



GIULIA DEPOLI

*Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul: scene 'miniature' dalla Vita Nova**

1. Introduzione

La *Vita Nova*, a differenza della *Commedia*, non ha goduto fin dalle origini di un esaustivo apparato iconografico che ne percorra interamente la trama, come possiamo apprendere già dalla *recensio* di Michele Barbi (cfr. Alighieri, 1907, pp. Xvii - lxxv). Proprio per questo pare interessante analizzare i progetti artistici realizzati da due illustratrici che hanno scelto di dedicare la loro attenzione al «libello» dantesco, Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul, con l'obiettivo di realizzare un prodotto dichiaratamente medievaleggiante: un manoscritto miniato. Solo di recente, Federica Coluzzi ha pubblicato su «Italian Studies» il primo articolo che indaga in senso generale le loro così peculiari trasposizioni della *Vita Nova*, inquandole nel contesto della fascinazione per il medioevo della tarda età vittoriana, (cfr. Coluzzi, 2022, pp. 190-201, Ead., 2023, pp. 121-136)¹ ma nessun altro dantista si è mai occupato nel dettaglio di queste due opere. In questa sede, intendo proporre qualche prima osservazione a riguardo, andando a indagare le soluzioni che le due artiste hanno adottato per rappresentare i sogni-visioni

* Ringrazio la Scuola Normale Superiore per aver finanziato le riproduzioni delle opere di Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul incluse in questo articolo. Ringrazio inoltre la National Library of Scotland e la University Library of St. Andrews per aver realizzato e fornito queste riproduzioni. Ringrazio inoltre i revisori anonimi di questo articolo per i loro preziosi suggerimenti.

¹ Colgo l'occasione per ringraziare Federica Coluzzi per la sua generosa disponibilità e il suo gentile supporto durante la stesura di questo contributo nel 2022.

della *Vita Nova*, prendendo come caso di studio due episodi: il sogno del cuore mangiato (VN I, 14-24) e quello della morte di Beatrice durante la «dolorosa infermitade» di Dante (VN XIV).²

Data la scarsa notorietà delle due artiste, specie in Italia, è opportuno anticipare qualche informazione di contesto sulle loro vicende biografiche. Phoebe Anna Traquair nacque in Irlanda nel 1852 e la sua formazione artistica avvenne alla School of Design of the Royal Dublin Society tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Si trasferì in Scozia, dove fu incaricata di decorare gli interni di vari edifici e divenne celebre soprattutto per i suoi affreschi di St. Mary's Cathedral, a Edimburgo. La sua produzione includeva anche arazzi, ricami e, ciò che più ci interessa in questo caso, diversi manoscritti miniati, sia di testi sacri come i *Salmi* sia di opere letterarie di autori moderni, come Elizabeth Barrett Browning o Dante Gabriel Rossetti. Elizabeth Cumming, fra le più influenti studiose di Traquair, fa risalire questa passione per i manoscritti medievali alla sua formazione a stretto contatto con le collezioni del Trinity College di Dublino; sul finire degli anni '80, poi, entrò in contatto con John Ruskin e studiò assiduamente i manoscritti italiani e francesi della sua collezione (Cumming, 2005, pp. 9-29).³

Evelyn Paul appartiene alla generazione immediatamente successiva: nata nel 1883, originaria del nord di Londra, iniziò la sua formazione alle South Kensington Schools (ora il Royal College of Art) e divenne un'illustratrice di libri professionista. Nella sua produzione, fu influenzata dal movimento Arts and Crafts, di cui Traquair era considerata una dei massimi esponenti in Scozia, dall'Art Nouveau, ma soprattutto dai Preraffaeliti e da Dante Gabriel Rossetti in particolare (cfr. Coluzzi, 2022, pp. 197-198).⁴ Simili influenze, ma due artiste ben distinte: come rileva giustamente Coluzzi, «Traquair built her authority in Britain and America as a well-rounded Arts and Craft professional – as a mural painter, embroiderer, and furniture designer. Paul, instead, dedicated herself completely “to improving the quality of mass-produced books”» (Ivi, p. 194).

Il confronto con la *Vita Nova* e l'ambizione a crearne un moderno manoscritto illuminato di ispirazione medievale accomuna strettamente le due

² In questo contributo, per uniformità, citerò il testo del prosimetro e le sue partizioni dalla più recente edizione critica: Alighieri, 1996, da qui in avanti VN; naturalmente, le edizioni di riferimento per le illustratrici di cui mi occuperò erano altre, per cui cfr. infra.

³ Per una disamina completa della biografia di Traquair, non posso che rimandare a Cumming, 2005, pp. 9-29. Ringrazio di cuore Elizabeth Cumming per il vivo interesse dimostrato per questa mia ricerca e per aver condiviso con me preziose riproduzioni delle opere dell'artista, dando un contributo decisivo alle mie analisi.

⁴ Per la vita di Paul, rimando a Coluzzi, 2022, pp. 197-198.

artiste; tuttavia, le loro opere si differenziano sotto molti aspetti fondamentali, di cui occorre tener conto. Il manoscritto di Traquair è frutto di una commissione privata del 1899 da parte di Sir Thomas Gibson Carmichael, collezionista di antichi manoscritti e libri a stampa italiani, in particolare danteschi (Ivi, p. 195). Il lavoro impegnò la donna per quattro anni e il risultato finale fu un vero e proprio manoscritto pergameneo, che includeva le sole rime della *Vita Nova*, nel testo dell'edizione Fraticelli (cfr. Coluzzi, 2022, p. 196; Havelly, 2023, pp. 42-59)⁵ ciascuna accompagnata da miniature a colori. L'opera è attualmente proprietà di un privato, ma ne furono realizzate 150 riproduzioni collotipiche in bianco e nero per l'editore di Edimburgo William Hay (Traquair, 1902).

