

Corso di Laurea magistrale

in Scienze dell'antichità: letterature, storia
e archeologia

Tesi di Laurea

Quando il Romanticismo incontra l'arte classica.

L'influsso dell'arte greca e romana sugli autori romantici inglesi,
con un approfondimento su John Keats.

Relatore

Prof. Filippomaria Pontani

I correlatore Prof. Luigi Sperti

II correlatore Prof. Flavio Gregori

Laureanda

Federica

Gastaldello

849434

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

- 1. Introduzione**
- 2. L'influsso classico sul Romanticismo inglese, alcuni esempi a confronto**
 - 2.1 Le origini dell'influsso classico in Inghilterra**
 - 2.2 L'epica in Inghilterra**
 - 2.3 La reinterpretazione degli eroi classici. Il caso di Prometeo**
 - 2.4. Il genere bucolico, la storia di Alfeo e Aretusa**
 - 2.5 Il rapporto con le rovine classiche**
- 3. Le sculture classiche e il loro influsso sul Romanticismo inglese**
 - 3.1 Breve storia della diffusione della cultura classica e gli scavi archeologici**
 - 3.2 Winckelmann e Lessing, la definizione del canone classico**
 - 3.3 Le ricerche archeologiche dopo l'influsso esercitato dal testo di Winckelmann**
 - 3.4 Il poeta romantico di fronte alla scultura greca**
 - 3.5 Shelley e il quaderno di appunti di Firenze e Roma**
 - 3.6 Lord Elgin, gli scavi ad Atene e l'arrivo dei marmi a Londra**
 - 3.7 Dibattito estetico e politico sui marmi**
 - 3.8 I componimenti poetici di Byron e Keats a confronto**
- 4. John Keats e l'arte classica**
 - 4.1 Alla scoperta di John Keats e della sua formazione classica**
 - 4.2 La scoperta di Omero**

4.3 I primi riflessi dell'influsso classico: la figura del dio Apollo

4.4 La figura di Psiche nell'ode a lei dedicata

4.5 Ode a un usignolo, un canto eterno di dolore

4.6 Ode su un'urna greca, la Bellezza come bussola

4.7 Il Poemetto narrativo *Lamia* e la dissoluzione della realtà fattasi sogno

5. Conclusioni

6. Tavole con immagini

7. Bibliografia

1. Introduzione

Il termine *Romantic Hellenism* è stato usato per la prima volta nel saggio di Harry Levin *The Broken Column; A Study in Romantic Hellenism, Bowdoin Undergraduate Prize Essay* pubblicato dalla Harvard University Press nel 1931¹. Tradizionalmente però, l'arte classica è sempre stata posta in contrapposizione rispetto al romanticismo. L'arte, la cultura e tutta la tradizione letteraria classica sono infatti contraddistinte dall'ordine, dall'equilibrio, dall'armonia e dal rapporto con una natura idealizzata e dalla quale vengono ricavate delle regole e dei modelli a cui attenersi e da seguire. Non a caso è la cultura che ha prodotto il *Canone* di Policleto,² il testo, purtroppo andato perduto, che spiegava come la bellezza ideale fosse data dal perfetto equilibrio delle parti di una forma. Proprio per tutte queste ragioni la cultura classica divenne un esempio da seguire e imitare per le molte culture, tra le quali spiccano l'Umanesimo e il Rinascimento, per provare a eguagliare quella stessa perfezione raggiunta dai greci in tutte le forme d'arte.

Il Romanticismo è, invece, una corrente letteraria, artistica e culturale che prende piede soprattutto in Germania e in Inghilterra tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Il termine romanticismo deriva da *romance*, vocabolo con il quale in Inghilterra nel Settecento s'indicavano i romanzi, cioè testi contenenti racconti inventati e non attinenti alla realtà. Col passare degli anni però questo significato originario mutò e assunse molteplici sfaccettature con differenze tra un paese e l'altro, ma furono tutti accomunati da una cosciente rivendicazione della libertà di spirito come spontaneità e naturale inclinazione. L'arte romantica si contraddistingue per

¹ H. Levin, *The Broken Column; A Study in Romantic Hellenism, Bowdoin Undergraduate Prize Essay*, Cambridge, Harvard University Press, 1931

² Per maggiori informazioni si veda R. Bianchi Bandinelli, *Policleto*, Firenze, Sansoni, 1938; V. Franciosi, P.G. Themelis, *Il Doriforo di Policleto*, Napoli, Jovene, 2003.

un forte soggettivismo, per le sue evocazioni fantastiche e un forte sentimentalismo. Tutti valori in netto contrasto con quelli che avevano contraddistinto la produzione culturale di epoca classica.

Nonostante questa prima apparente e innegabile differenza e contrapposizione tra quello che viene definito e classificato come classico e romantico, nello sviluppo di questa tesi magistrale ci si propone di mostrare quanto queste definizioni siano labili e a volte riduttive nella definizione e nella descrizione di culture così prolifiche e innovative. Nei seguenti capitoli verranno infatti trattate le risonanze dell'arte e della cultura classica nel Romanticismo inglese. Nel primo capitolo introduttivo verranno ripercorse brevemente le tappe che hanno portato alla definizione di H. Levin di *Romantic Hellenism* e verranno mostrati alcuni esempi di questa risonanza di generi e tematiche classiche nella letteratura romantica inglese. Nel secondo e nel terzo capitolo verrà invece messo in risalto l'influsso dell'arte classica sulla produzione letteraria romantica. Nel secondo capitolo verranno ripercorse brevemente le tappe della scoperta dell'arte greca nel panorama europeo con particolare attenzione all'Inghilterra, per poi passare all'analisi dei testi poetici appartenenti al romanticismo inglese influenzati dalle sculture e dalle opere di epoca classica. Verranno nello specifico approfondite le note degli Uffizi di Percy Bysshe Shelley e la storia dei marmi del Partenone, il loro ingresso nella cultura inglese e la produzione poetica che ne conseguì. L'ultimo capitolo vedrà invece l'approfondimento degli influssi dell'arte classica sul poeta inglese John Keats.

Sarà possibile osservare come queste diverse contaminazioni furono rese possibili da un cambio di prospettiva messo in atto dagli autori romantici nei confronti della cultura classica. L'interesse per questa cultura cominciò a disgiungersi dallo studio dei testi, da ricerche e approfondimenti accademici, grazie alle conoscenze che si potevano acquisire nei viaggi, grazie alle scoperte archeologiche e alle esplorazioni. I temi e i soggetti

classici cominciarono a essere osservati non più soltanto come elementi di studio e approfondimento ma come fonte d'ispirazione per tutte le forme d'arte. A queste riflessioni vanno aggiunte quelle che portarono a un'esaltazione dello spirito di libertà e indipendenza che aveva pervaso la Grecia classica e che vedrà la sua massima espressione ed esaltazione in George Gordon Byron. Per molti autori inglesi romantici la Grecia rappresentava l'eterno paradiso fonte di inesauribile bellezza e ispirazione, come dichiarerà a gran voce John Keats nel verso di apertura del poema *Endimione*: «Una cosa bella è una gioia per sempre»³.

³ J. Keats, *Endimione*, in *Opere*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 2002, libro I, v. 1

2. L'influsso classico sul Romanticismo inglese, alcuni esempi a confronto

2.1 Le origini dell'influsso classico in Inghilterra

Correndo il rischio di incorrere in una semplificazione, si può affermare che la storia dello sviluppo e delle caratteristiche della maggior parte della produzione letteraria inglese sia data dall'unione di elementi celtici e classici⁴. La maggior parte degli influssi classici derivano direttamente o indirettamente da una tradizione di origine greca. C'è infatti una distinzione da fare tra l'influsso diretto, cioè appreso direttamente dai testi greci, e l'influsso indiretto, che è avvenuto tramite la mediazione della letteratura e della cultura romana che ha assimilato e fatto proprie le caratteristiche tipiche della produzione letteraria greca. I Romani hanno, infatti, seguito e imitato i Greci in tutte le forme d'arte, pur rinnovandole, con la sola eccezione di un genere che è invece tutto loro: la satira, che rivendicavano con orgoglio, tanto che Quintiliano affermerà «Satura tota nostra est»⁵. Numerosi sono gli esempi di ripresa di opere letterarie greche in epoca romana, tra i quali basterebbe citare *l'Eneide* di Virgilio, il poema

⁴ F. Kaminski-Jones, R. Kaminski-Jones, *Celts, Romans, Britons: Classical and Celtic Influence in the Construction of British Identities*, Oxford, Oxford University Press, 2020

⁵ Un'affermazione e un orgoglio che vanno però presi con cautela in quanto alcuni tratti della satira erano già presenti in opere greche come nell'invettiva giambica di Simonide d'Amorgo contro le donne, ma anche in alcuni brani di Teognide e Solone. Quintiliano voleva però rivendicare con questa affermazione l'invenzione romana del termine *satura* e il fatto che, nonostante gli influssi sopra citati, fosse un genere nuovo e non precedentemente presente nella cultura greca. M.F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di Adriano Pennacini, Torino, Einaudi, 2001, X, 1, 93; E. Soldini, *Breve storia della satira in Grecia, in Roma e in Italia*, Cremona, Foroni, 1891, pp. 27-45; P.A. Miller, *Latin verse satire*, Abingdon, Routledge, 2005

epico che riprende e ripercorre sia l'*Iliade* che l'*Odissea*, per vedere quanto sia stata determinante la cultura e la tradizione greca per il popolo romano.

Questo però non deve lasciar supporre che la ripresa romana sia avvenuta senza nessuna interpolazione o caratterizzazione proveniente dal loro carattere, dall'orizzonte culturale, dai loro valori e dalla loro storia.

La maggior differenza risiede nel fatto che i Greci sono essenzialmente un popolo poetico, dotato di grande immaginazione e di un forte senso estetico che pervadeva la loro vita anche quella quotidiana⁶. I Romani erano invece un popolo più pratico, molto legato ai valori della famiglia e alla politica.

Con queste premesse è possibile parlare d'influsso diretto e indiretto del mondo classico sul romanticismo inglese, il quale ebbe comunque un forte impatto su molti scrittori inglese nell'Ottocento che, come avremo modo di osservare, poterono studiare e conoscere la produzione letteraria e artistica a volte in originale, mentre in altri casi filtrata tramite traduzioni moderne, in lingue romanze e germaniche, o tramite versioni e interpolazioni latine.

La cultura classica, anche se con casi sporadici, era già conosciuta in Inghilterra dall'epoca medievale, come testimoniano le biblioteche monastiche di Canterbury, Bury St. Edmunds, Leicester e Peterborough e soprattutto grazie alla figura dell'importante filosofo e teologo Ruggero Bacone⁷. Quest'ultimo, soprannominato *Doctor mirabilis*, per le sue vastissime conoscenze, fu centrale per la conoscenza della lingua greca in Inghilterra grazie alla sua redazione della Grammatica greca. Ma fu soprattutto grazie all'umanesimo italiano che nuovi e molti autori classici

⁶ G.F. Gianotti, *Imitazione e cultura letteraria nel mondo antico*, in *Pensieri sull'imitazione. Johann Joachim Winckelmann tra storia dell'arte, ideali politici e Altertumswissenschaft*, a cura di Gian Franco Gianotti, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2019, pp. 5-26

⁷ F. Alessio, *Un secolo di studi su Ruggero Bacone (1848-1957)*, «Rivista critica di Storia della Filosofia», 1959, pp. 81-102.

vennero riscoperti e portati successivamente negli altri paesi europei. Fu grazie a questa diffusione che si può parlare anche in Inghilterra, proprio come in Italia, di una fase umanistica che iniziò all'inizio del XV secolo e terminò durante l'età di Enrico VIII (1491-1547), durando pertanto poco più di un secolo. Le prime manifestazioni furono per lo più legate alla ricerca e allo studio dei testi classici che si accorparono attorno a due centri principali: la corte di Humphrey duca di Gloucester (1390-1447)⁸ e la cancelleria reale. Degno di nota è soprattutto il duca di Gloucester che, ansioso di migliorare il livello culturale delle università, donò molteplici testi classici e umanistici all'Università di Oxford. Tra i primi studiosi di lingua greca si annovera John Farley che studiò questa lingua antica grazie ai codici donati a Oxford un paio di secoli prima da Robert Grosseteste (1175-1253), un grande studioso, teologo e scienziato appassionato dei testi di Aristotele. Un altro importante studioso fu John Free che compilò un lessico greco-latino, andato purtroppo perduto, e che tradusse diversi testi classici. A partire dal 1470 gli studi umanistici cominciarono a diffondersi anche in altre zone dell'Inghilterra arrivando a Cambridge, Londra, Durham e Canterbury. Il vescovo di Durham tra il 1484 e il 1494 fu John Sherwood, un grande appassionato di testi greci, che arrivò a costituire una consistente biblioteca che donò successivamente all'Università di Oxford, mentre a Cambridge John Doget (1435-1501) redasse un commento al *Fedone* di Platone tra il 1473 e il 1486 che costituisce il primo testo filosofico di uno studioso inglese realizzato partendo dalla traduzione del testo platonico fatta da Leonardo Bruni⁹.

Un altro centro propulsivo fu la corte di Enrico VII, dove fiorirono grandissimi ellenisti come William Grocyn (1446-1519) e Thomas Linacre

⁸ Per maggiori informazioni sul duca di Gloucester si veda K.H. Vickers, *Humphrey of Gloucester*, Londra, Archibald Constable and Company, 1907.

⁹ R. Weiss, *Humanism in England during the fifteenth century*, Oxford, Basil Blackwell, 1941.

(1460-1524). Molti di questi studiosi e uomini di lettere avevano studiato e imparato le lingue classiche grazie alla presenza in Inghilterra di letterati come Cornelio Vitelli (XV-XVI sec.), che insegnò a Oxford dal 1490 e aiutò W. Grocyn a imparare la lingua greca¹⁰. Altri due canali per la diffusione della cultura classica in Inghilterra sono da ascrivere ai viaggi compiuti da diversi studiosi in Italia, per studiare presso l'Università di Padova e la scuola di Guarino da Verona a Ferrara, e gli scambi di corrispondenza tra gli umanisti inglesi e italiani. Ad esempio Humphrey di Gloucester fu in assidua corrispondenza con Leonardo Bruni (1370-1444), Pier Candido Decembrio (1399-1477) e Zenone da Castiglione (fine XIV-1459) che traducevano per lui diverse opere dal greco al latino per agevolargli e facilitargli la lettura di testi appena rinvenuti e riportati alla luce¹¹. Vediamo qui emergere un problema che sarà centrale per la conoscenza diretta dei testi greci causata dalla non conoscenza del greco antico e dalla difficoltà di impararlo. Il latino rappresentò, anche per questa ragione, per lunghi secoli una lingua assai più accessibile e più conosciuta in Inghilterra. La lingua greca rimase per molti e per moltissimo tempo un grandissimo ostacolo e difficile da superare. Non tutti gli studiosi sopra citati la conoscevano, spesso la leggevano tramite traduzioni dal latino oppure ne avevano una conoscenza di base. Dei buoni testi di grammatica e di lingua e cultura greca cominciarono a circolare tardi a metà del XVIII secolo. C'erano ovviamente delle eccezioni tra le quali spicca la figura del filologo classico Richard Bentley (1622-1742), un grande studioso di testi antichi che nel testo *Dissertation on the epistles of Phalaris* del 1699 dimostrò come le lettere di Falaride fossero in realtà dei falsi letterari del III-IV secolo d.C. Grazie alla sua ottima conoscenza della lingua greca,

¹⁰ R. Weiss, *Cornelio Vitelli in France and England*, «Journal of the Warburg Institute», 1939, Vol. 2, n. 3, pp. 219-226.

¹¹ R. Weiss, *Il debito degli umanisti inglesi verso l'Italia*, «Lettere Italiane», 1955, vol. 7, n. 3, pp. 298-313.

Bentley riuscì a identificare l'utilizzo di un dialetto sbagliato e a ricostruire le differenze tra tradizione genuina e tarda leggenda letteraria introducendo conseguentemente un rigoroso metodo critico basato su conoscenze e regole linguistiche, storiche e letterarie¹². Tra le altre eccezioni, sulla conoscenza più o meno esaustiva del mondo greco, non si possono non ricordare John Milton (1608-1674), Edmund Spenser (1552-1599), George Chapman (1559-1634) e Ben Jonson (1572-1637), che però avevano studiato su traduzioni latine. In generale possiamo dire che la familiarità con la poesia greca nell'originale rimase un aspetto raro tra i poeti inglesi fino alla metà del XVIII secolo, quando si assistette a una vera e propria rinascita.

La produzione letteraria greca e latina ebbe un forte influsso sugli autori del XVIII secolo in Inghilterra. Alla Hawkshead Grammar School vicino a Windermere nel Regno Unito, il poeta William Wordsworth (1770-1850) ricevette una profonda preparazione in greco e latino come parte della sua educazione generale. Il suo stile era completamente libero da reminiscenze o imitazioni classiche, ma gli ideali classici influirono sulla sua produzione poetica e sul suo pensiero¹³. Alla scuola del Christ's Hospital di Londra, il poeta Samuel Coleridge (1772-1834) leggeva assiduamente Virgilio e studiò approfonditamente i testi greci, tanto che all'università di Cambridge vinse una medaglia per un'ode composta in questa lingua. Figura travagliata e difficile da inquadrare quella di George Gordon Byron che non voleva essere definito né un classicista né un romantico, ma fu intensamente entrambe le cose. Byron fu un grande conoscitore della cultura classica, appassionatissimo delle arti figurative di epoca greco-romana e strenuo difensore della libertà della Grecia e oppositore della spoliazione in corso del suo patrimonio artistico. Durante i suoi primi anni scolastici invece,

¹² K.L. Haugen, *Richard Bentley*, Cambridge, Harvard University Press, 2011; G. Highet, *The classical tradition. Greek & Roman influences on Western Literature*, Oxford, University Press, 2015, pp. 283-284

¹³ Highet, *The classical tradition* cit., pp. 408-412.

John Keats tradusse l'intera *Eneide*. Per questo poeta, come avremo modo di vedere nei capitoli seguenti, l'incontro e la conoscenza della cultura classica rappresentarono pura bellezza, quella forma così alta che non aveva solo connotazioni estetiche ma soprattutto morali. Percy Bysshe Shelley era un eccellente classicista e abbastanza esperto nel greco antico da tradurre discretamente bene il *Simposio* di Platone e gli inni omerici nel 1818¹⁴.

2.2 L'epica in Inghilterra

Nei seguenti paragrafi verranno riportati alcuni esempi d'influsso sui diversi generi letterari confrontando e sottolineando uguaglianze e differenze tra testi greci e romantici. Partendo dall'autore classico per eccellenza, Omero, è possibile osservare come il poeta epico sia stato centrale per la cultura e la tradizione letteraria e come i suoi poemi abbiano influenzato i secoli e le culture a venire e ispirato autori nella produzione di opere altrettanto importanti tra le quali spicca l'*Eneide* di Virgilio. Molti sono stati gli studi sviluppati intorno alle sue opere, alla sua biografia ed esistenza e che hanno creato un fitto elenco di opere letterarie e di saggi che non hanno fatto altro che aumentare la celebrazione e la mitizzazione dei poemi epici e del suo autore. Nel Cinquecento le traduzioni diffuse erano per lo più in latino, ma nonostante ciò il nome di Omero e la fama dei suoi poemi erano ben conosciuti anche in Inghilterra nonostante una traduzione in inglese non fosse ancora disponibile. La prima traduzione inglese di Omero fu di Arthur Hall (1539-1605) del 1581 che derivava dalla lettura del greco e da una seconda versione già tradotta in francese. La traduzione di George Chapman (1559-1634), un drammaturgo, traduttore e poeta inglese arriverà pochi anni dopo, in quanto a partire dal 1598 Chapman cominciò a

¹⁴ *Ibidem*, pp. 412-423

pubblicare la traduzione dell'*Iliade* a puntate,¹⁵ mentre l'*Odissea* venne divulgata tra il 1614 e il 1616. La versione che divenne però la più diffusa nell'Ottocento fu quella settecentesca di Alexander Pope (1688 - 1744). La traduzione di Chapman, che vedremo sarà quella utilizzata da John Keats, aveva dei punti di forza e di debolezza esattamente come quella successiva di Pope. Il testo di Pope fu spesso criticato dai poeti romantici per la sua incapacità di contemplare e rendere il dato naturale come faceva invece Omero, mentre quello di Chapman era carente nella resa del metro epico, sostituito nell'*Iliade* dall'utilizzo del pentametro giambico (versi di 14 sillabe) mentre nell'*Odissea* da versi di 10 sillabe come quelli delle ballate, non congeniali però a riprodurre il suono e la melodia dell'esametro. Nonostante ciò fu a lungo considerata la prima e migliore traduzione di Omero in lingua inglese e pertanto rimase per molto tempo la più letta e la più presente nelle librerie inglesi.¹⁶

I poemi omerici, le loro traduzioni e le accese discussioni costituiscono la premessa per la stesura di un testo antecedente al Romanticismo inglese, ma centrale nella letteratura anglosassone: il *Paradiso Perduto* di John Milton (1608-1674). Per la stesura del poema Milton era spinto dal desiderio di creare qualcosa che avesse un impatto forte sulla cultura e la tradizione letteraria inglese, e proprio per questa ragione l'opera si connota per una scrupolosa selezione lessicale e per

¹⁵ G. Chapman scriverà nella prefazione alla traduzione che «less than fifteen weeks was the time in which all the last twelve books were entirely new translated» un traguardo impressionante vista la difficoltà anche di avere e poter consultare vocabolari all'epoca che avevano per lo più traduzioni dal Greco al latino e non dal Greco all'inglese. S. Underwood, *English Translators of Homer: from George Chapman to Christopher Logue. Writers and their work*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 16-28

¹⁶ W. Henkel, *The English Translations of Homer*, Hersfeld, Druck von L. Funk, 1868

l'utilizzo di costruzioni stilistiche e riprese classiche.¹⁷ L'architettura del poema è ricca di moltissimi e vari riferimenti grazie alla vasta conoscenza dell'autore che lo portava a far sue e a rielaborare diverse fonti. Tra i principali modelli oltre ai poemi omerici spiccano: l'*Eneide* di Virgilio, la *Teogonia* di Esiodo e le *Metamorfosi* di Ovidio. Tutti testi che Milton probabilmente lesse in originale avendo studiato il greco grazie all'affiancamento negli studi all'umanista Alexander Gill¹⁸.

Il suo era un desiderio di eguagliare i grandi poemi classici e anche per questo i rimandi e le riprese sono molteplici soprattutto dal poema latino. Tra le risonanze si può riportare come esempio quella contenuta nel IV libro del *Paradiso perduto* quando Satana giunge alle porte dell'Eden e gli appare una distesa boschiva, fitta di piante dove la natura regna sovrana; un passo che riprende da vicino il VII libro dell'*Eneide* quando viene costeggiato il capo Circeo; un brano che a sua volta si rifà all'episodio con Calipso nell'*Odissea*.

Ecco i passi a confronto partendo dal IV libro di Milton:

Un cielo in terra, poiché il Giardino
era il felice Paradiso dell'Eterno; ad oriente dell'Eden
egli lo aveva posto; l'Eden che si stendeva
da Haran ad Oriente, sino alle torri regali della grande
Seleucia, costruita da re greci, o sino a Telassar, ove,
molto tempo prima, i figli di Eden avevan dimorato.
Dio, in questo luogo ameno, decretò che sorgesse
il Suo giardino, assai più ameno. Egli, su quella
feconda terra, fece germogliare tutti gli alberi

¹⁷ J. Milton, *Paradiso perduto*, trad. di Flavio Giacomantonio, Roma, Newton Compton Editori, 2016.

¹⁸ T. Davies, *Humanism. The New Critical Idiom*, London, Routledge, 2006, pp. 72-91

delle specie più gradite alla vista, all'odorato,
al gusto; e s'ergeva, maestoso, in mezzo ad essi,
l'Albero della Vita, che produceva frutti d'oro vegetale,
soavi come ambrosia; e di presso alla vita, s'innalzava
l'Albero della Scienza a noi fatale; conoscenza del bene,
comprata a caro prezzo conoscendo il male. Attraverso
l'Eden, verso Sud scorreva un ampio fiume che, senza
mai mutare corso, poi entrava nel selvoso monte e
nelle sue viscere spariva; Dio aveva posto
lì quell'eminente monte, affinché il suo fertile
giardino alto si levasse sulla rapida corrente;
le sue acque, assorbite dalle vene del poroso suolo,
per natura sitibondo, davano, in alto, vita ad una fresca
fonte, e attraverso tanti rivi irroravano il giardino;
quindi, di nuovo ricongiunte, precipitavano dall'irta balza,
e fluivano nel fiume sottostante che, or riappariva
dopo il suo oscuro corso¹⁹.

Mentre nel VII canto dell'*Eneide* si legge:

Vanno rasente le vicine spiagge
della terra Circea, dove la ricca
figlia del Sole col suo canto introna
assiduamente gl'involati boschi
e nel superbo suo palazzo brucia
cedro odoroso alla fiamma notturna,
mentre percorre con l'arguto pettine
l'esile tela.

¹⁹ Milton, *Paradiso* cit., vv. 208-233

[...]

A questo punto Enea vede levarsi
dal mare un grande bosco. In mezzo scorre,
nel suo fluire sorridente, il Tevere,
biondo di molta sabbia, coi suoi forti
gorgi, per poi prorompere nel mare²⁰.

Nel IV libro del poema di Milton si vede come Satana giunga alle porte dell'Eden e incontri una fitta barriera boschiva di piante che separa la parte interna da quella esterna. Una descrizione amena, proprio come quella presente in Virgilio che descrive l'arrivo di Enea sulle coste del Circeo che a sua volta riprende il precedente omerico di Ulisse e Calipso. La selva però, nonostante il recupero della descrizione, ha una funzione opposta nei due poemi. Nel testo latino serve, infatti, a proteggere Enea, il personaggio esterno, da un insidiatore interno rappresentato da Circe, mentre nel testo di Milton la selva serve a separare l'insidiatore esterno che è Satana da Adamo ed Eva che vi si trovano all'interno. Un'altra cosa che accomuna i due testi è il riferimento ai profumi. In Milton l'aroma è quello dei bellissimi alberi del giardino mentre nel caso di Virgilio il profumo che Enea percepisce è quello del cedro bruciato da Circe nel suo palazzo²¹.

Tra gli altri rimandi a testi classici spiccano la figura di Satana, che è parzialmente modellata su quella del *Prometeo* di Eschilo, e le scene di battaglia del VI libro che sono una diretta ripresa dei combattimenti degli dei nell'*Iliade*.

Nonostante il poema epico di Milton sia già intriso di una ripresa dei classici, una vera rivalutazione di Omero e un suo studio approfondito si

²⁰ P. Virgilio Marone, *Eneide*, trad. di Mario Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton Editori, 2012, vv. 14-47,

²¹ C. Martindale, *Milton and the Transformation of Ancient Epic*, Londra, Bloomsbury Academic, 2002.

svilupperanno grazie all'acceso dibattito intorno alla cosiddetta questione omerica all'inizio del XVIII secolo. Nel Settecento la questione entrò infatti nel vivo del dibattito grazie al testo di Robert Wood (1717-1771) del 1769 *An essay on the original genius of Homer*²² il quale tradotto in tedesco nel 1773 venne letto e studiato da Friedrich August Wolf (1759-1824), che diventò una figura centrale per i suoi studi omerici, che portarono alla pubblicazione nel 1795 dei *Prolegomena ad Homerum*. L'opera è pensata quale introduzione a un'edizione critica dell'Iliade, e ancora oggi viene considerata la prima trattazione scientifica della cosiddetta questione omerica²³. Nonostante le discussioni sull'esistenza o meno del poeta greco e sulla genesi dei suoi poemi impiegassero parecchio tempo a prendere piede in Inghilterra rispetto ad altri paesi europei, sia l'*Iliade* che l'*Odissea* venivano letti e studiati. Già nei decenni precedenti studiosi e uomini di lettere come Lord Byron, Robert Wood e Mary Wortley Montagu avevano cominciato a studiare e riportare in luce le informazioni raccolte sul grande poeta greco e a considerarlo non soltanto il più meticoloso e preciso osservatore e trascrittore dei due poemi, ma anche il primo storico e geografo.²⁴

Un altro filone di studiosi non vedeva però i poemi omerici come creazione di un unico autore, ma il risultato di una tradizione orale formata da aedi e rapsodi e messa insieme successivamente da un poeta principale. Per questo Bruce Graver nel suo saggio *Romanticism* nel volume A

²² R. Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer: With a Comparative View of the Ancient and Present State of the Troade*, Londra, John Richardson, 1824.

²³ L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007; Highet, *The classical tradition*. cit., pp. 383-386; D. Lanza, *Friedrich August Wolf: l'antico e il classico*, «Belfagor» 1981, 36, pp. 529-553

²⁴ W. Timothy, *English Romantic Hellenism, 1700-1824*, New York, Manchester University Press, 1982.

Companion to the Classical Tradition ha proposto il confronto tra la trasmissione orale dei poemi omerici e un genere completamente diverso: quello delle ballate e delle canzoni popolari e nello specifico con le *Ballate Liriche* del 1798 di William Wordsworth (1770-1850) e di Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)²⁵. L'opera è una raccolta di poesie che hanno come tema principale il ritorno allo stato di natura in cui l'uomo conduce un'esistenza pura e innocente e lontana dalla civiltà contemporanea ormai corrotta.

In particolare nell'*Appendix on Poetic Diction* della seconda edizione delle *Ballate Liriche* del 1802, Wordsworth fa un preciso riferimento a Omero e a tutti i primi poeti che hanno spianato la strada alle generazioni successive:

I primi poeti di tutte le nazioni generalmente scrivevano per passione suscitata da eventi reali; scrivevano con naturalezza, e da uomini: sentendo in modo così forte, il loro linguaggio era audace e pieno di immagini. In tempi successivi, i Poeti e gli Uomini ambiziosi della fama di Poeti, percependo l'influenza di tale linguaggio e desiderosi di produrre lo stesso effetto senza essere animati dalla stessa passione, cominciarono ad adottare meccanicamente queste figure retoriche, e le utilizzarono, a volte con correttezza, ma molto più spesso le applicavano a sentimenti e pensieri con i quali non avevano alcun legame naturale.²⁶

²⁵ B. Graver, *Romanticism*, in *A Companion to the Classical Tradition*, a cura di W. Craig Kallendorf, Oxford, Blackwell Wiley, 2010, pp. 72-85

²⁶ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «The earliest poets of all nations generally wrote from passion excited by real events; they wrote naturally, and as men: feeling powerfully as they did, their language was daring, and figurative. In succeeding times, Poets, and Men ambitious of the fame of Poets, perceiving the influence of such language, and desirous of producing the same effect without being animated by the

Per poi continuare:

È proprio vero che la lingua dei primi poeti era percepita come materialmente diversa dalla lingua ordinaria, perché era la lingua delle occasioni straordinarie; ma in realtà era parlata dagli uomini, una lingua che lo stesso Poeta aveva usato quando era stato colpito emotivamente dagli eventi che descriveva, o che aveva sentito pronunciare da coloro che lo circondavano. A questa lingua è probabile che sia stato presto aggiunto un metro di qualche tipo. Questo metro creava una maggior differenziazione tra il vero linguaggio della Poesia da quello della vita comune, così che chiunque avesse letto o ascoltato le poesie di questi primi poeti si sentiva commosso in un modo in cui non era stato abituato nella vita reale e per cause, evidentemente, diverse da quelle che agivano su di lui nella vita di tutti i giorni. Questa fu la grande tentazione di tutte le corruzioni che sono seguite: sentendosi protetti da questo sentimento i Poeti successivi costruirono una fraseologia che aveva una cosa, in verità, in comune con il linguaggio genuino della poesia, cioè che non era sentita in una conversazione ordinaria; che era inusuale. Ma i primi Poeti, come ho detto, parlavano una lingua che, sebbene insolita, era pur sempre la lingua degli uomini²⁷.

same passion, set themselves to a mechanical adoption of these figures of speech, and made use of them, sometimes with propriety, but much more frequently applied them to feelings and thoughts with which they had no natural connexion whatsoever.» S.T. Coleridge, W. Wordsworth, *Lyrical Ballads, 1798 and 1800*, a cura di Micheal Gamer and Dahlia Porter, Peterborough, Broadview editions, 2008, pp. 425-426

²⁷ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «It is indeed true, that the language of the earliest Poets was felt to differ materially from ordinary language, because it was the language of extraordinary occasions; but it was really spoken by men, language which the Poet himself had uttered when he had been

In questo brano si vede chiaramente una presa di posizione contro l'imbarbarimento culturale dei tempi e viene riconosciuto alla poesia il compito di civilizzare ed educare moralmente gli uomini. Causa di questo degrado è, per il poeta, lo sviluppo della città: la concentrazione della popolazione in uno spazio esiguo come l'ambiente cittadino induce il singolo individuo a desiderare facili forme di divertimento e di appagamento artistico. C'è meno possibilità di un contatto originario con la natura, e la vita sempre più frenetica rende difficile un momento di raccoglimento e riflessione. Per il poeta la poesia ha la forza di impedire all'uomo l'alienazione e di riportarlo a un contatto originario con il mondo circostante. L'ideale poetico qui rivendicato e difeso è quello delle cose ordinarie, semplici e comuni. Il poeta romantico cerca e si prefigge di ritrarre situazioni di vita comune e si propone di usare una lingua che può essere capita da tutti gli uomini a prescindere dalla loro estrazione sociale. La vita rustica è la migliore per il poeta perché è la più vicina alla natura e la più lontana dalla vanità delle cose²⁸. T. Coleridge e W. Wordsworth in questa raccolta di poesie ricercarono una relazione tra la cultura folkloristica

affected by the events which he described, or which he had heard uttered by those around him. To this language it is probable that metre of some sort or other was early superadded. This separated the genuine language of Poetry still further from common life, so that whoever read or heard the poems of these earliest Poets felt himself moved in a way in which he had not been accustomed to be moved in real life, and by causes manifestly different from those which acted upon him in real life. This was the great temptation to all the corruptions which have followed: under the protection of this feeling succeeding Poets constructed a phraseology which had one thing, it is true, in common with the genuine language of poetry, namely, that it was not heard in ordinary conversation; that it was unusual. But the first Poets, as I have said, spoke a language which, though unusual, was still the language of men.» *Ibidem*, p. 426

²⁸ N. Gardini, *Storia della poesia occidentale. Lirica e lirismo dai Provenzali ai Postmoderni*, Milano, Bruno Mondadori, 2002

ed orale a discapito della vita moderna e cittadina. L'aspetto orale risulta determinante nei due poeti come lo era stato per la cultura omerica tanto che Maureen McLane nel suo saggio *Ballads and Bards: British Romantic Orality* afferma che «Throughout *Lyrical Ballads*, encounters are modelled as embodied exchanges of speech. This produces and sustains the illusion of orality. [...] Throughout *Lyrical Ballads* Wordsworth explores how poetry might address the complex relations across generations, sexes, classes, and registers of diction. His poems also diagnose the oral-literate conjunction as a symptom of literature itself.»²⁹. W. Wordsworth va però oltre Omero arrivando a relazionarsi direttamente con il lettore rendendolo a sua volta un ipotetico promotore e continuatore del poema in futuro. Per McLane «Wordsworth's poems offer a way to rethink the relation of orality to literacy and more specifically the relation of the oral to the literate within literature»³⁰.

È quindi possibile osservare come alcuni valori cari al mondo classico comincino a essere rivendicati e ricercati da letterati inglesi, tra i quali *in primis* il rapporto con la natura e la comunione con essa. Nei prossimi paragrafi vedremo come ulteriori caratteristiche entrarono a far parte del Romanticismo inglese, arrivando a creare quel *Romantic Hellenism* che ci siamo proposti di definire e descrivere nell'introduzione.

²⁹ M. McLane, *Ballads and Bards: British Romantic Orality*, «Modern Philology», 2001, 98, pp. 423-443.

³⁰ *Ibidem*, p. 442

2.3 La reinterpretazione degli eroi classici. Il caso di Prometeo

Una figura centrale nella produzione classica è certamente quella dell'eroe, cioè un uomo di grandissimo valore, che viene ammirato da tutti indistintamente, viene temuto e acquisisce spesso fattezze semidivine. La parola greca *ἥρωας* significa sia combattente che eroe e si riferisce al protagonista di svariati miti dell'antichità, una figura semidivina che va incontro a una morte tragica ma allo stesso tempo gloriosa. Non a caso l'emblema dell'eroe greco, universalmente conosciuto, è il forte e valoroso Achille³¹.

Queste figure di eroi ebbero un forte influsso in epoca romantica e furono parzialmente trasformate per assumere connotati diversi da quelli dell'epoca classica, riflettendo alcune caratteristiche tipiche della sensibilità degli autori inglesi d'inizio Ottocento. Un caso rappresentativo è quello del Titano Prometeo. Figura centrale della cultura e della letteratura classica il Titano dal nome parlante di "colui che conosce prima" rappresenta l'eroe benefattore dell'umanità contro gli dei, creatore degli uomini e loro insegnante per moltissime arti e tecniche. Prometeo nasce da Giapeto, figlio di Urano e di Gea, e da Climene, figlia di Oceano. Col fratello Epimeteo, Prometeo rappresenta la generazione dei Titani, cioè la progenie divina precedente a quella degli dèi capitanati da Zeus. La figura compare in diversi autori classici con versioni e sfaccettature leggermente diverse, ma accomunate dal fatto che Prometeo protegge e si prende cura del genere umano. Il mito è presente, se non addirittura si può affermare che ebbe origine, nella *Teogonia* di Esiodo. Nel testo il Titano aiuta gli uomini, ponendosi in contrasto con Zeus, e inizialmente dà loro la parte migliore delle vittime sacrificate e successivamente il fuoco. Zeus punisce Prometeo

³¹ *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea: Bergamo, 20-22 novembre 2001*, a cura di A. Barzanò, F. Landucci Gattinoni, C. Bearzot, Università cattolica del Sacro Cuore, Roma, Erma di Bretschneider, 2003

incatenandolo a una roccia sul Mar Nero e inviandogli un'aquila tutti i giorni a divorargli il fegato che continuava a ricrescere. Alla fine fu salvato da Eracle che riuscì a uccidere l'aquila e a liberarlo. Nel dialogo *Protagora* di Platone viene invece raccontata la variante del mito secondo cui i due fratelli fossero stati incaricati di creare gli essere viventi che avrebbero popolato la terra. Epimeteo plasmò in modo armonioso i diversi animali facendo in modo che nessuno di loro avesse la meglio su un'altra specie, cercando quindi di creare un equilibrio di sopravvivenza tra le diverse specie. Quando Prometeo però si avvide che il fratello aveva lasciato solo l'uomo privo di difese e per di più nudo e inerme di fronte alle avversità della terra decise di rubare il fuoco a Efesto e la conoscenza tecnica ad Atena³². Il tragediografo Eschilo dedicò a Prometeo un'intera trilogia della quale si conserva il *Prometeo incatenato* dove a legare il Titano alla roccia fu Efesto per ordine di Zeus, mentre Oceano e le sue figlie lo compiangevano per la dura punizione che stava subendo. La trilogia comprendeva anche il *Portatore del fuoco*, che era la prima tragedia e probabilmente narrava il furto del fuoco, mentre l'ultima doveva essere il *Prometeo liberato*. Qualora invece il *Portatore del fuoco* fosse stata l'ultima del ciclo, avrebbe potuto narrare come il furto del fuoco avesse portato all'istituzione delle feste ateniesi in onore del Titano³³.

Non bisogna però dimenticare quanto controversa sia l'attribuzione a Eschilo di questa tragedia che portò a un'accesa discussione a metà dell'Ottocento in ambito tedesco a seguito della pubblicazione del volume di W. Schmid *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus* nel 1929 che la considerò l'opera di un anonimo drammaturgo. Il testo e la tesi di W.

³² Platone, *Protagora*, trad. di Maria Lorenza Chiesara, Milano, Bur Rizzoli, 2013, pp. 127-129.

³³ G. Guidorizzi, *Letteratura greca. Da Omero al VI secolo d.C.*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 137-147; M. Valgimigli, *Eschilo: la trilogia di Prometeo*, Bologna, Zanichelli, 1904.

