

ELEONORA GUIDI*

La Divina Comedia
di John Flaxman e Tommaso Piroli (1793, 1802):
un modello europeo di Dante illustrato tra Sette e Ottocento

TITLE: *La Divina Comedia by John Flaxman and Tommaso Piroli (1793, 1802): an European Model of Illustrated Dante Between the 18th and 19th centuries.*

In 1792, in Rome, the Dutch collector Thomas Hope commissioned the first exclusively illustrated edition of the *Divine Comedy* to John Flaxman. The first publication, limited and for private circulation, was distributed by the engraver Tommaso Piroli's workshop in July 1793, and Hope, holder of the rights, forbade the printing of further copies. However, in 1802, Piroli repurposed the engravings from Flaxman's illustrations for a new edition, distributed throughout Europe, immensely successful as evidenced by the editions of the *Comedy* in the first 19th century in which they were included. The collaboration between Flaxman and Piroli, their relationship with Hope and the history of this illustrated *Comedia*, born from a rigorous neoclassical theory on the relationship between poetry and art, establish themselves as a living testimony of Dante's reception between the 18th and 19th centuries through a study of the dynamics in book market.

KEYWORDS: Dante; Divine Comedy; John Flaxman; Tommaso Piroli; Book Market.

Nel 1792, a Roma, il collezionista olandese Thomas Hope commissionò la prima edizione esclusivamente illustrata della *Divina Commedia* a John Flaxman. La prima pubblicazione, limitata e a circolazione privata, uscì dalla bottega dell'incisore Tommaso Piroli nel luglio 1793 e Hope, detentore dei diritti, ne proibì la stampa di ulteriori copie. Tuttavia, nel 1802, Piroli riutilizzò le incisioni tratte dalle illustrazioni flaxmaniane per una nuova edizione, diffusa in tutta Europa con straordinario successo, testimoniato dalle numerose edizioni della *Commedia* della prima metà dell'Ottocento nelle quali furono inserite. La collaborazione tra Flaxman e Piroli, i loro rapporti con Hope e la storia di questa *Comedia* illustrata, nata da una rigorosa teoria neoclassica sui rapporti tra la poesia e l'arte, si affermano come una testimonianza viva della ricezione dantesca tra Settecento e Ottocento studiata attraverso le dinamiche del mercato librario.

PAROLE CHIAVE: Dante; Divina Commedia; John Flaxman; Tommaso Piroli; mercato librario.

DOI: <http://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18135>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>

1. Introduzione: la Divina Comedia di Flaxman e Piroli

La *Divina Commedia* illustrata da John Flaxman e incisa da Tommaso Piroli fu pubblicata a Roma per la prima volta nel 1793¹ con un progetto editoriale a circolazione privata regolato dal giovane committente olandese Thomas Hope. Le tavole illustrate, racchiuse in una specie di album, attirarono l'attenzione di numerosi scrittori e artisti dell'ambiente culturale italiano ed europeo sia per

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna (IT), eleonora.guidi9@studio.unibo.it.
Abbreviazioni: BCAB, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna; BCB, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa; BL, The British Library, London; BM, The British Museum, London. Per tutti i siti web segnalati nel contributo, l'ultima consultazione risale al 29.09.2023.

¹ JOHN FLAXMAN, TOMMASO PIROLI, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no. In possesso di Tommaso Hope Scudiere, Amsterdam, [Roma], 1793, mm 290×450.

l'eleganza delle scene dantesche disegnate seguendo i modelli classici greco-romani, sia perché per la prima volta erano stati illustrati tutti i canti della *Commedia*. Dietro alle scelte artistiche di Flaxman si nascondeva un'ampia teorizzazione neoclassica sul rapporto tra l'arte e la poesia, largamente diffusa in Europa nella seconda metà del Settecento. I disegni danteschi di Flaxman² hanno origine durante la sua formazione artistica presso la Royal Academy of Arts di Londra (1769-1775), anni trascorsi in compagnia di grandi maestri, tra cui Joshua Reynolds, e fedeli amici, quali William Blake con cui Flaxman condivise una grande passione per le rime di Dante. Nel 1787 Flaxman, da poco sposato con Ann Denman, decise di partire per l'Italia per migliorare la sua preparazione a diretto contatto con i grandi modelli romani e rinascimentali.