Evelyn Paul, invece, quindici anni dopo realizzò un'opera che era sì estremamente raffinata e impegnata, ma in ultima analisi destinata al commercio: si tratta di un apparato iconografico che accompagna la traduzione di Dante Gabriel Rossetti dell'intero prosimetro, il testo di riferimento in ambito anglofono (cfr. Ellis, 1982, pp. 102-134; cfr. Woodhouse, 2000, pp. 67-86; Camilletti, 2023, pp. 93-106).⁶ Mentre l'intero testo di Traquair era manoscritto, Paul si servì di questo supporto solo per alcune pagine fondamentali della *Vita Nova*, mentre il resto del testo era semplicemente a stampa. Le sue miniature, che si distinguono per la varietà tipologica (ventidue tavole a colori, a cui si alternano numerose illustrazioni in bianco e nero ad inchiostro, nonché fregi e riempimenti di vario genere) furono poi riprodotte meccanicamente insieme al testo, pubblicato dall'editore londinese Harrap (Paul, 1916). La *New Life* illustrata da Paul godette di una notevole fortuna e venne ristampata con vari tipi di legatura nei due decenni successivi (cfr. Coluzzi, 2022, p. 198).

2. Il sogno del cuore mangiato

Per un primo confronto ravvicinato di queste illustrazioni, ancora così poco battute dalla critica, si prenderanno in esame due sequenze di sogno. Quella che Tavoni definisce come «vocazione onirico-visionaria» costituisce uno degli aspetti più vitali e affascinanti della *Vita Nova*: sempre con le sue parole, «è evidente che sogni, visioni, immaginazioni, veicolano, o addirittura costituiscono, una porzione enorme del significato del

⁵ L'assetto testuale costituito dalle sole rime, del resto, era tipico del periodo primo-vittoriano, come testimonia l'edizione *The Canzoniere of Dante Alighieri, Including the Poems of the Vita nuova and Convito* (Lyell, 1835), che godette di numerose edizioni e ristampe (cfr. Havelly, 2023, pp. 42-59).

⁶ Su questa traduzione, cfr. Woodhouse, 2000, pp. 67-86; Camilletti, 2023, pp. 93-106.



Fig. 1 Phoebe Anna Traquair, *La vita nuova of Dante Alighieri*, Edinburgh, William J. Hay, 1902, f. 3 (dettaglio) da riproduzione fornita da National Library of Scotland sotto la Licenza Internazionale [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

testo» (Tavoni, 2019, p. 43, p. 63). Questi episodi, d'altra parte, costituiscono inevitabilmente una sfida particolarmente ardua per ogni illustratore, dal momento che le scelte per rendere visivamente il fenomeno psichico (e, nel caso del capitolo XIV, psicosomatico) non sono affatto scontate. Ritengo che sia interessante osservare, in particolare, quali elementi le due artiste attingano dalla tradizione iconografica medievale e quali da quella coeva, per elaborare le loro soluzioni visuali a questo complesso problema rappresentativo.

Il primo caso di studio che propongo è quello della visione onirica del cuore mangiato. Dopo aver rivisto Beatrice a diciotto anni e averla sentita parlare per la prima volta, quando la giovane lo ha onorato del suo saluto, Dante viene preso da

un'estrema dolcezza e, «come inebriato» (VN I, 13), si ritira nella sua stanza a pensare intensamente alla sua amata. In questo frangente, è colto dal sonno e gli appare la celebre «maravigliosa visione» (VN I, 14) di Amore che nutre la fanciulla del suo cuore ardente. Sia Traquair che Paul scelgono di dedicare un solo pannello a questo episodio.

In coda al suo manoscritto, Traquair ha incluso un indice completo di tutte le illustrazioni accompagnate da una didascalia: in questo caso, ha chiosato: «Dante dreams, he sees the angel of Love⁷ feed his lady with his heart, after which Love departs in grief» (Traquair, f. 42) Nonostante Dante sia qui menzionato come soggetto, egli manca nella rappresentazione, che mostra esclusivamente il contenuto del sogno narrato nel sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* (VN I, 21-23). A tal proposito, va notato

⁷ Che Amore sia un angelo alato, tanto nella rappresentazione di Traquair quanto in quella di Paul, non deriva dal testo dantesco in sé, bensì dalla mediazione di Dante Gabriel Rossetti, che fin dal *Dantis Amor* del 1860, ha così trasfigurato il dominus della *Vita Nova*.

This sonnet is divided into two parts. In the first part I give greeting, and ask an answer; in the second, I signify what thing has to be answered to. The second part commences here: "Of those long hours."

che Traquair adotta una soluzione decisamente medievale, cioè quella del cosiddetto «metodo simultaneo», attraverso cui una sequenza di azioni successive nel tempo vengono rappresentate nella stessa miniatura, con lo stesso soggetto visualizzato più volte (cfr. Battaglia Ricci, 1996 p. 45).⁸ Infatti, in primo piano vengono rappresentati i vv. 9-11, in cui Amore «allegro» (v. 9) regge con un braccio Beatrice addormentata, mentre nell'altra mano tiene il cuore ardente di Dante; sullo sfondo, invece, e controintuitivamente sulla sinistra, lo stesso Amore si allontana in lacrime, come avviene «appresso» nell'ultima scena

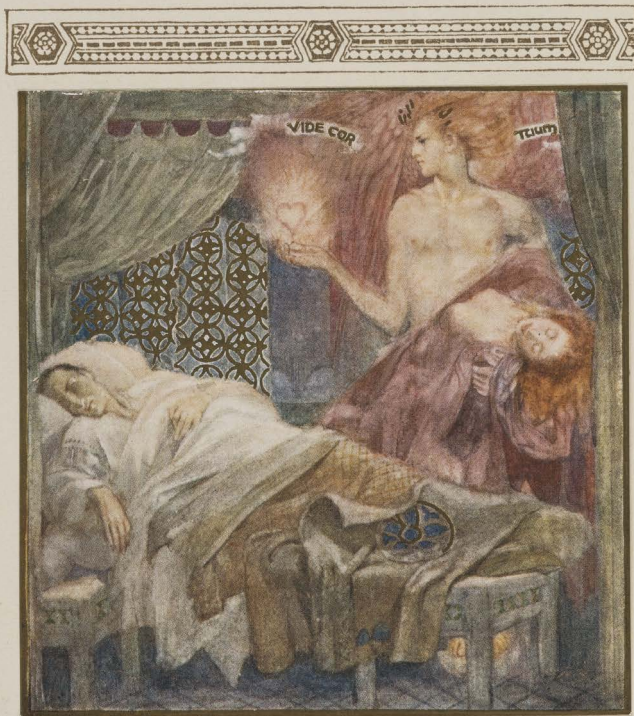


Fig. 2 Evelyn Paul, *The New Life by Dante Alighieri*, Londra, George G. Harrap & Co., 1916, p. 14 (dettaglio) da riproduzione fornita dalla University Library of St. Andrews - Special Collections Division

del sogno dantesco, che nel sonetto occupa il v. 14. Si noti come l'artista censuri la cruenta scena intermedia in cui Beatrice è costretta a nutrirsi del cuore di Dante; anche Paul fa lo stesso, limitandosi a tracciare un cuore stilizzato e circondato da un alone luminoso nella mano di Amore, ben lontano dal crudo realismo che caratterizza, ad esempio, la *Ghismunda* di Bernardino Mei.