Schmidt facevano perno su alcune caratteristiche linguistiche, metriche, ma soprattutto sulla differenza nella rappresentazione di Zeus che viene di solito descritto da Eschilo come un personaggio giusto, razionale e dal comportamento moderato, mentre in quest'opera prevale decisamente l'aspetto tirannico. Tesi controbattuta da Maria Pia Pattoni che nel 1987 pubblicò alla Scuola Normale di Pisa il testo *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo* dove la studiosa attraverso un'attenta analisi dei metri lirici, degli aspetti linguistici e della struttura grammatica dell'opera analizza e conferma l'autenticità dell'opera³⁴. Nonostante le discussioni e le diverse prese di posizione a proposito dell'autenticità della tragedia è innegabile che Eschilo abbia dipinto Zeus in un modo opposto rispetto alle altre tragedie. Nel *Prometeo* Zeus è un dio tracotante e rovinato dalla *hybris* che lo conduce alla sua stessa autodistruzione; è un dio tirannico che non si lascia smuovere e commuovere dalle preghiere, è sospettoso nei confronti degli amici, colpisce indistintamente anche chi gli è vicino, non rende conto del proprio operato, si pone come unico padrone della giustizia e delle leggi, e sovverte con forza l'ordine precedente abusando poi del suo potere.

In epoca romantica sono diverse, come vedremo, le riprese del mito di Prometeo che viene spesso raffigurato come personaggio audace, coraggioso tanto da non assoggettarsi a Zeus, che diventa simbolo delle oppressioni temporali. L'opera romantica più significativa è il *Prometeo liberato* di Percy Bysshe Shelley che, già nel titolo si preannuncia come una reinterpretazione della tragedia di Eschilo. La tragedia di Shelley è un dramma lirico in quattro atti e fin dalla prefazione vediamo come il testo sia in diretta competizione con quello del grande tragediografo greco³⁵:

³⁴ M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987.

³⁵ Per un approfondimento su Prometeo cfr.: M. Morani, 1983, *Il nome di Prometeo*, «Aevum», 1983, 57, fasc. 1, pp. 33-43.

Io mi sono arrogato il diritto di usare una simile licenza. Il *Prometeo liberato* di Eschilo prevedeva la riconciliazione di Giove con la sua vittima, quale prezzo della rivelazione del pericolo che minacciava il suo potere qualora avesse consumato il matrimonio con Teti. Teti, in questa versione, era data in sposa a Peleo, e Prometeo, col permesso di Giove, veniva liberato da Ercole. Se avessi costruito la mia storia seguendo questa traccia, non avrei fatto altro che tentare di ricostruire il dramma perduto di Eschilo; ma quand'anche avessi accarezzato questa ambizione, spintovi dalla mia preferenza per questo modo di trattare il soggetto, il pensiero dell'alto paragone che un tale tentativo provocherebbe sarebbe bastato a scoraggiarmi. [...] Il mio scopo finora è stato semplicemente quello di familiarizzare l'immaginazione più squisitamente raffinata delle classi più elette dei lettori di poesia con l'ideale bellezza dell'eccellenza morale, consapevole che finché la mente non può amare, e ammirare, e confidare, e sperare, e sopportare, I principi ragionati della condotta morale sono semi gettati sulla via maestra della vita, che l'inconsapevole viandante calpesta nella polvere, benché essi portino la messe della sua felicità. Se dovessi vivere fino a compiere ciò che mi propongo, cioè scrivere una storia sistematica di quelli che per me sono gli elementi genuini della società umana, non si vantino gli avvocati dell'ingiustizia e della superstizione che io debba prendere a modello Eschilo anziché Platone.³⁶

³⁶ P.B. Shelley, *Prometeo Liberato*, in *Opere Poetiche*, a cura di Francesco Rognoni, Milano, Mondadori, 2018, pp. 443-453,

Nel testo qui citato, Shelley rivendica una relazione con la Grecia che si basa su un tentativo non di emulazione, ma di difesa della sua libertà artistica. La grande differenza tra i due testi sta nel fatto che l'opera di Eschilo prevede la riconciliazione tra Giove e Prometeo mentre in quella di Shelley no. Nella versione greca infatti, il Titano dopo 3000 anni di prigionia viene liberato da Eracle, che trafigge con una freccia l'aquila che lo tormentava tutti i giorni e lo libera rompendo le catene. Mentre nell'opera di Shelley, Prometeo ritrova la sua libertà solo nel momento in cui Giove viene detronizzato. Questo rifiuto di un lieto fine suggerisce la rinuncia di Shelley nei confronti dell'ottimismo greco e rimarca la differenza inconciliabile tra la Grecia e l'epoca moderna.

Il Titano descritto da Shelley rappresenta la figura del rivoluzionario perfetto, protettore della libertà, del libero arbitrio, e vincitore, nonostante tutto, per i suoi comportamenti generosi di fronte all'oppressione e agli atteggiamenti dispotici. Prometeo arrivò nella tragedia inglese a rappresentare e incarnare la perfezione morale e intellettuale spinta e spronata da motivi sinceri e migliori per salvaguardare il genere umano. Questo si discosta dalla versione seguita da Eschilo dove Prometeo è ritratto come un personaggio fiero, felice e orgoglioso per le azioni compiute³⁷. Per capire meglio le differenze tra la caratterizzazione del Titano nei due autori ecco di seguito alcuni stralci che ci aiuteranno nell'analisi.

Per l'autore greco Prometeo è:

(Coro)

Fiero tu sei davvero,
e non cedi alle acute sofferenze,
ma troppo osi dire.

³⁷ A. O. Scott, *Elogio della critica. Imparare a comprendere l'arte, riconoscere la bellezza e sopravvivere al mondo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 2017.

[...]

(Oceano)

Tu non sai farti piccolo, non cedi
ai mali, anzi ne aggiungi altri ai vecchi.³⁸

Prometeo nonostante la sofferenza e gli ammonimenti degli altri personaggi della tragedia, come Oceano, è conscio e ben consapevole delle sue azioni e non è assolutamente pentito di ciò che ha fatto, come dirà lui stesso in un lungo discorso:

Non è chiusa superbia il mio silenzio,
ma è coscienza che dilania il cuore
quando ripenso come sono offeso.

[...]

Ma udite la miseria dei mortali
prima, indifesi e muti come infanti,
e a cui diedi il pensiero e la coscienza.
Parlerà senza biasimo degli uomini,
ma narrerò l'amore del mio dono.
Essi avevano occhi e non vedevano,
avevano le orecchie e non udivano,
somigliavano a immagini di sogno,
perduravano un tempo lungo e vago
e confuso, ignoravano le case
di mattoni, le opere del legno:
vivevano sottoterra come labili
formiche, in grotte fonde, senza sole;
ignari dei certi segni dell'inverno

³⁸ Eschilo, *Prometeo incatenato*, trad. di Enzo Mandruzzato, Milano, BUR Rizzoli, 2004, vv. 178-79 e 320-21

o della primavera che fioriva
o dell'estate che portava i frutti,
operavano sempre e non sapevano,
finché indicai come sottilmente
si conoscono il sorgere e il calare
degli astri [...].
Mille cose inventai per i mortali,
e ora, infelice, non ho alcun ordigno
che mi affranchi dal male che mi preme³⁹.

Il suo fu un gesto d'amore, del quale il Titano va fiero e del quale non prova alcun rimorso. È fieramente orgoglioso delle conoscenze date agli uomini perché questo ha permesso loro di vivere meglio e soprattutto con più coscienza e consapevolezza. L'unico rammarico che sembra emergere dalle ultime righe del suo discorso è il non aver creato nulla che prevenisse o lenisse il male che ora sta soffrendo a causa della punizione di Zeus.

In Shelley Prometeo viene descritto nel primo atto dai diversi personaggi che entrano in scena e che ne compiangono il triste destino. Pantea lo definirà *sicuro, non superbo*⁴⁰, mentre poco dopo ne avremo una caratterizzazione più esaustiva fatta per conto di Hermes:

[...] Venerabile Sofferente,
a te io, riluttante, assai riluttante vengo,
costretto dalla volontà del grande Padre
ad eseguire una sentenza di nuova vendetta.
Ahimé! Io ti compiangio e me stesso detesto
perché non posso far di più – certo dopo
averti visto, per una stagione, il Cielo sembra Inferno,

³⁹ *Ibidem*, vv. 436-471.

⁴⁰ Shelley, *Prometeo* cit., atto I, v. 337.

tanto la tua forma emaciata mi insegue notte e giorno,
sorridente rimprovero. Saggio tu sei, costante e buono,
ma invano affronteresti solo in lotta
l'Onnipotente [...] ⁴¹.

Il Titano è ridotto allo stremo delle forze ma nonostante ciò non cede al comportamento tirannico del suo torturatore Zeus, come Prometeo spiegherà pochi versi dopo:

Sottomettermi, lo sai, non mi è possibile:
qual sottomissione, infatti, se non quella parola fatale,
suggello di morte dell'umana schiavitù [...] accetterebbe lui,
o io potrei concedere? – ma non concederò.
[...] Io aspetto,
soportando in tal modo l'ora del riscatto
che mentre parlavamo si è fatta più vicina ⁴².

Prometeo non si sottomette, nonostante le sofferenze, al comando di Zeus perché non vuole compromettere la libertà dell'uomo e vuole continuare a proteggerlo. Questi suoi valori, in contrapposizione a quelli dispotici del padre degli dei, gli permettono però di avere nella mente una *serena pace* ⁴³.

Anche Byron fu affascinato dalla figura del titano a cui dedicò una poesia:

Il tuo delitto divino fu l'essere gentile,
di rendere con i tuoi precetti la somma
dell'umana infelicità minore,

⁴¹ *Ibidem*, vv. 353-362

⁴² *Ibidem*, vv. 395-407

⁴³ *Ibidem*, v. 430.

e di rafforzare l'Uomo tramite la sua mente⁴⁴.

Per Byron, la figura di Prometeo era interessante e suggestiva perché rappresentava colui che è pronto a sacrificarsi pur di rimanere coerente con le sue scelte e i suoi ideali. Un Titano che sceglie di essere amico ma anche protettore e salvatore dell'umanità.

Un approccio diverso fu quello di Mary Shelley che lesse il mito di Prometeo e ne trasse un'interpretazione molto diversa rispetto a quella del marito. Mary Shelley creò una versione moderna di Prometeo e lo chiamò *Frankenstein*. Frankenstein è un uomo di scienza dal carattere introspettivo e curioso verso le conoscenze del sapere.⁴⁵

Mary Shelley utilizza la figura di Prometeo per meglio definire il protagonista del racconto ma a differenza del Titano, Frankenstein osa sfidare il divino non per una conoscenza fine a se stessa ma per il potere di replicazione e di sviluppo in essa insito. I due personaggi sono pertanto accomunati da una sete di sapienza e conoscenza e dal loro atteggiamento di sfida verso la divinità e verso i limiti dell'uomo. Nonostante il tentativo di Frankenstein di riprodurre e soprattutto replicare le sue conoscenze acquisite, il destino dei due personaggi sarà paradossalmente umano e di desolante sconfitta.⁴⁶ L'intera opera di M. Shelley è un ammonimento verso i progressi della scienza, l'allontanamento dalla natura e la mancanza di

⁴⁴ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «Thy godlike crime was to be kind, to render with thy precepts less the sum of human wretchedness, and strengthen Man with his own mind.» G. G. Byron, *The Complete Poetical and Dramatic Works of Lord Byron: With a Comprehensive Outline of the Life of the Poet, Collected from the Latest and Most Reliable Sources*, a cura di J. Nichols e J.C. Jeaffreson, Philadelphia, D. McKay, 1883.

⁴⁵ M. Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, trad. di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2020

⁴⁶ F. Montesperelli, *Tra Frankenstein e Prometeo. Miti della scienza nell'immaginario del '900*, Napoli, Liguori, 2011.

rispetto per la vita. La creazione di Frankenstein non rappresenta l'evoluzione ma la decadenza più grande perché va contro natura e mina l'identità dell'uomo stesso. Nonostante il progresso, il dare vita a pezzi di cadavere porta alla progressiva regressione della mente e dell'intelligenza dell'uomo. Ritorna in quest'opera un concetto chiave in tutta la cultura classica e centrale nella tragedia di Eschilo: la *hybris*. L'ambizione, l'esagerazione e l'andare oltre e contro natura non può che portare alla rovina e alla perdizione. Un concetto che si ritrova fin dai primi capitoli del testo:

Io mi spingerò molto, molto più avanti; seguendo le orme dei passi già percorsi sarò il pioniere di una nuova via, esplorerò poteri sconosciuti e svelerò al mondo i più profondi misteri della creazione.⁴⁷

Entrambi i Prometei, il Titano dell'antichità e il moderno raffigurato in Frankenstein, avevano una forte sete di conoscenza e pensavano di agire per il bene dell'umanità nel compiere le loro azioni. La differenza sta nel fatto che il gesto del Titano non andava contro natura, ma veniva solo meno a un comando divino. L'azione di Frankenstein andava invece contro le leggi della realtà e per tali azioni non c'è scampo dalla perdizione.

⁴⁷ Shelley, *Frankenstein* cit., p. 101

2.4. Il genere bucolico, la storia di Alfeo e Aretusa

Tra gli altri generi letterari reinterpretati dagli scrittori romantici inglesi si annovera anche la poesia bucolica e idilliaca, un genere letterario fiorito ad Alessandria, nella scuola alessandrina, e rappresentato da tre principali autori: Teocrito, Bione e Mosco. Lo sviluppo maggiore della poesia bucolica avvenne però a Roma, dove a partire dalla fine del I secolo a.C. l'amore e il desiderio per la campagna influenza i poeti latini della fine del periodo repubblicano e dell'inizio dell'era imperiale. L'autore più noto e rappresentativo è certamente Virgilio che partendo dai temi cari a Teocrito sviluppa uno stile personale all'interno del quale le figure dei pastori servono da pretesto per trattare altri temi. Tra le sue opere si annoverano le *Bucoliche*, una raccolta di 10 egloghe composte in esametro, che furono composte e pubblicate tra il 42 e il 39 a.C. e caratterizzate da un'ambientazione agricola e pastorale. Le egloghe di Virgilio si connotano per il senso allegorico rispetto ai temi greci, dove compariva una predilezione per il racconto delle pene d'amore e per la narrazione di leggeri screzi tra amanti⁴⁸. Nel 37 a.C. furono invece composte le *Georgiche* contraddistinte da uno stile maggiormente ricercato dove i temi sviluppano maggiormente una riflessione sull'epoca contemporanea travagliata dalle guerre civili. L'opera, scritta in esametri, si divide in quattro libri dedicati al lavoro dei campi, dell'arboricoltura, all'allevamento del bestiame e all'apicoltura. Le *Georgiche* si pongono nella tradizione dei poemi didascalici intrecciati con riferimenti e riflessioni malinconiche sulla vita campestre che rimandano in parte alle composizioni bucoliche, anche se l'esito finale è molto diverso⁴⁹. Pochi furono i successivi poeti latini che si dedicarono al genere, ma tra questi vanno ricordati Olimpio Nemesiano che

⁴⁸ M. Ferrando, *Il regno errante: L'Arcadia come paradigma politico*, Milano, Neri Pozza Editore, 2018

⁴⁹ A. Perutelli, *Natura selvatica e genere bucolico*, «Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 6, 763-798.

compose quattro egloghe al tempo di Marco Aurelio e le poesie di Sidonio Apollinare e il *Carmen bucolicum* forse composto da Boezio, entrambi risalenti al VI secolo d.C.

Nel passaggio al volgare i caratteri dell'egloga classica furono conservati e tra i primi autori che si cimentarono con queste tematiche è possibile citare Giovanni Boccaccio (1313-1375) che inserì alcune egloghe nel *Ninfale d'Ameto* e nel *Ninfale fiesolano*. Petrarca conosceva bene le egloghe virgiliane e utilizzava spesso svariate citazioni bucoliche all'interno delle sue composizioni. Alcune sue opere contengono molti ricordi bucolici come la canzone *Ne la stagion che'l ciel rapido* che contiene l'emblematica figura del pastore nella terza stanza. Rappresentativa di questi influssi è sicuramente la canzone *Chiare, fresche et dolci acque* che nel ripercorrere e rievocare l'incontro tra Petrarca e Laura sulle rive del fiume Sorga crea e descrive una cornice idilliaca dove la donna si lava nel fiume proprio come una ninfa del bosco.

Un genere, quello bucolico-pastorale, che arrivò a influenzare anche un'opera teatrale come la *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano (1454-1494) del 1479-80. L'opera è la prima composizione drammatica in lingua italiana di soggetto non religioso, e nella parte iniziale ricorda e riprende un'egloga caratterizzandosi per la semplicità dei canti dei pastori⁵⁰. Forse però il testo più rappresentativo di questo genere nel panorama italiano è l'*Aminta* di Torquato Tasso (1544-1595). Si tratta di una favola pastorale composta nel 1573 per venire incontro al gusto della corte ferrarese di comporre favole e racconti pastorali e messa in scena lo stesso anno presso il Belvedere di Ferrara. Nella favola *Aminta* Tasso riprende i motivi idilliaci e sentimentali della tradizione bucolica classica derivanti da Virgilio, mettendo in scena la

⁵⁰ A. Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XX, 2017 (Online), pp. 13-31.

storia d'amore tra il giovane pastore Aminta e la ninfa Silvia, ambientandola nella Grecia antica descritta con toni mitici e di malinconica nostalgia⁵¹.

Il genere raggiungerà l'Inghilterra con Edmund Spenser (1552-1599) la cui prima opera fu una collezione di egloghe *The Shepherd Calendar*, una composizione allegorica scritta dal punto di vista dei pastori e divisa per i mesi dell'anno e ispirata all'opera virgiliana. Questo genere letterario fu utilizzato anche da Philip Sidney (1554-1586), un poeta ma anche un uomo politico e un militare inglese, che nel 1580 cominciò la composizione dell'*Arcadia*, un romanzo pastorale contenente riferimenti didattici e formativi. Si ritrova il genere pastorale-bucolico anche nella produzione giovanile di Alexander Pope con opere come i *Pastorals* pubblicati nel 1709 e il *Messia* nel 1712 che prende ispirazione dalla quarta egloga di Virgilio⁵².

La poesia bucolica ebbe un forte influsso anche sul romanticismo inglese e per meglio delineare questa ripresa e i molteplici riferimenti verranno ora analizzati la storia della ninfa Aretusa e i rimandi presenti tra i testi classici e quelli composti dai poeti romantici in Inghilterra. Tra i testi romantici verranno citati e analizzati una poesia di P. B. Shelley e *l'Endimione* di J. Keats; mentre tra gli autori classici verranno portati ad esempio Ovidio e Virgilio. Shelley compose la poesia *Aretusa era una vergine* che ricalca in pieno gli stilemi della poesia pastorale:

Aretusa era una vergine
cresciuta fra le rocce,
e Alfeo un pastore, Sopraffatto
d'amore per il suo dolce aspetto.
Più di tutto il suo gregge
egli amava quel suo dolce aspetto.

⁵¹ T. Tasso, *Aminta*, a cura di Marco Corradini, Milano, BUR Classici, 2015

⁵² E. Kegel-Brinkgreve, *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, J.C. Gieben, 1990

Una creatura fiera e non gentile,
nella sua forma umana,
era Aretusa per natura,
e se pur bella e delicata a vedere,
come d'inverno un vento
era questa vergine per il suo amore.

Sulle lusinghe di una fonte
per tutto il giorno si specchiava –
finché la vergine del Monte
divenne quello che fissava,
e mescolata a quelle acque
giù di pietra in pietra cadde.

Alfeo piangeva e si struggeva
in una valle di rugiada,
finché il suo intenso e liquido dolore
lo mutò in una triste riviera,
e le sue acque oscure inseguon ora
le onde di lei lucenti, sempre!

L'inseguita e l'inseguitore
verso le schiume del salso mare
per rocce e per [boscaglie] oscure
con [? onde mormoranti] serpeggiano
fino alla soglia della loro casa
nel dorico oceano.⁵³

⁵³ Shelley, *Opere poetiche* cit., pp. 761-763

Shelley comporrà due poesie dal titolo *Aretusa* di cui questa è la seconda. Nella prima composizione Aretusa, una ninfa di Pisa, nell'Elide, sfugge alle voglie amorose del fiume e viene trasformata anche lei in un fiume, che scorrendo sotto terra spunta a Siracusa, nell'isola Ortigia. In questa seconda versione la ninfa Aretusa è una fanciulla algida e vanesia mentre Alfeo è un innamorato languido e aggressivo. Come anticipato, la storia della ninfa Aretusa era narrata da diversi autori classici tra i quali spicca il racconto nel V libro delle *Metamorfosi* Ovidio dove è proprio la ninfa a raccontare la sua storia d'amore con Alfeo, fiume dell'Elide:

Io ero una delle ninfe dell'Acaia. Nessun'altra correva per i boschi con più ardore né con più impegno deponeva le reti. Ero forte e non ho mai aspirato alla fama d'esser bella; tuttavia ero ritenuta tale. [...] Un giorno, ricordo, tornavo stanca dalla foresta di Stinfalo: faceva molto caldo e la fatica raddoppiava l'effetto della calura. Trovai un corso d'acqua che scivolava via senza un vortice e senza un mormorio, trasparente fino al fondo, tanto che vi si potevano contare tutti i sassolini [...]. Mi accostai, cominciai a immergere i piedi e poi mi addentrai fino ai polpacci: non contenta, mi spogliai e dopo aver appeso le morbide vesti al ramo curvo di un salice, nuda mi tuffai. Mentre nuotavo [...] mi giunse dalla profondità del gorgo un mormorio indistinto che mi terrorizzò e mi costrinse a balzare sul margine più vicino del fiume. Era Alfeo che con la sua voce roca, proveniente dalle onde, mi aveva domandato per ben due volte: - Dove te ne scappi, Aretusa? – Io presi la fuga, nuda come mi trovavo. [...] Tanto più egli si mise a incalzarmi in un impeto di passione: per il fatto di essere nuda gli sembravo più disponibile. E io a correre e quello a inseguirmi

strenuamente [...]. Continuai a correre attraverso campi e molti selvosi, tra macigni e rocce, in zone impraticabili. [...] Il fiume riconobbe l'amata pur sotto forma d'acqua e, deposto l'aspetto umano che aveva assunto, si convertì nelle consuete onde per congiungersi a lei, ma Delia (Diana) spaccò allora la terra e io mi immersi nelle buie caverne fino a giungere a Ortigia⁵⁴.

In questa versione del mito riportata da Ovidio Alfeo non raggiunge la ninfa ma ripercorre i classici *topoi* del genere pastorale e bucolico dove vediamo una tragedia d'amore in atto, ambientata in un paesaggio idilliaco della macchia mediterranea. Si può osservare come in entrambi i testi, la ninfa venga descritta come una fanciulla forte e bella alle prese con la fuga dal suo inseguitore che si è perduto innamorado di lei.

La storia viene ripresa e utilizzata diverse volte anche nei testi di Virgilio, sia nelle *Bucoliche*, che nelle *Georgiche* e perfino nell'*Eneide*. Nell'ultimo carme delle *Bucoliche* viene narrato il disperato lamento d'amore di Cornelio Gallo che viene ambientato nel bucolico paesaggio dell'Arcadia. Cornelio lamenta la lontananza della donna amata che si trova nei paesi nordici al seguito di un altro generale.

Concedimi ancora quest'ultima fatica, Aretusa:
devo cantare pochi versi per il mio Gallo, ma tali
che Licoride debba leggerli; come negare un canto a Gallo?
Così quando passi sotto le acque sicule, possa
Doride salata non mescolare le acque alle tue!⁵⁵

⁵⁴ P. Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, Milano, Bur, RCS Libri S.p.A., 1997, vv. 572-641

⁵⁵ P. Virgilio Marone, *Bucoliche*, Bologna, Zanichelli, 2010, vv. 1-5

Aretusa si trova all'inizio del carme e viene invocata come ispiratrice del canto e per alludere a Siracusa, la patria di Teocrito. Virgilio, oltre a servirsi della ninfa come allusione alla città siciliana, le attribuisce il ruolo di divinità ispiratrice della poesia e allude solo successivamente alla vicenda mitica della sua fuga sottomarina per sfuggire al fiume Alfeo, dalla Grecia a Siracusa, dove emerge miracolosamente come sorgente d'acqua dolce. Questa storia d'amore anticipa così il tema della fuga, motivo centrale nell'egloga e simbolo della partenza di Licoride con il nuovo amante⁵⁶. Nell'*Eneide* la menzione è più fugace:

Davanti al golfo sicario giace un'isola, incontro
all'ondoso Plemurio, di nome gli antichi la dissero
Ortigia. L'Alfeo, raccontano, fiume dell'Elide, qui
venne, per vie sotto il mare segrete: ora qui
sulla tua bocca, Aretusa, alle sicule onde si mesce⁵⁷.

Il testo s'inserisce in conclusione del III libro quando Enea e gli altri Troiani giungono sulla costa della Sicilia, dopo essere scampati a Scilla e Cariddi. I guerrieri troiani dopo essere approdati ai piedi dell'Etna incontrano il greco Achemenide, che era stato il compagno di Ulisse abbandonato durante la veloce fuga dalla terra dei Ciclopi, che mostra loro il paesaggio che si apre davanti ai loro occhi, dove si trova anche l'isola di Ortigia che offre così la possibilità al poeta latino di far riferimento e citare la storia della ninfa Aretusa.

In epoca romantica la storia della ninfa viene raccontata anche nel II libro dell'*Endimione* di John Keats:

⁵⁶ P. Gagliardi, *Commento alla decima ecloga di Virgilio*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2013.

⁵⁷ P. Virgilio Marone, *Eneide*, Torino, Einaudi, 2014, libro III, vv. 692-696.

Oh Aretusa, ninfa incomparabile! Perché temi
tenerezze come la mia? Grande Diana, perché,
perché ascoltasti la sua preghiera? Oh che io
ora schiumassi attorno alla sua delicata bellezza,
circondandole il fianco, cercando
d’attirla in un tuffo! Penetrandola poi
tra le voluttuose labbra e le ciglia sottili!
O che la chioma rilucente fosse al sole,
e io colassi scorrendo
in amorosi ruscelli lungo la ritrosa forma!
Indugiare sulle gigliate spalle, scaldarmi
tra i seni bacianti, e ogni incanto
toccare rapito! – Guarda come dolente mi muovo;
bella fanciulla, pietà della mia grande pena.
Ferma, ferma il tuo stanco corso, e permetti che ti guidi,
felice innamorato, al fiorito prato
dove tutta quella bellezza m’adescò”.

[...] “Ora mi rimproveri
con dolcezza, Aretusa, e credo
che se giocassi sulla mia ombrosa sponda,
ancora una volta ti bagneresti. Vergine innocente!
Non soffocare più il tuo cuore; non temere
i potenti irati – vi sono dei
che con le ali ci faranno schermo.

[...] Cara fanciulla, nasconditi
arrossendo nell’anima mia, e fuggiamo
da queste tetre caverne per il cielo aperto.
Ti delizierò lungo il serpeggiante corso,
dal mare verde fino alla sorgente nascosta
nelle selve d’Arcadia; e ti mostrerò
i canali dove più fresche le mie acque scorrono

tra muschiose rocce; dove, nell'esuberante verde,
vago in dolce oscurità, più invisibile
di Saturno in esilio; dove trabocco
cingendo fiorite isole, e di qui prendo un velo
di dolce schiuma, che api a miriadi
scuotono dalle mielate ali: e gioia avresti
a scegliere la più ricca, ove potremmo
avere un cuscino d'incenso per la notte estiva⁵⁸.

Keats rielabora liberamente la storia di Alfeo e Aretusa che viene utilizzata come digressione per parlare degli aspetti più tragici e sofferenti dell'amore come fa all'interno del poema anche con le storie di Adone e con la favola di Glauco. In Keats, Aretusa onora la sua devozione nei confronti della dea Diana sottraendosi all'ardore incontenibile di Alfeo che continua, nonostante tutto, a inseguirla. La storia rappresenta quindi l'amore più inaccessibile e che non dà soddisfazioni o momenti di serenità. L'intero poema, basandosi sul mito classico di Endimione, è denso di riferimenti al mondo classico e al genere pastorale-bucolico. L'opera è il primo poema lungo di Keats, che ne iniziò la composizione nell'aprile del 1817 quando si trovava sull'isola di Wight. Il poeta inglese aveva conosciuto la storia di Endimione durante i suoi studi, grazie al *Pantheon* di Andrew Tooke e alla *Biblioteca classica* di John Lemprière. L'opera è nel suo complesso una nostalgica celebrazione di un'arcadia perduta e popolata da ninfe, pastori, driadi e dee innamorate. Tra i versi più emblematici di questa ripresa ci sono certamente i seguenti versi del I libro:

In testa, venivano danzando giovani donne,
cantando la strofa d'un canto pastorale;

⁵⁸ J. Keats, *Opere*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 2019, libro II, vv. 936-1023

ognuna con un bianco cestello ricolmo
di tenere pianticelle d'aprile; poi, in bell'ordine,
una folla di pastori dai bruni volti
come si legge nei libri d'Arcadia,
simili a coloro che in cerchio seduti
ascoltavano la siringa di Apollo,
quando il grande iddio, per la terra troppo matura,
lasciava che la sua divinità fluendo morisse
in musica, nelle valli della Tessaglia;
alcuni strisciavano indolenti i bastoni sul terreno,
e altri levavano una melodia acuta e dolce
con flauti dal becco di ebano [...] ⁵⁹

Vediamo in questi versi come ritornino alcuni *topoi* del genere pastorale come la presenza dei pastori, dei canti e la partecipazione di giovani donne a cui va aggiunto il riferimento ai libri d'Arcadia, rappresentazione delle egloghe virgiliane. La storia della ninfa Aretusa è stata, come abbiamo visto, utilizzata da alcuni poeti romantici come riferimento e ripresa di un genere letterario classico e per affrontare un tema a loro caro come quello dell'amore non corrisposto. Da questi brevi esempi si deduce inoltre la grandissima cultura di poeti come Keats e Shelley che si erano a lungo dedicati allo studio di opere classiche assimilando completamente alcuni temi, storie e racconti mitologici che furono poi da loro rielaborati e reinseriti in una produzione letteraria romantica.

⁵⁹ *Ibidem*, libro I, vv. 135-149.

2.5 Il rapporto con le rovine classiche

In chiusura di questo capitolo introduttivo vedremo un argomento che fa da *trait d'union* con il seguente che prenderà in esame l'influsso dell'arte classica sul romanticismo inglese: il rapporto e l'ispirazione che i poeti romantici trassero dalle rovine. I resti antichi rappresentavano un inestimabile patrimonio e costituivano una chiara testimonianza del glorioso passato, a cui veniva contrapposto un presente corrotto e ben lontano dalla loro perfezione, che lasciò una traccia nei testi poetici e letterari. Uno dei più noti è forse la prefazione del *Prometeo liberato* di Percy Bysshe Shelley scritto all'ombra delle Terme di Caracalla:

Questo Poema fu scritto per la maggior parte sulla montagna di rovine delle Terme di Caracalla, tra le floride radure e le macchie di odorosi alberi in fiori che formano sinuosi labirinti sulle loro immense spianate e sugli archi vertiginosi sospesi nell'aria. Il luminoso cielo azzurro di Roma, e l'effetto della vigorosa primavera, che ridestandosi in quel clima divina impregna di nuova vita gli spiriti fino a inebriarli, ispirarono questo dramma.⁶⁰

Qui si vede bene come Shelley goda appieno di quella immediata e profonda ispirazione generata in lui dal contatto con la natura e le rovine romane. Qui le terme di Caracalla, come altri paesaggi in Italia e in Grecia, si trasformano per i poeti romantici in scorci aperti direttamente sul passato, un passato con cui è difficile ricongiungersi, e contraddistinto da purezza e da un'originaria felicità⁶¹.

⁶⁰ Shelley, *Opere Poetiche* cit., pp. 443-453.

⁶¹ M. Faraone, M. Bertazzon, G. Manzato e R. Tommasi, *Scorci improvvisi di altri orizzonti. Sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese*, Morrisville, Lulu Enterprise, 2008, pp. 148-149.

Esemplificativo di questa tendenza è l'effetto della vista del Colosseo che evoca nei coniugi Shelley, in una sera romana, l'immagine di un uomo dell'antichità che, viaggiando nel tempo, appare nella calma e nell'oscurità di questo scenario, diventato per lui ormai l'unico santuario che, in un silenzio quanto mai eloquente, parla del suo passato irrecuperabile. Shelley lamenta la decadenza della sua gloriosa patria, stentando quasi a riconoscerla. Così il poeta scrive nell'opera intitolata *Colosseum*:

Una figura, che si poteva incontrare a Roma solo di notte o in solitudine, e allora solo nei desolati templi del Foro, o per le erbose gallerie del Colosseo, incrociò il loro cammino. La sua forma, che, sebbene emaciata, esibiva gli elementari contorni di una squisita grazia, era avvolta in un'antica clamide, che le nascondeva parte del volto. I suoi piedi, del candore della neve, calzavano sandali d'avorio, delicatamente scolpiti a foggia di due figure femminili, le cui ali si univano sopra la caviglia, e le cui labbra, semi dischiuse, sembravano tremare dal desiderio d'incontrarsi. Era un volto che, una volta visto non si poteva dimenticare. La bocca e la foggia del mento ricordavano l'appassionata tenerezza e l'ardore delle statue di Antinoo; ma, in luogo della femminea scontrosità dell'occhio e della levigata e stretta fronte, lampeggiava un'espressione di profondo e penetrante pensiero; la fronte era limpida e aperta, e gli occhi profondi, come due polle d'acqua cristallina, che riflettono i

cieli che tutto contemplan. [...] Il suo abito era strano, ma splendido e austero. Era sempre solo.⁶²

Il testo è caratterizzato da una descrizione che intensifica e ricrea visivamente lo stato di abbandono e decadenza con termini come, nell'originale inglese, *desolated* e la descrizione della crescita di erbacce, in contrasto con la raffigurazione dell'uomo che indossa sandali d'avorio e un profilo che emana grazia e il cui volto ricorda quello delle statue di Antinoo ma con tratti e un'espressione più profonda e penetrante. Quel che però accomuna l'uomo e il monumento romano è la solitudine, che caratterizza entrambi e li caratterizzerà per sempre.

L'Italia e la Grecia ricordano in continuazione un passato grandioso in cui il poeta inglese si perde in contemplazione. In una lettera del 23 marzo 1819 all'amico e scrittore inglese Thomas Love Peacock scrive:

Che cosa ne è, mi chiederai, dell'*Apollo*, del *Gladiatore*, della *Venere Capitolina*? E dell'*Apollo del Belvedere*, del *Laocoonte*? E di Raffaello e di Guido (Reni)? Di queste cose si parla meglio quando la mente ha attinto allo spirito delle loro forme, e in verità io, che posso dedicare solo pochi mesi alla loro contemplazione, ho la speranza di conoscerne o percepirne solo in minima parte la profonda bellezza. – Credo di averti detto del Colosseo, e dell'impressione che mi ha fatto, alla mia prima visita di Roma. Le rovine delle Terme di Caracalla sono, dopo il Colosseo, le più notevoli vestigia dell'antichità. Ci sono anche una quantità di torri, e di recessi labirintici, nascosti e ricoperti da un selvaggio intrico d'edera ed erbacce. Mai desolazione fu più sublime e

⁶² P.B. Shelley, *Teatro, prose e lettere*, a cura di Francesco Rognoni, Milano, Mondadori, 2018, pp. 638-39.

più leggiadra. Vieni a Roma. È uno scenario che non si riesce a esprimere, che non si può comunicare a parole. Ti dico che queste rovine si estendono per parecchi acri, e che i sentieri di cui ti ho parlato le attraversano almeno per metà della loro estensione: completa tu con l'immaginazione quanto non riesco a descriverti di questo scenario straordinario. Parlo di queste cose non nell'ordine in cui le ho visitate, ma in quello delle impressioni che hanno suscitato in me, o forse come mi detta il caso.⁶³

Una desolazione sublime, quella che scaturisce dalla lettera, che non ha eguali e che lo sbalordisce ogni volta. Un senso di bellezza e di contemplazione che è generato dalla visione delle opere d'arte e architettoniche che difficilmente può essere espresso adeguatamente con le parole, proprio come scrive quasi in fondo alla lettera quando usa il termine, nell'originale inglese, *overpowered* e dalla perifrasi *words cannot convey*. Un senso di bellezza che nasceva e si diffondeva nei popoli antichi anche grazie alla loro maggior vicinanza e armonia con la natura, come il poeta tratteggia in una lettera a Peacock dopo la sua visita a Pompei:

Diversamente dagli abitanti di quelle gole cimmeriche che sono le città moderne, i pompeiani potevano contemplare le nubi e le stelle del cielo, vedevano la luna sorgere dietro il Vesuvio, e il sole tramontare nel mare, tra Inarime e Miseno, tremolante e circonfuso di vapori dorati. [...] Ora comprendo perché i Greci erano poeti così eccelsi, e soprattutto mi sembra di riuscire a spiegarmi l'armonia, l'unità, la perfezione, l'uniforme compiutezza di ogni loro opera artistica. Vivevano in continuo contatto con la natura e si

⁶³ *Ibidem*, pp. 959-968

nutrivano dello spirito delle sue forme. I loro teatri erano aperti alle montagne e al cielo. I loro colonnati, perfetti emblemi della foresta sacra, con i tetti traforati lasciavano passare la luce e il vento, e il profumo e la freschezza della campagna attraversavano le loro città. Per la maggior parte i loro templi erano senza tetto e lasciavano intravedere le nuvole che passavano, le stelle e l'azzurro del cielo.⁶⁴

I Greci e i Romani vivevano circondati dalla natura e spesso gli edifici maestosi che costruivano, erano pensati in relazione allo sfondo naturale, soprattutto i templi e i teatri che costituivano un *unicum* con l'ambiente circostante: il tetto del tempio era il cielo stesso e lo sfondo dei teatri una pineta o una spianata affacciata sul mare. Nel pensare e nel descrivere questo idillio, il poeta inglese si trova però a fare un triste confronto con la contemporanea decadenza che contraddistingue sia la situazione in Grecia che quella in Italia. Un decadimento causato in entrambi da un'usurpazione di potere: in Grecia da parte del regime turco, in Italia da governi tirannici instauratisi nuovamente dopo la Restaurazione, come il governo austriaco nel nord Italia e il Regno Borbonico delle due Sicilie, e dalle cattive influenze della Chiesa cattolica⁶⁵.

Un sentimento simile fu espresso nel 1812 con la pubblicazione del *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* di Lord Byron, uno dei testi incapsula maggiormente questo senso di desolata e sublime contemplazione e l'estetica romantica di fascinazione per l'antico. In Byron, il viaggio in Grecia e la vista dei paesaggi e delle rovine incentivò un desiderio di riscoperta e una curiosità scientifica nell'analizzare e osservare la differenza tra l'antica gloria dei Greci e la decadenza presente in epoca moderna

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 943-951

⁶⁵ Faraone, Bertazzon, Manzato e Tommasi, *Scorci improvvisi di altri orizzonti*. cit., pp. 150-151

causata dalla dominazione ottomana.

O bella Grecia, funeral reliquia
D'una gloria che fu! Lungi svanita
Ed immortal, caduta e grande ancora!
Chi fia ch'or guidi tue falangi in campo?
Chi mai s'attenterà franger tuoi ceppi,
Che gli anni ribadir?⁶⁶

Un rimpianto per i tempi passati e ormai perduti che porta Byron a compiangere il declino della Grecia ma allo stesso tempo a provare ammirazione e riverenza per la sua storia e gloria passata.

Un approccio diverso, anche se comunque caratterizzato da un velo malinconico, è quello adottato di nuovo da Shelley in *A Defense of Poetry*, dove descrive la cultura dell'Atene del V secolo come un'età dell'oro:

Perché, sebbene gli ordinamenti della società ateniese fossero deturpati da molte imperfezioni che la poesia della civiltà cavalleresca e della cristianità ha cancellato dai costume e dalle istituzioni dell'Europa moderna, tuttavia in nessun altro periodo si svilupparono tanta energia, tanta bellezza e virtù - mai, come nel secolo che precedette la morte di Socrate, la forza cieca e la forma riottosa furono così disciplinate e assoggettate alla volontà dell'uomo, né la sua volontà fu meno restia ai dettami del bello e del vero. Di

⁶⁶ G.G. Byron, *Il Pellegrinaggio di Childe-Harold*, trad. di Francesco Armenio, Napoli, Vico S. Girolamo, 1858, canto 2, 73. Per l'originale inglese si veda Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, e-artnow, 2019, canto 2, 73. «Fair Greece! sad relic of departed Worth! / Immortal, though no more; though fallen, great! / Who now shall lead thy scattered children forth, / And long accustomed bondage uncreate?»

nessun'altra epoca nella storia della nostra specie ci restano testimonianze e frammenti in cui sia così chiaramente impressa l'immagine della divinità dell'uomo.⁶⁷

Un periodo per Shelley impareggiabile che non ha eguali nella storia e dove per una sola volta bellezza e virtù arrivarono a rappresentare gli unici ideali a cui ispirarsi e a cui tendere.

