettiva storico-politica, qui legata al passato glorioso di una città, Firenze, e di un Paese, l'Italia, a cui l'Inghilterra guardava con rinnovato interesse all'indomani dell'Unità nazionale (Milbank 1998: 83-87). D'altro canto, la lingua di Dante, attraverso la citazione e l'allusione, permette a Eliot di condensare immagini significative che evocano, con concisione, tratti caratteriali, morali o relazionali dei personaggi.

2. DANTE RADICALE

L'approccio di Eliot all'opera di Dante converge con l'interesse della scrittrice per il recente passato inglese in *Felix Holt*, *The Radical* e *Middlemarch*. Scritti in successione, i due romanzi sono ambientati negli anni che precludono al First Reform Act (1832), la legge che ridisegna le circoscrizioni elettorali abolendo i 'rotten boroughs' ed estendendo il diritto di voto. Lettrice di Hunt ma anche di Shelley, autore del pamphlet *A Proposal for Putting Reform to the Vote* nel 1817 e del saggio *A Philosophical View of Reform* nel 1819, Eliot rappresenta il dibattito che fa da sfondo alla riforma sostenuta da radicali e *Whigs* (Canani 2021), intersecando il dato storico con le vicende degli abitanti di due cittadine di provincia fittizie.

Come in *Romola*, Dante è evocato sin dall'Introduzione a *Felix Holt*, in cui la voce narrante presenta la realtà delle Midlands alla fine degli anni Venti dell'Ottocento. La prospettiva è quella di un realismo sociale il cui sguardo è metaforicamente rappresentato dal cocchiere, osservatore attento, come Virgilio, delle vicende che saranno raccontate:

[t]he coachman was an excellent travelling companion and commentator on the landscape; he could tell the names of sites and persons, and explain the meaning of groups, as well as the shade of Virgil in a more memorable journey[.]¹³ (Eliot 1988: 9)

Nel rappresentare le storie della comunità di Treby e di Transome Court, il narratore assume una prospettiva microstorica. Le vicende dei radicali Felix e Lyon, del candidato alle elezioni Harold Transome e della madre, costretta

13 «Il cocchiere era un compagno di viaggio e commentatore del paesaggio eccellente; conosceva i nomi dei luoghi e delle persone, e sapeva spiegare il significato dei gruppi, proprio come l'ombra di Virgilio in un più memorabile viaggio».

a riaffrontare il suo passato, devono essere colte anche nei loro rapporti, tenendo inoltre conto dei risvolti psicologici che muovono i personaggi:

The poets have told us of a dolorous enchanted forest in the under world. The thorn-bushes there, and the thick-barked stems, have human histories hidden in them; the power of unuttered cries dwells in the passionless-seeming branches, and the red warm blood is darkly feeding the quivering nerves of a sleepless memory that watches through all dreams.¹⁴ (Eliot 1988: 11)

L'allusione è a Virgilio e Dante, che nell'*Eneide* e nella *Commedia* narrano di discese agli inferi e sofferenze umane. Il riferimento ai pruni e al sangue che alimenta la memoria rimanda all'episodio di Pier delle Vigne e al contrappasso che attende i suicidi nel cerchio dei violenti:

Allor porsi la mano un poco avante,
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».
Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
non hai tu spirito di pietade alcuno?». (*Inf.* XIII, vv. 31-36)

Sono i taccuini di Eliot a confermare la presenza del canto XIII dell'*Inferno* nel tessuto narrativo di *Felix Holt*. L'episodio della selva dei suicidi, secondo la scrittrice, testimonia della compassione di Dante, della sua pietà nei confronti della sofferenza umana e del peccato, pur senza condonarlo:

[t]o balance Dante's severity, there are many instances of tenderness and compassion: e.g. in the wood of suicides Canto XIII, 84, he begs Virgil to ask questions for him of Pietro de' Vigni [sic] [...]. Throughout the *Inferno* I find only three instances of what can be called cruelty in Dante. Everywhere else the sufferings of the damned fill him with pity.¹⁵ (Thompson 1998: 103)

Nel corso di *Felix Holt* numerosi altri elementi testuali lasciano intuire nella *Commedia* un possibile modello narrativo per la microstoria di Treby e delle

¹⁴ «I poeti ci hanno raccontato di una foresta di dolore incantata negli inferi. Lì i cespugli spinosi e i fusti dalla corteccia robusta nascondono storie umane; la forza di grida mai pronunciate dimora nei rami apparentemente privi di passione, e il sangue, rosso e caldo, nutre con mestizia i nervi tremolanti di una memoria insonne che veglia su ogni sogno».