Ma con Paul ci troviamo di fronte a una struttura iconografica completamente diversa, su cui vale la pena soffermarsi. Nell'immagine compare in primo piano Dante addormentato nel suo letto; dietro di lui, nella sua stanza, Amore con Beatrice in braccio. L'artista ha incluso diversi elementi dal testo dantesco, certamente seguendo il resoconto in prosa dell'episo-

⁸ Solo parzialmente assimilabili a questa tecnica sono alcune celebri opere di Dante Gabriel Rossetti, come la *Salutatio Beatricis in Terra et in Eden* e *Paolo e Francesca*, in cui però la divisione in pannelli diversi (assente, invece, in opere come *The Salutation of Beatrice* o *Beata Beatrix*, dove però, di contro, non ricorrono gli stessi personaggi in momenti diversi) resta marcata.

dio, a partire dall'ambientazione dell'apparizione nella camera di Dante e dalla «nebulosa di colore di fuoco» (VN I, 14) che circonda Amore e che è visibile nella parte superiore dell'illustrazione. Nella caratterizzazione del dio, ha prevalso il «pauroso aspetto» sulla «letizia» (VN I, 14), a differenza di quanto si rileva in Traquair, e la nudità della sua Beatrice è meno occultata dal «drappo sanguigno» (VN I, 15). Le parole «Vide cor tuum» pronunciate da Amore (VN I, 16) sono riportate in lettere dorate all'interno di due cartigli, modalità di visualizzazione delle "parole in scena" (cfr. Pozzi, 1993, pp. 439-464) che, con l'ambientazione nella stanza, dà al quadro la parvenza di un'Annunciazione. La scelta di questa frase di Amore, piuttosto che il biblico «Ego dominus tuus» della sua prima battuta (VN I, 14), ha senz'altro una più immediata funzione didascalica per dare risalto al cuore, avvolto nella luce e posizionato al centro dell'immagine.

Paul dipinge, dunque, sia il dormiente sia il suo sogno nello stesso pannello. Si tratta di un tipo di rappresentazione dei sogni assolutamente tipico del medioevo. Una recente tesi di dottorato in Storia dell'Arte di Jennifer Owen, discussa a Edimburgo nel 2016, ripercorre e documenta gli elementi chiave di questo modulo (in particolare, la compresenza del sognatore e del contenuto del sogno e l'uniformità nella rappresentazione della 'realtà primaria' e della visione onirica) con un'inedita quantità di esempi (Owen, 2016). Sebbene Owen concluda che la rappresentazione di un personaggio sdraiato sul fianco, con gli occhi chiusi e spesso con una mano che regge



Fig. 3 London, British Library, ms. Egerton 943, f. 3r

il capo, caratterizzi i sognatori a differenza dei profeti e dei visionari (cfr. *ivi*, p. 66) è in realtà molto difficile stabilire una demarcazione netta, dal momento che il cosiddetto *dream-type* ha ascendenza nella tradizione iconografica dei testi sacri e poteva essere considerato anche fra XIII e XIV secolo, come illustra ad esempio Klein, una soluzione metaforica per le vere e proprie visioni profetiche (come nel caso dell'*Apocalisse* Lambeth), (cfr. Klein, 2010, pp. 178-179).

Se non abbiamo miniature medievali per gli episodi onirici della *Vita Nova*, data la particolare tradizione dell'opera (cfr. Priolo, 2016, pp. 147-180) a stento serve ricordare che lo schema in questione è stato invece utilizzato a più riprese per la *Commedia* (cfr. Battaglia Ricci, 1996) e a Londra Paul poteva averne un eminente esempio nell'Egerton 943, che come sappiamo dalla *Notizia* di Mazzinghi fu acquistato dal Barone Koller nel 1842 da parte dei librai Payne e Foss, e dalle loro mani passò alla collezione del British Museum nel 1844 (cfr. Mazzinghi, 1844, p. ix).

Sempre il British Museum, poi, ospitava manoscritti del *Roman de la Rose* in cui questo modulo (ricconvertito dalla materia sacra a quella letteraria) era ricorrente,⁹ e che con ogni probabilità, dato ormai acquisito grazie agli studi di Battaglia Ricci e Pegoretti, hanno ispirato lo stesso Egerton, a giudicare dalla vicinanza di quest'ultimo in particolare con l'Add. 31840 (Battaglia Ricci, 1994, pp. 43-44; Ead, 1996, p. 45, Pegoretti, 2014, pp. 156-167). In entrambi i casi, così come nell'illustrazione di Paul, il protagonista che sogna è visualizzato all'interno della sua camera da letto, dato che per l'incipit della *Commedia* – come giustamente sottolinea Battaglia Ricci – implica un notevole scarto «esegetico-visivo» (Battaglia Ricci, 1996, p. 45), e il contenuto della sua visione in sogno è situato in alto a destra.

Una possibile mediazione nell'applicazione di questo schema alla materia dantesca della *Vita Nova*, poi, poteva essere senz'altro offerta da Dante Gabriel Rossetti, che nella predella sinistra nell'ultima delle sue versioni di *Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice*, attualmente conservato dalla Dundee Art Galleries and Museums Collection, adotta la stessa soluzione nel tentativo di rappresentare un altro sogno di Dante. Avrò modo di tornare su questo dipinto molto a breve; per ora mi limito a notare che nel quadro di Rossetti viene meno la continuità qualitativa tra la realtà del dormiente e quella del sogno, che nonostante mantenga la stessa posizione viene inserito in una sorta di fumetto più sfocato e dai toni seppia. In questo senso, Evelyn Paul opta per una soluzione 'più medievale' rispetto al modello rossettiano, che comunque è altrimenti ben presente (specialmente nel cromatismo e nella fisionomia di Beatrice, modellata sul precedente preraffaelita).

⁹ A tal proposito, è utile ora rimandare alla già citata tesi di Owen, 2016.