Un'epoca, l'unica, in cui l'immagine dell'uomo acquisisce un significato quasi divino per la sua perfezione, disciplina e comunanza con la natura.

⁶⁷ Shelley, *Teatro, prose e lettere* cit., p. 793.

3. Le sculture classiche e il loro influsso sul Romanticismo inglese

3.1 Breve storia della diffusione della cultura classica e gli scavi archeologici

Nel secondo capitolo della tesi si è potuto osservare l'influsso della cultura e soprattutto della letteratura classica su una parte della produzione romantica inglese. Sono emerse una serie di risonanze e di riprese che hanno portato alcuni autori inglesi a far propri temi e generi letterari caratteristici del mondo greco e latino dal quale traevano profonda ispirazione. In questo capitolo ci concentreremo sull'influenza avuta dalle opere d'arte sul romanticismo inglese anche grazie ai frequenti ritrovamenti presso gli scavi archeologici e in alcuni casi al loro conseguente trasporto nei musei londinesi come in quelli delle altre capitali europee. Quando si parla di archeologia classica⁶⁸, si fa riferimento non solo alla civiltà greca e romana, ma anche all'italica e all'etrusca. Lo studio di queste culture nasce dalla riscoperta delle antichità che si esprime nell'esaltazione dei monumenti greci e romani, e contemporaneamente nell'esigenza di conoscere e comprendere la produzione letteraria, filosofica e il pensiero politico greco-romano per l'impatto avuto sulle culture successive fino all'epoca contemporanea. Già i poeti e gli studiosi alessandrini avevano studiato le opere artistiche e letterarie risalenti all'Atene del V secolo, poiché vi riconoscevano un modello da imitare e da cui partire per sviluppare una riflessione e una poetica personale. Una passione e uno studio della cultura classica che contraddistinse anche i secoli a venire e raggiunse momenti di vivo interesse come in epoca umanistica e in età rinascimentale quando i resti archeologici non solo furono assunti a modello, ma cominciarono

⁶⁸ R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari, Laterza, 2000

anche a essere raccolti, collezionati e soprattutto studiati⁶⁹. La riscoperta dei classici latini e greci avvenne tramite un'indagine e un rigoroso studio filologico, artistico e letterario favorito anche dal ritrovamento di testi antichi nelle biblioteche dei monasteri che vennero poi studiati, analizzati e interpretati in modo più critico e storicamente fondato rispetto all'epoca medievale. Cominciò a diffondersi un collezionismo archeologico e antiquario che portò nel corso dei decenni alla formazione d'importantissime collezioni⁷⁰. A partire dal Settecento cominciarono inoltre a diventare sempre più frequenti i viaggi di approfondimento sulle antichità della Grecia, dell'Asia Minore e dell'Italia e si diede inizio alla stagione dei grandi scavi archeologici che continuò anche nei secoli successivi. Tra i principali si ricordano quelli del 1724-42 a Villa Adriana, quelli di Ercolano e Pompei intrapresi da Roque de Alcubierre tra il 1738 e il 1765 per volere di Carlo III di Borbone e che portarono nel 1766 all'incredibile scoperta della villa ercolanese dei papiri. Queste scoperte ebbero vaste ripercussioni anche sugli altri paesi europei e sicuramente è degna di nota l'inaugurazione del primo museo pubblico inglese nel 1682, Ashmolean Museum di Oxford nel quale confluirono le collezioni dell'antiquario e collezionista d'arte britannico Elias Ashmolean⁷¹. L'apertura dei musei continuò per tutto il Settecento: nel 1759 fu aperto al pubblico il British Museum di Londra; nel 1778 il Museum Fridericianum di Kassel, nel 1791 le collezioni reali

⁶⁹ M. Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia*, Bari, Laterza, 2015.

⁷⁰ Per maggiori informazioni sulla diffusione della cultura classica e sulla nascita delle prime collezioni si veda: W. Liebenwein, *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, trad. di Claudia Cieri Via, Modena, F. C. Panini, 2005; G. Calcani, *Il collezionismo di antichità: caratteristiche, storie e personaggi che hanno dato un presente al passato*, Roma, Edizioni Efesto, 2017; M. Bonghi Jovino, *Archeologia Classica*, Milano, Book Jaca, 1992.

⁷¹ T. Churton, *The Magus of Freemasonry: The Mysterious Life of Elias Ashmole--Scientist, Alchemist, and Founder of the Royal Society*, New York, Simon and Schuster, 2006.

francesi furono riunite al Louvre e nel 1797 a Berlino fu costituito il Museo di Antichità⁷². Vennero fondate anche delle accademie dedicate allo studio delle cose antiche come l'Accademia Etrusca di Cortona (1727) e nel 1733 fu istituita la Società dei Dilettanti a Londra che dal 1764 iniziò a esplorare l'Asia Minore e altre zone concernenti la cultura greca⁷³. Un altro sintomo di questa rinascita e ripresa classica fu la competizione organizzata a partire dal 1805 dalle Università di Oxford e Cambridge per la stesura del miglior poema o componimento poetico scritto sulle sculture o sulle antichità greche⁷⁴.

Gli scavi portarono all'ampliamento di musei nati nel secolo precedente che in quei decenni a cavallo tra Settecento e Ottocento continuavano a ingrandirsi. Il Settecento portò soprattutto alla stesura e definizione della prima storia dell'arte greco-romana: nel 1764 fu pubblicata la *Geschichte der Kunst des Altertums* di Johann Joachim Winckelmann, dalla cui pubblicazione si data la nascita dello studio dell'arte classica nel senso moderno del termine.

Importantissima per la diffusione e la centralità del testo negli studi classici fu la sua conseguente pubblicazione e traduzione nel 1765 in lingua inglese da parte di Johann Heinrich Füssli con il titolo *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*⁷⁵. Altri libri di ricerca ma anche di tenore letterario cominciarono ad apparire sempre più spesso in questo periodo

⁷² D. Poulot, *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008.

⁷³ Per approfondire la Società dei Dilettanti vedi: B. Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2008.

⁷⁴ F. Grant Scott, 1990, *Beautiful Ruins: The Elgin Marbles Sonnet in Its Historical and Generic Contexts*, «Keats-Shelley Journal», 1990, Vol 39, pp. 123-150

⁷⁵ H. Fuseli, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, Londra, Forgotten Books, 2012.

storico, come il testo di Gotthold Ephraim Lessing sul Laocoonte e *Account of the Discoveries at Pompeii* di William Hamilton⁷⁶.

3.2 Winckelmann e Lessing, la definizione del canone classico

Il testo di Johann Joachim Winckelmann è fondamentale per comprendere meglio l'influsso della cultura classica sul romanticismo inglese.⁷⁷ Winckelmann scrisse la sua storia dell'arte antica quando praticamente gli unici esempi di arte greca a sua disposizione erano in forma di copie romane e si riconoscevano e conoscevano pochissimi originali greci. Il testo dello storico dell'arte tedesco tratta un'arte greca filtrata dalle copie romane, ma della quale si cerca, nonostante tutto, di fornire una trattazione completa che ne esalti la grandezza che, per lo studioso, non aveva eguali nella storia dell'arte.

Per Winckelmann i limitati esempi d'arte greca visibili all'epoca funzionavano come una sineddoche per mostrare le qualità e le caratteristiche di un'intera produzione artistica andata per la maggior parte purtroppo perduta.

Questa scarsità di reperti rappresentò certamente per lo studioso una sfida per la ricostruzione della storia dell'arte di questa nazione. Egli individuò, nonostante la rarità di opere originali greche, quattro fasi principali e distinte tra loro nello sviluppo della produzione artistica: l'origine, lo sviluppo, il cambiamento e la caduta. Per lo storico tedesco l'arte nasce quindi prima come rappresentazione di qualcosa di necessario, nella fase successiva alla raffigurazione del necessario si aggiunge la ricerca

⁷⁶ W. Hamilton, *Account of the Discoveries at Pompeii*, Londra, W. Bowyer and J. Nichols, 1777.

⁷⁷ Per maggiori informazioni su J. Winckelmann e il neoclassicismo si veda: F.C. Beriser, *Winckelmann and Neo-Classicism*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

e la rappresentazione della bellezza per poi terminare con un'ultima fase dove subentra anche la rappresentazione di ciò che è superfluo.

La bellezza è al centro della storia che Winckelmann sviluppa perché rappresenta un mezzo di crescita e di perfezionamento. In un altro passaggio del testo leggiamo come sia centrale il concetto di bello e la sua coltivazione:

Il secondo concetto fondamentale per la giusta considerazione delle opere d'arte deve essere la bellezza. [...] Il bello è dato dalla varietà: questa è la pietra filosofale che gli artisti debbano ricercare e che pochi di essi riescono a trovare. [...] La forma della vera bellezza non presenta parti interrotte. Questo principio determina il profilo delle antiche teste giovanili, il quale profilo non è né un composto lineare, né d'immaginazione.⁷⁸

Un concetto di bellezza che riflette la più profonda concezione di *kalòs kai agathòs* dove ciò che è bello è anche buono, assumendo pertanto non soltanto un valore estetico ma anche morale.

Il testo dell'archeologo e storico dell'arte tedesco non era privo di errori e Gotthold Ephraim Lessing fu tra i primi a evidenziarli nel suo *Laocoonte* quando documentò inesattezze nell'attribuzione di alcune opere d'arte greca rispetto ai diversi periodi storici descritti⁷⁹. Fu proprio intorno all'analisi del gruppo scultoreo del Laocoonte, ritrovato da Felice de Fredis nel 1506 nella

⁷⁸ J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Milano, Phaidon, 1972, pp. 56-61.

⁷⁹ Per maggiori informazioni sul *Laocoonte* di G. E. Lessing si veda: A. Lifschitz, M. Squire, *Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment and the Limits of Painting and Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

Domus Aurea di Nerone, che si evidenziano i punti maggiormente divergenti tra i due storici⁸⁰. Per Winckelmann:

Il Laocoonte è la statua del più forte patimento, e ci dà l'immagine di un uomo che, per opporsi ad esso, tenta di raccogliere tutte le forze dello spirito; e mentre il dolore gli gonfia i muscoli e gli tende i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte corrugata. Il petto è sollevato dalla respirazione impedita e dallo sforzo di reprimere il grido del dolore e chiuderlo dentro. Il gemito soffocato e il respiro trattenuto gli ritirano il ventre e gli incavano i fianchi, così che ci sembra di vedere la contrazione degli intestini. La pena propria pare lo preoccupi meno di quella dei figli che fissano in lui lo sguardo chiedendogli soccorso; l'affetto paterno si rivela negli occhi dolenti: su di essi si stende la compassione come una cupa nebbia. Dal volto si sprigiona un lamento, non un grido; lo sguardo implora l'assistenza dal cielo. La bocca è piena d'angoscia, e il labbro inferiore contratto; dolore che, assieme a un moto d'indignazione per un castigo indegno e non meritato, appare anche nel naso rigonfio e nelle narici aperte e sollevate. Con grande sapienza, concentrato in un solo punto sotto la fronte, è reso il contrasto tra dolore e resistenza ad esso: poiché mentre il dolore spinge in alto le sopracciglia, la resistenza abbassa la parte carnosa sulle palpebre, così che queste ne rimangono quasi interamente coperte. La natura che l'artista non poteva abbellire, è stata resa da lui con affetti più sviluppati, più tesi e più potenti: nella parte che esprime il dolore maggiore, ci

⁸⁰ *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, Catalogo della Mostra tenutasi a Città del Vaticano nel 2006-2007, a cura di Francesco Buranelli, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2006.

mostra pure la maggior bellezza. Il fianco sinistro, in cui il serpente infonde il suo veleno con morso furioso, è quello che per la sua prossimità al cuore deve più soffrire, e, infatti, questa parte del corpo può considerarsi un prodigio dell'arte.⁸¹

Il Laocoonte di Winckelmann riesce a rendere perfettamente, grazie alla maestria scultorea del suo artista, il dramma della morte di un padre e dei suoi figli arrivando a creare un *prodigio dell'arte*.

Per Lessing il gruppo scultoreo serve a spiegare le diverse leggi dell'arte figurativa e della poesia, e per farlo lo pone in confronto con la descrizione del Laocoonte presente nel testo di Virgilio. La differenza principale per Lessing sta nel fatto che il gruppo scultoreo mostra un movimento dello spirito associabile al sospiro ma non al grido, mentre nell'*Eneide* Virgilio riesce a rendere le urla strazianti di un padre impotente di fronte alla morte sua e dei suoi figli:

[...] Ma quelli diritto
su Laocoonte puntavano: e prima i piccoli corpi
dei due figli stringendo, l'uno e l'altro serpente
li lega, divora a morsi le misere membra;
poi lui, che accorreva in aiuto e l'armi tendeva,
afferrano, avvinghiano fra le spire tremende. Due volte
già l'hanno annodato alla vita, due volte al suo collo
cingon le terga squamose, ardue le teste levando.
Lui con le mani tenta di sveller quei nodi,
bava le bende sacre gocciando e nero veleno,
e intanto urla orribili manda alle stelle,
come muggiti, se il toro fugga piagato dall'ara,

⁸¹ Winckelmann, *Il bello nell'arte*.cit., pp. 109-111.

via dal collo scrollata la scure esitante.⁸²

L'urlo nell'*Eneide* è *horrendos* simile a un muggito e il testo rende perfettamente la tragicità e l'atrocità del momento e delle morti innocenti. Proprio in questa atroce sofferenza e in questo urlo disperato, risiede per Lessing il limite della scultura in quando lo scultore avrebbe dovuto creare un volto eccessivamente espressivo e *urlante* che sarebbe risultato però deformato dal dolore e avrebbe violato le leggi sull'estetica. L'espressione creata sul volto sarebbe diventata una deformazione permanente e non più modificabile. Il volto ne avrebbe risentito nella resa realistica ed è proprio per questa ragione che Lessing predilige la poesia per le sue potenzialità e maggiore adattabilità della capacità di una resa realistica. Leggiamo, infatti, all'inizio del testo *Laocoonte*:

Il Signor Winckelmann fa consistere la principale caratteristica generale dei capolavori greci di pittura e di scultura in una nobile semplicità e tranquilla grandezza tanto nella posizione come nell'espressione. "Come il fondo del mare," egli dice, "rimane sempre tranquillo, per quanto la superficie infuria, così l'espressione nelle figure greche mostra in tutte le passioni un'anima grande e composta. Quest'anima si esprime sotto il più violento dolore nel volto di Laocoonte, e non soltanto nel volto. Il dolore che si svela in tutti i muscoli e i tendini del corpo, e che crediamo quasi di provare noi stessi senza osservare il volto e altre parti, anche solo nel ventre dolorosamente contratto, questo dolore, dico, si manifesta tuttavia senza furore nel volto e nel complesso della positura. Egli non leva nessun grido terribile, come, del suo Laocoonte, canta Virgilio; l'apertura della bocca non lo permette; è

⁸² Virgilio, *Eneide* cit., libro II, vv. 212-224.

piuttosto un sospiro timido e represso”. [...] L’osservazione qui fondamentale che il dolore non si manifesta nel volto di Laocoonte con quel furore che si dovrebbe supporre dalla violenza di esso, è perfettamente giusta. [...] Io oso essere di altra opinione. [...]

L'artista tendeva alla suprema bellezza nelle circostanze riconosciute del dolore fisico. Questo, in tutta la sua violenza deformatrice, non si poteva collegare con quella. Egli dovette quindi diminuirlo; dovette mitigare le grida in sospiri, non perché il gridare indichi un'anima non nobile, ma perché deforma il volto in modo ripugnante. Perché, si immagini di spalancare a Laocoonte la bocca, e poi si giudichi. Lo si faccia gridare, e si guardi. Era una figura che ispirava compassione, perché esprimeva insieme bellezza e dolore; ora è diventato una figura brutta, orribile, da cui con piacere si distoglie lo sguardo, perché la vista del dolore suscita malessere, senza che la bellezza dell'oggetto che soffre possa mutare questo malessere nel dolce sentimento della pietà⁸³.

Un confronto che per Lessing è quasi senza senso, poiché le due forme d’arte usano strumenti diversi per le loro azioni e rappresentazioni. La poesia per Lessing è dotata di un potere maggiore perché può raffigurare allo stesso tempo cose visibili e invisibili, aspetti positivi e negativi mentre la scultura per sua natura è più statica⁸⁴.

Questa differenza contraddistingue e separa i testi dei due storici e li porta ad avere delle visioni diverse sull’arte e sulla cultura classica. Un altro

⁸³ E. Gotthold Lessing, *Laocoonte*, a cura di Emma Sola, Firenze, G. C. Sansoni, pp. 4-16, 1925

⁸⁴ E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Pearson Italia S.p.a., 2003, p. 22

tema centrale nel testo di Winckelmann, per spiegare la cultura greca e la sua importanza anche per le culture successive, è l'idea di libertà. Fu proprio la centralità di questo ideale che permise alla Grecia di raggiungere una perfezione cui anche le generazioni future poterono ispirarsi. È solo in una nazione in cui questa idea è centrale che l'arte può raggiungere una tale perfezione.

Questa breve parentesi sul testo di Winckelmann è utile per capire l'importanza di alcuni temi che saranno ricorrenti e che ritorneranno nel corso del capitolo di approfondimento sul romanticismo classico, come bellezza, libertà, perfezione e imitazione della natura.

3.3 Le ricerche archeologiche dopo l'influsso esercitato dal testo di Winckelmann

Il testo dello storico dell'arte tedesco non fece che stimolare nuovi studi e ricerche di tipo archeologico e, focalizzando momentaneamente l'attenzione sulle attività e spedizioni organizzate dalla Gran Bretagna, vediamo come a partire dal Settecento ci furono varie pubblicazioni, prima fra tutte le *Antiquities of Athens* di James Stuart (1713-1788) e Nicholas Revett (1720-1804), uscita in vari volumi a partire dal 1762 fino al 1830 e promossa dalla Società dei Dilettanti. Questi volumi pubblicarono in modo inedito un dettagliato resoconto anche visivo delle rovine greche rimaste ad Atene e in Asia Minore. Il desiderio di J. Stuart e N. Revett era di elevare la produzione greca a discapito di quella romana e di ricostruire dei fatti architettonici e archeologici⁸⁵.

Alcune spedizioni cominciarono a fine Settecento e continuarono nell'Ottocento e tra i nomi più importanti di esploratori vanno sicuramente annoverati: Edward Dodwell (1767-1832), William Gell (1777-1836) e Martin Leake (1777-1860)⁸⁶. M. Leake portò in Inghilterra molte statue di marmo, consegnate quasi tutte al British Museum, ma anche una vasta e interessante collezione di monete, bronzi e vasi che furono acquisiti dopo la sua morte dall'Università di Cambridge⁸⁷. Furono i viaggi compiuti tra il 1810 e il 1815 in Grecia che portarono alla luce alcune delle scoperte più

⁸⁵ J. Stuart, N. Revett, *Antiquities of Athens: Measured and Delineated by James Stuart, FRS and FSA, and Nicholas Revett, Painters and Architects*, Londra, Princeton Architectural Press, 2008; T. Webb, *English Romantic Hellenism, 1700-1824*, New York, Manchester University Press, 1982, pp. 89-95.

⁸⁶ A.T.F. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1877, pp. 129-131.

⁸⁷ S.L. Dyson, *In Pursuit of Ancient Pasts. A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New Haven and London, Yale University Press, 2006

interessanti e importanti, come il rinvenimento nel 1811 del frontone del tempio di Atena Aphaia ad Egina e il fregio del tempio di Apollo Epicurio a Bassae nel 1812.

Questo lavoro fu influenzato anche dalla campagna di scavi in Ionia organizzata dalla Società dei Dilettanti la cui missione, così come la seguente pubblicazione, *Ionian Antiquities*, aiutò a creare un nuovo gusto per l'architettura e l'arte greca in generale, ma allo stesso tempo apportò un nuovo approccio scientifico nei confronti di queste antichità. Il testo includeva anche incisioni e acqueforti di William Pars (1742-82), dove per la prima volta gli edifici architettonici venivano rappresentati e riprodotti in relazione all'ambiente in cui si trovavano e non come costruzioni a se stanti⁸⁸.

La svolta nella valutazione dell'arte greca e nell'influenza che questa esercitava si ebbe quando s'importarono in Inghilterra i marmi di Lord Elgin del Partenone. La generazione di Winckelmann e tutti coloro che lo precedettero non conobbero Fidia di prima mano ma solo modelli e disegni poco attendibili. Alcuni schizzi e bozzetti erano stati realizzati da Ciriaco d'Ancona (1391-1452)⁸⁹, un commerciante che viaggiava nel Mediterraneo orientale, che descriveva e disegnava, nelle lettere inviate in Italia, molte delle cose che vedeva, ma in maniera assai fantasiosa. Tra i suoi disegni vi erano anche quelli del frontone del Partenone, ma un materiale così scadente e di seconda mano non avrebbe mai potuto avere il peso che esercitarono le precise incisioni realizzate nel Settecento e successivamente la visione delle sculture stesse. L'arrivo dei marmi del Partenone e di altri reperti trovati

⁸⁸ B. Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2008.

⁸⁹ M. Bergamo, *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Torino, Pearson Italia S.p.a., 2005, p. 100

negli scavi in Grecia stravolse l'ambiente culturale europeo dando in parte avvio a quello che è definito il *Romantic Hellenism*.⁹⁰

Proprio alla fine della *Geschichte* di Winckelmann, le posizioni classiche dello storico dell'arte mettono in luce quanto queste scoperte e studi anticipino molti aspetti che compariranno in quella corrente del romanticismo che subì maggiormente il fascino della cultura e della tradizione classica:

Ho già oltrepassato i confini della storia dell'arte, e meditando sulla sua rovina mi sono sentito simile allo storico che, narrando la storia del paese natio, è costretto a parlare della sua distruzione di cui fu testimone. Tuttavia non posso fare a meno di indagare sul destino delle opere d'arte fin dove posso giungere con l'occhio; come una fanciulla che sulla riva del mare segue in lacrime l'amato che parte, senza speranza di rivederlo più, e immagina di scorgere nella vela che si allontana la figura del suo diletto.⁹¹

Questo brano, come la maggior parte delle descrizioni che lo storico dell'arte tedesco fa sulle sculture, per quanto si proponga di essere oggettivo e preciso nella definizione di dettagli stilistici, mette in luce sentimenti precursori al romanticismo. Le sue descrizioni, soprattutto nel caso delle espressioni facciali, lasciano trapelare emozioni e dettagli immaginati che non hanno una diretta pertinenza con la descrizione oggettiva di un elemento scultoreo.

⁹⁰ C.W. Kallendorf, *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Blackwell Wiley, 2010

⁹¹ Winckelmann, *Il bello nell'arte*. cit., pp. 187-190

Le attività archeologiche continuarono nei decenni e nei secoli seguenti e produssero esiti sorprendenti⁹². Tra le scoperte più rilevanti vanno ricordate certamente: il rinvenimento di Troia e della civiltà micenea da parte di Heinrich Schliemann nel 1871 e proseguita nel 1893-94 da Wilhelm Dörpfeld, gli scavi di Olimpia iniziati nel 1829 da un gruppo di archeologi francesi e continuati nel 1875-1881 da un gruppo di tedeschi, quelli a Pergamo che portarono alla luce tra il 1871 e il 1879 l'altare grazie al lavoro dell'archeologo tedesco Carl Humann. Più complicato invece il rinvenimento del famoso sito archeologico di Delfi in quanto la città fu occupata nel medioevo dal villaggio di Kastri che prima di compiere le ricerche fu trasferito con tutti i suoi abitanti che opposero resistenza. Fu solo nel 1892 che, sotto la direzione di Théophile Homolle e della Scuola Archeologica Francese, iniziò lo scavo e lo studio del sito che durò dieci anni.

3.4 Il poeta romantico di fronte alla scultura greca

L'interesse per la scultura greca tra i poeti inglesi dal momento in cui gli antichi capolavori iniziarono a essere conosciuti, soprattutto nel periodo romantico, costituisce un fenomeno letterario di grande rilevanza.

L'interesse per la statuaria e l'arte greca era già stato florido in epoca rinascimentale e con alti e bassi continua fino all'epoca contemporanea, ma le preoccupazioni e i temi d'interesse dei poeti rispetto alla produzione artistica classica mostrano vari cambiamenti che vanno dalla descrizione all'interpretazione, dall'ammirazione per l'imitazione della natura alla divagazione sulla bellezza ideale, dalle ripetute ricerche e tentativi di emulazione delle perfette proporzioni dei modelli greci alle considerazioni sul significato intrinseco delle forme antiche. Sia i poeti rinascimentali che quelli romantici lodarono le sculture del Laocoonte, della Venere dei

⁹² A. Michaelis, *Un secolo di scoperte archeologiche*, Bari, Laterza, 1912

Medici, l'Apollo del Belvedere e l'Antinoo. Mentre nel Rinascimento si guardava a quei capolavori come a modelli cui ispirarsi per la perfezione della realizzazione tecnica, formale e ideale, i Romantici andavano oltre l'aspetto esteriore perché vedevano nelle sculture la rappresentazione di una nazione, di una serie di ideali e di idee tra i quali primeggiavano sicuramente il concetto di Bellezza e di Libertà e uno spirito che invogliava e stimolava a un continuo miglioramento. L'approccio del poeta romantico, infatti, non fu di tipo tecnico e descrittivo, simile a quello che avrebbe usato un archeologo, anche se ciò non impedì ai poeti di studiare e partire a volte da una descrizione formale o tecnica dell'opera d'arte.

Scopo primario dei testi poetici non fu la diffusione d'informazioni su una particolare forma o opera d'arte, ma la ricerca e l'acquisizione di un ideale e di un'ispirazione e proprio per questo il poeta romantico di fronte alla scultura greca ha adottato diversi approcci a volte antitetici tra di loro che vanno dall'essere più descrittivi, più evocativi, più immaginativi fino al tentativo di riprodurre i valori plastici, quasi tattili, delle sculture nelle loro opere. La conoscenza che quasi tutti i poeti romantici avevano, includeva solo una parte delle opere greche viste nelle gallerie, sulle stampe, o su testi di studio e approfondimento ed essi traevano ispirazione sia guardando alcuni dettagli scolpiti nelle sculture o disegnati nei vasi, sia osservando l'opera artistica nella sua totalità. I valori che erano maggiormente esaltati e sottolineati erano la purezza e la semplicità, l'imitazione della natura e la valenza estetica ed etica riflessa nelle apparenze esterne. La poesia non nasceva, infatti da una conoscenza degli antichi scultori e delle loro opere, ma da un sentimento di bellezza scaturito dall'osservazione delle statue greco-romane, sia per le loro proporzioni ideali e la loro perfezione astratta sia come punti salienti della storia dell'abilità umana nelle arti e nelle scienze tecniche.

In generale si può osservare come i primi approcci poetici alla scultura prodotti alla fine del Settecento avessero un carattere più descrittivo e didattico, mentre con il romanticismo furono aggiunti elementi emotivi, e spesso le opere d'arte furono associate a questioni più grandi legate alla moralità, alla politica e a valori estetici.

Nel periodo romantico, alcuni poeti cercarono di creare testi che potessero sostituire la vista della scultura stessa e per ottenere tale risultato il poeta poteva sia descrivere l'aspetto di una statua, un rilievo o un vaso, sia svelare le sensazioni provate durante la sua osservazione e analisi, sia usare solo l'immaginazione per creare un'opera di pura fantasia senza riferimenti a una specifica opera. I tre processi spesso si mescolavano e si integravano vicendevolmente poiché il poeta a volte combinava dettagli descrittivi con le emozioni provate nel guardare un capolavoro. Descrizioni e sensazioni erano spesso così collegate che non sempre era possibile separarle e distinguerle nettamente nel testo letterario. La loro unione portava un poeta inevitabilmente a porre l'accento sulle caratteristiche esteriori o formali di una statua e a condividere le proprie sensazioni, e a volte, facendo un passaggio ulteriore, a immaginare la vita e la storia dell'opera d'arte.

Tra i poeti che unirono diversi approcci di tipo descrittivo ed evocativo è possibile citare il sonetto che Samuel Rogers⁹³ (1763-1855) scrisse nel 1802 sul Torso del Belvedere. Lo scrittore inglese si distinse fin da giovane con la pubblicazione nel 1792 di *Pleasures of Memory* che incontrò il favore del vasto pubblico, ma la sua opera forse più interessante, anche grazie all'apparato d'incisioni di J. M. W. Turner, Th. Stothard e S. Proud che accompagnavano i componimenti, fu *Italy*, dove compaiono numerose reminiscenze pittoresche e romantiche della penisola italiana. Rogers visitò l'Italia due volte nel 1814 e nel 1822 e proprio durante questi

⁹³ M. McCue, *British Romanticism and the Reception of Italian Old Master Art, 1793-1840*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2016, pp. 127-159.

viaggi ebbe l'occasione di vedere il Torso del Belvedere, scultura mutila, databile al I sec. a.C. e firmata dall'ateniese Apollonios che rappresenta un busto seduto nell'atto dinamico di sollevarsi⁹⁴. Non c'è un'identificazione unanime, per alcuni studiosi rappresenta Ercole al termine delle dodici fatiche, per altri Aiace Telamonio, mentre per altri storici ancora potrebbe raffigurare il titano Prometeo. Quello che però accomuna scritti e testi letterari è il considerarla un'opera di straordinaria potenza artistica. Il sonetto di Samuel Rogers, dal titolo *To the Fragment of a statue of Hercules, commonly called the torso*, riflette il virtuosismo del poeta, la vanità e la pedanteria rispetto all'uso di simili opere scultoree:

E tu ancora, massa di pietra che respira,
(Le tue membra enormi gettate nella notte al caos),
Tu stai seduto come sul frammento di un mondo;
Sopravvivendo a tutti, maestoso e solo?
E nonostante gli Spiriti del Nord, che spazzarono via
Roma dalla terra, quando riposava nella sua
magnificenza,
Distruggano con furore e il tuo tronco senza testa
Sia sprofondata nel profondo della polvere tra una
torre e un tempio;
Presto per sottomettere l'umanità fosti tu a risorgere,
Eppure, ancora indomite le tue gloriose energie!
Menti aspiranti, conversando con te, afferrarono
rivelazioni Luminose del Bene che cercavano;
Quell'incantesimo da tempo perduto da te concesso in
segreto,

⁹⁴ Per un approfondimento sul Torso del Belvedere si veda: R. Wünsche, *Il torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*, trad. di E. Polito, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 1998.

Per tirare giù gli dei e sollevare l'anima al Cielo!⁹⁵

Il Torso del Belvedere (FIG. 1) rappresenta il perfetto esempio della potenza delle opere d'arte e la sublime rappresentazione della forza del corpo umano. Anche se mutilato non è deforme, anzi poche sculture hanno raggiunto e potranno raggiungere una tale bellezza e potenza espressiva. Anche la domanda retorica contenuta nel primo verso inglese *And dost thou still...?* trova la risposta nella sopravvivenza stessa dell'opera. Interessante quindi rilevare in quest'ultima frase un punto che è centrale anche nei componimenti poetici che andremo ad analizzare, ovvero come il bello e la perfezione delle sculture greche possano fornire uno stimolo al miglioramento e all'elevazione fino alla grandezza.

Rogers avalla l'identificazione fatta da Winckelmann dell'opera come Ercole, integrando così per immaginazione le parti mancanti della scultura. Parte dell'evocazione deriva dal testo dello storico dell'arte tedesco su *Il bello nell'arte*⁹⁶ nella sezione dedicata agli studi dell'arte antica scritto tra il 1756 e il 1759 dove la bellezza del torso viene esaltata nonostante la sua deformità.

Un potere misterioso conduce però lo spirito alla perfezione
attraverso tutte le imprese della sua forza, e un monumento

⁹⁵ Traduzione dell'autrice. Testo originale «And dost thou still, thou mass of breathing stone, / (Thy giant limbs to night in chaos hurl'd), / Still sit as on the fragment of a world; / Surviving all, majestic and alone? / What though the Spirits of the North, that swept / Rome from the earth, when in her pomp she slept, / Smote thee with fury, and thy headless trunk / Deep in the dust mid tower and temple sunk; / Soon to subdue mankind't was thine to rise, / Still, still unquell'd thy glorious energies! / Aspiring minds, with thee conversing, caught / Bright revelations of the Good they sought; / By thee that long-lost spell in secret given / To draw down Gods, and lift the soul to Heaven» S. Rogers, *The Poems, with a memoir*, New York, Leavitt & Company, 1851.

⁹⁶ Winckelmann, *Il bello nell'arte*. cit., pp. 69-73.

di tale perfezione è questo torso; simile ad esso nessun poeta
ne eresse a Ercole, poiché tutti cantarono solo la forza delle
sue braccia: lo scultore li ha superati.

La forza, la bellezza e la grandezza della scultura è tale da spingere lo
storico dell'arte tedesco alla fine della descrizione della statua a desiderare
di:

vedere questa immagine nella grandezza e nella bellezza in cui
si manifestò all'intelletto del suo artista, soltanto per poter
dire, da quello che ne rimane, come questi pensasse e come io
dovrei pensare!

Per Rogers il compito degli archeologi era quello di scoprire gli
oggetti e di ridare loro un contesto storico e artistico, mentre per il poeta
inglese il compito suo e della sua poesia era quello di fornire gli strumenti
per ricreare, anche solo con la mente, l'opera⁹⁷.

Dal momento che il lettore doveva comprendere cosa immaginarsi,
una parte descrittiva era spesso fondamentale, anche se spesso veniva
realizzata ricorrendo a piccoli dettagli e annotazioni. Spesso nelle poesie,
come in questa di Rogers, i dettagli sono usati per il loro potere evocativo
come nel testo appena analizzato il riferimento a *mass of breathing stone* o
giant limbs.

Risultano invece meno suggestive quelle opere letterarie, dove la fantasia e
un eccessivo sentimentalismo allontanano sia il poeta che il lettore
dall'intento della composizione come si può vedere nell'opera di Walter

⁹⁷ B. Haley, *Living Forms. Romantics and the Monumental Figure*, New York,
State University of New York Press, 2003.

Savage Landor⁹⁸ (1775-1864), poeta e prosatore inglese che visse in Italia tra il 1815 e il 1835 dove scrisse *Imaginary Conversations*, la sua opera più celebre. Landor nella poesia *To Youth* scrive:

Dove sei andato, Giovane dalle caviglie leggere?
Con le ali su entrambe le spalle,
E un sorriso che non ha mai lasciato la tua bocca
Fino a quando le Ore sono diventate più fredde:

Poi qualcosa sussurrò alquanto vicino
Che tu ed io dobbiamo separarci;
Lo temevo; Non ho avuto paura
Nessun peso sul cuore:

Se è successo qualcosa, l'Amore era passato
E rotolò di nuovo;
Quindi, se mai ci fu un sospiro,
Non è stato un sospiro di dolore.

Non posso richiamarti indietro;
ma tu sei ritornato quando la mano
Del dolce sonno ondeggia sulla mia fronte
La sua bacchetta con cresta di papavero;

Poi gli occhi sorridenti si piegano sui miei,
Poi le labbra già premute invitano;
Ma il sonno aveva dato un segno silenzioso,
Ed entrambi, ahimè! Prendiamo il volo.⁹⁹

⁹⁸ *Storia della letteratura inglese. II. Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2016.

Questa poesia rappresenta con grande grazia e maestria una riflessione, cara ai Greci, sull'età e sullo scorrere del tempo. L'opera ha una duplice importanza perché da un lato si tinge di valori plastici e allo stesso tempo dipende da una tradizione letteraria di derivazione classica. Il poeta, che arrivò a compiere quasi novant'anni, si perde in un ricordo sottilmente malinconico del passato rievocato con suggestioni figurative e ben rappresentato dal verso iniziale: «Where art thou gone, light-ankled Youth?». Un incipit fortemente patetico ed evocativo costruito tramite la domanda di apertura e che anticipa, con la menzione alla minuta caviglia, alcuni valori plastici che ricorreranno poi nell'opera. *Light* in particolare è in questo caso un aggettivo molto interessante poiché rimanda sia alla magrezza e alla misura minuta della caviglia che a qualità legate alla luminosità e alla brillantezza tipiche delle sculture in marmo. Sempre questo aggettivo in unione al sostantivo *ankled* è un richiamo all'epiteto *kallísphyros*, dalle belle caviglie utilizzato ad esempio da Esiodo nella *Teogonia* in riferimento a Nike la Vittoria. Vediamo quindi come l'assimilazione della cultura classica avvenga su un duplice livello che è in questo caso sia letterale che figurato. Un ulteriore passaggio interessante è quello presente nell'ultima strofa con la menzione a degli occhi sorridenti, quegli stessi occhi che insieme al sorriso attico caratterizzano il volto dei

⁹⁹ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «Where art thou gone, light-ankled Youth? / With wing at either shoulder, / And smile that never left thy mouth / Until the Hours grew colder:/ Then somewhat seem'd to whisper near / That thou and I must part; / I doubted it; I felt no fear, / No weight upon the heart: / If aught befell it, Love was by / And roll'd it off again; / So, if there ever was a sigh, / 'Twas not a sigh of pain. / I may not call thee back; but thou / Returnest when the hand / Of gentle Sleep waves o'er my brow / His poppy-crested wand; / Then smiling eyes bend over mine, / Then lips once prest invite; / But sleep hath given a silent sign, / And both, alas! take flight.» W.S. Landor, *Collected Poetical Works*, Hastings, Delphi Classics, 2016.

primi *kouroi* nella creazione di opere che restituissero un senso di pace, serenità ed equilibrio interiore (FIG. 2).

Una situazione opposta si trova invece in *Ode a un'urna greca* di John Keats che fu pubblicata per la prima volta nel 1819 e si presenta come un canto dedicato alla bellezza senza tempo di un manufatto artistico, inesistente e interamente immaginato dal poeta romantico. È probabilmente l'opera più vicina di qualsiasi altra poesia romantica inglese all'ideale della opera d'arte, sia essa intesa un'opera scultorea, come a rilievo o pittografica, e rappresenta quella perfetta unione tra descrizione e abbandono emotivo del poeta che avremo modo di analizzare maggiormente nell'ultimo capitolo dedicato esclusivamente a Keats.

Un altro esempio di proposta poetica emotiva appare quando l'autore, grazie alla visione di una scultura o di un suo dettaglio, si dilunga e focalizza in una serie di riflessioni e ulteriori immagini. Byron rappresenta un perfetto esempio di questo tipo nel *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*, dove racconta l'intossicazione da bellezza che gli venne addosso mentre vedeva la Venere Medici. Al canto quarto leggiamo infatti:

Quivi palpita ancor d'amor la Diva
In marmoree sembianze, e l'aër veste
Intorno del fulgor di sua beltade;
D'un' eterna fragranza il cor s'imbeve
Che dal volto le spira; il muto guardo
Ella ne arresta, e par ch'una scintilla
Del suo foco immortale in noi trasfonda¹⁰⁰.

Non serve neanche identificarla: il termine *Diva* basta per far riferimento alla statua e per farsi capire dai suoi lettori, tanto era alta l'ammirazione che

¹⁰⁰ Byron, *Il Pellegrinaggio* cit., p. 196

si provava per la scultura della Venere, riconosciuta unanimemente come uno dei prodotti artistici più alti del periodo classico (FIG. 3)

Sempre Byron, con spirito umoristico e satirico, nella *Maledizione di Minerva* immagina fanciulle inglesi che osservano l'anatomia eroica delle figure del Partenone in quello che scelse di chiamare il negozio di pietre di Lord Elgin.

[...] Quando molte languenti donzelle volgeranno sospirando uno sguardo indagatore sulle forme maestose che il marmo ritrae, e affettando di gettar sulla sala un'occhiata distratta, noteranno le larghe spalle e le potenti proporzioni, e deploreranno la differenza di *allora* con *adesso* esclamando: "Oh quanto belli erano quei Greci!"¹⁰¹.