¹⁵ «A controbilanciare la severità di Dante sono molti gli esempi di tenerezza e compassione: ad esempio, nella selva dei suicidi nel canto XIII, 84, egli prega Virgilio di porre domande al suo posto a Pietro de' Vigni [...]. In tutto l'*Inferno* trovo solo tre esempi di quella che si può definire crudeltà in Dante. In ogni altro caso le sofferenze dei dannati lo riempiono di pietà».

‘anime’ che la popolano. Due citazioni ricorrono in esergo nei capitoli XV e XXII, e la prima è particolarmente significativa, trovandosi all’inizio del secondo volume. Eliot riproduce i versi «And doubt shall be as lead upon the feet / Of thy most anxious will»¹⁶ (Eliot 1988: 143), adattando, più che traducendo, l’invito di San Tommaso nel cielo degli spiriti sapienti ad agire con saggezza, senza esprimere giudizi affrettati:

E questo ti fia sempre piombo a’ piedi,
per farti muover lento, con’ uom lasso,
E al sì e al no, che tu non vedi[,] (Par. XIII, vv. 112-114)

La seconda epigrafe è al capitolo XXII: «[h]er gentle looks shot arrows, piercing him / As gods are pierced, with poison of sweet pity»¹⁷ (Eliot 1988: 188). L’allusione è di nuovo all’*Inferno*, alle parole di Dante nella bolgia dei falsari, i cui lamenti, strazianti come frecce, lo costringono a proteggersi le orecchie con le mani: «lamenti saettaron me diversi, / che di pietà ferrati avean li strali» (*Inf.* XXIX, vv. 43-44). Considerando anche l’errore che emerge nei taccuini, in cui Eliot attribuisce la precedente citazione dal *Paradiso* all’*Inferno*¹⁸, si evince l’importanza della prima cantica della *Commedia* come paradigma testuale di riferimento in *Felix Holt*. Tale ipotesi è confermata da altri passi del romanzo, che sottolineano la necessità di conoscere il vissuto del microcosmo di Treby e della sofferenza che ne accompagna le vite.

È il caso, ad esempio, di Mrs Transome, che dopo anni non riesce a ricostruire con il figlio Harold il rapporto atteso, anche in virtù delle ambizioni politiche del giovane. In preda al dolore, la donna confida alla domestica Denner il desiderio che «Harold should never have been born. [...] I don’t believe I felt the happiness then as I feel the misery now»¹⁹ (Eliot 1988: 314). Come osserva Thompson (1998: 103), Eliot evoca qui le parole di Francesca da Rimini, che rivolgendosi a Dante viaggiatore afferma che non vi è «[n]essun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria» (*Inf.* V, vv. 121-123). Poco oltre, il narratore osserva che, «[u]nlike that Semiramis who made laws to suit her practical licence», Mrs Transome conduce una vita dimessa, «in the midst of desecrated sanctities, and of honours that look tarnished»²⁰ (Eliot 1988: 318). Il riferimento è alla regina degli Assiri, prima delle anime che Dante intravede nel cerchio dei lussu-

¹⁶ Letteralmente, «E il dubbio ti sarà come piombo ai piedi / Del tuo più angosciante desiderio».

¹⁷ «I suoi sguardi gentili scoccavano frecce, trafiggendolo / Come sono trafitti gli dèi, con veleno di dolce pietà».

¹⁸ La svista non è emendata neppure da Thomson in Eliot 1988: 405 n.143.