Fig. 4 Giotto, *Sogno delle armi*, Basilica superiore di Assisi, 1295-1299

Però, credo che il modello di Paul sia in questo caso un altro. È il *Sogno delle armi* del ciclo di affreschi della Basilica Superiore di Assisi dedicati alla vita di San Francesco (e che, come è più che noto, rientra negli oggetti dell'irrisolta 'questione Giottesca') che mi pare il parallelo più significativo per l'illustrazione di Paul.¹⁰ Il dipinto circolava anche in Gran Bretagna nel periodo in cui l'artista lavora alla sua *Vita Nova*, soprattutto grazie alla riproduzione fotografica realizzata da Domenico Anderson.

(cfr. Tridenti, 1901, Berenson 1909, pp. 22-23)¹¹ Ci sono, peraltro, vari indizi dell'interesse di Paul per questo ciclo pittorico; mi limito qui a ricordare che, in associazione con la materia dantesca, cinque anni prima aveva illustrato le *Stories from Dante* di Susan Cunnington, scegliendo tra i capitoli da rappresentare non solo quello su San Francesco, ma anche quello su Giotto e Cimabue, dipingendoli entrambi nella Basilica Inferiore di Assisi (Cunnington, 1909, p. 162 e p. 242). In relazione all'illustrazione del cuore mangiato di Paul, è particolarmente rilevante notare che nella struttura del *Sogno delle armi* non c'è la doppia presenza del sognatore addormentato e del sognatore come protagonista del suo sogno, come avveniva nei manoscritti della *Rose*, nell'Egerton e nel quadro di Rossetti. Si è dunque molto più vicini alle declinazioni di questo modulo per la materia biblica, già da secoli applicato ai personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento (dove il contenuto che viene mostrato al visionario prevale nettamente sulla sua partecipazione attiva all'interno della visione), (cfr. Emerson, 2010, pp. 148-176). Inoltre, si notano molte corrispondenze anche nei sin-

¹⁰ Devo molto di questa ipotesi a Mirko Tavoni, che nelle sue lezioni pisane del 2018, trattando le diverse concezioni dei sogni fra Due e Trecento, propose un confronto fra l'immagine incipitaria dell'Egerton 943 e questo dipinto.

¹¹ La si trova riprodotta nel celebre volume dell'Italia monumentale (Tridenti, 1910), e qualche anno prima veniva già proposta in Gran Bretagna (Berenson, 1909) pubblicato per la prima volta in rivista (The Burlington Magazine, III/7, 1903, pp. 3-35 e ivi, III/8, 1903, pp. 171-184) privo, però, della tavola in questione.

goli elementi della composizione delle due illustrazioni, fino ai dettagli: la struttura del letto, del baldacchino, la posizione di Amore analoga a quella di Cristo, nel mostrare Beatrice, l'oggetto della rivelazione. Questa vicinanza alla rappresentazione di Francesco è significativa: Paul interpreta l'episodio in chiave 'sacra' e 'profetica', coerentemente con lo stesso testo di Dante.

Per il primo capitolo della *Vita Nova*, quindi, entrambe le 'miniatrici' si servono di soluzioni figurative tipiche della sensibilità medievale, cercando di immaginare come un artista contemporaneo a Dante avrebbe potuto dar forma visiva a una simile narrazione. Nonostante questa vicinanza nelle intenzioni, in questo caso si nota in Paul una valorizzazione superiore dell'elemento onirico, assente invece nella resa di Traquair. Ma non si tratta di un dato assoluto, e forse è proprio l'assenza dell'esplicita menzione del sogno all'interno del sonetto (in cui si legge solo: «Già eran quasi che atterzate l'ore / del tempo che onne stella n'è lucente, / quando m'apparve [...]», vv. 5-7) ad aver determinato la decisione di Traquair di rappresentare direttamente l'apparizione di Amore, che guarda dritto negli occhi il lettore mettendolo nella stessa posizione del Dante *somnia-tor*. In altri punti dell'opera, infatti, anche l'artista irlandese dimostra una particolare attenzione alle cornici oniriche, come mette bene in luce con il caso successivo.

3. Il sogno della morte di Beatrice

Il capitolo XIV della *Vita Nova* è senz'altro uno dei più suggestivi, nonché dei più complessi dal punto di vista narratologico. Dante, fiaccato da una prostrante malattia, si ritrova immobilizzato nel suo letto; la percezione della propria debolezza fisica porta il poeta a riflettere sulla propria mortalità e, per associazione, sulla mortalità della donna che ama, arrivando alla dolorosa epifania: «Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si moia» (VN XIV, 3). Ha inizio così una travolgente visione che, a differenza dell'apparizione di Amore del capitolo I, viene a più riprese connotata da Dante come un'allucinazione ingannevole: «mi giunse uno sí forte smarrimento, che chiusi gli occhi e cominciai a travagliare come farnetica persona e a ymaginare in questo modo: che nel cominciamento dello errare che fece la mia fantasia [...]» (VN XIV, 4); «così cominciando ad errare la mia fantasia» (VN XIV, 5); «fue sí forte la erronea fantasia» (VN XIV, 8); «vana fantasia» (VN XIV, 29); «farneticare» (VN XIV, 30) e, al risveglio, «vidi che io era ingannato» (VN XIV, 13) e «conosciuto lo fallace ymaginare» (VN XIV, 15). Il contenuto della delirante visione è concitato e intenso. Anzitutto, Dante vede «donne andare scapigliate piangendo per

via, maravigliosamente triste» (VN XIV, 5), seguite da una serie di segni apocalittici: il sole si oscura, le stelle sembrano piangere, gli uccelli cadono morti, la terra trema. Un suo amico gli viene incontro e gli annuncia la morte di Beatrice; immediatamente, un gruppo di angeli si leva verso il cielo portando una «nebuletta bianchissima», cioè l'anima di Beatrice, intonando «Osanna in excelsis!» (VN XIV, 7). Dante fa quindi visita alla sua salma, che delle donne coprono con un velo bianco e che trattano con «tutti li dolorosi mistieri che alle corpora de' morti s'usano di fare» (VN XIV, 10). Infine, torna nella sua camera e, lo sguardo rivolto al cielo, inizia a piangere, a lamentarsi e a invocare la morte. Questa reazione non avviene solo all'interno dell'incubo, ma anche, come spesso accade, nella realtà: le donne presenti nella camera di Dante assistono al pianto del malato e una sua stretta parente scoppia in lacrime alla vista della sua sofferenza, mentre le altre cercano di svegliarlo, credendo che stia sognando. Solo una volta riscosso completamente dal delirio, Dante racconta loro tutto ciò che ha visto.