La scultura viene anche utilizzata dai poeti come fonte d'ispirazione per la creazione d'immagini e di nuovi riferimenti visivi. Come abbiamo potuto vedere nel capitolo precedente, nella prefazione del *Prometeo Liberato* Shelley descrive il titano caratterizzato da coraggio, maestà, ferma e paziente opposizione alla forza onnipotente. Rappresenta la più alta perfezione morale ed intellettuale presente in natura, mossa dai più puri e veri motivi, rivolti a nobili fini¹⁰². Caratteristiche comuni alle sculture della Grecia classica:

¹⁰¹ G.G. Byron, *Opere complete*, trad. di Carlo Rusconi, Torino, L'unione tipografica editrice, 1859, p. 457

¹⁰² J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Bruno Mondadori, 2005

Ma Prometeo è, per così dire, il modello della più alta perfezione della natura morale e intellettuale, spinto dai motivi più puri e veri verso i migliori e più nobili fini¹⁰³.

Una descrizione che ritorna anche nel primo atto quando Pantea lo definisce *sicuro, non superbo* e che ricorda molto quella che viene anche oggi data ai *kouroi*, sculture che dall'epoca arcaica portano all'epoca classica, compiendo quindi quel percorso delineato da Winckelmann che va dalla rappresentazione della natura all'esaltazione della bellezza. A queste sculture si lega indissolubilmente il concetto della *kalokagathía* che assume quindi non solo un significato di bellezza estetica ma anche morale. Prometeo nella sua maestosità e grandiosità ricorda in molte descrizioni le statue classiche soprattutto per il rilievo e la caratterizzazione di perfezione morale che Shelley dà al suo protagonista. Non possiamo affermarlo con certezza per il frammento appena riportato, ma in generale si può asserire che l'ispirazione venne probabilmente al poeta inglese dalla visione delle statue a Firenze e a Roma, che aggiunsero un tassello alla sua comprensione della società, dei costumi e delle usanze greche.

¹⁰³ Shelley, *Opere Poetiche* cit., pp. 445.

3.5 Shelley e il quaderno di appunti di Firenze e Roma

Dal 1818 Shelley soggiornò per quattro anni in Italia, visitandone le città principali come Venezia, Roma, Lucca, Este, Pisa, Napoli e Firenze. Ed è proprio in questo viaggio che l'autore inglese poté studiare con più attenzione e passione le opere classiche rimanendone talmente estasiato da lasciare un segno indelebile sulla sua successiva produzione letteraria. Tra il 1814 e il 1821 scrisse *Discorso sui costumi dei Greci antichi intorno al tema dell'amore* dove si legge:

Il periodo, che intercorre fra la nascita di Pericle e la morte di Aristotele, è senza dubbio il più memorabile della Storia, sia che lo si consideri in se stesso, sia che se ne studiano gli effetti sulle civiltà che seguirono. [...] I frammenti sopravvissuti di quegli spiriti sottili e profondi, come i frammenti di una bella statua, ci suggeriscono oscuramente la grandezza e la perfezione dell'insieme. [...] Le loro sculture sono per noi esempio di verità e bellezza ideali, e nessun artista dei tempi moderni può produrre forme in qualche modo a esse comparabili. [...] I maschi corrispondevano nel corpo ai modelli che ci hanno lasciato come esempi del loro aspetto esteriore. Le salde ma morbide proporzioni delle loro forme; l'accattivante schiettezza e facilità delle loro maniere; l'eloquenza dei loro discorsi, in una lingua che è essa stessa una musica suasiva; I loro gesti animati al contempo dalla delicatezza e dall'audacia che la costante abitudine di persuadere e governare se stessi e gli altri, e la poesia delle loro cerimonie religiose, ispiravano in tutto il loro essere – rendevano la gioventù greca una razza immensamente diversa da quella dei moderni Europei¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Shelley, *Teatro, prose e lettere* cit., p. 621.

Per Shelley le statue avevano una forte influenza sul comportamento umano. I Greci avevano un grande rispetto per il loro corpo, lo allenavano, lo vestivano in modo semplice e provvedevano a creare strutture pubbliche per la sua pulizia e salute. L'arte greca imitando la natura e l'uomo non poteva che ritrarre la bellezza di questi corpi forti e sani. Shelley ne era fortemente affascinato e per comprenderla meglio girava i musei e le piazze italiane con il testo di Winckelmann alla mano e osservava con grande attenzione le opere classiche, tanto che produsse una serie di sessanta note e descrizioni su quello che aveva visto e studiato¹⁰⁵. A Firenze un giorno contemplò per tre ore le statue del gruppo Niobe di cui ne era quasi incantato (FIG. 4).

Questo gruppo scultoreo si compone di dodici statue, rinvenute a Roma nel 1583 presso porta San Giovanni e subito acquistate dal cardinale Ferdinando de' Medici. Intorno al 1770 le sculture giunsero a Firenze e dal 1780, furono esposte nella grande Sala della Niobe degli Uffizi allestita dall'architetto Gaspare Maria Paoletti dove si trovano tuttora e dove Shelley le vide. Il centro dell'allestimento è costituito da Niobe che cerca di proteggere la figlia più piccola e dirige al cielo lo sguardo supplichevole. Le statue sono tutte allineate lungo le pareti e distanziate per permettere ai visitatori di vederle singolarmente e avvicinarsi, e rappresentano in maniera drammatica i personaggi in fuga o trafitti a morte per volere della dea Latona, gelosa della fecondità di Niobe.¹⁰⁶ La reazione di

¹⁰⁵ F.S. Colwell, *Shelley on Sculpture: The Uffizi Notes*, «Keats-Shelley Journal», 1979, Vol. 28, pp. 59-77.

¹⁰⁶ G. Fossi, *Gli Uffizi: guida ufficiale, tutte le opere*, Milano, Giunti, 1999, p. 179

Shelley riportata negli *Appunti dalla Galleria degli Uffizi* (1814-1821) è la seguente:

60. La Niobe

Probabilmente questa figura è, rispetto al volto, la più compiuta rappresentazione della bellezza che ci rimanga dell'antichità greca [...] È colossale, e le dimensioni ne accrescono il valore, perché offrono allo spettatore la scelta di un maggior numero di punti di vista, permettendogli di assumerne uno più analitico, dal quale cogliere un maggior numero di quelle infinite modalità espressive di cui ogni forma che si avvicini alla bellezza ideale necessariamente si compone. Raffigura una madre nell'atto di proteggere da un pericolo divino e inevitabile quella che dev'essere ormai l'ultima dei suoi figli ancora in vita.¹⁰⁷

Per Shelley le due sculture rappresentano uno dei grandi lasciti a testimonianze dell'arte greca e riflettono quella superiorità artistica ed estetica per l'arte dei popoli che hanno abitato il Mar Mediterraneo.

L'enfasi qui è posta sulle infinite modalità in cui la statua può essere approcciata e osservata, generando ogni volta delle differenze di percezione e permettendo di scoprire dettagli sempre diversi. Ogni punto di vista privilegia infatti specifiche espressioni e caratteristiche del gruppo statuario. Il passo continua poi focalizzandosi sulla descrizione del volto della madre:

Il volto di Niobe è l'apoteosi della maestosità e bellezza femminile, oltre la quale l'immaginazione sa di non poter concepire nulla. Capolavoro dell'armonia poetica del marmo, quel volto esprime sentimenti di ben altra natura. Vi si legge

¹⁰⁷ Shelley, *Teatro, prose e lettere* cit., p. 667-669.

il senso del destino rapito e ineluttabile che si sta compiendo attorno a lei, come se si fosse già compiuto. É come se disperazione e bellezza si fossero unite e avessero prodotto la sublimità dell'afflizione. [...] Non c'è terrore nel volto, solo afflizione – profonda, inconsolabile afflizione. [...] Tutto è inghiottito nel dolore: si è abbandonata totalmente al pianto; il volto, nella sicura attesa della freccia che trafiggerà la sua ultima vittima stretta nel suo abbraccio, è fissato sul suo onnipotente nemico. La patetica bellezza del viso, che esprime una dolce, inesauribile e inconsolabile disperazione, supera l'effetto della scultura.¹⁰⁸

Come molte sculture classiche, la Niobe porta in sé l'inevitabile percezione di un destino ineluttabile cui nessuno può sfuggire, neanche la perfezione di una statua greca. Qui emerge chiaramente il compito morale dell'artista, come dello scrittore, che ha la responsabilità morale di produrre un'opera d'arte che possa influire sulla qualità della vita dell'uomo. Dalle note scritte da Shelley sul gruppo della Niobe vediamo come il poeta inglese fosse interessato a capire come questo effetto potesse essere raggiunto tramite competenze tecniche ed evocative¹⁰⁹. Il poeta inglese era talmente affascinato e intrigato dalla produzione e dalle capacità tecniche classiche che cercò di scoprire nelle arti scultoree e della pittura:

le regole secondo le quali quella bellezza ideale, di cui abbiamo una percezione così ardente eppure così oscura, si realizza in forme ideali¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 668-669

¹⁰⁹ Timothy, *English Romantic Hellenism* cit., pp. 191-228.

¹¹⁰ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «The rules according to which that ideal beauty, of which we have so intense yet so obscure an apprehension, is

Pensiero e ricerca che sono messi in risalto osservando le sculture di Castore e Polluce sulla piazza del Quirinale, chiamata Monte Cavallo in omaggio ai Dioscuri dominatori di cavalli (FIG. 5). I due colossi in marmo sono copie romane di un gruppo in bronzo realizzato da Fidia e da Prassitele il Vecchio e furono posti a ornamento del tempio di Ercole e Bacco alla fine del II secolo d.C. per volere di Settimio Severo come auspicio per il futuro dominio dei figli Caracalla e Geta sul pendio del colle verso la Flaminia e furono trasferiti nelle terme di Costantino dopo varie peripezie tra il 1589 e il 1591 dove, l'architetto Domenico Fontana per volere di Sisto V, libera la piazza del Quirinale dai ruderi e posiziona in modo più centrale le due statue. Shelley le descrive in una lettera del 23 marzo 1819 a Thomas Love Peacock:

Da entrambi i lati, su piedistalli elevati, si ergono le statue di Castore e Polluce, ciascuno nell'atto di domare il proprio cavallo; fonti del tutto inattendibili dicono che siano opera di Fidia e Prassitele. Queste figure riuniscono in sé l'irresistibile energia e la sublime e perfetta eleganza che sarebbero appartenute alla natura divina. Le briglie non ci sono più, ma la posizione delle mani, e lo sguardo autoritario, sostenuto e calmo, sembrano non richiedere alcun sussidio meccanico per piegare all'obbedienza. [...] Ma nessuna copia può trasmettere la sublime e vivente maestosità delle loro membra e del loro portamento (la nervosa e fiera esuberanza dei cavalli tenuti a freno), che si stagliano contro l'azzurro del cielo italiano, dall'alto della

realized in ideal forms», P.B. Shelley, *The best letters*, a cura di Shirley Carter Hughson, Chicago, A. C. McClurg and Company, 1892, p. 219.

città di Roma, circondati dalla luce e dalla musica di quella fontana cristallina¹¹¹.

La combinazione di energia e controllo, di calma e vitalità rappresenta l'ideale che Shelley tiene come guida e bussola per l'arte e la letteratura. Una perfezione data sia da maestosi tratti fisici restituiti poeticamente ma anche tramite valori plastici come «la sublime e vivente maestosità delle loro membra e del loro portamento»¹¹². Non a caso la parola *sublime* ritorna due volte nel testo sia per descrivere la loro bellezza estetica, che li avvicina alla natura divina, sia per descrivere la loro *grandezza*, l'imponenza e la grandiosità dei loro tratti fisici, unendo com'è tipico nell'arte greca, valori estetici e morali.

L'ammirazione del poeta inglese per le statue, per la loro perfezione artistica e per i valori che incarnavano, portano spesso Shelley alla creazione di un vocabolario scultoreo che ha come conseguenza il frequente uso di parole come *forma* e *figura*. Uno dei momenti del dramma in cui meglio emerge questo studio delle sculture e dell'utilizzo di un linguaggio scultoreo appare nel secondo atto, scena 5, vv. 48-59 quando Asia, madre di Prometeo, nel *Prometeo Liberato*, si trasforma¹¹³:

VOCE

Vita della Vita! le tue labbra accendono
col loro amore il respiro fra di loro,
e i tuoi sorrisi prima di svanire
infuocan l'aria fredda; quindi velali
in quegli sguardi dove chi contempla

¹¹¹ Shelley, *Teatro, prose e lettere cit.*, p. 959-968

¹¹² *Ibidem*, p. 967

¹¹³ E.T. Duffy, *The Constitution of Shelley's Poetry: The Argument of Language in Prometheus Unbound*, London, Anthem Press, 2011, pp. 138-139.

vien meno, impigliato nei loro labirinti.

Figlia della Luce! le tue membra ardono
attraverso la veste che pare nasconderle,
come le radiose linee del mattino
attraverso le nuvole prima di dividerle,
e quest'atmosfera più divina
t'avvolge, ovunque tu risplenda.¹¹⁴

Basta il sorriso di Asia, identificata come l'origine della luce, per creare un'atmosfera divina e infuocata. Non a caso il sole sorge proprio a est ed è da lì che nasce e va a illuminare il resto del mondo. Asia indossa una veste che non copre completamente le sue forme, proprio come le statue greche classiche dove i bellissimi e leggeri pepi coprono le sculture finendo, in realtà, per svelarne maggiormente le sinuose forme.

Un vocabolario e una resa plastica che ritornano anche nella scena 3, dell'atto III, vv. 84-90 in una risposta della Terra al Titano Prometeo:

Io odo, sento;
le tue labbra sono su di me, e il tuo tocco corre
fino all'oscurità nel centro, adamantina,
lungo questi marmorei nervi; è vita, è gioia,
e nel mio corpo inaridito, vecchio e gelido il calore
di un'immortale giovinezza si sprigiona
e circola.¹¹⁵

Il testo inizia proprio con due verbi *sentire* e *percepire* che anticipano l'esperienza tattile che i versi seguenti esaltano. È un incalzare che parte

¹¹⁴ Shelley, *Opere Poetiche* cit., atto II, Scena 5, vv. 48-59

¹¹⁵ Shelley, *Opere Poetiche* cit., atto III, scena 3, vv. 84-90

piano, con il movimento leggero e delicato delle labbra che si trasforma nel tocco sui nervi marmorei creando quindi una contrapposizione tra un elemento morbido come le labbra e uno più forte e rigido come il marmo.

3.6 Lord Elgin, gli scavi ad Atene e l'arrivo dei marmi a Londra

Lord Thomas Bruce¹¹⁶, settimo conte di Elgin (1766-1841), iniziò dal 1791 la carriera diplomatica che lo portò a essere ambasciatore in importanti città europee come Vienna, Bruxelles, e Berlino e dal 1799 fu nominato Ministro Plenipotenziario inglese presso la Sublime Porta di Selim III, sultano dell'impero Ottomano. La Grecia era all'epoca sotto il dominio turco, e Atene era una piccola città che lasciava solo intravedere il ricordo dei gloriosi tempi passati. La città era interamente racchiusa da un muro alto dieci metri costruito nel 1778 in difesa delle scorribande di musulmani albanesi e l'Acropoli era diventata una fortezza militare, dove i militari dormivano in squallide e cadenti abitazioni costruite a ridosso dei grandi monumenti di epoca classica. Prima della partenza per il suo incarico ministeriale, Elgin si rivolse al presidente della Royal Academy, Benjamin West (1738-1820), per esporgli il progetto che avrebbe voluto realizzare mentre si trovava in missione presso l'impero Ottomano, cioè di eseguire dei calchi e disegni dei marmi del Partenone ad Atene per poi portarli in Inghilterra per scopi didattici e di formazione delle future generazioni di artisti inglesi. Purtroppo la sua richiesta non fu accolta né dal presidente della Royal Academy né dal governo inglese così Elgin decise di assumere a proprie spese un gruppo di artisti, sotto la supervisione del pittore napoletano Giovanni Battista Lusieri (1755-1821)¹¹⁷. Iniziò così dal 1799 la collaborazione tra Lord Elgin e Lusieri che durerà per oltre vent'anni, fino cioè alla morte del pittore italiano, e che portò Lusieri ad Atene in veste di collaboratore, disegnatore delle vedute dell'Acropoli, supervisore dei lavori

¹¹⁶ Per maggiori informazioni sul Lord Elgin si veda: W. St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford, Oxford University Press, 1997

¹¹⁷ Per maggiori informazioni su Giovanni Battista Lusieri si veda: F. Muscolino, *Giovan Battista Lusieri "Regio pittore dell'antichità". Un legame tra la Sicilia e la missione di Lord Elgin in Grecia*, Milano, Edizioni Et, 2011

e agente diretto nella città greca riuscendo a procurare a Elgin diverse antichità per la sua collezione privata, che erano in vendita sul mercato antiquario.

Gli artisti arrivarono nel 1800 ad Atene che era allora retta dal Voivoda, o governatore, e dal Dizdar che era il comandante della guarnigione militare. Entrambi erano facili alla corruzione e chiudevano volentieri un occhio di fronte all'espportazione di frammenti dell'Acropoli in cambio di denaro o favori. Pertanto le rovine greche si trovavano a essere saccheggiate per essere poi vendute a ricchi collezionisti o addirittura alcuni frammenti dei monumenti erano riutilizzati come materiale da costruzione o, nel caso specifico dei marmi dell'Acropoli, per ottenere della calce. Non c'erano norme di tutela del patrimonio artistico e l'intera Acropoli si trovava in uno stato di totale abbandono. Agli artisti venne inizialmente negato l'accesso all'Acropoli e cominciarono così a lavorare sul monumento di Lisicrate, nel quartiere della Plaka, e sul Theseion (Tempio di Efesto) situato nei pressi dell'antica *agorà*, e solo nel 1801, grazie all'elargizione di laute mance al Dizdar e soprattutto grazie agli aiuti militari dell'Inghilterra contro l'attacco francese di Napoleone, poterono accedere all'Acropoli. Il sultano Selim III decise infatti di firmare il 6 luglio del 1801 il firmano, cioè una lettera indirizzata al Voivoda di Atene dove venivano esposte e accolte le richieste di Elgin per disegnare i monumenti e produrre dei calchi dei frammenti, delle sculture e dei bassi rilievi del Partenone. Del firmano rimane la versione tradotta dal reverendo Philip Hunt (1772–1838), prete anglicano e cappellano di Elgin, da cui poi deriverà la versione inglese del 1816 presentata alla commissione d'inchiesta parlamentare in Inghilterra che valuterà la legittimità dell'operato di Elgin ad Atene¹¹⁸.

¹¹⁸ P. Hunt e H. Smith, *Lord Elgin and his Collection*, «The Journal of Hellenic Studies», 1916, 36, pp. 163-372.

A seguito dell'approvazione del firmano Elgin fece iniziare subito a Lusieri i lavori, non solo di riproduzione ma anche di scavo per scoprire e raccogliere tutto quegli oggetti che non erano stati portati ancora alla luce. Le azioni invece di spoglio dei monumenti iniziarono solo a seguito della morte del vecchio Dizdar e la successione del figlio, che per ottenere la carica paterna approfittò e sfruttò l'appoggio politico di Elgin, elargendo molte concessione sugli scavi e sull'appropriazione dei marmi. Il permesso per staccare la prima metopa fu ottenuto dal reverendo Hunt il 31 luglio 1801. Tra le motivazioni che portarono all'approvazione di questa concessione la principale era la salvaguardia dei monumenti dalle distruzioni che i Giannizzeri turchi, cioè i soldati della fanteria dell'esercito privato del sultano, operavano sull'Acropoli spaccando i blocchi di marmo per ottenere calce.

Da quel momento i lavori continuarono senza sosta e in alcuni casi vennero arrecati danni anche ai reperti archeologici tra i quali il principale fu certamente la distruzione della cornice del lato sud del Partenone per estrarre le metope.

Durante gli scavi vennero fatte anche delle scoperte sorprendenti come il rinvenimento delle sculture del frontone, tra cui il dorso di Poseidone, cadute dopo l'esplosione del 1687 causata dall'attacco del futuro doge della Repubblica di Francesco Morosini e amplificata dal fatto che all'epoca il Partenone veniva utilizzato come polveriera dai turchi. Vennero inoltre ritrovate le sculture di Anfitrite ed Ermes sotto l'abitazione di un soldato turco che venne smantellata proprio su richiesta di Elgin. Dopo neanche un anno la collezione di Elgin comprendeva quasi la metà delle sculture del Partenone e numerosi altri pezzi di antichi edifici dell'Acropoli. Elgin, all'inizio del 1803 decise allora di lasciare definitivamente Costantinopoli e di tornare in Inghilterra col suo bottino di sculture. Lusieri rimase ad Atene a sovrintendere i lavori di carico e di trasporto delle opere e

a continuare gli scavi, i disegni delle rovine e i calchi dei resti archeologici. Durante il viaggio di ritorno in Inghilterra, Elgin transitò nel maggio del 1803 in territorio francese, dove, essendosi da poco dichiarata guerra con l'Inghilterra, venne arrestato con la moglie come prigioniero di guerra. La signora Elgin ottenne il rilascio solo nel 1805 mentre il marito dovette attendere l'anno seguente¹¹⁹. L'arresto di Elgin, pose in serie difficoltà Lusieri che era rimasto ad Atene a staccare altre metope e un lungo frammento dal Partenone e ad organizzare il trasferimento in Inghilterra di tutto i resti archeologici. Nell'estate del 1805 giunse inoltre ad Atene l'ordine di sospendere tutte le attività sul grande tempio di Atena, indicazione che non venne tenuta in conto da Lusieri che andò avanti imperterrito con gli altri edifici nel Pireo e di altre zone dell'Attica riuscendo a mettere insieme e ad aumentare notevolmente la raccolta. Nel 1806 il Voivoda pose però il veto anche su queste ulteriori operazioni. A causa di un deterioramento dei conflitti internazionali e a seguito di cambi nelle alleanze l'Inghilterra si trovò ora ad essere schierata contro l'impero Turco, e non più come sua alleata contro la Francia, portando, come conseguenza, un deterioramento di tutto il lavoro fatto da Elgin negli anni precedenti e a mettere a rischio la presenza di Lusieri ad Atene che fu costretto a fuggire momentaneamente dalla Grecia nel 1807.

Le sculture riuscirono a lasciare la penisola greca solo nel 1810 grazie all'intercessione dell'ambasciatore britannico Robert Adair (1763-1855) che ottenne un firmano dove non solo si concedeva la partenza delle sculture ma anche si sottintese e si approvò tutto ciò che Elgin e i suoi collaboratori avevano compiuto negli anni precedenti. Quando nel 1811 partirono le quarantotto casse (ne rimasero indietro cinque per mancanza di spazio che verranno trasportate l'anno seguente) contenevano: 39 metope,

¹¹⁹ M. Lewis, *Napoleon and his British Captives*, London, Allen & Unwin, 1962.

83 mq di fregio, 17 statue frontali e una cariatide dell'Eretteo. Nel corso di questo decennio, caratterizzato da scavi e trattative diplomatiche, Elgin si indebitò fortemente e proprio per questo motivo, una volta rientrato in Inghilterra, nel 1810, decise di provare a cedere la collezione al governo che però mostrò fin da subito perplessità sulla legittimità della proprietà dei marmi dal momento che stava ricoprendo una carica ufficiale quando cominciò ad acquisirli. Inizialmente la trattativa con il governo inglese non andò a buon fine, nonostante la documentazione fornita da Elgin nel *Memorandum on the Subjects of the Earl of Elgin's Pursuits in Greece* e solo dopo ulteriori dibattiti alla Camera dei Comuni i marmi furono acquistati dal British Museum per 35.000 sterline¹²⁰.

La decorazione scultorea del Partenone costituisce senza dubbio uno dei più complessi programmi iconografici del mondo classico e probabilmente quello più rappresentativo di un'epoca. L'apparato scultoreo prevedeva tre categorie di rilievi: le statue a tutto tondo inserite nei frontoni triangolari, le metope scolpite ad altorilievo che si alternavano ai triglifi, al di sopra dell'architrave esterno, e il fregio continuo, lavorato a bassorilievo che percorreva le pareti della cella¹²¹. Di tutto l'apparato scultoreo il British Museum di Londra ora possiede: 15 metope, 17 figure pedimentali e 75m. del fregio. Le altre parti del fregio rimangono in parte sul monumento ad Atene e presso il Museo dell'Acropoli. Il Louvre di Parigi possiede otto figure (ergastine) del lato orientale e un piccolo frammento è al Museo Vaticano.

¹²⁰ Per maggiori informazioni sui marmi del Partenone si veda: S. Panichi, V. Farinella, *L'eco dei marmi: il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, Roma, Italia: Donzelli, 2003; C. Hitchens, R. Browning, G. Binns, *The Elgin Marbles*, London, Regno Unito: Verso, 1998.

¹²¹ G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Città di Castello, Mondadori Università, 2013; T. Hölscher, *L'arte greca*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008.

Il problema della spoliazione dei marmi del Partenone costituisce ormai da oltre un secolo un annoso e spinoso problema che coinvolge temi quali l'identità nazionale di un popolo legata alla sua cultura, la sicurezza e la conservazione delle opere d'arte e la legittimità di azioni come quelle compiute da Lord Elgin, che non costituiscono un *unicum* nel panorama artistico ma anzi una prassi che nasce con le opere d'arte stesse¹²².

3.7 Dibattito estetico e politico sui marmi

La Collezione di Lord Elgin entrò a far parte ufficialmente delle collezioni del British Museum l'8 agosto del 1816 e dal gennaio dell'anno seguente fu costruita un'ala apposita per permettere ai cittadini inglesi di vedere i marmi greci. Il museo inglese con l'aiuto di Elgin si mise inoltre all'opera per redigere una pubblicazione esaustiva supportata da incisioni dei marmi. Le sale del museo furono costruite in maniera tale da permettere ad artisti e studenti di disegnare, fare schizzi e studiare a lungo i marmi osservandoli da diverse angolazioni. Alcuni frammenti furono addirittura installati su pedane rotanti.

Con l'arrivo e l'esposizione dei marmi moltissimi furono i commenti, i saggi e i componimenti poetici scritti su di loro. L'editore del primo volume sui marmi Charles Robert Cockerell, un famoso architetto e acquirente dei marmi di Phigalia, scrisse:

Nessun paese può essere più adatto del nostro per offrire un onorevole asilo a quei monumenti della scuola di Fidia e dell'amministrazione di Pericle; dove sono al sicuro da ulteriori danni e degrado, possono ricevere l'ammirazione e

¹²² Per approfondire la disputa sul ritorno dei marmi del Partenone si veda: C. Hitchens, *I marmi del Partenone. La ragione della loro restituzione*, Roma, Fazi, 2009

l'omaggio a cui hanno diritto, e servire in cambio come modello ed esempio per coloro che, sapendo come riverirli e apprezzarli, possono imparare prima a imitarli e, infine, a rivaleggiare con loro.¹²³

Per Charles, Atene, nonostante fosse una piccola città, era riuscita a crescere e a raggiungere la grandezza grazie al genio e all'energia dei suoi cittadini. Grazie alla libertà delle istituzioni aveva raggiunto una gloria immortale e l'Inghilterra aveva ora il compito di emulare questa gloria passata. Per il collezionista l'arrivo dei marmi in Gran Bretagna li aveva inoltre salvati dal degrado e la loro esposizione ne permetteva l'osservazione attenta e il conseguente studio.

I marmi riscuotevano un grande successo non solo in Inghilterra, ma anche in tutta Europa. In Francia venne ripubblicato in francese a grande richiesta il *Memoir* di Enrico Visconti, scritto per aiutare Elgin con la Commissione inglese per l'acquisizione dei marmi. In Italia Canova sottolineò e delineò gli importanti benefici che l'arrivo di questa acquisizione poteva apportare alle arti in Europa e incentivare e stimolare la formazione e il gusto estetico dei giovani artisti. Già dalla fine del 1816 arrivarono richieste per la creazione di calchi da parte di diverse istituzioni e persone private come la: Royal Society of Arts, the Academy of Arts in Edinburgh, the Committee of Fine Arts della Dublin Society, dal re di

¹²³ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «No country can be better adapted than our own to afford an honorable asylum to those monuments of the school of Phidias, and of the administration of Pericles; where secure from further injury and degradation, they may receive the admiration and homage to which they are entitled, and serve in return as model and examples to those who by knowing how to revere and appreciate them, may learn first to imitate, and ultimately to rival them.» *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum; with Engravings*, a cura di Taylor Combe, British Museum, Volume 6, Londra, 1830, p. 2

Württemberg e da altri collezionisti. La richiesta e la seguente creazione di questi calchi portava a compimento i diversi motivi che avevano spinto Elgin a rimuovere i marmi ed effettuarne i disegni: per migliorare i gusti del pubblico, aumentare il livello qualitativo della produzione artistica e per fini educativi. Nel giro di pochi anni i calchi dei marmi del Partenone furono spediti in tutta Europa per entrare nelle collezioni pubbliche, nei musei e in gallerie private.

La scultura di Teseo riscosse fin da subito entusiastici commenti per la resa naturalistica dei muscoli e delle vene, degli arti in movimento e della tensione. Il pittore inglese Benjamin Robert Haydon (1786-1846), specializzato soprattutto nella realizzazione di grandi immagini storiche e raramente su soggetti più contemporanei, rimase colpito dalla perfetta simmetria e dall'equilibrio delle forme:

La prima cosa su cui ho fissato gli occhi è stato il polso di una figura in uno dei gruppi femminili, in cui erano visibili, sebbene in forma femminile, il radio e l'ulna. Sono rimasto sbalordito, perché non li avevo mai visti accennati in nessun polso femminile nelle opere antiche. Ho lanciato uno sguardo al gomito e ho visto il condilo esterno influenzare visibilmente la forma come in natura. Ho visto che il braccio era a riposo e le parti molli in rilassamento. Quella combinazione di natura e idea che avevo sentito tanto mancante per l'arte di alta qualità era mostrata qui con cristallina purezza. Il mio cuore batteva! ¹²⁴

¹²⁴ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «The first thing I fixed my eyes on was a wrist of a figure in one of the female groups, in which were visible, though in a feminine form, the radius and ulna. I was astonished, for I had never seen them hinted at in any female wrist in the antique. I darted my eye to the elbow, and saw the outer condyle visibly affecting the shape as in nature. I saw that the arm was in repose and the soft parts in relaxation. That

Era particolarmente affascinato dalle tracce dei movimenti interni e dalla struttura delle ossa e dei muscoli sporgenti che si intravedono da sotto la pelle perché riconosceva in questi dettagli l'apoteosi del realismo e allo stesso tempo «the consequence of the soul impelling the body»¹²⁵. Ai commenti entusiastici si contrapponevano quelli invece opposti di personaggi come George Howland Beaumont e Byron. G.H. Beaumont (1753-1827), un nobile, mecenate, collezionista d'arte e pittore inglese, scrisse a proposito dei marmi:

Suscitano piuttosto il disgusto che il piacere nella mente delle persone in generale, nel vedere parti di arti, corpi, monconi di braccia ecc.¹²⁶

Una massa di rovine che non potevano pertanto aver somiglianza con la realtà e la natura. Per il pittore amatoriale inglese però questo *disgusto*, che poteva in parte essere alleviato con un intervento di restauro, costituiva comunque un monito per il generale stimolo al miglioramento che le persone avrebbero provato nel vedere questi frammenti.

Un altro interessante componimento sui marmi del Partenone è quello anonimo pubblicato sul *Gentleman's Magazine* dal titolo *The Elgin Marbles*:¹²⁷

combination of nature and idea which I had felt was so much wanting for high art was here displayed to midday conviction. My heart beat!» C.K. Rovee, *Imagining the Gallery: The Social Body of British Romanticism*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 143.

¹²⁵ B.R. Haydon, *The diary of Benjamin Robert Haydon*, Vol. 1, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p. 233.

¹²⁶ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «They excite rather disgust than pleasure in the minds of people in general, to see parts of limbs, & bodys, stumps of arms & c.» N. Herlingman, *Stones so Wonderous Cheap*, «Studies in Romanticism», 1998, 37, pp. 43-62.

Sono questi i frammenti della gloriosa acme
Di quel grande impero, signora del mondo,
Che, regina delle nazioni in alto nell'aria, spiegò
Il suo modello e il suo braccio disteso in modo sublime? –
Sì! E deridono il Tempo che tutto divora;
Perché spesso, con rabbia, si scagliava contro quel fanatico
La sua verga di ferro, ma prostrato al santuario
Della Grande Dea cadde innocuo,
Finché, colpito immobile, come con un incantesimo,
Guardò selvaggiamente e proclamò il potere divino.
Fidia! Hai immortalato il tuo nome
In queste tue opere fatte a mano, e diranno
Forte come diecimila tuoni la tua fama
Ovunque la verità e la bellezza si degnino di abitare.

L'autore in questo caso, e a differenza di alcuni esempi precedentemente trattati, evita la descrizione diretta dei marmi e preferisce creare una narrazione allegorica per descrivere la sua reazione personale di fronte ai marmi. In questa composizione c'è una contraddizione di fondo che l'autore prova di fronte ai marmi rispetto al fatto che siano dei frammenti ma allo stesso tempo ne percepisce la loro inviolabilità al cospetto della forza del

¹²⁷ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «Are these the fragments of the glorious prime / Of that great Empire, mistress of the world, / Who, Queen of Nations high in air unfurl'd / Her standard, and outstretch'd her arm sublime?- / Yes! and they mock all-devouring Time; / For oft, in anger, at yon fane he hurl'd / His iron rod, but prostrate at the shrine / Of the Great Goddess harmlessly it fell, / Till he, struck motionless, as with a spell, / Gazed wildly and proclaim'd the power divine. / Phidias! thou hast immortalized thy name / In these thy handy-works, and they will tell / Loud as ten thousand thunders thy fame / Wherever truth and beauty deign to dwell.» Scott, *Beautiful Ruins* cit., p. 142.

tempo che prova a distruggere la loro bellezza e potenza, come leggiamo in «For oft, in anger at yon fane he hurl'd / his iron rod». Per l'autore solo con l'immaginazione e la capacità di ricreare le parti che il tempo ha distrutto è possibile avere di nuovo la neoclassica concezione di *kalòs kai agathòs* (*truth and beauty*) originaria.

Sul medesimo giornale nel 1817 compare un nuovo e molto diverso componimento dedicato ai marmi di Lord Elgin del poeta inglese Barry Cornwall (1787-1874), pseudonimo di Bryan Waller Procter, dal titolo: *On the Statue of Theseus in the Elgin Collection of Marbles*¹²⁸:

Sì, questo è lui –
Uno spirito orgoglioso e potente: - com'è bella la sua forma
Gigantesco! - modellato come la razza che si è sforzata
Per prendere d'assalto il cielo di Giove e scacciarlo dall'Olimpo. –
Là è seduto - un semidio-
Severo come quando un tempo aveva abbandonato la giovane
donna,
Che, a causa del suo affetto, lo salvò dalla fatica cretese,
Dove aveva ucciso il Minotauro - Ahimè!
Affettuosa Arianna! – egli l'abbandonò,

¹²⁸ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «Aye, this is he – / A proud and mighty spirit: - how fine his form / Gigantic! – moulded like the race that strove / To take Jove's heaven by storm, and drive him from / Olympus. – There he sits – a demigod- / Stern as when he of yore forsook the maid, / Who, doating, sav'd him from the Cretan toil, / Where he had slain the Minotaur – Alas! / Fond Ariadne! – her did he desert, / And (heartless) left her on the Naxo's shore / To languish... Look! –'twas he who dar'd to roam / The world infernal, and on Pluto's queen / (Ceres'long-sought Proserpina) to lay / His hand: thence was he prison'd in the vaults / Beneath, till freed by Hercules.... Methinks / His mighty Sire, in anger when he saw / How dark his course and impious, must have stay'd / (So carv'd to nature is that Phidian stone) / The flow of life, and with his trident-touch / Have *struck him into marble.* »
Ibidem, pp. 143-144

E (lui senza cuore) l'ha lasciata sulla riva di Nasso
A languire ... Guarda! –Era lui che osava vagare per
Il mondo infernale e per mettere la mano sulla regina di Plutone
(Proserpina a lungo cercata da Cerere):
lì egli fu imprigionato nelle volte
finché non fu liberato da Ercole.... Mi sembra
che il suo potente Sire, arrabbiato dopo aver visto
Quanto era oscuro ed empio il suo corso
(Così scolpita nella natura è quella pietra di Fidìa)
Il flusso della vita e con il suo tocco tridente
L'ha *spinto dentro il marmo*.

Cornwall parte dal mito di Teseo per poi arrivare a parlare della statua che si trova di fronte a lui e la cui menzione compare in secondo piano al v. 18 e per giunta tra parentesi «So carv'd to nature is that Phidian stone». La visione della statua gli serve quindi come pretesto per narrare il mito di Teseo e per trarre ispirazione dalla sua storia per sottolineare alcuni stati d'animo di fierezza e grandiosità (*A proud and mighty spirit e stern*). L'emozione è traslata sulla figura mitologica e sul mito e la scultura serve solo come strumento che fa scaturire la riflessione. La grandezza qui della statua sta nella sua capacità di rievocare un mito. Andando poi nel dettaglio del componimento si osserva come l'attenzione si focalizzi su una parte del mito: quella dell'amore per Arianna e il suo successivo abbandono sull'isola di Nasso. In quest'ottica il primo verso non è più un verso di felicità per la comparsa dell'amato, ma contiene un'accusa rivolta a chi l'ha abbandonata. La risposta di Cornwall alla visione dei marmi è quindi diversa da tutte quelle viste in precedenza in quanto mette maggior enfasi e inserisce una riflessione personale e soggettiva. Quello che diventa importante per Cornwall è la documentazione precisa e dettagliata della reazione del cuore

ai diversi stimoli, in questo caso alle due emozioni diverse e opposte di Teseo e Arianna.

La poetessa inglese Felicia Dorothea Hemans (1793-1835), non viaggiò mai fuori dal Regno Unito, e pertanto vide i marmi del Partenone solo dopo che arrivarono a Londra. Ne scrisse nel lungo poema *Modern Greece*, dove ne esalta l'importanza dell'acquisizione e del loro arrivo a Londra. Questo nuovo componimento della poetessa è in forte contraddizione con una composizione dell'anno precedente nella quale si era unita, alle lamentele contro le azioni di spoglio messe in atto da Napoleone in *The Restoration of the Works of Art to Italy* dove elenca e celebra, nominandoli uno per uno, i tesori d'arte che erano tornati in Italia dopo la sconfitta di Napoleone. Il poema si conclude con un'esaltazione di questo ritorno che permetterà a giovani artisti italiani di creare nuove opere d'arte ispirate dal genio dei tempi passati. Nonostante la condanna a Napoleone, nel poema scritto l'anno seguente e dedicato alla Grecia, Felicia appoggia la decisione di aver staccato i marmi dal Partenone e di averli portati in Inghilterra. Nel poema non attacca, come vedremo che farà Byron, Elgin e i suoi collaboratori, ma gli abitanti della penisola greca, cioè i Greci moderni e i Turchi, che sono condannati come «spoiler of excellence and foes to art». Lasciati nelle loro mani i marmi del Partenone sarebbero presto diventati polvere e pertanto l'Inghilterra è in questo momento storico più adatta a preservare e conservare i resti. L'ottantottesima stanza riporta infatti:

E chi può piangere che, salvate dalle loro mani,
Di saccheggiatori d'eccellenza e nemici dell'arte,
Queste reliquie, Atene! Portate in altre terre,
Rivendichino ancora per te un omaggio da ogni cuore?
Sebbene ora la vista dello straniero esploratore non più,
Fissando con profondo rispetto il tempio di Minerva,

Saluterà sotto il loro nativo paradiso di luce,
Tutto il resto delle forme adorate invano;
Pochi anni e, svaniti dalla scena,
Il loro più fiero destino sarebbe stato di fondersi con la polvere
classica.¹²⁹.