Le tappe del viaggio ampliarono il suo cerchio di conoscenze e il soggiorno romano, dal 1788 al 1793, fu decisivo per la sua affermazione professionale. A Roma Flaxman conobbe uno dei protagonisti assoluti della scena artistica europea, Antonio Canova, con cui condivise una lunga amicizia. Anche la bottega dell'incisore romano Tommaso Piroli, in via Gregoriana 34, fu luogo di incontri cruciali per la sua carriera; la *ragunanza*, detta anche Accademia degli artisti, diede vita a un clima di discussioni letterarie fervente e dinamico, ricco di appuntamenti e progetti. La lettura degli epistolari delle persone coinvolte nell'edizione del 1793 è fondamentale per comprendere la sua genesi editoriale, dalla fase di ideazione per le strade di Roma ai disegni realizzati con la tecnica delle *outlines*, fino alle incisioni di Piroli. Le edizioni illustrate della *Divina Commedia* iniziavano ad essere diffuse nel mercato librario tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, ad accompagnare la passione per Dante in rampante ascesa sia in Italia sia in Inghilterra, come dimostra l'immensa popolarità in tutta Europa (e non solo) dell'edizione 'pirata' di Piroli del 1802³ che riprodusse illegalmente le illustrazioni di Flaxman riutilizzando le tavole usate per le incisioni del 1793.

2. Antecedenti inglesi: Flaxman alla Royal Academy of Arts (1769-1775), lezioni dantesche

Il 7 ottobre 1769 John Flaxman entrò nella Royal Academy of Arts di Londra⁴ fondata appena due anni prima da una trentina di artisti di fama internazionale, tra cui Joshua Reynolds e Henry Füssli, promotori dello studio di Dante, diffusosi nella seconda metà del Settecento grazie alle prime edizioni inglesi della *Commedia* e alle traduzioni di Charles Rogers (*The Inferno of Dante Translated*, J. Nichols, London, 1782) e di Henry Boyd, autore della prima traduzione integrale di *Inferno* (1785), *Purgatorio* e *Paradiso* (1802). Alla Royal Academy le mostre di opere d'ispirazione dantesca attirarono l'attenzione del mondo culturale europeo. In particolare nel 1773 Reynolds espose il dipinto a olio *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, ispirato dalla prima traduzione del tragico episodio a cura di

² Oggi alla Houghton Library, Harvard University (MS Typ 26.4).

³ JOHN FLAXMAN, TOMMASO PIROLI, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no. Si vende dall'Incisore sud.o a Strada Gregoriana, n. 34, [Roma], 1802, mm 240×300.

⁴ Cfr. JOHN THOMAS, *John Flaxman R.A. (1755-1826)*, «Journal of the Royal Society of Arts», CIV, 4966, 9 December 1955, pp. 43-66: 44, per un breve resoconto sull'esperienza di Flaxman alla Royal Academy e i premi vinti negli anni dal 1770 al 1775.

Jonathan Richardson, pubblicata nel 1719 in *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur*.⁵

Le lezioni di Reynolds, fondate sui volumi di Richardson, ricchi di riferimenti alla cronachistica del Trecento, ripercorrevano i conflitti tra guelfi e ghibellini con estrema cura⁶ e proponevano una teoria raffinata dell'arte elevata al grado di poesia; ai suoi studenti si raccomandava di promuovere «not the industry of hands, but of the mind» perché ogni pittore di successo «stands in need of more knowledge than is to be picked off his pallet».⁷ L'idea di fondo era quella della pittura come prodotto della mente, vivace interpretazione ed espressione dell'individualità dell'artista che, alla pari di un poeta, compie un lavoro mentale percepibile anche dal piacere di cui poi farà esperienza l'osservatore dell'opera.⁸ Il 10 dicembre 1778, in occasione di una distribuzione di premi, Reynolds spiegò agli studenti della Royal Academy i principi dell'arte, pittorica e poetica, fondati nella mente, enunciando uno dei caratteri fondamentali di quella che sarà poi la pittura flaxmaniana, ossia l'aspirazione alla «semplicità» dei modelli antichi:

It must be confessed of the many thousand antique statues which we have, that their general characteristic is bordering at least on inanimate insipidity. - [n.] This 'inanimate insipidity', when seen through Winckelman's eyes, becomes a noble simplicity and quiet grandeur. - [...] Simplicity is our barrier against that great enemy to truth and nature, affectation, which is ever clinging to the pencil, and ready to drop in and poison everything it touches. Our love and affection to simplicity proceeds in a great measure from our aversion to every kind of affectation.⁹