A livello narrativo, va rilevato che la prosa della *Vita Nova* segue una diversa struttura rispetto alla relativa canzone *Donna pietosa, e di novella*

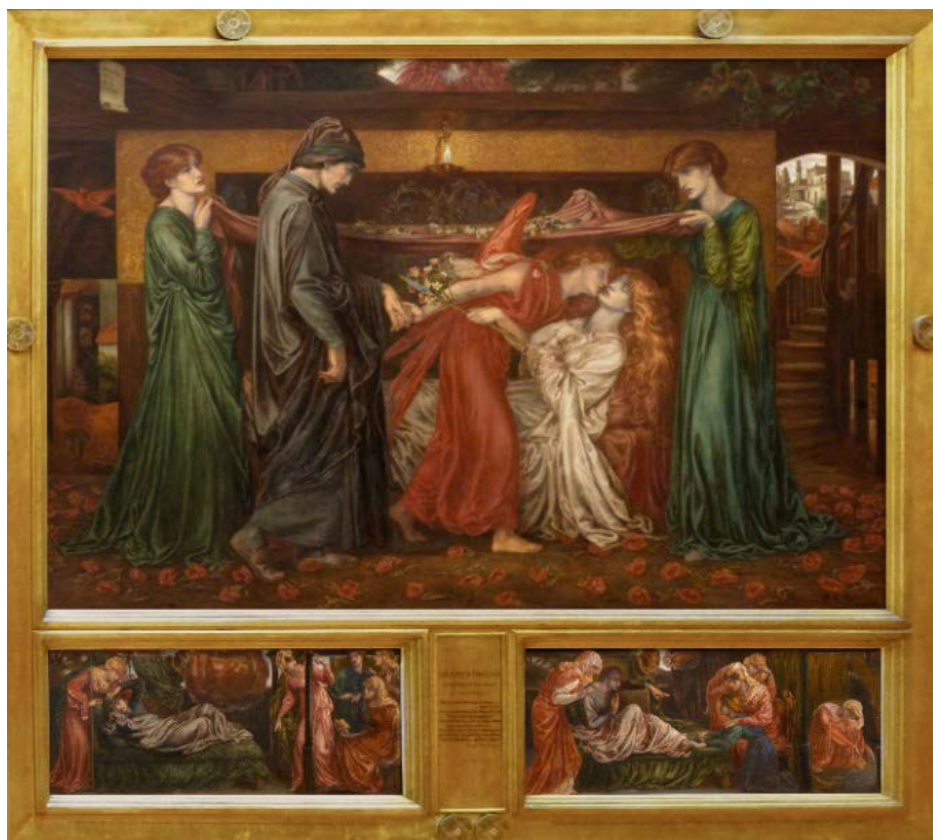


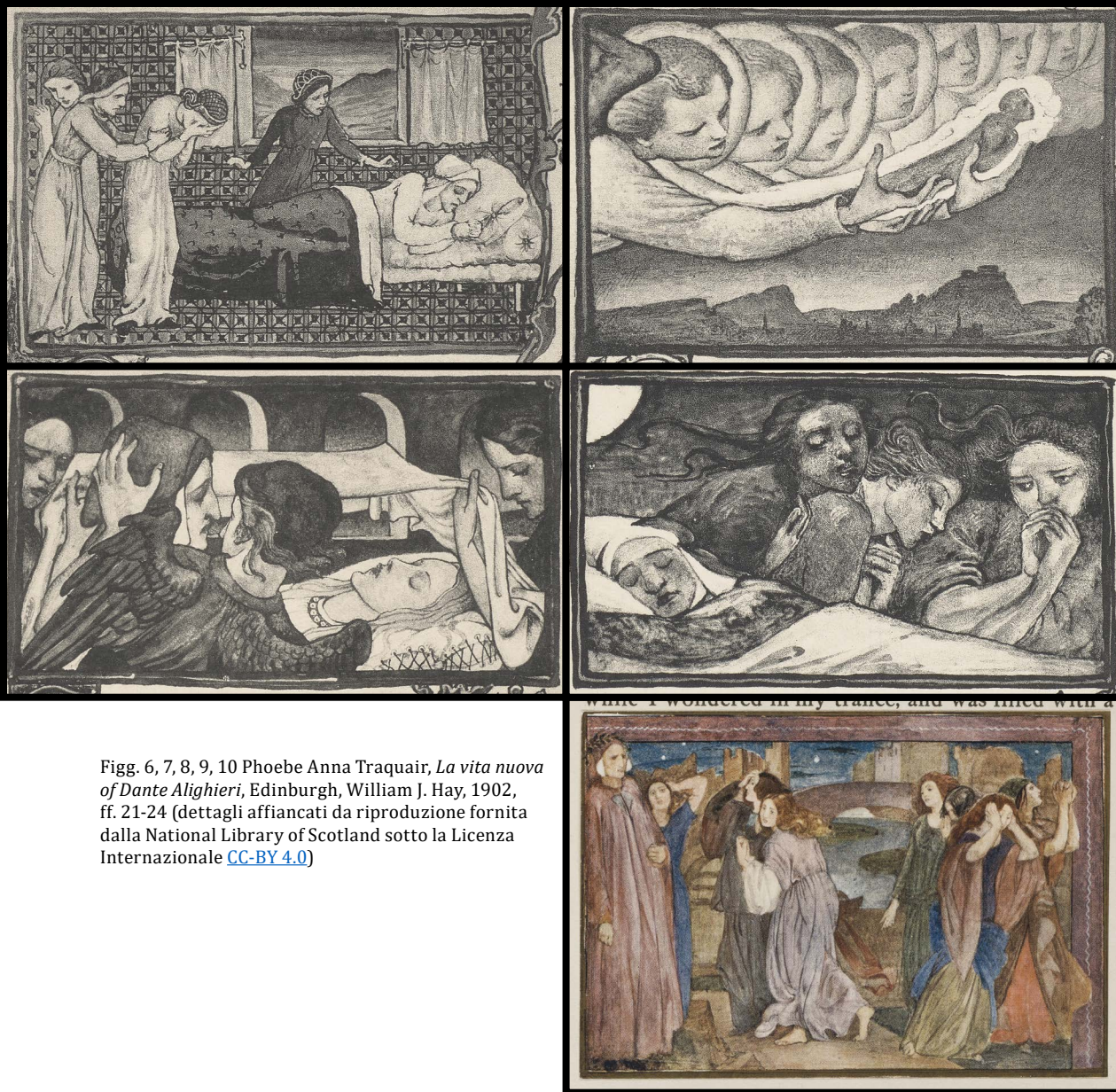
Fig. 5 Dante Gabriel Rossetti, *Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection

etate (VN XIV, 17-28), il che ha delle ovvie ripercussioni sulle trasposizioni grafiche, a seconda di quale brano l'artista decida di illustrare. Mentre la prosa segue la 'fabula' degli eventi in ordine cronologico, nei versi di Dante il racconto prende avvio dalla scena finale del risveglio e il contenuto dell'allucinazione viene riportato con analepsi nel discorso diretto che il poeta rivolge alle donne, in un resoconto che si conclude proprio con il momento del risveglio.

Dante Gabriel Rossetti era stato particolarmente colpito da questo episodio ed è un precedente imprescindibile per Traquair e Paul. Il suo primo tentativo di rappresentare la visione della morte di Beatrice prese avvio già nel 1848, pur con alcune interruzioni. Nel 1856 completò la prima versione, un acquerello attualmente conservato al Tate Britain; seguì una seconda versione a olio iniziata nel 1869 e terminata nel 1871, esposta nei National Museums di Liverpool, del tutto simile all'ultima versione che qui vi ho riportato e a cui ho già accennato, quella completata nel 1880 e ora a Dundee (cfr. Moriconi, 2014, p. 56; cfr. Straub, 2009, p. 70).

Questa, oltre al quadro principale contenente la scena della visita a Beatrice sul letto di morte, include due scene ulteriori nella predella. Sul lato sinistro, Dante sta ancora sognando (*en abyme*, Rossetti riproduce nel 'fumetto' il quadro principale) e la sua agitazione attira la donna; sul lato destro, Dante ritorna lucido e, con affanno, racconta alle donne ciò che ha visto. Fra le due predelle, sotto al dipinto principale, vengono incisi nella cornice i vv. 63-70 della canzone, nella traduzione inglese dello stesso Rossetti (Rossetti, 1874, p. 74)¹² Chi si avvicinasse al quadro vedrebbe anzitutto il sogno e solo in un secondo momento, spostando lo sguardo alla fascia inferiore, come afferma Julia Straub, «The two predellas take both the viewer and Dante back to an earthly realm» (Straub, 2009, p. 71)

¹²«Then Love said, "Now shall all things be made clear: / Come and behold our lady where she lies" / These 'wilderings fantasies' / Then carried me to see my lady dead. / Even as I there was led, / Her ladies with a veil were covering her / And with her was such very humbleness / That she appeared to say, "I am at peace"». Il testo è quello che appare a partire dall'edizione della *New Life* contenuta in Rossetti, 1874, p. 74, mentre nella prima versione della traduzione si leggeva al v. 65: «These idle phantasies» (Id. (a cura di), *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri* (1100-1200-1300), London-New York, George Newnes Limited-Charles Scribener's Sons, 1861, p. 210), più vicina all'originale «Lo imaginar fallace». Questo slittamento semantico, che accentua l'elemento perturbante, è coerente con l'esperienza traumatica del lutto vissuta da Dante nel momento della morte vera e propria di Beatrice: di fatto, il titolo dell'opera situa l'evento nel giorno stesso della dipartita della donna, contraddicendo il testo della *Vita Nova*, che viene riplasmata dall'immaginazione di Rossetti traduttore e artista, riducendo drasticamente il confine fra sonno e veglia.



Figg. 6, 7, 8, 9, 10 Phoebe Anna Traquair, *La vita nuova* of Dante Alighieri, Edinburgh, William J. Hay, 1902, ff. 21-24 (dettagli affiancati da riproduzione fornita dalla National Library of Scotland sotto la Licenza Internazionale [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))

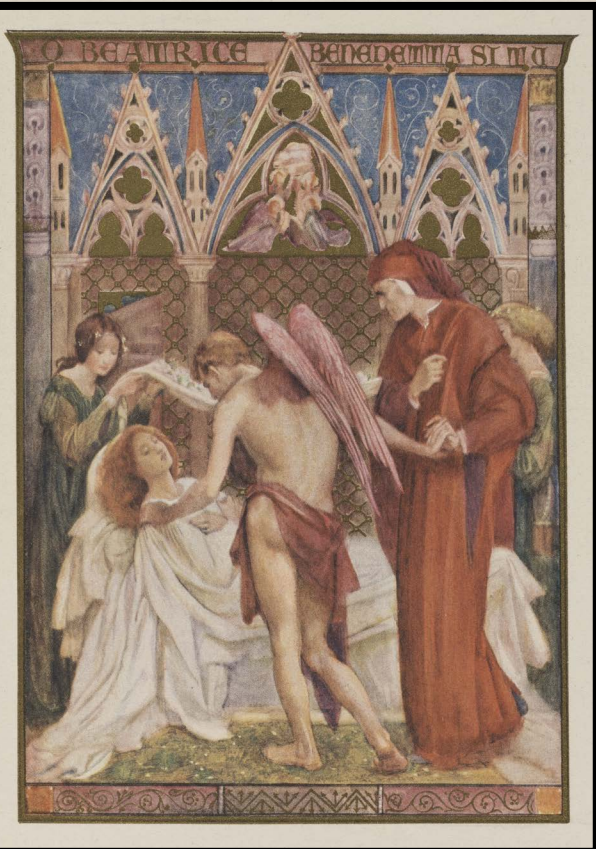
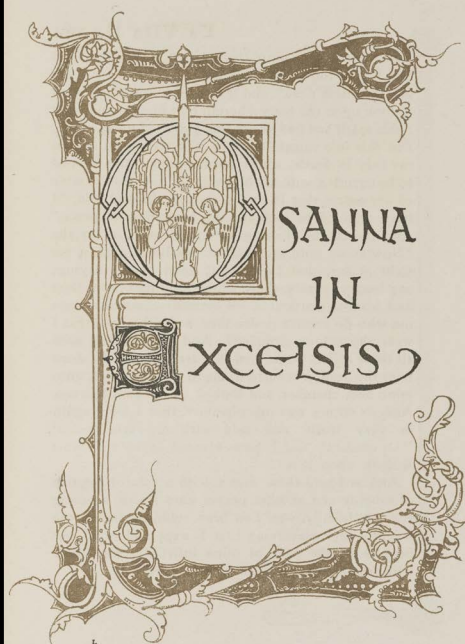
in un percorso analogo a quello delineato dalla prosa della *Vita Nova*. Ma leggendo le didascalie nella cornice, lo spettatore potrebbe seguire anche l'ordine inverso, a partire dal risveglio di Dante, descritto in terza persona dall'artista, per poi riportare gli occhi al quadro principale, chiosato dalle stesse parole che il poeta utilizza nella canzone per spiegare il contenuto della sua visione alle donne, rendendo possibile anche una fruizione dal basso verso l'alto che ripropone l'andamento della poesia.