I due poemi sono quindi in contrapposizione. Mentre in *The Restoration of the Works of Art in Italy* aveva esaltato il ritorno dei beni in Italia per il futuro di quella nazione e per la formazione dei giovani artisti in *Modern Greece* il suo parere è opposto, avvalta una spoliazione per il bene della nazione nella quale le opere formeranno ed educeranno suoi artisti. Alla novantanovesima stanza leggiamo:

E chi può dire quanto sia pura, quanto brillante una fiamma,
Presa da questi modelli, potrebbe illuminare l'occidente?
Quale Angelo inglese potrebbe elevarsi alla fama,
Sull'isola libera quali raggi d'arte possono riposare?
No, o Inghilterra! che da climi angusti,
Genio e gusto diffondono un raggio parziale;
Non considerare le energie eterne della mente
Oscillato da quel sole il cui destino è solo il decadimento!
Il pensiero sarà incoraggiato soltanto dai cieli sereni?
No! tu hai il potere di essere ciò che Atene è stata.¹³⁰

¹²⁹ Traduzione dell'autrice. Testo originale: « And who may grieve that, rescued from their hands, / Spoilers of excellence and foes to art, / They relics, Athens! borne to other lands, / Claim homage still to thee from every heart? / Though now no more th'exploring stranger's sight, / Fix'd in deep reverence on Minerva's fane, / Shall hail, beneath their native heaven of light, / All the remain'd of forms adored in vain; / A few short years – and, vanish'd from the scene, / To blend with classic dust their proudest lot had been.» Felicia Hemans, *The Poetical Works*, W. Collins, Philadelphia, 1836, p. 104

Quando parla del «Genius and taste diffuse a partial ray» si riferisce alla teoria di Winckelmann secondo la quale il clima inglese era d'ostacolo allo sviluppo del genio e delle arti. Uno sviluppo che può essere possibile solo con l'arrivo dei marmi, «thou hast power to be what Athens e'er hath been». Le ultime due stanze si concludono con una pura esaltazione dei marmi del Partenone che ora, grazie a Elgin possono essere visti a Londra:

Ma i tuoi sono tesori spesso non apprezzati, sconosciuti,
E la fredda negligenza ha rovinato molte menti,
Sui cui giovani ardori, il tuo sorriso aveva appena brillato,
Il loro volo vertiginoso aveva lasciato un mondo alle spalle!
E molte mani dotate che avrebbero potuto modellare
All'eccellenza greca la pietra che respira,
O catturare ogni pura grazia della matita di Raffaello,
Non lasciando traccia del suo potere, sono andate!
Mentre cercavi affettuosamente, su una costa lontana,
Gemme molto meno ricche di quelle, così preziose e così perdute.

Eppure sorgi, o Terra sola in tutto tranne che nell'Arte,

¹³⁰ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «And who can tell how pure, how bright a flame, / Caught from these models, may illumine the west? / What British Angelo may rise to fame, / On the free isle what beams of art may rest? / Deem no, O England! that by climes confined, / Genius and taste diffuse a partial ray; / Deem not th' eternal energies of mind / Sway'd by that sun whose doom is but decay! / Shall thought be foster'd but by skies serene? / No! thou hast power to be what Athens e'er hath been.» E. Gidal, *Poetic Exhibitions: Romantic Aesthetics and the Pleasures of the British Museum*, London, Bucknell University Press, 2001, p. 161

Aspira a vincere l'unica corona che non è tua!
 La fama dimora intorno a te: il Genio è proprio tuo;
 Dai vita alle sue ricche fioriture: sii Tu il loro sole!
 Quindi, se secoli bui passassero sulla tua gloria,
 Dovessero le tue pianure essere come ora sono quelle di Grecia,
 Le nazioni non nate seguiranno il tuo blu profondo,
 Per salutare la tua riva, per adorare le tue spoglie;
 Possenti monumenti tracciano con riverenza,
 E urlano: "Questo antico suolo ha nutrito una razza gloriosa!"¹³¹

Il poema termina con uno spirito convenzionalmente nazionalistico, con l'esaltazione di un atto di doppia salvezza: da una parte Elgin e il governo britannico hanno salvato le statue e i marmi del Partenone dalla distruzione dall'altra la presenza delle opere a Londra salva l'Inghilterra riaffermando le arti e promuovendo i suoi giovani artisti. Per Hemans, l'arte è infatti l'unico campo in cui l'Inghilterra non ha ancora raggiunto l'eccellenza a causa della frenesia e della preoccupazione a costruire un impero fondato su una consistente e stabile forza e potenza economia. Ora grazie all'ispirante presenza dei marmi di Elgin, gli artisti inglesi potranno sviluppare il loro

¹³¹ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «But thine are treasures oft unprized, unknown, / And cold neglect hath blighted many a mind, / O'er whose young ardors, had thy smile but shone, / Their soaring flight had left a world behind! / And many a gifted hand, that might have wrought / To Grecian excellence the breathing stone, / Or each pure grace of Raphael's pencil caught, / Leaving no record of its power, is gone! / While thou hast fondly sought, on distant coast, / Gems far less rich than those, thus precious, and thus lost. / Yet rise, O Land in all but Art alone, / Bid the sole wreath that is not thine be won! / Fame dwells around thee – Genius is thine own; / Call his rich blooms to life – be Thou their Sun! / So, should dark ages o'er thy glory sweep, / Should *thine* e'er be as now are Grecian plains, / Nations unborn shall track thine own blue deep, / To hail thy shore, to worship thy remains; / They mighty monuments with reverence trace, / And cry, "This ancient soil hath nurs'd a glorious race!» F. Hemans, *The Poetical Works*, Philadelphia, W. Collins, 1836, p. 93.

genio e permettere alle arti di eguagliare gli aspetti economici. Il poema si conclude con la suggestione che in futuro, quando l'Inghilterra sarà a sua volta superata da un nuovo impero o forza mondiale, potrà lasciare dietro di sé altrettante rovine proprio come Atene. Con questa immagine Hemans raffigura la città londinese del futuro come l'Atene del suo presente, lasciando intendere che in quel momento storico la Gran Bretagna poteva essere paragonata alla *polis* greca nel momento del suo massimo splendore.

3.8 I componimenti poetici di Byron e Keats a confronto

Nel marzo del 1817 Haydon porta il suo caro amico e poeta John Keats, che all'epoca aveva solo 21 anni, a vedere i marmi del Partenone (FIG. 6). Dalla visita Keats scrisse due sonetti che vennero pubblicati da Haydon nel *The Examiner*:

A B. R. Haydon, con un sonetto scritto guardando i marmi di Elgin

Perdono Haydon! Queste meraviglie
m'hanno lasciato senza più parole;
non sono certo l'aquila di Giove –
non so dove cercare quel che voglio:
ma pensa a quanto orgoglio metterei
nel rotolare i tuoni alti nel cielo
fin giù alle sorgenti d'Eliconia,
se avessi forza per questa follia –
E credimi, sarebbe tua ogni sillaba;
c'è qualcun altro degno di sfiorarti?
Quanto l'uomo da idiota contemplava
le cose più divine, e con che flemma,
tu conoscevi già la luce esperia
della stella d'Oriente, e l'adoravi.

Guardando i marmi di Elgin

Il mio spirito è provato – morire
mi pesa troppo, come un sonno imposto,
e ogni vetta o dirupo inaccessibile
tranne agli dei mi dice morirai
come un'aquila inferma fissa il cielo.

Eppure è un bel regalo il mio lamento
che un dolce vento carico di pioggia
non rinfreschi il risveglio del mattino.
Queste remote glorie della mente
fanno nel cuore una ressa inaudita;
e danno una vertigine, un dolore
che la grandezza greca sia rovina
del tempo antico – onde che s'inseguono –
un sole – un'ombra appena del passato¹³².

Keats andava spesso a rivedere i marmi e si fermava a osservarli per lunghe ore affascinato dalla loro bellezza e composizione. I marmi furono rivelatori per il poeta inglese del mondo ellenistico e di un'aura di originalità artistica che voleva essere ripristinata. La reazione interessante di Keats davanti ai marmi è però opposta rispetto a quella che Lord Elgin si immaginava dopo la visione delle sculture e rispetto a quella di tutti gli altri poeti precedentemente analizzati.

Elgin, infatti, si aspettava che la visione dei marmi avrebbe ispirato i giovani artisti ma anche letterati e studiosi, ma in questo caso il giovane poeta romantico inglese ne rimase quasi paralizzato alla vista e si sentì bloccato nei movimenti e leggermente stordito. L'unica consolazione che Keats vi trovò, fu nel fatto che la loro frammentarietà li faceva apparire più reali e più vicini alla sua mortalità.

Nel sonetto *Guardando i marmi di Elgin* la menzione dei marmi compare solo in chiusura al nono verso, «queste remote glorie», ma il loro spirito compare e pervade la composizione fin dai primi versi. Il dato visivo scivola quindi in secondo piano, a favore di una dimensione puramente soggettiva in cui l'autore esprime il timore della transitorietà della propria

¹³² Keats, *Opere cit.*, p. 145.

esperienza artistica. L'immagine dell'aquila inferma e colta in uno stato di malattia che le impedisce di volare e che fissa il cielo riprende un passaggio del sonetto *Primo sguardo all'omero di Chapman* dove al verso 11 scrive: «come gli occhi rapaci di Cortez fissi al Pacifico», ma in questo caso la visione dei marmi apporta dolore, sofferenza e soprattutto fa scaturire un atteggiamento passivo. Un senso di inadeguatezza e d'incapacità d'azione e reazione ripresa inoltre dalla parola *inaudita* del verso 10, resa nell'inglese dal termine *undescribable* che contiene nella parola stessa la privazione con l'enclitica *un-*.

Il confronto con il passato suscita sentimenti di frustrazione nel poeta, che si ritrae in un atteggiamento di arrendevole contemplazione. Le incapacità del poeta sono elaborate con termini quali: *morire e mi pesa troppo* nei primi due versi, ma soprattutto dai versi 3 e 4 dove scrive: «e ogni vetta o dirupo inaccessibile tranne agli dei mi dice morirai».

Interessante, osservando il testo originale inglese, anche l'utilizzo di un termine forte al v. 4 come *hardship* che sostituisce un vocabolo più leggero come *difficulty* come si trovava nel primo manoscritto, come si può osservare e rilevare nella pubblicazione di Jack Stillinger del 1978 (ripubblicato dall'Università di Harvard dodici anni dopo)¹³³.

La grandezza dei marmi è inestricabilmente connessa con un senso di «vertigine. Un dolore» del poeta. Proprio per questo il *che* in apertura al verso 12 non si riferisce ai marmi, ma alla confusione portata dalla loro presenza e al dibattito che fanno scaturire nel cuore di Keats. Dal momento in cui Keats li vede, questi vengono assimilati ai suoi stessi pensieri e sentimenti portandolo a provare un senso di impotenza e passività nei loro confronti.

La prima replica di Haydon alla lettura del sonetto rende proprio

¹³³ J. Keats, *Poetry Manuscripts at Harvard*, a cura di Jack Stillinger, Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp. 48-49

evidente come la reazione del poeta non fosse quella aspettata:

Non conosco un'immagine più bella del paragone di un poeta incapace di esprimere i suoi alti sentimenti a un'aquila malata che guarda il cielo, dove deve aver ricordato i suoi precedenti volteggi in mezzo al bagliore di abbaglianti raggi di sole, nella pura distesa di nuvole scintillanti; di tanto in tanto gli angeli che passano su pellegrini celesti, in balia della volontà del vento, con ali immobili; o con slanci verso il basso pieni di impeto ardente, desideroso e intento agli oggetti della loro ricerca. Mi hai riempito di rabbia per un'ora e di ammirazione per sempre.¹³⁴

Questa lettera fu scritta nel marzo del 1817 e fu seguita da una seconda lettera lo stesso giorno:

Mio caro Keats

Ho davvero iniziato la Mia lettera per dirti quanto profondamente sento l'elogio pronunciato con grande entusiasmo con cui hai (cantato) di me nel primo sonetto (*Guardando i marmi di Elgin*) - stai certo che non te ne

¹³⁴Traduzione dell'autrice. Testo originale: «I know not a finer image than the comparison of a poet unable to express his high feelings to a sick eagle looking at the sky, where he must have remembered his former towerings amid the blaze of dazzling sunbeams, in the pure expanse of glittering clouds; now and then passing angels on heavenly errands, lying at the will of the wind, with moveless wings; or pitching downward with a fiery rush, eager and intent on the objects of their seeking. You filled me with fury for an hour, and with admiration for ever.» *The Letters of John Keats: Volume 1, 1814-1818: 1814-1821*, a cura di Hyder Edward Rollins, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 122

pentirai mai – verrà il tempo in cui se Dio mi risparmierà la vita, quando lo ricorderai con gioia¹³⁵.

Haydon non si rende conto del fatto che «Queste meraviglie m'hanno lasciato senza più parole» come si legge nel secondo sonetto *A B.R. Haydon, con un sonetto scritto guardando i marmi di Elgin* e che la loro vista danno al poeta un senso di *vertigine, un dolore*. Haydon in queste due lettere si dimostra incapace di capire e assimilare le reazioni dell'amico in quanto il suo entusiasmo per la bellezza dei marmi non gli permetteva di intravedere e di ammettere la possibilità di reazioni diverse dalla sua.

Interessante l'interpretazione offerta da E. B. Murray sulle immagini che si susseguono in chiusura del sonetto, dove il riferimento temporale viene utilizzato come chiave di lettura, come descrive e tratta nel saggio *Ambivalent Mortality in the Elgin Marbles Sonnet* parafrasando la seconda parte del sonetto di Keats:

Queste meraviglie [cioè, i Marmi] creano un conflitto dentro di me tanto quanto le concezioni poetiche vagamente concepite che non sono in grado di portare alla perfezione a causa dei miei limiti mortali e della mia debolezza spirituale. La ragione per cui queste meraviglie mi causano dolori è che mi indicano la mortalità delle più grandi concezioni artistiche anche dopo che hanno raggiunto una perfetta esecuzione. Vedo solo un riflesso della bellezza originale

¹³⁵ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «My dear Keats/ I have really opened My letter to tell you how deeply I feel the spoken high enthusiasm praise with which you have (sung) of me in the first Sonnet (On seeing the Elgin marbles) – be assured you shall never *repent it* – the time shall come if God spare my life – when you will remember it with delight.» *Ibidem.*, pp. 122-123

incorporata in questi marmi a causa delle devastazioni degli uomini e dell'attenuazione del tempo. È la stessa sensazione che potrei avere se la mia percezione del sole fosse limitata al suo riflesso sul mare, nel qual caso mi apparirebbe come una semplice ombra (e un'ombra distorta) della sua vera grandezza.¹³⁶

Lo stordimento che prova Keats alla presenza dei marmi non è causato dalla loro bellezza, difficilmente imitabile, ma dal rendersi conto della sua mortalità e allo stesso tempo della loro. Murray vede in questa sequenza temporale un riflesso e una ripercussione di un senso di oppressione causato dalla fine che attende tutte le cose mortali, e per mortali s'intende prodotte dall'uomo.

Come la mortalità dei marmi, in quanto «la grandezza greca sia rovina del tempo antico» così il sonetto, che rappresenta l'atto dello scolpire di Keats, si frantuma e si sgretola come se fosse sostenuto da una impalcatura improvvisata. Tutto il sonetto è il tentativo di realizzare la forma dei marmi stessi con le parole e di riprodurre quella bellezza iniziale che non è venuta meno nonostante la loro frammentarietà e il

¹³⁶ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «These wonders [i.e., the Marbles] create a conflict within me much as do the dimly conceived poetic conceptions which I am unable to bring to perfection because of my mortal limitations and my spiritual weakness. The reason that these wonders cause me pain is that they point up to me the mortality of the greatest artistic conceptions even after they have achieved a perfect execution. I see only a reflection of the original beauty incorporated in these Marbles because of the ravages of men and the attenuation of time. It is the same feeling I might have if my perception of the sun were limited to its reflection in the sea, in which case it would appear to me as a mere shadow (and a distorted shadow) of its true greatness.» E.B. Murray, *Ambivalent Mortality in the Elgin Marbles Sonnet*, «Keats-Shelley Journal», 1971, 20, pp. 22-36.

passaggio distruttivo del tempo.

Alla fine del sonetto ci rendiamo conto di quanto Keats abbia assimilato il peso e la struttura delle statue, dei frammenti senza rendersi veramente conto del loro soffio vitale. I marmi, lo estasiano, ma allo stesso tempo lo fanno sentire inadeguato, l'incontro lo lascia stanco e indolenzito. Fanno scaturire nel poeta una domanda che rimarrà centrale nella sua poetica: com'è possibile trasmettere e conservare la perfezione poetica presente nella mente del poeta nella stesura e realizzazione di un prodotto mortale, destinato a subire il passaggio del tempo. Una riflessione che lo rese conscio delle limitazioni presenti anche nelle forme artistiche più alte e perfette¹³⁷.

Opposta, è la reazione di Lord Byron. Nonostante il poeta inglese avesse a lungo frequentato Lusieri ad Atene, viaggiato fino a Malta con le casse contenenti i marmi di Lord Elgin e consegnato una missiva del pittore romano ad Elgin, nelle sue opere intitolate *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* e *La maledizione di Minerva* sferra violentissimi attacchi contro l'operato dell'ambasciatore inglese. Le accuse di Byron oltrepassavano il problema del valore estetico e monetario delle sculture, e aprivano la questione legata alla liceità della spoliazione compiuta sull'Acropoli.

*La maledizione di Minerva*¹³⁸ è un poema satirico scritto ad Atene nel marzo del 1811, durante la prima visita del poeta in Grecia, ma pubblicato solo nel 1828. Byron era arrivato ad Atene nel gennaio del 1810 e proprio il collaboratore di Elgin, Giovanni Lusieri, lo aveva accompagnato in giro per l'Acropoli. Fu subito durante questa prima visita che il poeta si rese conto dell'opera messa in atto da Elgin e dai

¹³⁷ Murray, *Ambivalent Mortality* cit., pp. 22-36.

¹³⁸ G.G. Byron, *Opere complete di Lord Giorgio Byron: Ore d'ozio*, trad. di Carlo Rusconi, Torino, L'Unione tipografico-editrice, 1853.

suoi collaboratori che aveva portato alla parziale spoliatura di alcuni monumenti archeologici. Il poema, che si compone di 312 versi di severo attacco contro Lord Elgin e lo spoglio compiuto sul Partenone, si costruisce intorno alla visione nella quale la dea Minerva e il poeta dialogano e parlano della desolazione dell'Acropoli ateniese causata dallo spoglio compiuto da Elgin e che indurrà la dea a maledire il colpevole. Una maledizione che lo accompagnerà fino alla tomba e che colpirà anche l'Inghilterra.

Bellissimi i versi di introduzione al poema:

È così che nel tempio di Pallade io osservavo le bellezze del paesaggio e del mare, solo, senza amici su quella sponda magica, i di cui capolavori e le gesta non vivono più che nei canti dei bardi; e intantoché gli occhi miei erravano su quell'edifizio incomparabile, sacro ai Numi, mutilato dall'uomo, il passato mi si schierava innanzi, io perdevo la memoria del presente, e la Grecia ritornava la patria della gloria.¹³⁹

Sono versi di contemplazione ed estasi scaturita nel poeta inglese dalla semplice visione dei monumenti testimoni della passata gloria greca. Mentre è in contemplazione gli appare la dea:

Essa non era più quale per suo divino comando, mostrossi sotto lo scalpello di Fidia: il terrore della sua fronte formidabile era dileguato; la sua inutile egida non aveva più Gorgone; il suo elmo era pesto, e la sua lancia infranta sembrava debole e inetta anche contro armi umane. Il ramo di ulivo che portava ancora, avvizziva in mano sua; i suoi grandi occhi azzurri, i più belli pur sempre

¹³⁹ *Ibidem*, p. 453.

dell'Olimpo, eran bagnati di celesti lagrime; il suo gufo svolazzava
increscioso intorno al suo elmo squarciato, e con lugubri note
commiserava la signora sua!¹⁴⁰

Mentre nella precedente descrizione il tempio era apparso a Byron
incomparabile, ora la visione della dea è opposta con richiami a sentimenti
quali la desolazione e la disfatta. L'abbigliamento stesso della dea è
distrutto e il volto rigato dalle lacrime. La dea è *inetta* e impotente anche
contro le armi degli uomini mortali. Tutto questo a causa delle azioni di
Elgin che ha compiuto e che nessuno prima di lui aveva osato compiere:

Scampata ai depreamenti dei Turchi e de'Goti, doveva il
tuo paese mandar qui un devastatore che quelli superasse.
Mira questo tempio vuoto e profanato: numero i ruderi che
pur vi rimangono; quelle pietre furono qui poste da Cecrope;
quelle Pericle le diede.¹⁴¹

Una spoliazione quella messa in atto dall'ambasciatore inglese che non ha
precedenti e che sorpassa le guerre e gli scontri anche con feroci popoli
invasori. Il poema prosegue poi con la maledizione per punire le azioni
compiute:

Prima sul capo dell'autore di quest'opera cadrà la mia
maledizione, sopra esso e su tutta la sua schiatta; tutti i suoi
figli siano imbelli come il padre loro, non una scintilla di
intelletto li illumini. [...] In quanto al nobile lord, ch'ei
continui le sue frasche con artisti mercenari, e gli elogi

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 453.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 454.

d'uomini inetti lo compensino dell'odio della saviezza; costoro seguitino ad esaltare il buon gusto del loro signore, di lui, il di cui buon gusto sta nel vendere, e nel far sì... la vergogna renda eterno quel giorno!... nel far che lo stato compri le sue rapine! [...] Oh! l'odio sia la ricompensa della di lui sacrilega rapacità, esso avveleni la sua vita e renda infami le sue ceneri! La vendetta il seguirà oltre la tomba. L'avvenire lo accoppierà coll'abbruciatore di Efeso: Erostrato, Elgin, sopra questi due nomi uniti peserà l'abbominio dei secoli e della storia; una maledizione eguale è serbata a questi due gran misfatti, di cui l'ultimo vince il primo in perversità. Ch'ei si rimanga dunque eternamente statua immobile sul piedistallo del disprezzo; né soltanto lui la mia vendetta vorrà abbattere; questa si stenderà ancora sull'avvenire della tua patria.¹⁴²

La maledizione si scaglia contro il *nobile lord* ma anche contro lo stato che aveva osato acquistare i marmi. Il poema si conclude con una scena opposta rispetto a quella vista in precedenza di Felicia Hemans con Londra in rovina. Mentre per Hemans le rovine avrebbero rappresentato la gloria dei tempi passati, Byron immaginava le rovine di Londra come una punizione mandata da Minerva per le azioni compiute da Elgin.

Byron si fa esplicito nell'ultima nota di chiusura del testo satirico:

Chiedete al viaggiatore che cosa lo colpisce di più fra il Partenone o la rupe sulla quale esso si innalza, fra le colonne del Capo Colonna o il Capo stesso, fra gli scogli che gli fan base, o il naufragio di Falconer ad essi associato! Vi sono mille rocce, mille promontori più pittoreschi, che l'Acropoli

¹⁴² *Ibidem*, p. 456

o il capo Sunio: la è l'arte, son le colonne, i templi, il naufragio che dan loro un lustro antico e moderno. Ho imprecato e imprecherò sempre al furto dei marmi di Atene fatto a vantaggio degli statuari d'Inghilterra; ma a che ciò? Le ruine sono poetiche in Piccadilly, come lo erano sotto il cielo di Atene; pure il Partenone e la sua rupe, privata di esse, lo son meno. Tale è il prestigio dell'arte.¹⁴³

Lord Elgin aveva avuto l'ardore per Byron, non solo di depredate i resti greci ma anche la spudoratezza di far incidere il nome suo e di sua moglie, ad una elevata altezza, sopra una colonna nella sezione occidentale. L'ira di Byron nel vedere i nomi dei due coniugi fu tale che cancellò quello di Elgin, ma lasciò per gentilezza quella della moglie.

L'attacco di Byron era, in verità, iniziato prima del suo viaggio ad Atene quando nel 1809 scrisse la satira *Bardi inglesi e critici di Scozia* dove commentava l'esposizione dei primi marmi di Elgin che erano arrivati a Londra nel 1807 ed erano stati esposti nella sua casa di Park Lane. L'attacco a Elgin si trova in chiusura:

Aberdeen e Elgin inseguano l'ombra della gloria nelle regioni della virtù, gettino migliaia di sterline per l'acquisto di opere mutilate, e convertano le loro stanze in un mercato di ruderi d'arte.¹⁴⁴

Bardi inglesi e critici di Scozia è una satira piena di attacchi contro gli altri poeti, tra i quali non fu escluso neanche il suo tutore il conte di Carlisle e che si conclude proprio con l'attacco a Elgin e la sua spoliazione dei marmi in Grecia che all'epoca non aveva ancora potuto osservare personalmente,

¹⁴³ *Ibidem*, p. 352.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 115

ma solo vederne gli esiti con le opere già arrivate a Londra. Subito dopo la pubblicazione di questo testo partì per il suo viaggio tra Lisbona, Malta, Grecia e Costantinopoli, dove poté vedere quante perdite erano state causate al patrimonio classico e greco e cominciò la stesura del poema *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*.

Questo lungo poema fu pubblicato tra il 1812 e il 1818. Byron vi descrive i viaggi e i pensieri di due personaggi che, disillusi da una vita di piaceri e ozi, cercano una nuova esistenza in terre straniere. Il poema, suddiviso in quattro canti, trae ispirazione dalle vicende autobiografiche dello stesso autore e dai suoi viaggi nel Mar Mediterraneo e nel Mar Egeo compiuti proprio all'inizio dell'Ottocento.

I quattro canti sono stati composti con stanze spenseriane formate cioè da otto versi pentametri giambici seguiti da un verso giambico di dodici sillabe. Byron nel poema chiede ai suoi lettori di mettere a confronto il furto dei beni sotto l'occupazione di governi stranieri nel Mediterraneo a quella messa in atto, otto secoli prima dagli antichi romani che erano soliti depredare i paesi conquistati e sfilare poi in trionfo con i beni acquisiti con la forza e come bottino di guerra. L'azione di Elgin è per Byron non solo paragonabile a quegli atti, ma addirittura peggiore, in quanto i marmi del Partenone e di altri edifici archeologici erano stati ottenuti con la negoziazione e la corruzione, fatta passare come opera compiuta per il bene pubblico e per l'ampliamento delle collezioni museali. In quest'opera l'attacco a Elgin viene fatto all'inizio e alla fine del secondo canto. Molti fattori fanno scaturire l'invettiva di Byron per Elgin che raggiunge il suo culmine proprio in questo poema. Il canto due inizia con un generale riferimento ad Atene e alle sue rovine:

Vieni, o figlia del ciel, dall'occhio azzurro!

Ma tu verso mortale, ah! non ispiri

E mai non ispirasti. Il tempio tuo

Dea del saper, qui surse, e qui per sempre
Surgerà, né la guerra e i suoi flagelli,
L'incendio e il tempo, che gittaro al suolo
Gli altari tuoi, varranno a riversarlo.
Ma più del tempo, del ferro, del foco
Devastano gli scettri e la funesta
Tirannia. Gli oppressori, oh mai la pura
Estasi, non provar che, a te pensando
Ed a' cari tuoi figli, ogni gentile
Anima prova!¹⁴⁵

L'attacco a Elgin vero e proprio inizia alla stanza undici per continuare nelle successive:

Ma di quanti abbietti
L'edificio spogliar che la torreggia,
Ove Pallade (forse dolorosa
D'abbandonar quella estrema reliquia
Dell'antico poter) la sua dimora
Prolungò, chi fu l'ultimo e il peggiore?
Caledonia, arrossisci! ebbe la vita
Colui da te. Mia patria! il cor mi gode
Che non fosse un tuo figlio. All'uom non servo
Debito è rispettar chi pure un giorno
Fu libero e potente.... E porre osasti
Tu le barbare mani a quell'augusto
Tempio, e rapirne, trafugar sull'onde,
Di tal carico dolenti, i sacri altari?

¹⁴⁵ Byron, *Il pellegrinaggio* cit., Canto II, stanza 1

D'aver (più che non fero i Goti e i Turchi)
Ruinato e distrutto, il più novello
Vigliaccamente si vantò. Più fredda,
Più sterile, più dura ed insensata
Degli scogli ove nacque esser dovea
L'anima di quell'uomo, a cui nel capo
Piovve il pensiero d'involar gli avanzi
Miserandi d'Atene, e diede all'opra
Sacilega l'effetto. Ellenia! i tuoi
Deboli figli non poteano usbergo
Farsi agli altari, ma sentir gran parte
De' materni dolori, e per la prima
Volta quanto sia grave e intolleranda
La catena servile.

[... 15]

O bella Grecia! un'anima di ghiaccio
Ha colui che ti vede e la profonda
Pietà non prova dell'amante all'urna
Dell'amata abbracciato; e quelle ciglia,
Che ponno asciutte contemplar le tue
Mura scadute, e i tuoi templi predati
Da britanno ladron, di marmo sono.
Da colui, da colui che le reliquie
Custodirne dovea, dovea puntello
Farsi alla irreparabile caduta!
Maledetta quell'ora, in cui lasciaro
L'isola i predatori al vile intento
Di levar dalle tue povere venerdi
Sangue recente, e di condur nel loro
Boréal, detestato, orrido clima,

Grecia bella, i tuoi numi!¹⁴⁶

Quello che più rimprovera Byron a Elgin è la vanità e la pochezza delle sue azioni che hanno reso Atene il luogo in cui anche meschine macchinazioni possono avvenire. Nel poema Byron non menziona mai il nome di Elgin ma nella versione inglese utilizza questi diversi termini per riferirsi a lui: *plunderer, spoiler, robber e violator*.

La struttura metaforica che sta dietro al *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* fornisce diverse chiavi di lettura, di riflessione e confronto tra i trionfi romani e l'epoca moderna. Tutte queste chiavi di lettura mettono in cattiva luce l'operato di Lord Elgin e soprattutto la vanità delle sue azioni. La soluzione proposta da Byron è quella di lasciare i beni al loro posto e di riprodurre e diffondere la loro grandezza tramite composizioni poetiche che possono essere così pubblicate e lette anche dai cittadini inglesi, che non potevano permettersi un viaggio in Grecia.

Nonostante le differenze Byron ed Elgin erano accomunati da una sincera e viva passione per queste opere e dal desiderio di trasmettere la loro bellezza anche a coloro che non potevano vederli dal vivo con un viaggio in Grecia. Quello che differisce è il modo in cui i due personaggi attuarono questo desiderio di trasmissione e condivisione della bellezza dei marmi.

Una seconda proposta avanzata da Byron per portare le opere del Partenone in Inghilterra era tramite la riproduzione di disegni fatta da artisti, intento originario anche di Elgin. Ne rimane menzione nella nota 3 del secondo canto, stanza 86:

Ho avuto la fortuna di ingaggiare un artista tedesco molto bravo; e spero di rinnovare la mia conoscenza con questa e molte altre scene levantine, con l'arrivo di queste esibizioni (a Londra).¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Ibidem*, Canto II, stanza 11-15

Per il poeta inglese con il loro spostamento a Londra gli oggetti sono stati desacralizzati, trasformati in puri oggetti di commercio, comprati e collezionati come *souvenir*. A causa della spoliazione hanno perso inoltre uno dei fattori cardini per la loro comprensione, e cioè il contesto storico originario che aggiungeva valore artistico creando una relazione tra l'opera d'arte con l'ambiente circostante e la storia di un luogo.

Elgin, come apprendiamo da una nota di William Hamilton, Capo segretario privato dell'ex ambasciatore inglese, temeva che gli attacchi di Byron avrebbero potuto rovinare la sua reputazione:

creerà un interesse nel pubblico, ecciterà la curiosità e il vantaggio reale per questo paese e il merito dei tuoi sforzi diventeranno più conosciuti e sentiti man mano che sono più conosciuti.¹⁴⁸

Questo in parte si rivelò corretto ed è anche grazie agli attacchi feroci di Byron che si creò nel corso degli anni quell'associazione indissolubile tra Elgin e i marmi tant'è vero che ancora oggi sono conosciuti come i marmi di Elgin.

¹⁴⁷ Traduzione dell'autrice. Testo originale: « I was fortunate enough to engage a very superior German artist; and hope to renew my acquaintance with this and many other Levantine scenes, by the arrival of these performances (in London).» G.G. Byron, *The poetical works*, London, Suttaby and Company, 1885, p. 128.

¹⁴⁸ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «will create an interest in the public, excite curiosity, and the real advantage to this country and the merit of your exertions will become more known and felt as they are more known.» C. Hitchens, R. Browning, G. Binns, *The Elgin Marbles: Should They be Returned to Greece?*, London, Verso, 1997

4. John Keats e l'arte classica

4.1 Alla scoperta di John Keats e della sua formazione classica

John Keats nacque a Londra il 29 o il 31 ottobre del 1795. La sua nascita venne registrata il 31 ottobre presso la chiesa di St. Botolph-without-Bishopsgate, ma sembra che in famiglia festeggiassero il suo compleanno due giorni prima, il 29 ottobre. Del padre Thomas non sappiamo quasi nulla se non che conobbe la futura madre di John, Frances Jennings, mentre lavorava come stalliere presso la taverna Swan & Hoop di proprietà della famiglia Jennings. John fu il primogenito di cinque fratelli.

Nel 1803 fu mandato a studiare presso la scuola privata del reverendo John Clarke, a Enfield. La scuola vantava una consistente e importante biblioteca dove spiccava la sezione dedicata alla storia e ai testi classici. La letteratura classica fu parte integrante del *curriculum* scolastico di Keats che lesse con entusiasmo il *The Pantheon, Representing the Fabulous Histories of the Heathen Gods and Most Illustrious Heroes: In a Plain and Familiar Method* (1698) di Andrew Tooke¹⁴⁹ e la *Bibliotheca Classica: Or, A Classical Dictionary* (1788) di John Lemprière¹⁵⁰ che pare conoscesse a memoria. Già all'epoca il poeta inglese era un instancabile lettore e preferiva spesso la compagnia dei libri al passare il tempo in compagnia di amici e compagni. Fu grazie alla scuola che ebbe modo di conoscere il figlio del reverendo, Charles Cowden Clarke (1787-1877), con

¹⁴⁹ Il testo di Andrew Tooke è la traduzione del testo del gesuita François Pomey (1619-1673) scritto in latino. A. Tooke, *The Pantheon, Representing the Fabulous Histories of the Heathen Gods and Most Illustrious Heroes: In a Plain and Familiar Method*, New York, Evert Duyckinck, 1810.

¹⁵⁰ Il testo di John Lemprière si proponeva di fornire un catalogo di tutti i nomi propri di persona che ricorrono nella letteratura classica formando in questo modo una struttura a dizionario della mitologia e dei racconti dell'antichità greca.

J. Lemprière, *Bibliotheca Classica: Or, A Classical Dictionary*, Londra, A. Strahan, 1801.

il quale strinse una forte amicizia che durò per il resto della sua vita. Fu proprio Charles Clarke che lo introdusse alla scoperta e conoscenza di Omero (nella traduzione di George Chapman), di William Shakespeare e di Edmund Spenser, e a presentarlo, anni dopo, a una figura centrale e chiave nella sua vita: Leigh Hunt (1784-1859)¹⁵¹.

John Keats rimase orfano di entrambi i genitori in giovane età, il padre morì infatti nel 1804 e la madre nel 1810. Nell'estate del 1811 John lasciò la Clarke's School e cominciò a studiare il mestiere per diventare un *apothecary*. Con questo titolo all'epoca si indicavano le persone che studiavano e si preparavano per curare i malati partendo dallo studio delle erbe e dei farmaci. Nonostante l'apprendistato John non rinunciò mai allo studio della letteratura e della poesia continuando il lavoro di traduzione dell'*Eneide* iniziato a scuola. È in questi anni che si cimentò nella lettura dei testi di Ovidio, Terenzio, Orazio ma anche Voltaire e soprattutto, grazie a Charles, lesse per la prima volta *The Faerie Queene* di E. Spenser, che lo spinse a scrivere poco dopo *L'imitazione di Spenser*. Nell'estate del 1815 finì l'apprendistato e iniziò il tirocinio a ottobre al Guy's Hospital di Londra dove svolse un ottimo lavoro nonostante la difficoltà della professione e lo squallore del quartiere nel quale si trovò a vivere in quegli anni londinesi. Nell'estate del 1816 superò con successo l'esame di stato che gli dava accesso alla professione di *apothecary*, per la quale molto aveva studiato e si era impegnato immaginandola inizialmente come sua futura occupazione. Tra le varie ragioni che lo spinsero a intraprendere inizialmente questo percorso ci fu sicuramente il ricordo della madre morente e sofferente e il desiderio di intraprendere una carriera che potesse curare le persone come purtroppo non aveva potuto fare con lei. Una seconda ragione che probabilmente lo spinse a imboccare questa carriera era il desiderio di

¹⁵¹ Per maggior informazione su Leigh Hunt si veda: M. Eberle-Sinatra, *Leigh Hunt and the London Literary Scene: A reception history of his major works*, 18-5-28, New York, Taylor & Francis, 2005.

riscattare la sua nascita da una famiglia umile con una professione di grande importanza per il bene delle persone e che avrebbe apportato prestigio e rispetto a lui e ai suoi fratelli. Era molto portato per la carriera medica, ma nonostante il lavoro e la dedizione per questo tipo di studi continuava a dilettersi, esercitarsi e a leggere testi classici che rappresentavano una delle sue più grandi passioni. Fu proprio nel 1816 che, come anticipato, grazie a C. Clarke scoprì l'Omero nella traduzione inglese di G. Chapman. I due amici passavano intere notti a leggere l'autore greco e Keats ne rimase talmente affascinato da scrivere il componimento: *Primo sguardo all'Omero di Chapman* e che avremo modo di analizzare attentamente nei paragrafi seguenti. Non a caso sarà Apollo, il potente dio dell'Olimpo, patrono sia della poesia che della medicina, che gli fornì la chiave di lettura per la figura del poeta come curatore e a fargli vedere la poesia e i suoi interessi letterari in un'ottica diversa e con capacità di apportare benefici alle persone. La poesia infatti, come tutta l'arte, aveva la capacità, per il poeta inglese, di mostrare l'essenza delle cose e di spronare l'uomo al miglioramento e a uscire da uno stato di torpore. Sempre in questi anni C. Charles gli presentò il poeta Leigh Hunt, che rappresentava per J. Keats una fonte d'ispirazione e del quale conosceva perfettamente la produzione letteraria. Ne nacque un legame che durò per sempre sia a livello professionale che personale. La casa di L. Hunt era diventata un importante centro per la vita letteraria dell'epoca e fu proprio sul giornale di Hunt, *The Examiner*, che furono pubblicate alcune poesie di Keats. Sarà infine grazie a L. Hunt che, a seguito della precoce morte del poeta, venne costruito il culto di Keats, avendo egli riconosciuto in lui fin da subito l'eccellenza stilistica e poetica. La svolta nella sua vita avvenne alla fine del 1816 quando prese la decisione di abbandonare medicina e di dedicarsi esclusivamente alla poesia. Fu proprio in questo periodo che conobbe il pittore Benjamin Haydon (1786-1846), il poeta John Hamilton Reynolds (1794-1852) e il

commerciante Charles Armitage Brown (1787-1842), personaggi che lo aiutarono nella sua crescita artistica e lo seppero consigliare ma anche ispirare.

Nel 1817 grazie a B. Haydon vide per la prima volta i marmi del Partenone esposti al British Museum dopo l'acquisizione da parte di Lord Elgin. La visita segnò una svolta nell'esistenza del giovane poeta che all'epoca aveva una conoscenza molto approssimativa di arte greca, basata per lo più su testi scolastici e sulla visione di copie romane. B. Haydon gli aveva precedentemente mostrato gli schizzi dei marmi fatti da lui stesso, che però non prepararono a sufficienza la reazione del poeta quando vi si trovò di fronte. Rimase colpito dalla loro vitalità, dalla forza e dall'energia che trasmettevano e che emergeva nella tensione muscolare e nella forza espressiva dei volti¹⁵².

Il 3 marzo del 1817 segna un'altra data significativa sul calendario del poeta inglese con l'uscita del suo primo volume presso la Charles & James Ollier col titolo *Poems*, che però non riscosse il successo sperato. Nonostante l'insuccesso del primo volume decise di dedicarsi alla stesura di un poema lungo; nacquero così nel 1817 il poema *Endimione* e poco dopo l'*Iperione*, scritto tra il 1818 e il 1819 al capezzale del letto del fratello Tom che morì il primo dicembre del 1818. In entrambi i poemi compaiono leggende e storie attinte dal mondo greco che lo avevano affascinato fin dall'infanzia. La sua predilezione per il mondo classico era dovuta infatti anche a un'affinità di spirito e di gusto.