Le linee delle figure di Flaxman nei disegni danteschi furono l'emblema di questo principio di *simplicity and quiet grandeur*, direttamente ispirato alla composizione greca, nobile nel tratto e avversa all'affettazione. La teorizzazione neoclassica di Reynolds ebbe enorme influenza sulla produzione dantesca flaxmaniana e, assieme a questa, non va dimenticata la presenza costante di William Blake, anche lui studente alla Royal Academy e fedele disegnatore di capolavori classici nelle lunghe serate trascorse a imitare i soggetti greci e i modelli rinascimentali italiani. In quelle straordinarie giornate di studio, Flaxman incontrò anche Henry Füssli (o Fuseli, nella versione italianizzata) che, appena tornato da anni passati a Roma (1770-1777), aveva ripreso il 3 novembre 1778 a insegnare alla Royal Academy come professore associato.

Anche le *lectures* di Füssli affrontarono il tema del rapporto tra arte e poesia soffermandosi sull'arte ispirata dal poema dantesco come il *Cartoon of Pisa*, ovvero la *Battaglia di Cascina*, conosciuta attraverso il bozzetto fatto da Aristotile da

⁵ Stampato per W. Churchill, presso *Black Swan* in Pater Noster Row.

⁶ Cfr. JONATHAN RICHARDSON, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur*, London, William Bowyer, 1719, 4°, pp. 26-29.

⁷ JOSHUA REYNOLDS, *Discourses on Art*, ed. by Edward Gilpin Johnson, Chicago, A.C. McClurg and Company, 1891, pp. 171-172; ELBERT N.S. THOMPSON, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, «PMLA», XXXII, 3, 1917, pp. 339-366: 339.

⁸ Cfr. J. REYNOLDS, *Discourses on Art*, cit., pp. 208-209; E.N.S. THOMPSON, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, cit., p. 355.

⁹ J. REYNOLDS, *Discourses on Art*, cit., pp. 216-217.

Sangallo,¹⁰ esempio sublime di tumultuosa dignità dell'azione, «immaginando il momento transitorio dallo stato rilassato a quello di energia, le idee di movimento, per usare la figura coraggiosa di Dante, sembrano essersi riversate nella mente dell'artista».¹¹ A seguire, nello studio del *Giudizio Universale*, citò nuovamente l'infinita varietà dei visi presenti nella *Commedia*,¹² sui quali aveva realizzato due splendidi abbozzi di teste di anime dannate nel 1791. I personaggi danteschi ispirarono nel corso del tempo numerosi disegni di Füssli, tra cui il celebre *Francesca e Paolo* del 1777, esposto in una mostra del 1786 alla Royal Academy, in presenza anche di un bassorilievo ovale scolpito da Flaxman intitolato *An Angel comforting a widow*,¹³ posto nel memoriale dell'arcidiacono Thomas Ball e sua moglie nella cattedrale di Chichester.

3. I coniugi Flaxman in Italia: Canova e il circolo romano

Nel 1782, quando ancora lavorava come *designer* per l'*Etruria*, una manifattura di vasi ornamentali, sotto la guida del ceramista Josiah Wedgwood, Flaxman sposò Ann Denman. Saputo del matrimonio, Reynolds disse che il novello sposo non avrebbe più avuto possibilità di migliorare nella sua carriera d'arte, ma John, deciso a provare il contrario, partì per l'Italia:

«I have long thought that I could not rise to distinction in art without studying in Italy, but these words of Reynolds have determined me. I shall go to Rome as soon as my affairs are fit to be left; and to show him that wedlock is for a man's good, rather than his harm, you shall accompany me. If I remain here, I shall be accused of ignorance concerning those noble works of art which are to the sight of a sculptor what learning is to a man of genius, and you will lie under the charge of detaining me». In this resolution Mrs. Flaxman fully concurred.¹⁴

¹⁰ JOHN KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, 3 voll., Londra, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831, p. 151.

¹¹ «In imagining this transient moment from a state of relaxation to a state of energy, the ideas of motion, to use the bold figure of Dante, seem to have showered into the artist's mind». (J. KNOWLES, *The Life and Writings*, cit., p. 153).

¹² Ivi, p. 164.