Con questo modello a mente, volgiamoci ora al confronto fra Traquair e Paul. Entrambe le artiste decidono di dedicare a questo episodio una sequenza di illustrazioni, con alcune ma significative divergenze.

Traquair, ancora una volta, si mantiene vicina al testo della canzone

piuttosto che a quello della prosa nelle sue illustrazioni (anche se le sue didascalie vanno a integrare la trama con i dati mancanti nei versi di Dante). Non stupisce, dunque, che la prima illustrazione rappresenti la «donna pietosa e di novella etate» scoppiare in lacrime al capezzale di Dante, mentre un'altra donna cerca di svegliarlo. L'inclusione di questo episodio deve molto all'ipotesi di Rossetti, che certamente ha influito anche sull'ultimo pannello, quello dedicato alla visione di Beatrice morta. Di fatto, nelle acconciature e nelle fisionomie, nonché nelle pose, alcuni personaggi femminili ricordano molto quelli delle predelle di Rossetti. Nel secondo riquadro, ritroviamo la stessa struttura in cui coesistono, senza soluzione di continuità, sognatore e sogno, come già osservato per Paul nell'episodio precedente. Tra le due visioni di donne in lutto della canzone, Traquair non sceglie le donne che vanno «per via» della prosa, quanto solo i loro «visi» che aprono l'allucinazione di Dante portandolo alla prima realizzazione di morte nella terza stanza della canzone («Morra'ti, morra'ti!», v. 42). Purtroppo, senza la possibilità di vedere l'immagine a colori, è difficile farsi un'idea dello sfondo, e se ciò che vediamo possa rappresentare l'eclissi solare dello scenario apocalittico tratteggiato più oltre nel testo; certamente, il fondale appare molto cupo. La terza illustrazione mostra la schiera di angeli che trasporta verso il cielo la «nebuletta bianchissima» contenente l'anima di Beatrice. Questo elemento, a differenza del precedente, non è completamente assente dal dipinto di Rossetti, perché dall'apertura sul tetto della stanza di Dante dovrebbe intravedersi il gruppo di cherubini analogamente diretti al paradiso; ma certamente dedicare a ciascuna di queste due scene un intero riquadro rappresenta una scelta originale di Traquair rispetto al modello, che valorizza maggiormente la prima metà della quinta stanza. Infine, l'ultimo riquadro ripropone l'illustrazione principale di Rossetti, seppur scorciata da più vicino. Le due donne, in particolare, mostrano una notevole somiglianza con il modello; Amore però volge direttamente il viso di Dante verso Beatrice, forzandolo a dare un ultimo sguardo al volto della donna prima che venga velato.

Per molti aspetti, Paul compie delle scelte analoghe a quelle di Traquair, soprattutto per quanto riguarda l'allargamento degli episodi del sogno da includere: le donne in lutto, gli angeli che trasportano l'anima di Beatrice, e la visione finale della sua salma. Entrambe le artiste omettono i «visi diversi e orribili a vedere» (VN XIV, 4), l'amico che porta il lugubre annuncio e il ritorno finale nella camera da letto, prediligendo i soggetti femminili o comunque eteri, come gli angeli, ed evitando i dettagli più cruenti, come già avevano fatto per il cuore mangiato. Tuttavia, è Paul stavolta a differenziarsi per la mancata tematizzazione della componente onirica, o comunque allucinatoria, per dar spazio immediatamente alle scene sognate. L'episodio si apre direttamente sulla terribile visione delle donne che vanno «scapigliate piangendo per via», con le mani nei capelli, sotto il cielo



Figg. 11, 12, 13 Evelyn Paul, *The New Life by Dante Alighieri*, Londra, George G. Harrap & Co., 1916, pp. 83-85 e p. 95 (dettagli) riproduzione fornita dalla University Library of St. Andrews - Special Collections Division

reso oscuro dall'eclissi, mentre la terra si spacca sotto i loro piedi, in uno scenario, stavolta, evidentemente catastrofico. Segue un'illustrazione solo delineata ad inchiostro, con gli angeli incorniciati da una struttura archi-

tettonica a trifora, che anticipa la camera dell'ultima scena: a più mani sollevano verso il cielo l'anima di Beatrice sotto forma di nuvola non meglio definita, sovrastata da una colomba. Appare molto interessante la scelta dell'artista di dedicare un'intera pagina alla scritta «Osanna in excelsis», che visualizza il grido di giubilo all'interno della O miniata, in cui due angeli cantano a bocca aperta. Infine, l'ormai canonica scena della contemplazione del cadavere di Beatrice, che denuncia ancor più apertamente rispetto a Traquair la sua derivazione rossettiana – non dall'ultima versione, bensì dalla prima, l'acquerello del 1856. Invariate, in particolare, le due donne in verde che calano il sudario su Beatrice, il cui viso è poi modellato molto da vicino sulla *Beata Beatrix* di Rossetti. Paul preleva da Rossetti anche il pavimento ricoperto di fiori e l'idea di aprire il soffitto alla lontana vista degli angeli, che però risultano più visibili nell'arco trilobato centrale, riproponendo a colori e in scala la seconda illustrazione di questa sequenza.