Fu sempre durante quell'anno che conobbe Fanny Brawne¹⁵³, con la quale si fidanzò nel mese di dicembre. Intorno alla loro relazione ci fu sempre un velo di segretezza voluto dal poeta stesso che in pochissime

¹⁵² St. Clair, *Lord Elgin* cit., pp. 268-270

¹⁵³ Per maggiori informazioni su Fanny Brawne si veda: J. Richardson, *Fanny Brawne: A Biography*, New York, Vanguard Press, 1952.

occasioni parlò della ragazza con i fratelli. La salute di John in quegli anni si fece sempre più fragile nonostante il poeta avesse solo 23 anni. I sintomi di una grave malattia come la tubercolosi non vennero riconosciuti dai medici che attribuivano questa spossatezza e debolezza fisica alla sua dedizione per lo studio e la poesia. Il 21 aprile 1819 compose una delle sue ballate liriche più conosciute, *La Belle Dame sans Merci* dove descrive un amante solo e pallido che nelle fattezze ricorda il fratello Tom. Una ballata che esprime anche l'ambivalenza dei sentimenti del poeta per Fanny Brawne.

Tra luglio e agosto del 1819 compose la sua unica opera teatrale, *Ottone il grande. Una tragedia in cinque atti*, in collaborazione con Charles Armitage Brown (1787-1842)¹⁵⁴. I due scrittori si divisero sommariamente i compiti per la stesura dell'opera. Brown fornì l'intreccio e i personaggi mentre Keats mise tutto in versi. L'opera non riscosse successo, tant'è vero che verrà rappresentata solo più di un secolo dopo, il 26 novembre del 1950 a Londra. Le ragioni che lo spinsero a collaborare con Charles Brown furono svariate, ma le due principali furono il desiderio di mettersi alla prova, con l'ambizione in futuro di realizzare un dramma tutto suo, e il tentativo di ripianare tramite il ricavato della tragedia il debito che aveva accumulato con l'amico e collaboratore.

Sempre nel 1819 Keats si dedicherà alla stesura di moltissime odi, forma poetica a lui più congeniale poiché gli lasciava molta libertà e possibilità di sperimentazione. Il 1819 fu proprio l'anno delle odi e forse il periodo più maturo e produttivo della sua attività. La salute del poeta aveva cominciato a peggiorare fin dagli inizi del 1818 e peggiorò drasticamente a seguito di un viaggio a piedi tra i laghi scozzesi in compagnia di C. A. Brown. Dal febbraio del 1820 la malattia di John si acuì e cominciò a soffrire di sempre più frequenti attacchi di tosse con perdite sanguigne. È

¹⁵⁴ Per maggiori informazioni su Charles Armitage Brown si veda: E. Hall McCormick, *The friend of Keats: A life of Charles Armitage Brown*, Wellington, Victoria University Press, 1989

proprio in questi mesi in cui la malattia si inasprì che anche l'amore per Fanny divenne più tormentato, tanto da affaticare ulteriormente il poeta che era già allo stremo delle forze. Il 17 settembre, su consiglio del medico, il poeta partì per l'Italia col suo amico Joseph Severn (1793-1879) sperando che il clima favorevole e più mite potesse portare giovamento alla sua salute, ma era ormai troppo tardi. Morì infatti pochi mesi dopo, a Roma, il 23 febbraio del 1821¹⁵⁵.

Nonostante la sua breve vita, Keats visse intensamente, e questo emerge distintamente dalle sue opere che diventarono per lui vita stessa, quasi una vocazione da cui non potersi tirare indietro. Il giovane poeta pensava così tanto alla poesia da non dormire la notte, come scrisse a Leigh Hunt in una lettera del 10 maggio 1817:

Sono andato all'isola di Wight – ho pensato tanto alla Poesia e tanto a lungo di seguito che non riuscivo a dormire la notte.¹⁵⁶

Una continua dedizione allo studio e alla composizione che non conosceranno tregua e non lasceranno mai sgombra la sua mente. In un'altra lettera a John Taylor del 24 aprile 1818 scrisse infatti:

Ho capito che non avrò altro godimento nella vita se non dissetare la mia continua sete di Conoscenza – e trovo che non c'è un'altra ricerca degna, se non fare del bene al mondo – alcuni lo fanno con la loro compagnia, altri grazie all'intelligenza, altri grazie alla benevolenza, altri ancora in virtù di quella specie di potere che consiste nel donare gioia e

¹⁵⁵ Keats, *Opere cit.*, p. CXXXVII-CCIV; J. Keats, *Lettere sulla poesia*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Edizioni Mondadori, 2014.

¹⁵⁶ Keats, *Opere cit.*, pp. 1049-1053

buonumore a tutti quelli che incontrano – e altri ancora in mille altri modi tutti ugualmente ligi all'unica padrona, la Natura. Per me c'è un solo modo – la strada è quella dell'applicazione, dello studio e del pensiero – strada che intendo perseguire e per questo ho il proposito di ritirarmi in solitudine per alcuni anni.¹⁵⁷

Keats ricercava l'essenza delle cose ed è proprio per questo che si applicava con tanta dedizione allo studio e alla scrittura. Riteneva, infatti, che fosse compito dei poeti, e quindi anche suo, rivelare agli altri quello che le persone non sono solite vedere e notare perché troppo concentrate sull'apparenza.

Keats era solito leggere e scrivere dalle otto alle dieci ore al giorno e continuava a correggere e modificare i testi che non lo lasciavano mai completamente soddisfatto. Il suo era un procedimento fino, di estrema precisione, dove ogni parola scritta aveva una sua precisa valenza e importanza. Tutta questa dedizione e continua revisione era dettata dalla ricerca alla base della sua poetica della bellezza e della verità. Una ricerca che partiva dal mondo che lo circondava, dagli oggetti più comuni e dalle persone che lo circondavano per arrivare agli influssi letterari e artistici che assimilava e rielaborava. Per il poeta inglese l'unico modo per raggiungere e portare a termine questa ricerca poteva passare solo tramite la poesia, poesia intesa come creazione, e come atto che permette di cogliere la realtà vera e più profonda.

A tal proposito scrisse a Richard Woodhouse una lettera il 27 ottobre 1818:

Il Poeta è la cosa più impoetica che esista; perché non ha
Identità – ne è continuamente in cerca – in cerca di diventare,

¹⁵⁷ *Ibidem* pp. 1107-1109

di fare un altro corpo – il Sole, la Luna, il Mare e gli Uomini e le Donne che sono creature d’impulso sono poetiche, c’è in loro un qualche attributo immutabile – ma il poeta no; non ha identità – è certamente la più impoetica di tutte le Creature di Dio. Se dunque il poeta non ha un sé, e se io sono un Poeta, che Meraviglia c’è se dico che non scriverò più? [...] Nutro l’ambizione di fare del bene al mondo: se sarò risparmiato sarà l’occupazione dei miei anni maturi – nell’intervallo tenterò di scalare la vetta della Poesia per quanto almeno le forze che mi sono state concesse me lo consentiranno. Quello che spero è di non perdere l’interesse nelle cose umane – e spero anche che l’indifferenza solitaria che provo di fronte ai riconoscimenti, anche da parte degli Spiriti più alti, non intacchi l’acutezza della mia visione. Non credo che succederà – perché sento che scriverò sempre e soltanto perché amo e desidero il Bello, anche se dovessi ogni mattina bruciare le mie fatiche notturne e nessuno dovesse mai neppure vederle.¹⁵⁸

Si rese conto che la sua esistenza era data solo dalla sua capacità di scrivere e comporre opere poetiche e solo così poteva trovare se stesso e carpire l’essenza della realtà che lo circonda. La poesia è la pratica che lo fa arrivare a comprendere il mondo, a scoprire il bello e il vero nella realtà circostante e che gli permette «di fare del bene al mondo».

A questa tensione tutta interiore e personale si unì la cultura romantica filtrata dalla sua passione per la cultura e l’arte classica.

Keats si avvicinò alla cultura classica perlopiù da autodidatta, studiò approfonditamente la lingua latina, tanto da tradurre Virgilio, durante gli anni della scuola, ma non studiò mai il greco antico e non intraprese, come

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 1147-49

molti coetanei, il Grand Tour nel Mediterraneo. Nella sua biblioteca personale figuravano però testi come le *Antiquities of Greece* (1697) di John Potter, il *Pantheon* (1698) di Andrew Tooke e il *Polymethis* (1747) di Joseph Spence. La lontananza linguistica, insuperabile per il poeta inglese, rese ai suoi occhi ancora più esotico e affascinante questo mondo lontano ma allo stesso tempo capace di puntare e raggiungere la perfezione. Vedeva nella cultura classica qualcosa di originario, che era riuscito a cogliere l'essenza della realtà ma che allo stesso tempo era perduto per sempre. Lo studio delle opere classiche e la visione delle opere riprodotte sui testi o dal vivo scatenarono nel poeta sentimenti contrastanti. Da un lato ne percepiva l'eternità della bellezza delle creazioni letterarie e artistiche del mondo classico, dall'altro, come avremo modo di vedere, ne avvertiva la fragilità di fronte allo scorrere inesorabile del tempo. Fu proprio da questa continua tensione che Keats riuscì a elaborare uno stile poetico altamente personale dove il romanticismo incontra il classicismo sia a livello tematico che, in alcuni casi, stilistico, con la stesura di opere come i *Poemi* (1817), *l'Endimione* (1818), *Iperione* (1818) fino alle odi del maggio 1819¹⁵⁹. È possibile pertanto dire che la tradizione classica costituisca un tema ricorrente e presente trasversalmente nella sua produzione poetica, come avremo modo di mostrare nei paragrafi seguenti.

¹⁵⁹ T. M. Kelley, *Keats, ekphrasis, and history*, in *Keats and History*, a cura di Nicholas Roe, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 212-237

4.2 La scoperta di Omero

Rivoluzionaria per Keats fu la scoperta del poeta greco Omero che portò alla pubblicazione, il primo dicembre 1816, della sua prima lirica su *The Examiner* dal titolo *Primo sguardo all'Omero di Chapman*:

Quanto ho percorso i reami dell'oro
e stati e regni ho visto prosperare;
ho vagato per isole a occidente
governate dai bardi per Apollo.
E spesso mi fu detto d'una terra
che è possesso del penseroso Omero;
ma l'aria pura mai ne ho respirato
finché Chapman non udii forte e chiaro:
con la sorpresa di chi osserva il cielo
quando un pianeta nuovo nuota intorno;
come gli occhi rapaci di Cortez
fissi al Pacifico – e tutti i suoi uomini
si guardavano con circospezione –
a Darien, in silenzio, sopra un picco.¹⁶⁰

Il titolo del sonetto ci ricorda che il poema è nato dall'atto di guardare l'Omero del traduttore e drammaturgo inglese G. Chapman (1559-1634). All'inizio della composizione, Keats utilizza il tema del viaggio per mare come metafora di letture poetiche e del poeta come un viaggiatore alla scoperta di nuove *isole*.

Il viaggio metafora continua ai versi 3 e 4 dove i poeti non sono descritti tramite i loro lavori, ma dalla loro lealtà al patrono delle arti Apollo. Keats ha quindi viaggiato nei *reami dell'oro* e ha potuto comprendere i testi non

¹⁶⁰ Keats, *Opere cit.*, pp. 83-85

solo leggendoli, ma anche osservandoli e concependoli figurativamente. Non conoscendo il greco, Keats lesse sempre l'*Odissea* nella traduzione inglese, ma tentò più volte di colmare questa lacuna studiando avidamente i testi e svariate opere di consultazione dedicate alla letteratura e alla cultura della Grecia classica. È quindi solo attraverso le parole di un altro (in questo caso Chapman) che Keats scopre il grande poeta greco e lo ode *forte e chiaro*. Il sonetto si chiude poi con due similitudini che sottolineano il senso della vista. La prima contiene un'incongruenza riguardante il pianeta che nuota, e non orbita, nel cielo. Questa immagine è metafora della comprensione dell'arte greca che può solo essere compresa a livello di analisi linguistica e poetica, senza riuscire a inoltrarsi e cogliere fino in fondo il substrato storico, culturale e geografico che l'ha prodotta.

Con la seconda similitudine Keats paragona l'effetto che l'ascolto della traduzione di Omero di Chapman ha avuto su di lui all'arrivo di Hernán Cortés¹⁶¹ (1485-1547) all'istmo di Panama. Interessante prima di tutto è il riferimento a un fatto che storicamente e geograficamente è lontanissimo dal mondo classico. Questa similitudine permette di concludere il sonetto con la stessa azione che lo aveva aperto: l'osservazione. Inizia, infatti, osservando Omero tramite la traduzione di Chapman e finisce scrutando il Pacifico tramite gli occhi di Hernán Cortés¹⁶².

Mentre la parte iniziale e finale del sonetto pongono l'attenzione sullo sguardo, la parte centrale si focalizza invece sull'udito. Questo ci riporta alla nascita dei poemi omerici avvenuti per tradizione orale, e solo successivamente per trascrizione e diffusione scritta.

¹⁶¹ Per maggiori informazioni su Hernán Cortés si veda: Salvador de Madariaga, *Hernán Cortés. Il conquistador dell'impero azteco*, Milano, Ghibli, 2019

¹⁶² D. S. Ferris, *Silent Urns. Romanticism, Hellenism, Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 52-84.

Keats era molto interessato a questa resa sonora tanto che in una lettera a John Hamilton Reynolds del 27 aprile 1818 scrisse:

Non vedo l'ora di rimpinzarmi del vecchio Omero come abbiamo fatto con Shakespeare, e io da solo di recente con Milton – se tu sapessi il Greco, e mi leggessi alcuni brani di quando in quando, estraendone il significato dalla nebbia, sarebbe un godimento più grande, credo, che leggermelo da solo – e sarò così felice quando potrò farlo io per te.¹⁶³

Dalla lettera emerge proprio questo desiderio di avere un momento di ascolto attivo, per comprendere meglio i poemi epici grazie alla traduzione inglese di Chapman e alla lettura dell'amico.

Nella poetica keatsiana, la scoperta di Omero segna una svolta paragonabile a quella avuta da Winckelmann con il soggiorno romano e rappresenta un momento centrale della sua formazione e dello sviluppo della sua poetica. Proprio per questa ragione egli la celebra attraverso la metafora della scoperta geografica e l'identificazione con i conquistatori del Cinquecento del nuovo mondo, confondendo però Hernàn Cortés con Vasco Núñez de Balboa¹⁶⁴.

In questi primi anni giovanili, la ricerca di una propria voce attraverso il confronto con la classicità affiora nel paradosso che la seconda parte del sonetto tratteggia. Se al viaggio per l'*epos* omerico corrisponde l'inizio della maturazione dell'identità poetica keatsiana, va osservato che

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 1109-1111

¹⁶⁴ Hernàn Cortés esplorò il Messico, l'Honduras e la Bassa California tra il 1518 e il 1536, mentre Vasco Núñez de Balboa esplorò Panama tra il 1510 e il 1519. Fu quindi Balboa a esplorare la zona di Panama e non Cortés come riportato nel sonetto. The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Conquistador*, in *Encyclopædia Britannica*, Invalid Date (<https://www.britannica.com/topic/conquistador-Spanish-history>.)

Keats ritrae H. Cortés, e implicitamente se stesso, in un atteggiamento di passiva contemplazione¹⁶⁵.

Un'immagine simile ritorna nel sonetto *A Omero* del 1818, dove il poeta inglese si raffigura fin dalla prima quartina in un momento di smarrimento e di distacco dal proprio sé:

Sopraffatto da un'enorme ignoranza,
di te sento parlare e delle Cicladi,
mentre seduto a riva vo'sognando
delfini tra i coralli negli abissi.
Eri cieco! – ma il velo fu squarciato,
per darti vita Giove schiuse i cieli,
Nettuno fece per te una tenda di schiuma,
e tutto il bosco fece cantare Pan;
sui lidi dell'oscuro c'è luce,
e in fondo ai precipizi l'erba è intatta;
sboccia il giorno nel cuore della notte;
tre volte puoi vedere tu da cieco;
vedeva come te solo Diana,
di terra, cielo e inferno la regina.¹⁶⁶

Keats è *sopraffatto* della sua *ignoranza* per la conoscenza del testo epico di Omero. Si sente inerme al cospetto degli antichi e di fronte alla loro grandezza, prova quasi inutilmente a raggiungere la loro perfezione, paragonabile solo a quella degli dei immortali, ma come il poeta greco era stato illuminato da Zeus e Poseidone, la lettura di Omero ha rappresentato

¹⁶⁵ T. Webb, *Homer and the Romantics*, in Robert Fowler, *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 287-310

¹⁶⁶ Keats, *Opere cit.*, p. 487.

per Keats un'esperienza epifanica, sollevando il velo dal suo sguardo e innescando il processo creativo e conoscitivo dell'immaginazione. Viene così a crearsi un parallelo tra Keats e Omero che non fa altro che accentuare la venerazione e ammirazione che il poeta inglese nutrì per Omero e i suoi poemi.¹⁶⁷

¹⁶⁷ M. Canani, "A most dizzy pain". *John Keats e la ricostruzione del poetic self romantic, tra classicità moderna ed ellenismo*", in *Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo*, A cura di A. Costazza, Milano, Led, 2017, pp. 167-181

4.3 I primi riflessi dell'influsso classico: la figura del dio Apollo

Nella poetica keatsiana, l'influenza dei modelli classici prende corpo nella scelta delle forme compositive, come l'ode e l'epica, ma il poeta inglese utilizza anche generi più legati all'epoca moderna e contemporanea come il sonetto. La sua opera non può pertanto essere assolutamente annoverata nella corrente del Classicismo, in quanto tutta la sua produzione rimane permeata da una tensione romantica, che comporta una visione altamente soggettiva della realtà circostante che si incontra però, anche con i temi classici. Nonostante quindi il fondamentale romanticismo di Keats, i riferimenti classici sono moltissimi nelle sue opere.

Sarà proprio al dio delle arti Apollo che egli dedicherà la sua prima ode, *Ad Apollo*:

Nelle tue sale dorate a occidente,
quando siedi sul trono
i bardi, i primi a sublimare
gesta eroiche e a cantare del fato,
con slancio impugnano la lira di diamante:
raggi di fuoco splendono le corde.

Là Omero con le braccia possenti
pizzica l'arpa di guerra,
si scalda l'occidente di splendore
mentre squillano lontane le trombe;
ma, quel che crea la più intensa sorpresa,
nuova forza dà l'animo al suo sguardo.

Di melodie tutto il tempio pervade
dolce e regale la lira di Virgilio;
l'animo considera ogni accento,

rapito – e non accenna respiro,
se lui narra il dolore d'una pira.

Segue allora un silenzio imponente:
resta in attesa ogni sfera;
senza fiato i poeti laureati;
fermi mentre è alta la tensione,
fermi se Milton non la smette di tuonare,
lasciando in pace i cieli estasiati.

Comandi a Shakespeare di far cenno,
e subito s'appresta a farsi largo
la banda tremenda delle Passioni
e ciascuna fa vibrare la corda
che più s'intona alla tempra tiranna,
mentre s'ispira il labbro al suo signore.

Una tromba d'argento suona Spenser:
le note fiere s'abbandonano al silenzio
e da un coro di vergini erompe
un inno alla castità. Quietè!
Ingenti mormorii la lira eolica
soffia in un incanto e spira vibrando.

Poi le sillabe accese del tuo Tasso
fluttuano per l'aria compiaciuta,
chiamando dal torpore gioventù,
scuotendo ogni recesso accogliente:-
le dita muovono con grazia le corde,
sciogliono l'animo a pietà e amore.

Ma quando tu ti unisci alle Muse
e le potenze del canto si confondono
da qui, sulla terra, ascoltiamo:
voci tenui nell'aria della sera
della bellezza colmano l'orecchio,
tua dote celeste, Dio dei bardi.¹⁶⁸

Scritta nel febbraio del 1815, quest'ode costituisce un'articolata invocazione alle Muse in cui il poeta inglese esprime la speranza di raccogliere l'eredità dei *bardi, i primi a sublimare / gesta eroiche e a cantare del fato*. Nella schiera scorge Omero e Virgilio, ma anche Shakespeare, Spenser e Tasso. Un "elenco" che evidenzia come Keats abbracci una nozione di classico fluida e ampia in questa prima fase, in cui l'antichità greco-latina si unisce con autori e influssi successivi.

Apollo costituisce una figura centrale per la poetica keatsiana, non solo è l'eroe dell'*Iperione*, ma compare come figura centrale in moltissime sue composizioni tanto che, prendendo come edizione completa dei lavori di Keats quella di Jack Stillinger del 1978, è possibile notare come ben metà dei testi contenga un riferimento a questa divinità classica.¹⁶⁹ Ad esempio nel poemetto del 1817 dal titolo: *Me ne stavo in disparte in cima a un colle* tra i versi 47 e 56 si legge:

E riaprite le corolle stellate,
calendule che ardete!
Asciugate le palpebre dorate,
lo chiede il grande Apollo
che in questi giorni si cantino lodi

¹⁶⁸ Keats, *Opere cit.*, pp. 19-21

¹⁶⁹ K. D. White, *John Keats and the Loss of Romantic Innocence*, Rodopi, Amsterdam, 1996, pp. 1-5

da ogni arpa che lui stesso ha provato;
e quando avrà baciato la rugiada,
ditegli che siete tra le mie gioie:
se mi vado perdendo in qualche valle
la sua voce mi giungerà col vento.¹⁷⁰

Per Keats Apollo è il dio della poesia ma anche del sole e non da ultimo, soprattutto ripensando alla biografia di Keats, il dio della medicina. È quindi la divinità che sanciva il passaggio da una professione all'altra del poeta e allo stesso tempo le univa indissolubilmente in una sola persona. Più avanti, al verso 215, compare inoltre un riferimento a una rappresentazione scultorea di Apollo, verosimilmente ispirata all'Apollo del Belvedere:

Era una sera tersa, luminosa,
gli uomini forti allegri più del solito,
desti a un suono di tromba come Omero,
o come Apollo sopra il piedistallo¹⁷¹.

Il riferimento al piedistallo ci porta proprio a pensare a una statua come poteva essere quella dell'Apollo del Belvedere (FIG. 7) considerata unanimemente tra le opere più belle e importanti che la capacità e la maestria umana avessero prodotto. La statua faceva originariamente parte della collezione che il Cardinale Giuliano della Rovere possedeva nel suo palazzo ai Santi Apostoli e una volta che egli divenne papa, col nome di Giulio II, la scultura venne portata in Vaticano dove è attestata a partire dal 1508. L'opera è una replica realizzata da Leocare nel II secolo d.C. di un originale in bronzo risalente circa al 330 a.C. Winckelmann parlò ed esaltò a lungo la bellezza e la perfezione di questa statua, considerata tra i più alti

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 95

¹⁷¹ *Ibidem* pp. 104-105

esempi dell'arte greca. Lo storico dell'arte tedesco la descrive usando queste parole:

La statua dell'Apollo rappresenta il più alto ideale dell'arte tra le opere antiche che si sono conservate fino a noi. [...] La sua statura sopravanza ogni forma umana, e il suo atteggiamento riflette la grandezza divina che lo impronta. [...] Quando mi trovo di fronte a questo prodigio artistico, dimentico ogni altra cosa e cerco d'innalzarmi al di sopra di me stesso per contemplarlo degnamente¹⁷².

Il dio è raffigurato in posizione stante e con indosso solo la faretra e un mantello che gli copre in parte il braccio sinistro. La mano sinistra doveva tenere un arco di cui rimane solo un piccolo frammento tra le dita. Il peso della scultura è tutto proteso sulla gamba destra, mentre la sinistra è solo in parte appoggiata a terra. La posizione del piede sinistro, così distante dal destro, ricrea la rapidità dell'apparizione e serve a dare dinamicità al dio. Il corpo e il volto sono giovanili, ma lo sguardo è serio, fiero e rivolto lontano, immerso come nei suoi pensieri¹⁷³.

Anche Joseph Spence, storico e studioso vissuto nel Settecento secolo, scrisse sull'Apollo del Belvedere:

L'aria dell'Apollo del Belvedere ci fornisce l'idea di qualcosa che supera l'umano. Molto più vigorosamente di qualunque altra opera che si è conservata... La sua eccellenza.... consiste in un'espressione che rimanda al divino...., questa statua può, forse giustamente, rivendicare

¹⁷² Winckelmann, *Il bello nell'arte, scritti sull'arte antica* cit., pp. 115-117

¹⁷³ G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte greca*, Città di Castello, Mondadori Università, 2013.

l'eccellenza, anche a confronto con i migliori resti di tutta l'antichità.¹⁷⁴

Proprio per questi unanimi riconoscimenti la scultura era tanto conosciuta e Keats forse ebbe la fortuna di vederla poco prima di morire nel dicembre del 1820 quando si trovava a Roma con J. Severn. Questi riferimenti e i seguenti però si basano su una conoscenza del poeta inglese acquisita grazie allo studio di libri contenenti riproduzioni e informazioni sull'opera, *in primis* il testo di Winckelmann. L'immagine della scultura e il riferimento al dio della poesia ritornano in altre opere come in *A mio fratello George* dove si legge:

Quante ore terribili ho trascorso,
di nuvole pesanti e confusione
in testa; in quei momenti ero convinto
che invano risuonassero le sfere
dalla volta celeste, pur guardando
giochi di lampi nel profondo oscuro;
o disteso supino su di un prato
un pensiero divino tra le stelle:
m'era estraneo pure il canto di Apollo,
nonostante le nuvole piumate
sulla porpora del tramonto e i lampi

¹⁷⁴ Traduzione dell'autrice. Testo originale: «The air of the Apollo Belvedere, gives us an idea of something above human; more strongly, than any figure among the great numbers that remain to us... As (its) excellence... consists in the expression of something divine..., this statue may, perhaps justly enough, claim the preference, even in this distinguished class of the best remains of all antiquity». J. Spence, *Polymetis: Or, An Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the Antient Artists: Being an Attempt to Illustrate Them Mutually from One Another. In Ten Books*, London, R. Dodsley, 1747, p. 83.

che oscuravano l'oro della lira:
neppure l'ape che ronzava quieta
mi suggeriva una canzone agreste¹⁷⁵.

Gli dedicherà una seconda ode nel 1817 dal titolo *Ode ad Apollo* dove
descrive il dio con tutti i suoi attributi

Dio dall'arco d'oro,
e dalla lira d'oro,
e dalla chioma d'oro,
e dalla luce d'oro,
auriga
lungo l'anno paziente
dove, dove mai la tua collera
quando idiota ti presi la corona –
l'alloro, la gloria,
il faro della tua storia
Ero un verme strisciante, da schiacciare,
Apollo Delfico?¹⁷⁶

Keats si considerava un seguace di Apollo che però osò troppo prendendo al
dio la corona d'alloro nonostante fosse solo all'inizio della sua carriera
come poeta. Nel corso degli anni la figura del dio divenne estremamente
importante per Keats, per la sua ispirazione poetica e per la sua influenza,
tanto che il 19 febbraio del 1818 scrisse a Reynolds:

È più dignitoso stare seduti come Giove, che volare come
Mercurio – smettiamo dunque di correre qua e là in cerca di

¹⁷⁵ Keats, *Opere cit.*, p. 67

¹⁷⁶ *Ibidem* pp. 141-142

miele, ronzando come api impazienti all'idea di quel che vogliamo ottenere. Apriamo piuttosto i petali come fa il fiore e facciamoci passivi e ricettivi – attendiamo pazienti che col suo occhio Apollo ci faccia fiorire, impariamo da ogni nobile insetto che ci farà onore di venirci a trovare – invece di carne ci sarà dato in pasto il nettare e da bere la rugiada.¹⁷⁷

È ancora una volta la natura la primaria fonte d'ispirazione per Keats, che fiorisce e si *rende poetica* grazie all'azione di Apollo.

Un altro libro che sappiamo essere stato presente nella biblioteca di Keats e da cui probabilmente attinse per la figura di Apollo è il testo di William Godwin pubblicato col nome di Edward Baldwin del 1806 *The Pantheon: or Ancient History of the Gods of Greece and Rome. For the Use of Schools, and young persons of both sexes*.¹⁷⁸ Il testo che inizia con delle tavole raffiguranti le divinità tra le quali anche Apollo, vede il dio raffigurato come l'Apollo del Belvedere (FIG. 8) conservato ai Musei Vaticani e poi descritto all'inizio del testo. Il testo continua poi con singoli capitoli dedicati alle varie divinità dove vengono descritti gli attributi, le “competenze”, le origini e le caratteristiche distintive di ciascuna. Keats molto probabilmente trasse ispirazione dal seguente paragrafo:

Apollo ha vari uffici. È l'auriga del sole, o meglio il sole stesso; guida il suo carro ogni giorno attraverso il giro dei cieli, e di notte affonda sotto le onde per riposare. [...] Apollo è anche il Dio della musica e della poesia: con queste sembianze è rappresentato con una lira in mano e circondato dalle Nove Muse. [...] Apollo è anche il dio della medicina. Infine, si suppone che Apollo abbia

¹⁷⁷ *Ibidem* pp. 1088-1094

¹⁷⁸ A. Osler, *Keats and Baldwin's "Pantheon"*, «The Modern Language Review», 1967, 62, pp. 221-225.

istruito l'umanità nell'arte di predire eventi futuri: in tutto questo c'è una stretta connessione: è il sole, che irrompe in primavera, e riversa su di noi il calore geniale dell'estate, che ispira la mente con concezioni luminose e poesia, e lo stesso modo di pensare che rende gli uomini poetici, li infonde di sagacia al di là dei loro simili e li conduce con audace intelligenza ad anticipare gli eventi futuri.¹⁷⁹

Come anticipato la divinità era cara al poeta inglese perché metteva insieme sia la sua originaria professione di medico che la sua successiva carriera letteraria. Un potere medico che il poeta Keats sperava ora di raggiungere scrivendo poesia e mostrando l'essenza delle cose, e non più attraverso la scienza e le conoscenze del medico-chirurgo.

¹⁷⁹ Traduzione dell'autrice, Testo originale: «Apollo has various offices. He is the charioteer of the sun, or rather the sun itself; he drives his chariot every day through the circuit of the heavens, and at night sinks below the waves to rest. [...] Apollo is also the God of music and poetry: in this character he is represented with a lyre in his hand and surrounded by the Nine Muses. [...] Apollo is also the God of medicine. Lastly, Apollo is supposed to have instructed mankind in the art of foretelling future events: in all this there is a close connection: it is the sun, as he breaks forth in the spring, and pours upon us the genial warmth of summer, that inspires the mind with glowing conceptions and poetry, and the same turn of mind which makes men poetical, imbues them with sagacity beyond their fellows, and leads them with daring penetration to anticipate events to come.» W. Godwin, *The Pantheon: or Ancient History of the Gods of Greece and Rome. For the Use of Schools, and young persons of both sexes*, London, M.J. Godwin, 1814, pp. 45-51

4.4 La figura di Psiche nell'ode a lei dedicata

Tra il 21 e il 30 aprile del 1819 John Keats scrisse una composizione, che inaugura la serie delle grandi odi che furono composte proprio quell'anno, l'*Ode a Psiche*:

Ascolta, Dea, le sillabe stonate
con grazia estorte a un ricordo caro:
e concedimi di dire i tuoi segreti
nella soffice conca del tuo orecchio.
Ma certo oggi ho sognato, oppure ho visto
l'ala di Psiche che ero tutto sveglio?
Spensierato giravo per un bosco
e poi dalla sorpresa trasalivo!
Ho scorto due creature, fianco a fianco,
nell'erba folta, sotto un mormorio
di foglie e fiori smossi, e lì scorreva
nascosto un ruscelletto:
in quel silenzio d'occhio profumati,
radici, gemme azzurre e argento e rosse,
respiravamo tranquille sull'erba,
le braccia avvinte e le punte dell'ala;
la carezza del sonno già staccava
le loro labbra prima dell'addio,
e pronte a darsi baci più di quando
l'amore insorge con il primo sguardo;
riconoscevo l'alato ragazzo;
ma chi eri tu, felice colombella?
Proprio tu, la sua Psiche!

Ultima nata, quanto più adorata

d'ogni schiera scomparsa dall'Olimpo!
Più dell'astro di Febe tra zaffiri,
più di Vespero, lucciola amorosa
del cielo, la più bella e senza templi,
senza un altare ricolmo di fiori;
non hai cori di vergini che cantano
quando la notte è fonda;
né voce, liuti, flauti, dolce incenso
che sparge dal turibolo oscillante;
né celle, boschi, oracoli, il delirio
sulle livide labbra d'un profeta.

La più splendente, giunta troppo tardi
per voti antichi, tardi per la lira
ingenua, quando sacro era l'incanto
dei rami e sacri l'aria, l'acqua e il fuoco;
ancora in questi giorni lontanissimi
dai culti lieti, l'ala tua che s'agita
luminosa sui resti dell'Olimpo,
io vedo e canto, spinto dal mio sguardo.
Io ti farò da coro e canterò
quando la notte è fonda;
sarò voce, liuto, flauto, l'incenso
che sparge dal turibolo;
e cella, bosco, oracolo, il delirio
sulle livide labbra d'un profeta.

Ti farò da ministro, dentro un tempio
in terre della mente non battute,
lieve un'ansia vi dirama pensieri
che mormorano al vento come pini:

e più lontano, quelle chiome scure
di balzo in balzo vestono i crinali
e zefiri, ruscelli, uccelli e api
assopiranno le driadi sul muschio;
e nel mezzo di questa quiete vasta
le rose d'un santuario disporrò
tutt'intorno alle grate del mio genio,
boccioli, campanelli e stelle ignote
e quanto può la verde Fantasia,
che crea i fiori, e mai ricrea gli stessi:
e lì sarà per te ogni delizia
che un pensiero segreto si conquista,
una torcia, una finestra aperta a notte
per il più caldo Amore!¹⁸⁰

La struttura dell'ode è simile alla ballata *La belle dame sans merci*, composta sempre in quei giorni di metà aprile, in quanto in entrambe troviamo il narratore che vaga da solo e offuscato dalla bellezza che lo circonda. L'incontro con Amore e Psiche ha forti caratteri sensuali accentuati dalla presenza dei fiori e da una natura nel pieno del suo rigoglio e nel momento di massima sboccatura, tanto che il solitario narratore sembra essere entrato in un mondo fantastico dove Amore e Psiche sono sdraiati e addormentati sull'erba nei pressi di un ruscello.

Nella seconda stanza Keats si concentra sulla figura di Psiche definendola *l'ultima nata* ma allo stesso tempo la *più adorata d'ogni schiera scomparsa dell'Olimpo* nonostante non abbia templi, altari ricoperti di fiori e cori delle vergini. Benché Keats riconosca e si renda conto che ormai sia tardi per la dea per essere venerata, come erano stati gli altri dei dell'Olimpo, lui stesso si offre come ministro, portavoce e sacerdote a lei

¹⁸⁰ Keats, *Opere cit.*, pp. 681-685.

solo dedicato. In questi versi si legge una leggera e appena percepita nostalgia del poeta per i tempi passati, per non averli vissuti e per non aver potuto essere d'aiuto a Psiche quando ne aveva veramente bisogno. Nostalgia che si accentua nella stanza finale con un climax però positivo che porta a una lieta conclusione dove anche un sentimento molto forte ma allo stesso tempo fragile come l'amore può avere compimento.

Keats aveva già celebrato l'apoteosi di Psiche in *Me ne stavo in disparte in cima a un colle*, un poemetto in distici scritto nel dicembre del 1816. Nell'ode Psiche è già una dea e le avventure narrate risalgono ai primi incontri con Eros. Keats parla di nuovo della dea e della sua storia in una lettera ai fratelli iniziata il 14 febbraio e terminata, come un diario su più giorni, il 3 maggio del 1819 dove scrisse in chiusura della lettera:

La poesia seguente – l'ultima che ho scritto – è la prima e l'unica che mi sia costata una fatica minima – l'ho buttata giù in gran fretta – l'ho scritta con agio, e credo che proprio per questo sia più bella e spero che mi incoraggerà a scrivere altre cose con uno spirito più pacato e sano. Dovete ricordarvi che Psiche non è stata investita dell'attributo di dea se non dopo Apuleio il Platonico – che visse alla fine dell'età Augustea (*sic*), e di conseguenza la Dea non è mai stata venerata né le sono stati offerti sacrifici con lo stesso fervore degli antichi – e forse addirittura non è mai stata neppure considerata nella vecchia religione – io sono più ortodosso e non ho voluto che una Dea pagana fosse così maltrattata.¹⁸¹

Keats conosceva le *Metamorfosi* di Apuleio grazie alla traduzione di William Adlington del 1566 e ristampata svariate volte visto il successo

¹⁸¹ Keats, *Opere cit.*, pp. 1152-1183

riscosso. La storia di Amore e Psiche parla di un amore sottoposto a varie peripezie ed ostacoli prima di trovare un lieto fine. Psiche è infatti una mortale dalla bellezza paragonabile a quella della dea Venere, la quale, ingelositasi per il confronto e per il suo fascino, chiede al figlio Cupido di scagliare una freccia che faccia innamorare la fanciulla dell'uomo più brutto che abita la terra. Cupido sbaglia però mira e colpisce erroneamente il proprio piede, cadendo così follemente innamorato di Psiche. Nel frattempo i genitori della ragazza, a seguito della consultazione di un oracolo la portano e l'abbandonano su un'alta rupe dove viene prelevata da Cupido e portata nel suo Palazzo, diventando sua sposa anche se la ragazza non può sapere chi sia il suo misterioso marito che le appare solo nell'oscurità della notte. Una volta scoperta l'identità dello sposo è costretta a compiere una serie di pericolose prove per potersi ricongiungere a lui e diventare immortale.

Altre due fonti grazie alle quali Keats lesse e conobbe la storia di Amore e Psiche sono i testi, già citati di J. Lemprière, *A Classical Dictionary*, e *Polymetis* di J. Spence dove compare anche un'illustrazione della loro storia d'amore (FIG. 9).¹⁸² Nello specifico l'illustrazione contenuta nel testo di Spence prende spunto da due gruppi scultorei. Il primo è quello datato al 130 d.C. e conservato ai Musei Capitolini di Roma (FIG. 10). Nella scultura, e conseguentemente sulla tavola nel testo di Spence, Amore e Psiche sono avvolti in un abbraccio che li porta ad avvicinare i loro volti proprio nell'attimo prima del bacio. I corpi sono completamente nudi ad eccezione di un mantello che copre la parte bassa del corpo di Psiche. La schiena di Amore, a differenza dell'illustrazione, non ha dettagli anatomici e non ha le abituali ali. La seconda opera, ancora più simile a quella del volume di Spence, è il gruppo scultoreo conservato

¹⁸² J. Ian, *Keats and the mirror of art*, Oxford, Clarendon P., 1967

alla Galleria degli Uffizi (FIG. 11) e risalente sempre al II secolo d.C., dove anche Psiche ha le ali proprio come nella tavola del *Polymetis*.

Non si può inoltre non ricordare la celebre scultura di Antonio Canova, lo scultore neoclassico per eccellenza, che realizzò diverse copie di Amore e Psiche. La più celebre è quella del 1787-1793 conservata al Louvre che mostra il momento finale di felice unione tra i due amanti. Anche in questo caso Keats, non ebbe modo di vedere l'opera originale, ma poteva osservarne una riproduzione nel dipinto di Hugh Hamilton, *Antonio Canova in His Workshop* del 1788-91, conservato al Victoria and Albert Museum (FIG. 12). Nel quadro compare lo scultore Antonio Canova con la giacca rossa e un martelletto in mano e il venditore di opere d'arte Henry Tresham che osserva il modello di Amore e Psiche proposto e realizzato dallo scultore italiano.

Keats fu particolarmente affascinato e interessato al periodo di sofferenza di Psiche prima di diventare immortale. L'ode è un atto pagano di venerazione per la dea da parte di Keats dovuto e giustificato dal poeta anche come conseguenza della trascuratezza degli autori del passato che non le avevano riconosciuto il ruolo di dea fino ad Apuleio, e in parte per la sua fascinazione per le molteplici interpretazioni allegoriche legate a questo mito.