¹³ *The Exhibition of the Royal Academy, The Eighteenth*, London, T. Cadell, 1786, <<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/ra-sec-vol18-1786>>.

¹⁴ LYDIA MARIA CHILD, *Biographies of Good Wives*, New York, C. S. Francis, 1846, pp. 115-116: «"So, Flaxman," said the President one day, as he chanced to meet him, "I am told you are married; if so, sir, I tell you you are ruined for an artist"». Cfr. ANN FLAXMAN, *An Uninteresting Detail of a Journey to Rome*, edited by Marie E. McAllister, [electronic edition], A Romantic Circles Edition, 2014, n. 2, p. 15. <<http://romantic-circles.org/editions/flaxman/index.html>>: «Child takes the story directly from Cunningham, who seems to have created it based on these few lines from Joseph Farington's diary (18 October 1803)». Cfr. ALLAN CUNNINGHAM, *John Flaxman, The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, New York, J. and J. Harper, 1829-1831, pp. 237-315: p. 251. Cfr. JOHN THOMAS SMITH, *Nollekens and His Times*, London, Henry Colburn, 1829, p. 450: «"So, Flaxman, you are married; there's no going to Italy now". Mr. Baily, my informant, added, that it has been said, that it was in consequence of this observation of the President, that he was determined to visit Rome».

Nel settembre 1787 Flaxman e sua moglie Ann¹⁵ salparono da Brighton in compagnia di altre sette persone, mossi dal desiderio di osservare dal vivo i capolavori artistici e letterari del continente. Il lungo viaggio, durato sette anni, cinque in più di quanto previsto,¹⁶ li portò ad attraversare le principali città d'arte delle quali Ann scrisse un resoconto dettagliato per i primi due anni.¹⁷ Il loro itinerario coprì, dopo aver attraversato la Francia, gran parte della penisola italiana: Torino, Milano, Parma, Bologna,¹⁸ Pisa, Firenze (1-28 novembre 1787 e 1794), poi Roma (1 dicembre 1787-9 gennaio 1788, e 2 aprile 1788-1793), con visite a Napoli, Pompei ed Ercolano nel febbraio-marzo 1788, Assisi, Perugia, Orvieto e, probabilmente, Venezia nel viaggio di ritorno.¹⁹ In realtà, in origine non avevano pensato a un *Grand Tour* nel senso tradizionale del termine, perché Wedgwood aveva incoraggiato la partenza affinché Flaxman potesse sia accompagnare il figlio, John Wedgwood, nelle città italiane, sia studiare il *design* delle antiche ceramiche in loco. A Roma avrebbe fatto da supervisore in una scuola di giovani disegnatori formati per l'*Etruria*. Lo studio di Flaxman, prima presso l'appartamento dell'incisore veronese Domenico Cunego (1724/25-1803), partito per Berlino, poi a Trinità dei Monti, divenne rapidamente sede di incontri per artisti di tutte le nazionalità, come racconta Ann ai suoi genitori in una lettera del 17 luglio 1788.²⁰

Tra i principali frequentatori, Flaxman ne contava ventidue inglesi,²¹ ma soprattutto fra gli italiani si distingueva Antonio Canova, con cui condivise una lunga amicizia fondata sull'adesione comune ai principi dell'arte neoclassica. Infatti, nello *sketchbook* di Flaxman, datato attorno al 1794 (oggi al Victoria and Albert Museum di Londra), si ritrovano diversi disegni di opere realizzate in quegli anni da Canova, tra cui la tomba di Clemente XIII in San Pietro a Roma.²² Ai fini di questa ricerca sull'edizione della *Commedia* del 1793, mi limiterò a ripercorrere la loro connessione con la materia dantesca e con l'ambiente romano, in particolare con Thomas Hope e Tommaso Piroli. Le relazioni tra i protagonisti della vicenda editoriale sono infatti ampiamente documentate dai rispettivi diari

¹⁵ PAGET TOYNBEE, *Dante in English Art: A Chronological Record of Representations by English Artists*, «Annual Reports of the Dante Society», XXXVIII, 1919, pp. 1-112: 45.

¹⁶ Flaxman si rese conto che non sarebbe riuscito a finire il gruppo scultoreo commissionatogli da Lord Bristol; perciò, decise di trattenersi ancora in Italia.

¹⁷ Il diario è conservato alla British Library, serie Additional Manuscripts (d'ora in poi Add.MS.) 39787. Cfr. A. FLAXMAN, *An Uninteresting Detail*, cit.