Per concludere, vorrei concentrarmi su un ultimo dettaglio di questa illustrazione. Il lato superiore della cornice include, in maiuscolo, le parole «O Beatrice benedetta si tu». Si tratta di una frase prelevata dalla prosa, cioè le ultime parole che Dante, in preda al pianto, dice all'interno del suo delirio – o meglio, le ultime parole che vorrebbe dire, che ha sulla punta della lingua proprio nel momento in cui le donne lo riscuotono riportandolo, definitivamente, alla lucidità: «E parlandomi così, cessò la forte fantasia entro in quello puncto che io volea dire: "O Beatrice, benedicta sie tu!"; e già detto avea "O Beatrice", quando riscotendomi apersi gli occhi, e vidi che io era ingannato» (VN XIV, 13). Pur non mostrando il sognatore, dunque, è come se Paul demarcasse in questo modo i limiti del sogno. Le ultime parole, che collegano il delirio alla veglia, segnano distintamente i confini della visione, incastonata in una cornice non solo narrativa ma, per metonimia, anche concretamente visualizzata come oggetto artistico.

Bibliografia

ALIGHIERI D. (1896), *La vita nuova; aggiuntevi alcune rime del Canzoniere ad essa spettanti con note e illustrazioni a uso delle scuole di Pietro Fraticelli*, Firenze, G. Barbera, 1896.

ALIGHIERI D. (1907), *La vita nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana Editrice, pp. xvii-lxxv.

ALIGHIERI D. (1996), *Vita Nova*, a cura di G. Gorgi, Torino, Einaudi, 1996.

BATTAGLIA RICCI L. (1994), *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEL, pp. 43-44.

BATTAGLIA RICCI L. (1996), *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in L. Lugnani, M. Santagata,

- A. Stussi (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, p. 45.
- BERENSON B. (1909), *A Sienese painter of the Franciscan legend*, London, J.M. Dent & Son, 1909, plate X (tra pagina 22 e 23), pubblicato per la prima volta in rivista (*The Burlington Magazine*, III/7, 1903, pp. 3-35 e ivi, III/8, 1903, pp. 171-184).
- CAMILLETTI F. (2023), *Dante Gabriel Rossetti's The New Life*, in F. Coluzzi, J. Blakesley (2023), pp. 93-106.
- COLUZZI F. (2022), *Illuminating the Vita Nuova: Phoebe Anna Traquair, Evelyn Paul, and Medievalist Practices of Visual Mediation*, «Italian Studies», LXXVII/2, 2022, pp. 190-20
- COLUZZI F. (2023), *The Vita nuova in the Victorian Fin de Siècle. Translations, editions and commentary, 1893-1906*, in F. Coluzzi, J. Blakesley (ed.), *The Afterlife of Dante's Vita Nova in the Anglophone World. Interdisciplinary Perspectives on Translation and Reception History*, New York-London, Routledge, pp. 121-136.
- CUMMING E. (2005), *Phoebe Anna Traquair 1852-1936*, Edinburgh, National Galleries of Scotland in association with the National Museums of Scotland, pp. 9-29.
- CUNNINGTON S. (1909), *Stories from Dante*, with illustrations in colour by E. Paul, London, George G. Harrap & Co., p. 162 (*Giotto the Painter*) e p. 242 (*S. Francis of Assisi tending Lepers*).
- ELLIS S. (1983), *Dante and English poetry: Shelley to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 102-134.
- EMMERSON R.K. (2010), *Visualizing the Visionary: John in his Apocalypse*, in C. Hourihane (ed.), *Looking beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton, Index of Christian Art - Pennsylvania State University Press, pp. 148-176.
- HAVELY N. (2023), *Early English Lives of the Vita Nova*, in F. Coluzzi, J. Blakesley (2023), pp. 42-59.
- KLEIN P.K. (2010), *Visionary Experience and Corporeal Seeing in Thirteenth-Century English Apocalypses: John as External Witness and the Rise of Gothic Marginal Images*, in C. Hourihane (ed.), *Looking beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton, Index of Christian Art - Pennsylvania State University Press, pp. 178-179.
- LYELL C. (1835), (ed.) *The Canzoniere of Dante Alighieri, Including the Poems of the Vita nuova and Convito*, London, Murray.
- MAZZINGHI, T. J. (1844), *A Brief Notice of Some Recent Researches Respecting Dante Alighieri*, London, Cochran-Rolandi, p. ix.
- MORICONI C. (2014), *Dante's Dream: Rossetti's Reading of the Vita Nuova Through the Lens of a Double Translation*, *Nordic Journal of English Studies*, XIII/4, 2014, p. 56.

- OWEN J. (2016), *Imaging Dreams in the Middle Ages: The Roman de la Rose and Artistic Vision, c.1275-1540*, tesi di Dottorato, University of Edinburgh.
- PAUL E. (1906), *The New Life by Dante Alighieri*, London, George G. Harrap & Co..
- PEGORETTI A. (2014), *Indagine su un codice dantesco. La Commedia Egerton 943 della British Library*, Pisa, Felici, pp. 156-167.
- POZZI G. *Dall'orlo del "visibile parlare"*, in G. Pozzi., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 439-464.
- PRIOLO C. G. (2016), *Il codice Ambrosiano R 95 sup. e la tarda tradizione manoscritta della Vita Nuova*, «Carte Romanze», IV/1, 2016, pp. 147-180.
- ROSSETTI D. G. (1874), (ed.), *Dante and His Circle: With the Italian Poets preceding Him. (1100-1200-1300). A collection of Lyrics*, London, Ellis and White, p. 74.
- ROSSETTI D. G. (1861), (ed.), *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300)*, London-New York, George Newnes Limited-Charles Scribener's Sons, p. 210.
- STRAUB J. (2009), *Victorian Muse: The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*, London - New York, Continuum, pp. 70-71.
- TAVONI M. (2019), *La visione interiore dalla Vita nova al Convivio*, in M. Maslanka-Soro (a cura di), «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, Roma, Aracne, p. 43 e p. 63.
- TRAQUAIR P. A. (1902), *La vita nuova of Dante Alighieri*, Edinburgh, William J. Hay. f. 42.
- TRIDENTI C. (1910), *La Basilica d'Assisi. Sessantaquattro illustrazioni*, Firenze, Fratelli Alinari.
- WOODHOUSE J. R. (2000), *Dante Gabriel Rossetti's Translation and Illustration of the Vita nuova*, in M. McLaughlin (ed.), *Britain and Italy from Romanticism to Modernism. A Festschrift for Peter Brand*, Oxford - Leeds, European Humanities Research Centre - Modern Humanities Research Association, 2000, pp. 67-86.