¹⁹ «Harold non fosse mai nato. [...] Non credo che provassi allora tanta felicità quanto è adesso il mio tormento».

²⁰ «Diversamente da quella Semiramide, che creava leggi per assecondare la propria licenziosità»; «in mezzo a santità profanate, e a onori che appaiono macchiati».

riosi, e il commento della voce narrante incorpora, secondo il procedimento annunciato nell'Introduzione al romanzo, le parole di Virgilio:

A vizio di lussuria fu sí rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta. (*Inf.* V, vv. 55-57)

Diversamente da Semiramide, incarnazione medievale della lussuria per i suoi atti incestuosi, in Mrs Transome è viva la ferita del tradimento che ha commesso, la relazione con Jermyn da cui è nato Harold. È tuttavia la natura eccessivamente mediatonda della donna, e la sua tendenza a recriminare su ciò che è stato senza accettare il presente a sancirne la differenza dalle anime dei dannati: «[t]here is heroism even in the circles of hell for fellow-sinners who cling to each other in the fiery whirlwind and never recriminate»²¹ (Eliot 1988: 337). Il riferimento alla «bufera infernal» (*Inf.* V, v. 31) dantesca è evidente, così come l'allusione a Paolo e Francesca, che diversamente dagli altri lussuriosi procedono in coppia. Attraverso questa serie stratificata di echi, Eliot sottolinea tuttavia la differenza tra la nobiltà di Paolo e Francesca e la natura di Mrs Transome e Jermyn, anche se è proprio Harold a condannarli all'unione perpetua, negando alla madre l'oblio della trasgressione compiuta.

In modo analogo, contribuiscono a legare destini individuali e storie collettive anche le citazioni e allusioni dantesche presenti nel secondo dei romanzi che Eliot ambienta negli anni del Reform Act, *Middlemarch*. Nel capitolo XIX, Eliot conduce temporaneamente il lettore dalla provincia inglese a Roma, dove Dorothea Brooke, in viaggio di nozze con lo studioso di mitografia Edward Casaubon, conosce un lontano parente del marito, il giovane Will Ladislaw. Il capitolo apre con un'epigrafe dal *Purgatorio* che riprende le parole con cui Sordello descrive Enrico I di Navarra: «L'altro vedete c'ha fatto a la guancia / Della sua palma, sospirando, letto» (VII, vv. 107-108). Il principe negligente, che ha condotto una vita «viziata e lorda» (v. 110), è tuttavia colto da Dante poeta con umanità, quella compassione che Eliot riconosce come tratto centrale del linguaggio della *Commedia*, e che rielabora nell'umanesimo post-romantico della sua prosa.

L'epigrafe è anticipazione delle sofferenze di Dorothea, prigioniera di un matrimonio incompatibile con i suoi desideri e le sue aspirazioni socialiste. Rimasta vedova, le speranze di una nuova vita sembrano vanificate dal testamento di Casaubon e dalla partenza di Ladislaw, di cui è innamorata. La temporanea separazione dei due avviene al capitolo LIV, che porta in epigrafe, in italiano e per esteso, il sonetto XXXI della *Vita nuova*, «Negli occhi porta la mia donna Amore» (Eliot 2003: 535), mentre in quello successivo il

21 «Vi è dell'eroismo persino nei cerchi infernali per i compagni di peccato, avvinghiati l'uno all'altro, nel vortice impetuoso, senza mai recriminare».

dolore di Dorothea si esprime nella dolcezza con cui la donna stringe a sé la miniatura della madre di Ladislaw:

[c]an any one who has rejoiced in woman's tenderness think it a reproach to her that she took the little oval picture in her palm and made a bed for it there and leaned her cheek upon it, as if that soothed the creature who had suffered unjust condemnation?²² (Eliot 2003: 547-548)

Il gesto con cui Dorothea avvicina la guancia al palmo della mano richiama la postura di Enrico di Navarra nell'antipurgatorio. Ma al di là dei risvolti empatici veicolati dall'immagine, la citazione dal settimo canto del *Purgatorio* si inserisce in un punto cruciale di *Middlemarch*, suggerendo ancora una volta come Eliot consideri la lingua di Dante modello e paradigma di riferimento per il suo 'studio' delle 'anime' della provincia inglese.