Una delle più famose interpretazioni era quella di Filippo Beroaldo il Vecchio (1453-1505)¹⁸³ risalente alla fine del Quattrocento in chiave neoplatonica. L'interpretazione della favola da parte dell'umanista vedeva in Psiche la rappresentazione dell'anima che intraprendeva un percorso di avvicinamento al divino tramite delle prove da superare. Il Bello e l'Amore acquisivano così nel mito un valore morale prima che estetico e legato alla

¹⁸³ Per maggiori informazioni su Filippo Beroaldo il Vecchio si veda: A. Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio, un maestro per l'Europa: da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Bologna, Società editrice Il mulino, 2015

fisicità dell'uomo¹⁸⁴. Questo è sicuramente un tema caro al poeta inglese, come vedremo in *Ode su un'urna greca*, ma la cosa che però stupisce nel leggere l'ode di Keats è il suo concentrarsi sul finale felice del mito. Lo stesso finale era già presente in *Me ne stavo in disparte in cima a un colle*:

E così chi primo narrò di Psiche
su dolci venti giunta a meraviglie;
di cosa fu il primo bacio d'Amore;
e dei piccoli morsi sulle guance;
di tutti quei sospiri, del tremore
negli occhi che l'un l'altro accarezzava:
il lampo, il rapimento, lo stupore,
il buio, lei da sola, il tuono orrendo;
passato tutto, entrambi su nel cielo
chini davanti a Giove a render grazie¹⁸⁵.

Keats s'immagina pertanto un lieto fine per la storia della dea e del suo amore dove i due innamorati si ritrovano insieme nel cielo a ringraziare Giove, felici per il loro amore reciproco. Keats non racconta in questi versi esplicitamente tutte le sofferenze patite da Psiche per vedere e avere Amore, le accenna solamente con parole che ne fanno riferimento come *sola* e *tuono orrendo*, ma poi passa tutto e i due amanti si ritrovano assieme.

Questi due componimenti riflettono ovviamente anche la vita personale amorosa di John Keats che all'epoca era già profondamente e sinceramente innamorato di Fanny Brawne, e possiamo solo immaginare che fosse fortemente desideroso e speranzoso di avere il suo lieto fine.

¹⁸⁴ J. Haig Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass: A Study in Transmission and Reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008, pp. 197-242.

¹⁸⁵ Keats, *Opere cit.*, p. 99 (vv. 141-150)

4.5 Ode a un usignolo, un canto eterno di dolore

I

Fa male il cuore, e il sonno offusca i sensi,
come avessi bevuto la cicuta,
o vuotato da poco fino al fondo
un narcotico, e fossi sceso al Lete:
non invidio la sorte felice,
felice della tua felicità,
perché tu, come una driade leggera,
per macchie melodiose
di faggi verdi, nell'ombra infinita
vai cantando l'estate a piena gola.

II

Per un sorso di vendemmia! Tenuto
tanto a lungo nel fresco della terra,
e che sappia di Flora e d'ogni verde,
di danze allegre, e canti di Provenza!
Una coppa di caldo meridione,
colma di rosso, verace Ippocrene –
ride sull'orlo una schiuma di perla
e s'è tinta di porpora la bocca;
fammi bere, filare via dal mondo
e svanire con te nel fitto bosco –

III

Lontano, e poi dissolvermi, scordare
quel che tu tra le foglie mai conosci,
stanchezza, febbre, affanno, proprio qui,
dove l'uomo con l'uomo si lamenta;
dove tremano capelli ingrigniti,
e smuore gioventù come uno spettro;
dove il solo pensare infonde pensa,

dispiacere dalle ciglia di piombo,
e non splendono gli occhi alla bellezza
e più di un giorno non li anela Amore.

IV

Lontano, lontano! In volo da te,
non sul carro di Bacco coi leopardi,
ma sull'ali di Poesia, invisibili,
benché lento il cervello indugi ancora:
già sono lì con te! La notte è dolce,
e magari la luna è sul suo trono,
circondata di fate splendenti;
ma qui non giunge luce,
tranne quella che s'apre per le brezze
nel buio verde dove il muschio è fitto.

V

Non riconosco i fiori tutt'intorno,
neppure il dolce incenso giù dai rami,
nell'ombra avverti tutta la dolcezza,
che il mese più propizio va mirando
sull'erba, sul boschetto e i frutti incolti;
il biancospino e pure l'eglantina;
le effimere violette tra le foglie;
e il primo figlio di metà di maggio,
il bocciolo della rosa muschiata,
casa d'insetti nelle sere estive.

VI

Ascolto qui nel buio; e quanto volte
ho quasi amato la morte benigna,
e nei miei versi l'ho chiamata dolce
perché volasse via col mio respiro;
mai come adesso m'è dolce morire,

finire entro la notte e non soffrire,
mentre intorno si sparge la tua anima,
in una tale estasi!
Tu canteresti ancora, e zolla ormai
non avrei orecchio per l'alto tuo requiem.

VII

Non sei nato per la morte, immortale!
Ne sarai preda d'avidio futuro:
la voce che ho ascoltato questa notte
l'hanno ascoltata imperatori e servi:
forse la stessa che scavò un sentiero
nel cuore malinconico di Ruth,
quando piangeva nel grano straniero;
è la stessa che più volte ha incantato
le finestre affacciate sulla schiuma
dei marosi in terre dimenticate.

VIII

Dimenticate! È come una campana
che mesta mi distoglie e mi fa solo!
Addio! La fantasia più non ci illude,
è soltanto un folletto dispettoso.
Addio! Addio! Svanisce il tuo lamento
oltre i campi, lungo il quieto ruscello,
sulla cima del colle; si è nascosto
nelle valli profonde:
fu una visione, o un sogno ad occhi aperti?
La musica è svanita: - Forse dormo?¹⁸⁶

¹⁸⁶ Keats, *Opere cit.*, pp. 693-699

L'ode a un usignolo fu scritta nel maggio del 1819 e viene datata subito prima di *Ode su un'urna greca*. Soggetto dell'ode è l'usignolo, un uccellino caro alla tradizione romantica, tanto che già Samuel Taylor Coleridge gli aveva dedicato due componimenti: *To the Nightingale* del 1796 e *The Nightingale: a Conversation Poem* del 1798¹⁸⁷. A differenza delle composizioni precedenti e di quelle successive, in questo caso il metro di paragone all'immortalità dell'uomo non è la cultura classica, ma il canto dell'usignolo.

Sono state avanzate diverse interpretazioni, che ruotano tutte intorno alla dicotomia di considerare l'ode in chiave positiva, vedendo nelle capacità del poeta un modo di trovare anche lui una propria voce e di rendere il suo canto eterno, oppure in chiave negativa, dove il poeta non riesce ad elevarsi alla medesima perfezione del canto dell'usignolo¹⁸⁸. Si è già potuto osservare come in Keats sia tendenzialmente predominante il secondo aspetto, che non va però visto solo in chiave pessimistica, in quanto nella sua riflessione c'è una perenne tensione e ricerca per raggiungere i modelli alti sia che si tratti di opere classiche, sia come in questo caso del canto dell'usignolo.

Nell'ode sono molti i riferimenti al mondo classico, iniziando già con i primi quattro versi della prima stanza, che sono un eco del quattordicesimo epodo di Orazio che recita nei versi in apertura:

Perché tanta morbida inerzia abbia tanto pervaso
i miei sensi di morbido oblio
quasi avessi bevuto con gola riarsa le coppe
che inducono il sonno di Lete¹⁸⁹.

¹⁸⁷ G. Watson, *Coleridge the Poet*, New York, Routledge, 2016

¹⁸⁸ Keats, *Opere cit.*, pp. 1378-1384.

¹⁸⁹ Testo originale: «Mollis inertia cur tantam diffuderit imis / oblivionem sensibus, / pocula Lethaeos ut si ducentia somnos / arente fauce traxerim.» Q.

Entrambi i poeti sono offuscati nei sensi, non hanno la mente veramente lucida come se avessero bevuto qualcosa che li ha indotti al sonno. Orazio in questo epodo cerca di giustificare a Mecenate il ritardo dei suoi giambi a causa delle ritrosie della libertina Frine e conseguentemente alle pene d'amore che non gli permettevano di concentrarsi e di scrivere le opere che gli erano richieste. Per Orazio sono le pene d'amore la causa del suo stato d'animo e fisico che lo portano ad avere la mente annebbiata e a vivere in stato di oblio. Queste stesse sensazioni provate da Keats sono però causate non da un sentimento d'amore non corrisposto ma dalla riflessione che scaturisce nel poeta inglese ascoltando il canto dell'uccellino. Proprio per questa ragione, nonostante la chiara ripresa del modello classico, il resto del componimento si caratterizza per una costruzione e per dei toni altamente personali e inediti.

Gli epodi di Orazio costituiscono una raccolta di 17 poesie composte tra il 42 e il 41 a.C. e trattano gli argomenti più svariati, ma in molti di loro si fa spesso riferimento e allusione al dolore, a stati febbrili e all'utilizzo di medicinali per curare il corpo e conseguentemente lo spirito.¹⁹⁰ Abbiamo già osservato l'inizio dell'epodo XIV, ma confronti simili e allusioni a situazioni affini si ritrovano anche negli epodi III e V, dove si fa riferimento a erbe e ad altri espedienti medici per il loro potere curativo. Nonostante la ripresa dei primi versi dell'epodo XIV sicuramente fu l'epodo XVII ad avere avuto più peso sulle riflessioni e sui pensieri di Keats. In questo componimento Orazio rappresenta se stesso devastato e sotto gli effetti dell'incantesimo da Canidia:

Orazio Flacco, *Odi ed epodi: Canto secolare*, trad. di Ego Dotti, Milano, Feltrinelli editore, 2018, p. 53

¹⁹⁰ Q. Orazio Flacco, *Odi ed epodi*, trad. di Germano Zanghieri, Milano, LED online, Edizioni Universitarie, 2006

La giovinezza ormai se n'è fuggita
e il colorito roseo d'una volta
ora ha lasciato il posto
a una livida pelle che ricopre le ossa.
Grazie alle tue lozioni i miei capelli
si sono fatti bianchi, né c'è quiete e riposo
che possa consolarmi degli affanni:
le notti ai giorni seguono, ed i giorni alle notti
senza ch'io trovi il modo di placare
il cuore gonfio sempre di sospiri¹⁹¹.

L'immagine di un corpo così emaciato, prematuramente segnato dall'età e colto da continui affanni non poteva non far pensare al poeta inglese alla sua stessa situazione e condizione clinica. Keats aveva potuto leggere Orazio sia in traduzione inglese che in originale, sappiamo infatti grazie all'inventario della sua biblioteca fatto da Brown che possedeva un testo contenente le opere del poeta latino in lingua originale¹⁹². Quello che però contraddistingue nettamente i sintomi dei due poeti è che Orazio è afflitto dalle pene d'amore che gli portarono anche dei disturbi fisici, mentre Keats è tormentato sia dai dolori della sua malattia, che aveva forti ripercussioni sul suo corpo e sulla sua forza, ma allo stesso tempo dal suo impegno poetico e letterario che lo consumava e lasciava senza forze.

L'usignolo compare subito nella prima stanza, dove il poeta afferma di non invidiare la sua sorte felice ma, nonostante ciò in questa fase iniziale riesce a gioire della sua felicità data dal cantare *l'estate a piena gola*. Tutto

¹⁹¹ Testo originale: «Fugit iuventas et verecundus color / reliquit ossa pelle amicta lurida, / tuis capillus albus et odoribus, / nullum a labore me reclinat otium; / urget diem nox et dies noctem neque est / levare tenta spiritu praecordia.» Orazio, *Odi ed epodi* cit., p. 58.

¹⁹² E. Oliensis, "Ode to a Nightingale" and Horace's "Epodes", «Keats – Shelley Journal», 2013, 62, pp. 32-36.

il componimento è costruito su momenti alti e bassi dettati dallo stato d'animo alterato e in continuo mutamento del poeta inglese. Nelle strofe seguenti, infatti, si assiste a un parziale ribaltamento di questa precedente affermazione in quando Keats si augura di *svanire* con l'usignolo *nel fitto bosco* e di poter dimenticare tutti quegli affanni sia fisici che mentali che lo affliggevano in continuazione. Il suo è un desiderio di lasciare tutto per andare via *sull'ali di Poesia*. Alla stanza VI però si assiste a un ulteriore cambio di tono che assume delle tinte più fosche dove invoca la morte e la definisce *benigna e dolce*. Questa strofa lo porta a riflettere su cosa la morte comporterebbe per lui e per il suo corpo. Il poeta si trasformerebbe, infatti soltanto in una zolla di terra, mentre l'usignolo continuerebbe a cantare e il suo canto assumerebbe i toni di una messa funebre per il poeta. La stanza VII si concentra sull'usignolo e sul suo canto immortale. Una voce che ha attraversato i secoli e che si fa metafora di tutta l'arte.

Nell'ultima strofa troviamo il poeta in uno stato confusionale, dove non capisce se tutto ciò sia stato una visione o un sogno e se il canto dell'usignolo possa rappresentare la realtà e pertanto qualcosa a cui tendere o se invece rimane soltanto qualcosa di lontano e la cui presenza può vivere solo nei sogni.

Tutta l'ode gira intorno a due soggetti principali: l'usignolo e Keats e il loro rapporto è declinato attorno a tre fattori chiave che costruiscono l'intero poema: le modalità usate dal poeta inglese per alleviare il dolore della sua infelicità, il significato simbolico dell'uccello e le capacità di Keats di vivere un'esperienza intensa e completa. Già la prima stanza si apre con un conflitto che spiega le differenze tra i due protagonisti dell'ode. L'usignolo è felice, mentre il poeta è preso da uno stato di sconforto e ha i sensi offuscati, ma nonostante questo stato confusionale riesce in parte a godere della felicità dell'uccellino gioendo per il suo stato d'animo. L'usignolo viene caratterizzato come non sottoposto ai cambiamenti del

tempo, al suo decadimento. L'uccellino è immortale e addirittura nella stanza IV si assiste a un'ulteriore caratterizzazione dove diventa lo strumento che permette al poeta di andare lontano sulle *ali di Poesia*. Un movimento che però s'interrompe bruscamente alla stanza VI e vede il poeta tornare a uno stato di sconforto anticipato in apertura dell'ode. Proprio a partire da questa stanza Keats e l'usignolo saranno su due piani distinti e difficilmente riconciliabili. L'usignolo vive infatti nel tempo dell'immortalità, mentre Keats in una realtà che non solo gli costa fatica, ma anche che in alcuni momenti gli fa desiderare di porne fine¹⁹³.

Rispetto ai capitoli precedenti sono minori gli esempi inerenti la figura e il significato dell'usignolo nell'arte e nella letteratura classica, ma anche in questo caso esiste un repertorio che Keats poteva conoscere grazie ai testi già citati che facevano parte della sua biblioteca e in generale per il suo interessamento e passione per la cultura greca e romana. Il mito più conosciuto in cui compare la figura dell'usignolo è quello delle due sorelle Filomena e Procne (o Progne) figlie di Pandione, re di Atene¹⁹⁴. Procne era sposata con il re trace Tereo che comunica la falsa notizia riguardante la morte della moglie e chiede subito come nuova sposa la sorella Filomena che viene brutalmente violentata nella stalla e le viene tagliata la lingua per evitare che possa raccontare l'accaduto. Filomena è però un'abile tessitrice, come la sorella, e decide di ricamare l'atroce violenza subita e di mandarla a Procne che era ancora viva. Le due donne per vendetta decidono allora di uccidere il figlioletto Iti e di darlo in pasto al marito. Quando Tereo lo scopre esplode d'ira, ma Zeus salva le due sorelle trasformando in un usignolo Procne e in una rondine Filomena. Vediamo come nel mito la perdita della voce umana viene sostituita dal canto naturale che può essere

¹⁹³ E.R. Wasserman, *The finer tone. Keats' Major poems*, Baltimore, The Johns Hopkins Press Baltimore, 1967, pp. 175-223.

¹⁹⁴ P.O. Monella, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Patron, 2005

solo più perfetto. L'usignolo era considerato nella tradizione greca e romana come un cantore instancabile del proprio dolore. Rappresenta la terribile e infinita sofferenza di una madre che ha ucciso e perso il proprio figlio e pertanto il suo canto, la sua nenia non conosce pause né di giorno né di notte e continua imperterrita nelle diverse stagioni. La caratteristica del suo canto notturno si è infine trasferita anche nel vocabolo stesso inglese che designa l'animale: *nightingale* o il tedesco *nachtigall* che definiscono appunto l'uccello per questa sua caratteristica di cantore notturno¹⁹⁵.

Nell'Antologia Latina troviamo il *Carmen De filomela* che riprende proprio questo motivo dell'instancabile canto dell'usignolo:

Vieni, dolce amica, che porti il sollievo della notte:
fra gli uccelli nessuno ti sta a pari.
Tu, Filomela, mille toni musicali differente,
mille modulazioni sai eseguire perfettamente.
E per quanto gli altri uccelli tentino anch'essi di modulare,
non c'è nessuno fra loro che possa uguagliarti in quest'arte.
Inoltre è proprio degli uccelli cinguettare durante il giorno,
tu invece suoli cantare notte e giorno.¹⁹⁶

Anche nell'ode di Keats viene messa in risalto questa caratteristica dell'uccello. La sua voce eterna si perpetua nei secoli ed è quasi indifferente

¹⁹⁵ S. Zambon, *Una voce tu sei e null'altro. L'usignolo nella tradizione culturale del mondo antico*, Tesi di dottorato XIX ciclo, Università degli Studi di Siena a.a. 2006/2007, relatore Simone Beta

¹⁹⁶ Testo originale: «Dulcis amica veni, noctis solatia praestans; / Inter aves etenim nulla tui similis. / Tu, Filomela, potes vocum discrimina mille, / Mille vales varios rite referre modos. / Nam quamvis aliae volucres modulamina temptent, / Nulla potest modulus aequiperare tuos. / Insuper est avium, spatiis garrire diurnis: / Tu cantare simul nocte dieque soles.» M. Bettini, *Voci: antropologia Sonora del mondo antico*, Torino, Volume 892 di Einaudi Tascabili, 2008, p. 267

rispetto agli eventi esterni, indifferente nel senso che niente la ferma o la modifica, neanche la morte del poeta inglese. L'usignolo infatti continuerà a cantare nonostante la sua scomparsa e la sua trasformazione in una zolla di terra. Il canto dell'uccellino viene pertanto dalla tradizione classica associato al disperato gorgheggio di una madre che ha perduto prematuramente il suo unico figlio maschio in parte per causa sua. Un pianto quindi di disperazione ma anche di rimorso perenne che l'ha portata a trasformarsi per sempre in un uccello destinato a cantare all'infinito le sue sventure. Keats lo definisce infatti *immortale* perché per lui non esiste la morte e il poeta può come liberarsi dal suo canto solo morendo. Tratti riconoscibili anche in un passo dell'Odissea che Keats aveva potuto leggere nella traduzione di G. Chapman:

Ma quando arriva la notte e tutti prende la quiete del sonno,
io sto stesa nel letto, ma intorno al mio cuore tutto intero
fitti acuti pensieri mi agitano nel pianto.
E come quando la figlia di Pandareo, la verde-chiaro usignolo,
bei canti intona al nuovo arrivare di primavera
stando tra le fitte foglie degli alberi,
e frequentemente variando diffonde voce che molto risuona,
piangendo suo figlio, Itilo caro, che una volta con arma di bronzo
stoltamente uccise, lui prole di Zeto sovrano¹⁹⁷.

In questi pochi versi si ravvisano alcune costanti presenti anche nell'ode del poeta inglese come la disposizione nel folto fogliame del bosco, la modulazione del canto, l'eccezionale abilità canora e l'ambientazione notturna, che grazie al suo canto diventa dolce¹⁹⁸. Ma come per Penelope il

¹⁹⁷ Omero, *Odissea*, trad. di Vincenzo di Benedetto e Pierangelo Fabrini, Milano, Bur, 2010, canto XIX, vv. 515-523.

¹⁹⁸ Zambon, *Una voce tu sei e null'altro*. cit., pp. 208-209.

sonno era un momento di agitazione così lo era anche per Keats che spesso passava le notti insonni ed era frequentemente tormentato da mille pensieri tanto che nell'ode afferma: «mai come adesso m'è dolce morire, finire entro la notte e non soffrire». Un tormento però allietato dal canto dell'usignolo che sparge *una tale estasi*.

Nell'arte figurativa sono scarse le rappresentazioni del mito e dell'usignolo. Si conserva però una bellissima scultura raffigurante Procne e Iti conservata oggi al museo dell'Acropoli di Atene. Opera che Keats non poteva però conoscere, neanche in riproduzione in quanto fu rinvenuta nel 1836 ad Atene.

4.6 Ode su un'urna greca, la Bellezza come bussola

I

Sposa intoccata della quiete,
cresciuta da silenzio e tempo lento,
narri di selve, tu sveli una storia
che è più preziosa e dolce del mio verso:
che leggenda t'avvolge tra le foglie,
di dei, di mortali, o di entrambi,
a Tempe o in qualche gola dell'Arcadia?
Quali uomini? O dei? E ragazze schive?
Quale strano inseguirsi? Quali fughe?
Quali flauti e cembali? E l'ebrezza?

II

Suonate flauti, quelle melodie
che non ascolto sono assai più dolci;
non per l'orecchio, dunque, ma più cari
soffiate per lo spirito arie mute:
bel giovane tra gli alberi, non smetti

il tuo canto, né si spogliano i rami;
non puoi baciarla, animo d'amante,
sebbene ci sei quasi – non spiacerli:
lei non fiorisce, e se non ti rallegra
per sempre la vorrai nella bellezza!

III

Rami beati! Che le vostre foglie
non spargete in addio alla primavera;
e musico mai stanco, beato te
che sempre soffi canti sempre nuovi;
e più beato amore! Più beato!
Per sempre vivo e ancora da godere,
per sempre acceso, giovane per sempre;
lontano te ne stai dalla passione
che lascia il cuore sazio di dolore,
la fronte in fiamme e arida la lingua.

IV

Chi sono quelli attorno al sacrificio?
A quale altare verde, oscuro prete,
porti i fianchi lucenti inghirlandati
della giovenca che al cielo muggisce?
Che villaggio su un fiume o in riva al mare,
quale rocca pacifica tra i monti
in questo pio mattino s'è vuotata?
Che silenzio infinito le tue strade,
piccolo borgo: e non torna un'anima
a dirci perché restano deserte.

V

Foggia attica! Bordi ricamati
con uomini e ragazze lì nel marmo,
rami di bosco, erba calpestata;

ci prendi, silenziosa, oltre ragione
come l'eterno: fredda pastorale!
Quando il tempo ci avrà spazzato via,
in mezzo a nuove pene oltre la nostra,
sarai sempre l'amica che ci disse:
"Bellezza è verità, verità bellezza,
altro sulla terra non sapete e questo basta".¹⁹⁹

Analizzando attentamente il componimento è possibile notare come subito in apertura Keats si rivolga direttamente al vaso greco mettendone in luce due caratteristiche centrali che ritorneranno diverse volte nel componimento: la silenziosità e la sua durata nel tempo, definito lento. L'attenzione del poeta è attirata dalle raffigurazioni sulla superficie bombata del vaso. Le scene rappresentate sono due, una per lato. La prima è descritta in due strofe e mezza, mentre la seconda scena si condensa nella IV strofa. L'ultima stanza raccoglie i fili delle riflessioni elaborate nel componimento per terminare con il celebre aforisma su bellezza e verità.

La prima strofa è scandita da una serie di domande: in quale luogo si svolge la scena? Che figure vi sono rappresentate? Uomini? Dei? Questa serie di interrogativi ci permettono di inquadrare e immaginare visivamente l'urna senza però coglierne fino in fondo la rappresentazione. Sia il paesaggio che i personaggi non hanno tratti che li connotino e sono pertanto generici e ascrivibili a diverse possibilità. Potrebbero addirittura essere sia uomini che dei. C'è però una forte contrapposizione, presente fin dai primi versi, tra il silenzio e l'immobilità dell'urna e il suono dei flauti che vi è raffigurato assieme all'azione e alla dinamicità delle figure intente in diverse azioni.

¹⁹⁹ Keats, *Opere cit.*, pp. 689-693.

La seconda stanza ci fornisce dettagli sempre più precisi sulla raffigurazione. Tra gli alberi è presente un suonatore di flauto e uno di cembali, mentre poco distante un giovane cerca di baciare una fanciulla che fugge. Anche qui vediamo come il poeta continui a lasciare generici i tratti dei personaggi, non dà informazioni e non descrive attributi che ci permetterebbero di capire la loro natura in quanto per lui è importante riprodurre un'immagine e fare in modo che anche il lettore possa immergersi nella descrizione. Tutta la stanza si costruisce su un controsenso e su delle immagini quasi ossimoriche. Il suono delle melodie è infatti così intenso e dolce da non essere ascoltato e l'amore rappresentato, per quanto puro e perfetto, non può essere consumato e goduto.

Sempre nella seconda strofa si comincia a porre l'attenzione sul senso del suono che i flauti diffondevano in quella valle e che il poeta come il lettore può solo piacevolmente immaginare. Questi versi introducono un interessante parallelo con un frammento di Eraclito che recita: «L'armonia nascosta è più forte di quella manifesta». Questa citazione era nota grazie a due fonti antiche: la prima è Ippolito di Roma (170 d.C.- 235 d.C.) che la cita due volte nella *Refutazione di tutte le Eresie* mentre la seconda fonte sono i *Moralia* di Plutarco. Keats difficilmente ebbe modo di conoscere il primo testo dato che non fu pubblicato in Inghilterra fino al 1851 e riscoperto solo 9 anni prima, però, molto probabilmente, aveva potuto leggere la seconda fonte contenente il frammento di Eraclito. Il poeta inglese poteva leggere Plutarco grazie alla traduzione di Philemon Holland la cui traduzione dei *Moralia* risale al 1603, poi ristampata nel 1657. Fu proprio nella traduzione inglese che il greco *ἀκουονίη* divenne l'inglese *harmony*, assumendo una valenza anche musicale che rimanda al suono e alla melodia.²⁰⁰

²⁰⁰ J.B. Gleason, *A Greek Echo in Keats's "Ode on a Grecian Urn"*, «The Review of English Studies», 1991, 42, pp. 78-80

Comincia a intravedersi in questa strofa un tema caro al poeta inglese, cioè quel sentimento di malinconia verso i tempi passati che abbiamo già visto nei capitoli precedenti.

Nelle due stanze seguenti si pone l'accento inizialmente sul fatto che i personaggi sono disegnati in pose statiche, dalle quali non si muoveranno mai più, rimanendo così eternamente. Per loro il tempo perde qualunque significato vivendo ed essendo in un eterno presente dove non esiste un prima e un dopo. Saranno per sempre come sono in quel momento: il ragazzo sarà eternamente innamorato, ma non riuscirà mai a baciare la fanciulla in fuga che rimarrà per sempre giovane. Gli uomini e le cose ritratte sul vaso sono completamente sottratti al fluire del tempo. Interessante il ricorrere frequente del termine *happy* che per Keats non significava gioia o gaiezza, ma quello stato d'animo che si raggiunge non soltanto a livello sentimentale ma anche spirituale²⁰¹.

La seconda scena (strofa IV) descrive una processione religiosa, dove un sacerdote conduce una mucca all'altare per compiere il rito sacrificale affiancato da uomini e donne. L'altare rappresenta un punto di arrivo impossibile, perché la processione è congelata e bloccata in quell'istante della rappresentazione. Nonostante ciò il poeta, come il lettore, riesce perfettamente a immaginare l'inizio della processione nella città e soprattutto il suo arrivo presso il tempio. Non importa quindi soltanto la rappresentazione perché l'immaginazione permette di costruire e di aggiungere delle parti che nell'urna non appariranno mai. Il sacerdote è l'unica figura identificabile con certezza come umana, mentre tutte le altre rimarranno per sempre un mistero. Parte così una seconda serie di domande legate alla provenienza degli uomini della processione, ma anche in questo caso questi interrogativi non troveranno risposta, ma ci permettono di immaginare meglio la scena nei suoi tratti più generici.

²⁰¹ Wasserman, *The finer tone*. cit., pp. 11-64.

L'ultima strofa rappresenta il culmine della celebrazione del vaso che sopravvive al tempo, alle generazioni, alle culture e continuerà a insegnare agli uomini l'identità fra verità e bellezza.²⁰²

Le interpretazioni date all'ode nel tempo sono state innumerevoli e spesso il dibattito si è focalizzato sugli ultimi due versi venendo così meno a un'analisi complessiva del componimento. Una delle interpretazioni più importanti è quella di Earl Wasserman del 1953 secondo il quale l'intenzione del poema è quella di proporre l'arte come la più alta forma di saggezza²⁰³. Una saggezza che si esplica nell'ultima stanza dove l'urna parla direttamente al lettore e a tutti gli uomini. Per sostenere questa teoria E. Wasserman mette in relazione l'ode con la lettera a Bailey del 22 novembre 1817 e quella a John Taylor del 30 gennaio 1818.

Nella missiva indirizzata a Bailey scrisse:

Io non sono sicuro di niente, se non della Santità degli affetti del Cuore, e della verità dell'Immaginazione – quel che l'Immaginazione coglie come Bellezza deve essere verità – che esistesse prima o no – perché ho delle Passioni la stessa idea che ho dell'Amore, che sono tutte, al massimo della loro intensità, creatrici di Bellezza pura [...]²⁰⁴.

Immaginazione, Passioni e Amore: tre termini scritti con la prima lettera maiuscola per metterli in risalto e che vengono legati indissolubilmente, nell'ode come nella lettera, alla Bellezza e alla Verità.

Nella seconda lettera a Taylor scrisse:

²⁰² Keats, *Opere cit.*, pp. 1373-1377

²⁰³ Wasserman, *The finer tone*. cit., pp. 11-64.

²⁰⁴ Keats, *Opere cit.*, pp. 1070-74

Mio caro Taylor, Questi versi sulla felicità, così come sono adesso, ai miei orecchi suonano “come una serie di note quando le si vogliono accordare”. Eccoli,
Guarda,
dove riposa la felicità, Poena?
[...]
Dove riposa la Felicità? In ciò che invita
i nostri intelletti pronti all’amicizia divina;
amicizia con l’essenza, finché non risplendiamo
per alchimia trasformati tutti e liberi
dallo spazio. Guarda la chiara Religione del cielo.
[...] per me quando l’ho scritta è stato un vero e proprio
progresso dell’Immaginazione verso la Verità. Aver scritto
l’Argomento mi sarà credo più utile di qualsiasi altra cosa
che abbia fatto finora – d’Improvviso mi ha messo di fronte
alle gradazioni della Felicità proprio come a una specie di
Termometro del Piacere.²⁰⁵

La novità interessante che compare in questa lettera è il *Termometro del Piacere*. Viste le sue delicate condizioni di salute Keats era sempre molto attento alla propria temperatura corporea che rappresentava uno dei primi segnali indicativi della sua condizione, di un miglioramento o di un peggioramento. Con la sua formazione medica sapeva inoltre che l’aumento della temperatura comportava altri sintomi ed effetti come la dilatazione delle pupille, il respiro affannoso, un aumento delle pulsazioni e delle fitte di dolore. Allo stesso tempo quando la temperatura aumentava solo leggermente apportava una sensazione di piacere, di conforto e di benessere prima di arrivare alla fase acuta con conseguente presenza anche del dolore e di altri sintomi non piacevoli. Pertanto quando Keats utilizza in chiusura

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 1086-87

della lettera questo particolare enunciato applica i sintomi e gli effetti della febbre alla stesura dei componimenti poetici. La scrittura di un determinato momento poteva subire delle oscillazioni e delle gradazioni per condurlo comunque e come sempre a raggiungere la Verità grazie all'Immaginazione.²⁰⁶ Andava solo trovato un equilibrio per quanto difficile potesse a volte essere.

Importante in tutta l'ode è la concezione del tempo che è a tratti lento come nella prima stanza, può diventare infinito quando definisce il silenzio che sovrasta le strade della città da cui è partita la processione e infine può essere distruttore in quanto spazza via e distrugge tutte le cose mortali. Una percezione del tempo altamente umana e che doveva essere molto importante nella riflessione del giovane e malato Keats che viveva momenti in cui il tempo non passava mai, come nelle lunghe notti insonni, e altri in cui si rendeva conto della sua forza devastatrice, facendone esperienza in prima persona.

Quello che è innegabile, nonostante le varie letture critiche, è il rapporto tra il bello e ciò che si desidera. La bellezza dell'urna è infatti disarmante e genera una continua tensione e desiderio nel poeta inglese. Proprio come Keats rimase scioccato e paralizzato dalla bellezza dei marmi del Partenone quando Haydon lo accompagnò a vederli, anche l'urna, per quanto sia un'opera di pura immaginazione data dall'unione di tante altre urne viste, rappresenta il mistero del tempo, eterno e insieme della caducità di tutte le cose terrene. L'urna rivela e tramanda la perfezione di un mondo e dei suoi valori scomparsi. L'ode è il modo in cui l'urna si fa "visibile" nella mente del lettore e del poeta stesso e rappresenta una delle modalità che

²⁰⁶ G. Sasso, *Il segreto di Keats: il fantasma della Belle Dame sans merci*, Bologna, Edizione Pendragon, 2006, pp. 87-89

permettono di conservarne il ricordo anche in futuro e per averla sempre come monito per il miglioramento²⁰⁷.

Una delle caratteristiche principali dell'urna messa in risalto da Keats è il suo silenzio. Osservando il testo originale in inglese è possibile notare come il poeta ponga l'attenzione sulla sua quiete con parole quali: *quietness, silence, unheard melodies, soft pipes, ditties of no tone, silent e silent form*. Interessante osservare come queste caratteristiche, che rendono l'urna silenziosa, siano in contraddizione con il noto detto del poeta Simonide di Ceo il quale definisce «la pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante»²⁰⁸. La contrapposizione tra il pensiero di Keats riportato nell'ode e l'aforisma di Simonide di Ceo riporta in luce una questione già affrontata con Winckelmann e Lessing sull'annosa questione che vedeva contrapposta la poesia e la letteratura alle arti figurative.

Diverse sono le fonti artistiche a cui Keats potrebbe aver fatto riferimento, preso spunto o essersi ispirato per costruire l'ode, la cui urna però non corrisponde a nessun vaso conosciuto. Molti libri pubblicati nel XVIII secolo contenevano illustrazioni di vasi e grazie all'elenco stilato da Charles Brown sappiamo che la biblioteca di Keats conteneva testi quali: *Antiquities of Greece* di Potter, *Classical Dictionary* di Lemprière e *Pantheon* di Baldwin. Keats aveva inoltre accesso alle librerie dei suoi amici, prima fra tutte quella di Charles Dilke grandissimo appassionato di arti classiche. Tra i vari vasi che Keats poteva conoscere e aver visto c'era sicuramente il vaso di Sosibio che si trovava a Parigi ma del quale Keats aveva fatto degli schizzi (FIG. 13) dopo averlo visto nella pubblicazione di H. Moses *A Collection of Antique Vases, Altars Paterae, Tripods, Candelabra, Sarcophagi & Co* del 1814 (FIG. 14). Nel vaso spiccano una

²⁰⁷ D.S. Ferris, *Silent Urns: Romanticism, Hellenism, Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 52-84

²⁰⁸ B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli Editore, 2006, pp. 19-20

specie di processione religiosa, le elaborate fasce di foglie sul collo e sui manici del vaso e soprattutto un giovane con flauto. Quello che manca in questa urna è l'entusiasmo quasi bacchico che compare invece nell'ode. È molto probabile che Keats avesse in mente vasi di epoca ellenistica come il vaso Townley (FIG. 15) che entrò nelle collezioni del British Museum nel 1805 che è, tra l'altro, realizzato in marmo come l'urna dell'ode. Possiamo immaginare che Keats sia rimasto affascinato dalla visione di queste opere d'arte proprio come lo fu dai marmi del Partenone, anche se non c'è corrispondenza nelle figure rappresentate. Forse il vaso che più ha in comune con l'ode è il Vaso Borghese (FIG. 16) conservato ancora oggi al Louvre. Ad eccezione di un albero tutti gli altri elementi corrispondono alle prime tre stanze dell'ode sia osservando i dettagli che per quanto riguarda lo spirito e l'atmosfera presentata. È una scena di trasporto bacchico dove lo sfrontato e audace ragazzo e la ragazza schiva spiccano anche nella raffigurazione del vaso. Questa urna non contiene però nessun riferimento alla quarta stanza dell'ode. L'immagine, forse più significativa di questa stanza, è data dalla vitella che muggisce verso il cielo mentre viene condotta da un prete, creando così una situazione inusuale in quanto di solito il prete aspettava la vittima sull'altare. In questo caso trovare corrispondenze con vasi che Keats poteva conoscere non ha portato a risultati convincenti e pertanto si attribuisce, finora all'immaginazione del poeta la creazione di questa stanza, anche se nel fregio sud del Partenone al British Museum compare una processione con vitelli e in un dettaglio uno di questi animali sembra proprio muggire verso il cielo (FIG. 17).

Un altro vaso che Keats aveva bene in testa era il vaso di Portland (FIG. 18), che dal 1810 si trovava al British Museum. L'ode si compone quindi di diverse immagini di diversa ispirazione per costruire un'opera immaginaria, ma originale nel contenuto della rappresentazione.²⁰⁹

²⁰⁹ Jack, *Keats and the Mirror* cit., pp. 214-224.

L'ultima stanza serve a legare insieme le prime tre strofe e ad aggiungere un taglio morale che permette all'urna di parlare ai lettori lanciando loro un messaggio e non solo una sequenza d'immagini. Il messaggio sull'urna riprende tra l'altro la tradizione classica di inserire frasi sui vasi stessi. Lo stesso contenuto si ritrova in una lettera scritta ai fratelli George e Tom tra il 21 e il 27 dicembre 1817:

L'eccellenza dell'arte consiste nell'intensità – un'intensità capace di far svaporare ogni specie di sgradevolezza, stringendola forte alla Bellezza e alla Verità. [...] nel caso di un grande poeta il senso della Bellezza supera ogni altra considerazione – o meglio annulla ogni considerazione.²¹⁰

Per Keats la verità è bellezza, o almeno lui si aggrappava stretto a questa idea di derivazione classica che lo portava a puntare sempre verso il miglioramento. Questa verità però, che viene svelata dall'urna, è la sola cosa sufficiente da sapere per gli uomini mortali, è *all ye need to know*.

In un mondo dove l'amore non può essere eterno come la vita stessa e i suoi piaceri, rimane solo l'arte e la sua immutabile essenza che continuerà a insegnarci questa unica ed importante lezione.

Un messaggio questo centrale nella sua poetica tanto che compare anche in altre opere come in *Bardi di Passione e gioia* del dicembre del 1818 dove scrive:

E la vostra (anima), nata in terra,
parla all'uomo delle gioie,
dei rancori e le passioni,
della gloria e della vergogna;

²¹⁰ Keats, *Opere cit.*, pp. 1074-1075.

quel che abbatte e quel che innalza.

Insegnateci, ogni giorno,
la saggezza, pur lontani.²¹¹

I bardi sono resi immortali dalla loro poesia e dalle loro opere pertanto Keats si prefigura le opere antiche come bussola per guidarlo nello stesso intento come si augura anche nel poemetto *Sonno e poesia*:

[...]

della Poesia, che dovrebbe essere amica dell'uomo,
placare le sue pene, elevare i suoi pensieri.²¹²

Questo perché l'arte riesce a mostrare un piccolo accenno dell'essenza delle cose e ci dà la direzione per puntare a fare sempre meglio.

²¹¹ *Ibidem*, pp. 609-611 (vv. 29-36)

²¹² *Ibidem*, p.121 (vv. 246-247)

4.7 Il Poemetto narrativo *Lamia* e la dissoluzione della realtà fattasi sogno

Il poemetto narrativo *Lamia* fu composto nel 1819 in distici eroici (verso usato nella poesia epica inglese) e rappresenta una delle opere della piena maturazione poetica di Keats. Il soggetto è ricavato dalla mitologia greca anche se viene poi filtrato dallo spirito romantico e dalla delicata sensibilità del poeta inglese. Una delle fonti principali pertanto per la creazione della figura della protagonista è ancora una volta il testo di Lemprière dove le *lamie*, geni femminili al seguito della dea Ecate, vengono descritte come mostri con il volto e il petto da donna mentre il resto del corpo aveva le sembianze di serpente ed erano solite attirare e sedurre gli stranieri per poi divorarli. Queste figure non erano dotate di parola ma proferivano sibili gradevoli e intriganti²¹³.