A Roma, Ladislaw ha una vivace discussione sulla diversa efficacia espressiva di parola e immagine con l'amico e pittore Adolf Neumann, che vorrebbe eseguire uno sketch di Dorothea. Il giovane, che nutre interessi letterari e poetici, e in due punti del romanzo viene paragonato a Shelley, si esprime con sicurezza a favore della prima. «Language is a finer medium», afferma Ladislaw, poiché, diversamente dalle arti visive, la parola è in grado di creare «a fuller image, which is all the better for being vague»²³ (Eliot 2003: 191). L'assunto contiene un doppio paradosso nella misura in cui l'indeterminatezza e l'allusività a cui fa riferimento sono, in fondo, elementi centrali dello sketch. L'eloquenza visiva della lingua di Dante entra così nella prosa di Eliot. In *Romola*, *Felix Holt* e *Middlemarch*, la citazione dantesca, sia essa esplicita o indiretta, suggerisce e anticipa, con pochi tratti, aspetti centrali dei personaggi. E, in questo senso, la citazione si fa sempre allusione, in virtù di quella vaghezza a cui fa riferimento Ladislaw e che è propria dello sketch esaltato da Neumann – quello sketch da cui, in prima battuta, l'interesse di Eliot per Dante sembra aver preso forma.

²² «Chi ha gioito nella tenerezza femminile potrebbe mai rimproverarle di aver preso nel palmo la piccola immagine ovale, custodendola come in un letto, e di averci appoggiato la guancia, come se ciò consolasse la creatura che ha subito l'ingiusta condanna?»

²³ «La lingua è un mezzo più fine»; «un'immagine più piena, e indubbiamente migliore in quanto vaga».

Bibliografia

- Alighieri D., 1994, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, le Lettere.
- Braida A., 2004, *Dante and the Romantics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Canani M., 2021, *Untangling the «Romantic Web»: P.B. Shelley's Reformist Ideals in Middlemarch*, «RSV: Rivista di Studi Vittoriani» XXVI, 52, in corso di stampa.
- Cox J.N., 2014, *Romanticism in the Shadow of War. Literary Culture in the Napoleonic War Years*, Cambridge University Press.
- Eliot G., 1980, *Romola*, ed. A. Sanders, London, Penguin (1863).
- , 1988, *Felix Holt, The Radical*, ed. F.C. Thomson, Oxford University Press (1866).
- , 2000, *Journals*, eds. M. Harris-J. Johnston, Cambridge University Press (1998).
- , 2003, *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, ed. R. Ashton, London, Penguin (1871-72).
- Genette G., 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press.
- Lewes G.H., 1849, *Dante's Divine Comedy: The Inferno. A Literal Prose Translation*, «The Athenæum» 1115: 246-247.
- Milbank A., 1998, *Dante and the Victorians*, Manchester University Press.
- Paul H. (ed.), 1904, *Letters of Lord Acton to Mary Gladstone*, London, George Allen.
- Saglia D., 2019, *European Literatures in Britain, 1815-1832. Romantic Translation*, Cambridge University Press.
- Sha R.C. 1998, *The Visual and Verbal Sketch in British Romanticism*, University of Pennsylvania Press.
- Thompson A., 1998, *George Eliot and Italy: Literary, Cultural, and Political Influences from Dante to the Risorgimento*, Basingstoke, Macmillan.
- , 2003, *George Eliot's Borrowings from Dante: A List of Sources*, «George Eliot – George Henry Lewes Studies» 44-45: 26-74.
- , 2019, *George Eliot as «Worthy Scholar»: Note Taking and the Composition of Romola*, in J. Arnold-L. Marz Harper (eds.), *George Eliot: Interdisciplinary Essays*, Cham, Palgrave Macmillan: 63-95.
- Toynbee P.J., 1921, *Britain's Tribute to Dante in Literature and Art. A Chronological Record of 540 Years (c. 1380-1920)*, London, The British Academy.