Questi geni differiscono dal mito di Lamia che narra di una ragazza di incredibile bellezza, nata da Belo e Libia. Zeus dopo essersi innamorato della fanciulla si unì a lei, ma come sempre la gelosa Era faceva in modo di vendicarsi e di uccidere tutti i figli nati da queste relazioni extraconiugali. Lamia, presa e sconvolta dal dolore si ritirò in una grotta solitaria e si trasformò in un mostro assetato del sangue di bambini che era solita rapire di notte alle madri. Era, come ulteriore vendetta, l'aveva privata del sonno, ma Zeus, per donarle un po' di conforto le aveva concesso la capacità di mettersi e togliersi gli occhi a suo piacimento e così quando dormiva priva di occhi non c'era pericolo. Quando invece vagava insonne non c'era scampo per i piccoli bambini. Keats prenderà alcuni aspetti da queste due precedenti descrizioni, ma rielaborò personalmente una figura che è un serpente soprannaturale, a tratti malvagio e malizioso, ma che è stato completamente privato delle caratteristiche omicide. Questo è dovuto in parte anche al fatto che oltre alle fonti classiche alla base del poemetto vi è

²¹³ Lemprière, *Bibliotheca Classica* cit., p. 99

anche l'opera di Robert Burton *L'anatomia della malinconia* pubblicata per la prima volta nel 1621²¹⁴. Il testo di Burton contiene il riferimento all'opera di Filostrato *Vita di Apollonio di Tiana*²¹⁵ che nel IV libro parla di un certo Menippo Licio, un fanciullo di 25 anni che mentre si trovava in viaggio incontrò un fantasma con le sembianze di una donna bellissima che lo condusse a casa con sé a Corinto. I due si innamorarono e si sposarono, ma durante il loro matrimonio l'anziano precettore Apollonio scoprì che la donna in realtà non era che una lamia, la quale piuttosto che rivelare la verità al giovane Licio decise di scomparire.

La Lamia di Keats è un essere malinconico, costretto a vivere eternamente un'instancabile fame d'amore. È un serpente fatato, dotato di chiarezza e della capacità di introdursi nei sogni sia degli dèi dell'Olimpo che degli uomini. È proprio durante queste peregrinazioni nei sogni che conosce Licio che, a differenza di quanto avviene nel testo di Filostrato, troverà poi la morte.

Il poemetto inizia subito con la descrizione di Lamia definita:

[...] una serpe palpitante,
luminosa, arrotolata a cerchio tra le felci nere.

Era una forma gordiana d'abbagliante colore,
con chiazze vermiglie, dorate, verdi, azzurre;
ha le strisce della zebra, ha le macchie del leopardo,
occhi di pavone, e tutta di cremisi striata;
e molte lune argentée, che, quando respirava,
si scioglievano, o più brillanti balenavano,
o il loro lustro s'intesseva col disegno più cupo –

²¹⁴ R. Burton, *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio editori, 2020.

²¹⁵ Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di Dario del Corno, Milano, Biblioteca Adelphi, 1978.

così fasciata da un arcobaleno, straziata dalla sofferenza,
sembrava, a volte, un elfo in penitenza,
altre volte l'amante del demonio, o lui stesso.
Ritta sulla cresta una fosca fiamma
trapunta di stelle, come la tiara d'Arianna;
la testa era di serpe, ma ah, amara dolcezza!
Aveva bocca di donna completa delle sue perle;
e quanto agli occhi – quegli occhi potevano solo
piangere, e piangere per esser nati tanto belli,
come Proserpina piange per l'aere della sua Sicilia.
La gola era di serpe, ma le parole che disse
vennero, in un gorgoglio di miele, per amore d'amore.²¹⁶

Una figura dal colore *abbagliante*, dalla natura mutevole e sfuggente come un sogno e che facciamo fatica a immaginarci nella sua interezza per l'abbondanza di dettagli che Keats ci fornisce. Riusciamo a figurarci i singoli dettagli e le singole parti della sua raffigurazione ma ci è difficile vederla nella sua interezza. La descrizione gioca anche su dei termini opposti e che stanno in contrapposizione tra di loro. È infatti una forma *abbagliante di colore*, un arcobaleno che vede la presenza nel corpo dell'oro dell'argento, del verde e dell'azzurro, ma nonostante questo splendore è *straziata dalla sofferenza*, quindi mentre il suo corpo rappresenta una delle massime descrizioni della bellezza, più stravagante ed eccezionale, il suo stato d'animo è opposto. Nonostante la testa fosse di serpe era comunque rappresentativa di *un'amara dolcezza*.²¹⁷ L'uso del termine *amara*, che nell'inglese è *bittersweet*, non può che farci venire in mente il primo ossimoro creato in letteratura da Saffo che definì proprio l'amore *dolce*

²¹⁶ Keats, *Opere cit.*, pp. 875-77.

²¹⁷ M. Aske, *Keats and Hellenism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 128-142,

*amaro (γλυκύπικρον)*²¹⁸. Non dimentichiamo che nel mito ella si innamora nel proprio sogno, unico posto in cui può trovare un attimo di pace e dove incontra e conosce l'uomo di cui s'innamora, che vive a Corinto e che è un essere umano. Deve pertanto lasciare la dimensione onirica per entrare nel mondo reale e ci riuscirà grazie al dio Hermes che le concede una forma umana da incantevole giovinetta. La metamorfosi assume toni ovidiani:

Lasciata sola, la serpe iniziò a cambiare;
il suo sangue di elfo scorreva follemente,
la bocca schiumava, e l'erba che ne fu cosparsa,
avvizzì a quella rugiada così dolce e violenta;
gli occhi fissi nella tortura, e nell'angoscia tetra, ardenti,
vitrei e spalancati, le ciglia bruciate, lampeggiavano
fosforo e aguzze scintille, non una fresca lacrima.
Per quant'era lunga ardevano i suoi colori,
e si contorceva, convulsa per il dolore atroce:
un cupo giallo sulfureo sostituì la grazia
delle leggiadre lune di quel corpo;
e come la lava devasta il prato
rovinò la veste d'argento, e il ricamo d'oro;
oscurò macchie, strisce e barre,
divorò le stelle, e s'eclissarono le mezzelune,
e in pochi attimi, fu spogliata
di zaffiri, smeraldi, ametiste
e rubescente argento.²¹⁹

²¹⁸ Saffo, Alceo, Anacreonte, *Liriche e frammenti*, a cura di Filippo Maria Pontani, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1965, p. 49

²¹⁹ Keats, *Opere cit.*, vv. 146-163.

Una trasformazione che è in parte dissoluzione di tutte quelle eccezionali caratteristiche che l'avevano definita in precedenza. Una metamorfosi che ricalca quella di Ovidio di Cadmo e Armonia nel IV libro delle *Metamorfosi* ma in chiave inversa in quanto la trasformazione è da umano a serpente e non viceversa:

Aveva appena finito di formulare questo augurio che sentì il suo ventre allungarsi come quello di un serpente, la cute indurirsi e sopra crescervi le squame e si accorse che sul corpo nero si disegnavano delle piccole macchie azzurre: cadde in avanti, col petto a terra, mentre le sue gambe si riunivano e si assottigliavano, finendo in una punta arrotondata. Gli restavano ormai solo le braccia, che protese verso la consorte implorando, mentre le lacrime gli rigavano il volto ancora umano. [...] Avrebbe voluto dire di più ma la lingua di colpo gli si biforcò e dalla gola non gli uscirono più le parole.²²⁰

Purtroppo la permanenza di Lamia nel mondo reale con sembianze umane non sarà lungo e la sua vera natura verrà rivelata a Licio dall'anziano precettore Apollonio, simbolo dello spirito scientifico. A Lamia non rimane quindi che scomparire proprio come un sogno. Apollonio rappresenta l'opposto di Lamia, il mondo reale e razionale, mentre la donna-serpente è la raffigurazione del mondo dei sogni per il quale c'è un tempo limitato d'esistenza e di comparsa nella realtà.

Emerge in questo poemetto una nuova interessante riflessione del poeta inglese: solo la scienza può penetrare i segreti della natura e scoprire le leggi che la regolano, ma solo l'arte, la poesia e il sogno permettono di

²²⁰ Ovidio, *Le metamorfosi* cit., Libro IV, vv. 576-589.

vedere oltre lo strato del reale per raggiungere l'essenza delle cose e i suoi veri valori. Difficilmente però l'uomo può sia conoscere che meravigliarsi del reale. Per Keats gli antichi erano riusciti in parte a raggiungere questa unione facendo della Bellezza, data dal legame di fattori estetici e morali, il loro credo supremo, ma non pensa che una simile situazione possa avvenire anche nell'epoca a lui contemporanea. Bisogna, infatti, sempre tenere a mente che Keats vive in un'Inghilterra profondamente toccata dal mutamento, dato anche dall'innovazione della Rivoluzione industriale iniziata proprio in Gran Bretagna a metà del Settecento. Vede città cambiare per diventare sempre più industrializzate perdendo progressivamente quel rapporto con la natura e la realtà circostante generatore del Bello²²¹.

Lamia, come anticipato, fu scritta nel 1819 e nello specifico nello stesso periodo in cui si datano le lettere d'amore a Fanny Brawne. Sia il poemetto che le lettere condividono e mostrano un forte desiderio verso l'amato da parte sia del protagonista delle lettere, Keats, sia nel poemetto, di Lamia. Come Lamia sparirà quando verrà svelata la sua vera natura all'amante Licio così Keats scriveva a Fanny in una lettera del 13 ottobre 1819:

Giuro sull'anima mia che non riesco pensare ad altro – è finito il tempo quando avevo il potere di darti consigli, di avvertirti contro il non promettente mattino della mia vita – l'amore mi ha reso egoista. Non posso vivere senza di te – non penso ad altro che a incontrarti di nuovo – la mia vita sembra fermarsi a quello – non cerco altro. Mi hai assorbito. Al momento ho la sensazione di stare per dissolvermi – sarei squisitamente infelice senza la speranza di vederti presto.

²²¹ J. Keats, *Lamia*, Trad. di Andrea Casella, Lulu.com, 2017; M. Lowy, R. Sayre, *Rivolta e malinconia: Il Romanticismo contro la modernità*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017

[...] Sono sempre rimasto stupefatto dinanzi a chi moriva da martire per la religione – l'amore è la mia religione – io potrei morire per amore – potrei morire per te.²²²

Keats ha la sensazione di dissolversi al solo pensiero di non vedere e ricongiungersi con l'amata Fanny, proprio come Lamia sparisce una volta svelato il suo segreto che avrebbe portato comunque e inevitabilmente a un distacco tra i due protagonisti del mito.

Della Lamia, Keats non aveva esempi figurativi classici ma solo letterari. La situazione è però diversa nel caso di Licio.

Keats nel poemetto lo descrive usando le seguenti parole:

e una volta, mentre tra i mortali così (Lamia) sognava,
vide il giovane Licio di Corinto, auriga
vincitore nell'invidiosa corsa dei carri,
un giovane Giove tranquillo, sereno in volto,
e cadde in un delirio d'amore.²²³

Licio viene paragonato a un *giovane Giove tranquillo dal volto sereno*. Le fonti iconografiche a cui Keats poteva pensare nel mondo classico erano moltissime. Sicuramente era viva nella mente del poeta la visione dei marmi del Partenone dove nel fregio della parete est compaiono cinque divinità e tra queste al centro spicca e risalta proprio Zeus seduto rilassato sul trono in conversazione con Era. Nella mano destra tiene uno scettro mentre il braccio sinistro è appoggiato sopra la seduta. Il corpo giovane è ben delineato e definito con il torso nudo che mette in luce il muscoloso petto, mentre il resto del corpo è coperto da una veste. Il volto è purtroppo danneggiato, ma si può intuire la giovane età del dio, non soltanto dalle

²²² Keats, *Opere cit.*, pp. 1216-1217.

²²³ *Ibidem*, p. 885 (vv. 216-219)

fattezze del corpo, ma anche dai lineamenti dolci del volto e dalla presenza di una leggera barba.

Oltre a questa opera Keats poteva aver in mente moltissime altre raffigurazioni classiche dei corpi maschili ritratti spesso come giovani, valorosi e vigorosi. Oltre alla figura di Zeus nel fregio anche gli altri frammenti del Partenone, appena arrivati a Londra, avevano esempi di corpi forti di giovani uomini sia nelle metope, sia nei frontoni. Interessante anche osservare come un'altra statua che era stata acquisita dal museo inglese proprio in quegli anni era il *Discobolo* di Townley (FIG. 19). L'opera, copia romana di un originale in bronzo di Mirone andata perduta, risale al II secolo d.C. e raffigura un atleta nell'atto di lanciare il disco, durante una competizione sportiva. Questa copia fu rinvenuta a Roma nel 1791 e acquistata da Thomas Jenkins l'anno seguente e passata dopo un restauro di Carlo Albacini a Charles Townley per 400 sterline. Questa fu la seconda copia rinvenuta, la prima è quella definita Lancellotti, e tutt'oggi conservata al Museo Nazionale delle Terme a Roma²²⁴.

Keats rimase sicuramente colpito, come sappiamo, dalla visione di questi perfetti corpi maschili che non poterono non influenzare la sua produzione artistica soprattutto nel caso di rielaborazione di miti e storie già attinte dalla cultura classica.

Una cultura che ancora una volta lo stimola, lo sprona alla riflessione, a porsi delle domande, al miglioramento, ma che allo stesso tempo lo lascia con malinconia e sconforto poiché ne percepisce la distanza sia rispetto a lui che rispetto all'epoca moderna in cui vive.

Questo però non gli impedisce, nonostante la sua impossibilità a leggere i testi in originale, di immergersi fino in fondo, di assimilarne le storie, l'estetica e i valori per provare a ritrasmetterli ai suoi lettori con l'intento di

²²⁴ British Museum. Department of Greek and Roman Antiquities, *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum*, London, W. Bulmer and Company, 1861, pp. 81-83

divulgare dei valori positivi e fondamentali per l'educazione e il miglioramento. Solo la scrittura, infatti poteva salvarlo e può, per Keats, salvare le persone mostrando degli esempi e immettendo il lettore sulla strada della crescita spirituale.

5. Conclusioni

In conclusione di questa breve trattazione di tesi magistrale sulla definizione e formazione del *Romantic Hellenism* non si può non osservare quanto spesso possa essere riduttiva la divisione per categorie e generi nella definizione di epoche e movimenti artistici e culturali. Gli artisti subiscono infatti l'influenza dell'ambiente circostante, delle esperienze personali, ma allo stesso tempo delle epoche precedenti, generando spesso un confronto che può portare a una reazione opposta o a una ripresa e imitazione di un determinato periodo. Nel caso del Romanticismo inglese la tensione è duplice. Da una parte questo movimento artistico si definisce per la sua contrapposizione rispetto a valori e ideali classici, dall'altro lato però, come abbiamo potuto osservare, ci furono molti aspetti che vennero assimilati e rielaborati dagli scrittori romantici inglesi.

Un peso determinante ebbe la conoscenza di Omero e di altri autori classici sia in originale che in traduzione inglese, la possibilità per molti scrittori di visitare l'Italia e a volte anche la Grecia e la visione di alcune opere d'arte che proprio in quegli anni venivano riscoperte o, come nel caso dei marmi del Partenone, portate in Inghilterra. La reazione di Shelley, Keats, Byron e degli altri autori, per quanto personale e diversa una dall'altra, si caratterizzò però per il profondo rispetto e la grande venerazione che questi autori nutrono per i prodotti artistici della Grecia classica e per la loro tradizione culturale. Tutti questi artisti romantici si avvicinarono ai classici con grande deferenza e senso di umiltà, pronti ad assimilare e a far propri quei grandi ideali di libertà, bellezza e moralità che avevano contraddistinto gli artisti classici. Questa loro assimilazione e rielaborazione ha potuto dare delle sfumature diverse e inedite al Romanticismo, creando allo stesso tempo continuità col passato e con una grandiosa tradizione artistica.

6. Tavole con immagini



Fig. 1; Apollonios, Torso del Belvedere, I sec. A.C, marmo, Musei Vaticani, Roma

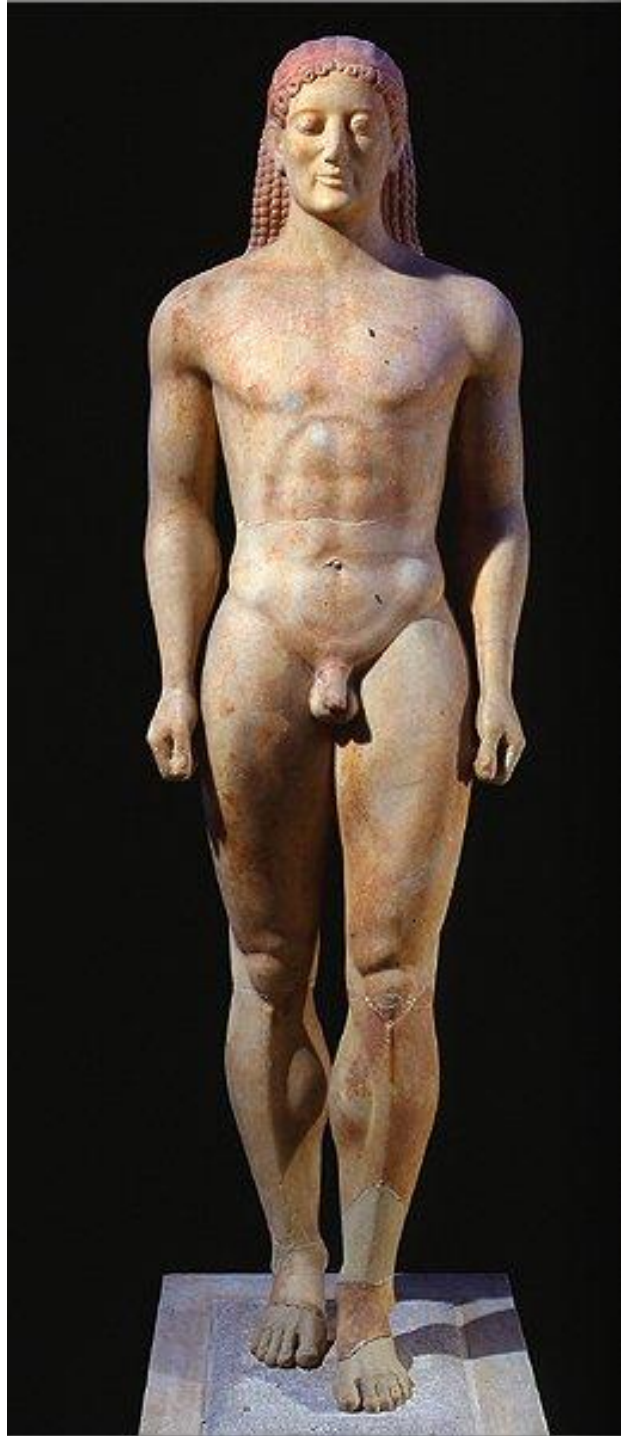


Fig. 2, Kouros di Melos, 540 a.C., marmo, Museo archeologico nazionale di Atene



Fig. 3; Venere de' Medici, I sec. a.C., marmo, Galleria degli Uffizi, Firenze



Fig. 4; Gruppo della Niobe, I sec a.C.- I sec. d.C., marmo, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig. 5; Fontana dei Dioscuri, Marmo, Piazza del Quirinale, Roma.



Fig. 6; Fidia e collaboratori, Marmi del Partenone, 447-438 a.C., marmo, British Museum, Londra



Fig. 7; Leocare, Apollo del Belvedere, I/II sec. d.C., marmo, Musei Vaticani, Roma



Fig. 8; Apollo in *The Pantheon: or Ancient History of the Gods of Greece and Rome. For the Use of Schools, and young persons of both sexes* di Edward Baldwin, Londra, 1806



Fig. 9; Apollo e Psiche in Joseph Spence, *Polymetis: Or, An Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the Antient Artists: Being an Attempt to Illustrate Them Mutually from One Another. In Ten Books*, R. Dodsley, London, 1747

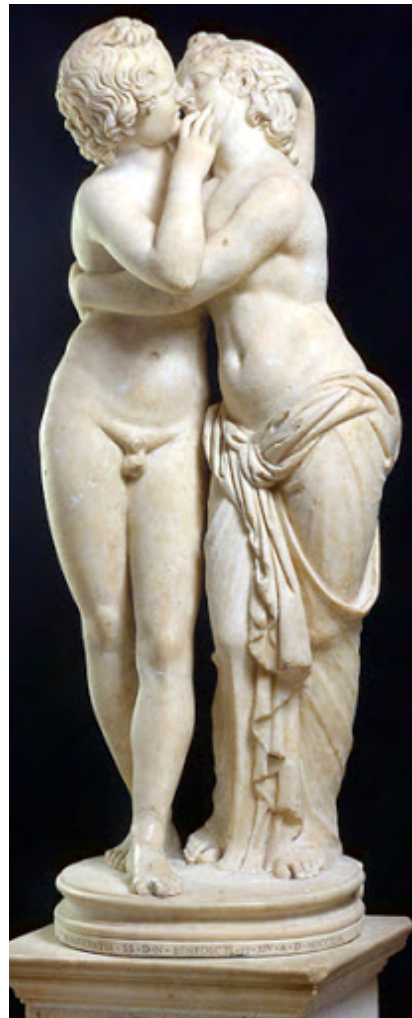


Fig. 10; Amore e Psiche, II sec. a.C., marmo, Musei Capitolini, Roma



Fig. 11; Amore e Psiche, II sec. d. C., marmo, Gallerie degli Uffizi, Firenze



Fig. 12; Hugh Hamilton, *Antonio Canova in His Workshop*, 1788-1791, Victoria and Albert Museum, Londra



Fig. 13; Schizzo del Vaso Sosibio di John Keats.



Fig. 14, Vaso Sosibio in H. Moses A *Collection of Antique Vases, Altars Paterae, Tripods, Candelabra, Sarcophagi & Co,* Milano, 1814



Fig. 15, Vaso Townley,
II sec. d.C., marmo,
British Museum, Londra



Fig. 16, Vaso Borghese,
60-40 a.C., marmo, Museo
del Louvre, Parigi



Fig. 17; Dettaglio del fregio sud del Partenone al British Museum, Londra



Fig. 18; Vaso Portland, I sec. a.C, vetro a cameo, British Museum, Londra



Fig. 19; *Discobolo* di Townley, 450-440 a.C., marmo, British Museum, Londra

Bibliografia

A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum; with Engravings, a cura di Taylor Combe, British Museum, Volume 6, Londra, 1830

Alessio, Franco, *Un secolo di studi su Ruggero Bacone (1848-1957)*, «Rivista critica di Storia della Filosofia», 1959, pp. 81-102.

Aske, Martin, *Keats and Hellenism*, Cambridge, Cambridge, University Press, 1985

Barbanera, Marcello, *Storia dell'archeologia classica In Italia*, Bari, Laterza, 2015.

Bejor, Giorgio; Castoldi, Marina; Lambrugo, Claudia, *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Città di Castello, Mondadori Università, 2013.

Haydon, Benjamin Robert *The diary of Benjamin Robert Haydon*, Vol. 1, University of California, 2008

Bergamo, Maria, *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Torino, Pearson Italia S.p.a., 2005.

Beriser, Frederick C., *Winckelmann and Neo-Classicism*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Bertinetti, Paolo, *Storia della letteratura inglese. II. Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2016.

Bettini, Maurizio, *Voci: antropologia Sonora del mondo antico*, Torino, Volume 892 di Einaudi Tascabili, 2008.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Policleto*, Firenze, Sansoni, 1938.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari, Laterza, 2000

Bonghi Jovino, Maria, *Archeologia Classica*, Milano, Book Jaca, 1992

British Museum. Department of Greek and Roman Antiquities, *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum*, London, W. Bulmer and Company, 1861

Burton, Robert, *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio editori, 2020.

Byron, George Gordon, *Opere complete*, trad. di Carlo Rusconi, Torino, L'unione tipografico editrice, 1859

Byron, George Gordon, *Italia canto di Giorgio Byron*, trad. di Andrea Maffei,
Firenze, Le Monnier, 1872

Byron, George Gordon, *Il Pellegrinaggio di Childe-Harold*, trad. di Francesco Armenio, Napoli, Vico S. Girolamo, 1877

Byron, George Gordon, *The Complete Poetical and Dramatic Works of Lord Byron: With a Comprehensive Outline of the Life of the Poet, Collected from the Latest and Most Reliable Sources*, a cura di J. Nichols e J.C. Jeaffreson, Philadelphia, D. McKay, 1883.

Byron, George Gordon, *The poetical works*, London, Suttaby and Company, 1885

Byron, George Gordon, *Childe Harold's Pilgrimage*, e-artnow, 2019

Calcani, Giuliana. *Il collezionismo di antichità: caratteristiche, storie e personaggi che hanno dato un presente al passato*, Roma, Edizioni Efestò, 2017

Canani, Marco, "A most dizzy pain". *John Keats e la ricostruzione del poetic self romantic, tra classicità moderna ed ellenismo*", in *Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo*, A cura di A. Costazza, Milano, Led, 2017, pp. 167-181

Churton, Tobias, *The Magus of Freemasonry: The Mysterious Life of Elias Ashmole--Scientist, Alchemist, and Founder of the Royal Society*, New York, Simon and Schuster, 2006.

Coleridge, Samuel Taylor e Wordsworth, William *Lyrical Ballads, 1798 and 1800*, a cura di Micheal Gamer and Dahlia Porter, Peterborough, Broadview editions, 2008.

Colwell, Frederic S., *Shelley on Sculpture: The Uffizi Notes*, «Keats-Shelley Journal», 1979, Vol. 28, pp. 59-77.

Davies, Tony, *Humanism. The New Critical Idiom*, London, Routledge, 2006

Duffy, Edward T., *The Constitution of Shelley's Poetry: The Argument of Language in Prometheus Unbound*, London, Anthem Press, 2011.

Dyson, Stephen L., *In Pursuit of Ancient Pasts. A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New Haven and London, Yale University Press, 2006

Eberle-Sinatra, Michael, *Leigh Hunt and the London Literary Scene: A reception history of his major works, 18-5-28*, New York, Taylor & Francis, 2005.

Eschilo, *Prometeo incatenato*, trad. di Enzo Mandruzzato, Milano, BUR Rizzoli, 2004.

Faraone, Mario; Bertazzon, Martina; Manzato, Giovanna e Tommasi, Roberta, *Scorci improvvisi di altri orizzonti. Sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese*, Morrisville, Lulu Enterprise, 2008

Ferrando, Monica, *Il regno errante: L'Arcadia come paradigma politico*, Milano, Neri Pozza Editore, 2018

Ferreri, Luigi, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007

Ferris, David S., *Silent Urns. Romanticism, Hellenism, Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di Dario del Corno, Milano, Biblioteca Adelphi, 1978.

Fossi, Gloria, *Gli Uffizi: guida ufficiale, tutte le opere*, Milano, Giunti, 1999

Franciosi, Vincenzo e Themelis, Petros G, *Il Doriforo di Policleto*, Napoli, Jovene, 2003.

Franzini, Elio e Mazzocut-Mis, Maddalena, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Pearson Italia S.p.a., 2003

Fuseli, Henry, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, Londra, Forgotten Books, 2012.

Gagliardi, Paola, *Commento alla decima ecloga di Virgilio*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2013.

Gardini, Nicola, *Storia della poesia occidentale. Lirica e lirismo dai Provenzali ai Postmoderni*, Milano, Bruno Mondadori, 2002

Gentili, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli Editore, 2006.

Gianotti, Gian Franco, *Imitazione e cultura letteraria nel mondo antico*, in *Pensieri sull'imitazione. Johann Joachim Winckelmann tra storia dell'arte, ideali politici e Altertumswissenschaft*, a cura di

Gian Franco Gianotti, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2019

Gidal, Eric, *Poetic Exhibitions: Romantic Aesthetics and the Pleasures of the British Museum*, London, Bucknell University Press, 2001

Gleason, John B., *A Greek Echo in Keats's "Ode on a Grecian Urn"*, «The Review of English Studies», 1991, 42, pp. 78-80

Godwin, William, *The Pantheon: or Ancient History of the Gods of Greece and Rome. For the Use of Schools, and young persons of both sexes*, London, M.J. Godwin, 1814

Graver, Bruce, *Romanticism*, in *A Companion to the Classical Tradition*, a cura di William Craig Kallendorf, Oxford, Blackwell Wiley, 2010

Guidorizzi, Giulio, *Letteratura greca. Da Omero al VI secolo d.C.*, Milano, Mondadori, 2002

Haig Gaisser, Julia, *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass: A Study in Transmission and Reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

Haley, Bruce, *Living Forms. Romantics and the Monumental Figure*, New York, State University of New York Press, 2003.

Hall McCormick, Eric, *The friend of Keats: A life of Charles Armitage Brown*, Wellington, Victoria University Press, 1989

Hamilton, William, *Account of the Discoveries at Pompeii*, Londra, W. Bowyer and J. Nichols, 1777.

Haugen, Kristine Louise, *Richard Bentley*, Cambridge, Harvard University Press, 2011;

Haydon, Benjamin Robert, *The diary of Benjamin Robert Haydon*, Vol. 1, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p. 233.

Hemans, Felicia, *The Poetical Works*, Philadelphia, W. Collins, 1836

Henkel, Wilhelm, *The English Translations of Homer*, Hersfeld, Druck von L. Funk, 1868

Herlingman, Noah, *Stones so Wonderous Cheap*, «Studies in Romanticism», 1998, 37, pp. 43-62

Hight, Gilbert, *The classical tradition. Greek & Roman influences on Western Literature*, Oxford, University Press, 2015

Hitchens, Christopher, *I marmi del Partenone. La ragione della loro restituzione*, Roma, Fazi, 2009

Hitchens, Christopher; Browning, Robert; Binns, Graham; *The Elgin Marbles: Should They be Returned to Greece?*, London, Verso, 1997

Hitchens, Christopher, Browning, Robert, Binns, Graham, *The Elgin Marbles*, London, Regno Unito: Verso, 1998

Hölscher, Tonio, *L'arte greca*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008

Hunt, Philip e Smith, H., *Lord Elgin and his Collection*, «The Journal of Hellenic Studies», 1916, 36, pp. 163-372.

Ian, Jack, *Keats and the mirror of art*, Oxford, Clarendon P., 1967

Kallendord, Craig. W., *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Blackwell Wiley, 2010

Kaminski-Jones, Francesca e Kaminski-Jones, Rhys, *Celts, Romans, Britons: Classical and Celtic Influence in the Construction of British Identities*, Oxford, Oxford University Press, 2020

Keats, John, *Poetry Manuscripts at Harvard*, a cura di Jack Stillinger, Cambridge, Harvard University Press, 1990

Keats, John, *The Letters of John Keats: Volume 1, 1814-1818: 1814-1821*, a cura di Hyder Edward Rollins, Cambridge, Cambridge University Press, 2012

Keats, John, *Lettere sulla poesia*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Edizioni Mondadori, 2014.

Keats, John, *Lamia*, Traduzione di Andrea Casella, Lulu.com, 2017

Keats, John, *Opere*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 2019

Kegel-Brinkgreve, Elze, *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, J.C. Gieben, 1990

Kelley, Theresa M., *Keats, ekphrasis, and history*, in *Keats and History*, a cura di Nicholas Roe, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 212-237

Kott, Jan, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Bruno Mondadori, 2005

Landor, Walter Savage, *Collected Poetical Works*, Hastings, Delphi Classics, 2016.

Lanza, Diego, *Friedrich August Wolf: l'antico e il classico*, «Belfagor» 1981, 36, pp. 529-553

Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani, Catalogo della Mostra tenuta a Città del Vaticano nel 2006-2007, a cura di Francesco Buranelli, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2006.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, a cura di Emma Sola, Firenze, G. C. Sansoni, 1925

Lemprière, John, *Bibliotheca Classica: Or, A Classical Dictionary*, Londra, A. Strahan, 1801

Levin, Harry, *The Broken Column; A Study in Romantic Hellenism, Bowdoin Undergraduate Prize Essay*, Cambridge, Harvard University Press, 1931

Lewis, Michael, *Napoleon and his British Captives*, London, Allen & Unwin, 1962.

Liebenwein, Wolfgang, *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, trad. di Claudia Cieri Via, Modena, F. C. Panini, 2005

Lifschitz, Avi e Squire, Michael, *Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment and the Limits of Painting and Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

Lowy, Michael; Sayre, Robert, *Rivolta e malinconia: Il Romanticismo contro la modernità*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017

Madariaga, Salvador de, *Hernán Cortés. Il conquistador dell'impero azteco*, Milano, Ghibli, 2019

Martindale, Charles, *Milton and the Transformation of Ancient Epic*, London, Bloomsbury Academic, 2002.

McCue, Maureen, *British Romanticism and the Reception of Italian Old Master Art, 1793-1840*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2016.

McLane, Maureen, *Ballads and Bards: British Romantic Orality*, «Modern Philology», 2001, 98, pp. 423-443.

Michaelis, Adolf Theodor F., *Ancient marbles in Great Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1877

Michaelis, Adolfo, *Un secolo di scoperte archeologiche*, Bari, Laterza, 1912

Miller, Paul Allen, *Latin verse satire*, Abingdon, Routledge, 2005

Milton, John, *Paradiso perduto*, trad. di Flavio Giacomantonio, Roma, Newton Compton Editori, 2016.

Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea : Bergamo, 20-22 novembre 2001, a cura di A. Barzanò, F. Landucci Gattinoni, C. Bearzot, Università cattolica del Sacro Cuore, Roma, Erma di Bretschneider, 2003

Monella, Paolino Onofrio, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Patron, 2005.

Montesperelli, Francesca, *Tra Frankenstein e Prometeo. Miti della scienza nell'immaginario del '900*, Napoli, Liguori, 2011.

Morani, Moreno, 1983, *Il nome di Prometeo*, «Aevum», 1983, 57, fasc. 1, pp. 33-43.

Muscolino, Francesco, *Giovan Battista Lusieri "Regio pittore dell'antichità". Un legame tra la Sicilia e la missione di Lord Elgin in Grecia*, Milano, Edizioni Et, 2011

Murray, E.B., *Ambivalent Mortality in the Elgin Marbles Sonnet*, «Keats-Shelley Journal», 1971, 20, pp. 22-36

Oliensis, Ellen, *"Ode to a Nightingale" and Horace's "Epodes"*, «Keats – Shelley Journal», 2013, 62, pp. 32-36.

Omero, *Odissea*, trad. di Vincenzo di Benedetto e Pierangelo Fabrini, Milano, Bur, 2010

Osler, Alan, *Keats and Baldwin's "Pantheon"*, «The Modern Language Review», 1967, 62, pp. 221-225.

Orazio Flacco, Quinto, *Odi ed epodi: Canto secolare*, trad. di Ego Dotti, Milano, Feltrinelli editore, 2018.

Orazio Flacco, Quinto, *Odi ed epode*, trad. di Germano Zanghieri, Milano, LED online, Edizioni Universitarie, 2006

Ovidio Nasone, Publio, *Le Metamorfosi*, Milano, Bur, RCS Libri S.p.A., 1997

Panichi, Silvia, Farinella, Vincenzo, *L'eco dei marmi: il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, Roma, Italia: Donzelli, 2003

Pattoni, Maria Pia, *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987

Perutelli, Alessandro, *Natura selvatica e genere bucolico*, «Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 6, 763-798.

Platone, *Protagora*, trad. di Maria Lorenza Chiesara, Milano, Bur Rizzoli, 2013

Poulot, Dominique, *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008.

Quintiliano, Marco Fabio, *Institutio oratoria*, a cura di Adriano Pennacini, Torino, Einaudi, 2001

Redford, Bruce, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2008.

Richardson, Joanna, *Fanny Brawne: A Biography*, New York, Vanguard Press, 1952.

Rogers, Samuel, *The Poems, with a memoir*, New York, Leavitt & Company, 1851.

Rovee, Christopher Kent, *Imagining the Gallery: The Social Body of British Romanticism*, Stanford, Stanford University Press, 2006

Saffo, Alceo, Anacreonte, *Liriche e frammenti*, a cura di Filippo Maria Pontani, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1965

Sasso, Giampaolo, *Il segreto di Keats: il fantasma della Belle Dame sans merci*, Bologna, Edizione Pendragon, 2006.

Scott, Anthony Oliver, *Elogio della critica. Imparare a comprendere l'arte, riconoscere la bellezza e sopravvivere al mondo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 2017.

Scott, F. Grant, *Beautiful Ruins: The Elgin Marbles Sonnet in Its Historical and Generic Contexts*, «Keats-Shelley Journal», 1990, Vol 39, pp. 123-150

Severi, Andrea, *Filippo Beroaldo il Vecchio, un maestro per l'Europa: da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Bologna, Società editrice Il mulino, 2015.

Shelley, Mary, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, trad. di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2020

Shelley, Percy Bysshe, *Opere Poetiche*, a cura di Francesco Rognoni, Milano, Mondadori, 2018

Shelley, Percy Bysshe, *Teatro, prose e lettere*, a cura di Francesco Rognoni, Milano, Mondadori, 2018

Shelley, Percy Bysshe, *The best letters*, a cura di Shirley Carter Hughson, Chicago, A. C. McClurg and Company, 1892

Soldini, Emilia, *Breve storia della satira in Grecia, in Roma e in Italia*, Cremona, Foroni, 1891, pp. 27-45;

Spence, Joseph, *Polymetis: Or, An Enquiry Concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the Antient Artists: Being an Attempt to Illustrate Them Mutually from One Another. In Ten Books*, London, R. Dodsley, 1747

St. Clair, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford, Oxford University Press, 1997

Stuart, James e Revett, Nicholas, *Antiquities of Athens: Measured and Delineated by James Stuart, FRS and FSA, and Nicholas Revett, Painters and Architects*, Londra, Princeton Architectural Press, 2008

Tasso, Torquato, *Aminta*, a cura di Marco Corradini, Milano, Bur Classici, 2015

Webb, Timothy, *English Romantic Hellenism, 1700-1824*, New York, Manchester University Press, 1982.

Tisconi Benvenuti, Antonia *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XX, 2017 (Online), pp. 13-31.

Tooke, Andrew, *The Pantheon, Representing the Fabulous Histories of the Heathen Gods and Most Illustrious Heroes: In a Plain and Familiar Method*, New York, Evert Duyckinck, 1810.

Underwood, Simeon, *English Translators of Homer: from George Chapman to Christopher Logue. Writers and their work*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Valgimigli, Manara, *Eschilo: la trilogia di Prometeo*, Bologna, Zanichelli, 1904.

Vickers, Kenneth Hotham, *Humphrey of Gloucester*, Londra, Archibald Constable and Company, 1907.

Virgilio Marone, Publio, *Bucoliche*, Bologna, Zanichelli, 2010

Virgilio Marone, Publio, *Eneide*, trad. di Mario Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton Editori, 2012

Virgilio Marone, Publio, *Eneide*, Torino, Einaudi, 2014

Wasserman, Earl R., *The finer tone. Keats' Major poems*, Baltimore, The Johns Hopkins Press Baltimore, 1967.

Watson, George, *Coleridge the Poet*, New York, Routledge, 2016.

Webb, Timothy, *English Romantic Hellenism, 1700-1824*, New York, Manchester University Press, 1982.

Webb, Timothy, *Homer and the Romantics*, in Robert Fowler, *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 287-310

Weiss, Robert, *Cornelio Vitelli in France and England*, «Journal of the Warburg Institute», 1939, Vol. 2, n. 3, pp. 219-226.

Weiss, Robert, *Humanism in England during the fifteenth century*, Oxford, Basil Blackwell, 1941.

Weiss, Robert, *Il debito degli umanisti inglesi verso l'Italia*, «Lettere Italiane», 1955, vol. 7, n. 3, pp. 298-313.

White, Keith D., *John Keats and the Loss of Romantic Innocence*, Rodopi, Amsterdam, 1996

Winckelmann, Johann J., *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Milano, Phaidon, 1972

Wood, Robert, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer: With a Comparative View of the Ancient and Present State of the Troade*, Londra, John Richardson, 1824.

Wünsche, Raimond, *Il torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*, trad. di E. Polito, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 1998.

Zambon, Silvia, *Una voce tu sei e null'altro. L'usignolo nella tradizione culturale del mondo antico*, Tesi di dottorato XIX ciclo, Università degli Studi di Siena, a.a. 2006/2007, relatore Simone Beta