¹⁸ La visita a Bologna comprende sicuramente lo studio dei bassorilievi della facciata ovest di San Petronio, la Santa Cecilia di Raffaello in San Giovanni in Monte e la fontana del Nettuno. Cfr. DAVID IRWIN, *Flaxman: Italian Journals and Correspondence*, «The Burlington Magazine», CI, 675, June 1959, pp. 212, 215-217: 215.

¹⁹ Cfr. HUGH BRIGSTOCKE, *Refocusing the Grand Tour: John Flaxman and the Reappraisal of Early Italian Painting and Sculpture, 1787-94*, in HUGH BRIGSTOCKE, ECKART MARCHAND, ALISON E. WRIGHT, *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, «The Volume of the Walpole Society», LXXII, 2010, pp. 3-24: 3; D. IRWIN, *Flaxman*, cit., pp. 212-217.

²⁰ BM, Add.MS. 39780, ff. 179-180. Cfr. SARAH SYMMONS, *Flaxman and Europe. The Outline Illustrations and their Influence*, New York-London, Garland, 1984, p. 67.

²¹ BM, Add.MS. 39790, f. 16, lettera di Flaxman a William Gunn del 1793. Cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 66.

²² *Victoria and Albert Sketchbook*, p. 25 in H. BRIGSTOCKE, *Refocusing the Grand Tour*, cit., p. 236.

ed epistolari, e dai documenti dei loro amici e collaboratori, dai quali emergono alcune testimonianze inedite.

L'origine dell'interesse per l'iconografia dantesca tra i pittori neoclassici risale al 1757, quando il conte di Caylus individuò in Dante e nella *Commedia* una grande fonte per ritrarre un'infinita varietà di scene, con Virgilio sempre vicino al Poeta (Fig. 1):

D'ailleurs, dans le petit nombre de Tableau qu'on trouveroit dans cette narration, on ne pourroit se dispenser de représenter sans cesse Virgile à côté du Dante; l'ancien Poète est inseparable de cet Auteur, il est le spectateur, le continuel témoin de ses actions et des impressions qu'il reçoit. Ces répétitions de deux figures sont froides en elles-mêmes par la raison qu'elles sont dépourvues d'action, et que n'étant admises que pour regarder, elles sont insoutenables dans la Peinture. Cet Art est donc ici d'accord avec plusieurs autres parties de l'esprit, pour tout dire que tout ouvrage en Vers et divisé par Chant, n'est pas toujours un Poème.²³

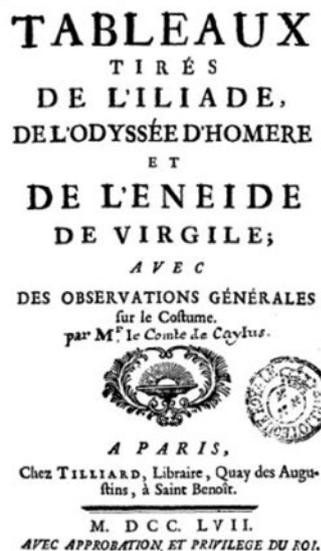


Fig. 1. ANNE CLAUDE PHILIPPE DE CAYLUS, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile*, Paris, chez Tilliard Libraire, 1757, 8°.

La maggiore critica a Dante era quella di aver creato un Dante *agens* prevalentemente osservatore, rappresentabile con difficoltà senza Virgilio, e sovrastato dai personaggi incontrati nel viaggio nell'aldilà. Questa percezione, ben riconosciuta dai pittori neoclassici, trovava risposta nelle illustrazioni flaxmaniane, manifesto della lettura neoclassica della *Commedia*. Nel corso del Settecento, quando la passione e la critica dantesca si erano estese a tutti i principali ambienti culturali, accademie d'artisti incluse, si era registrato un vero e proprio

²³ ANNE CLAUDE PHILIPPE DE CAYLUS, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile*, Paris, chez Tilliard Libraire, 1757, 8°, p. VIII.

assalto a Dante.²⁴ Nonostante Dante fosse visto come oscuro e a tratti 'gotico', la critica complessiva si muoveva su due atteggiamenti: il primo, al di qua delle Alpi, condannava le metafore barocche, il secondo, in Europa, si inorgoglia nel celebrare la cultura italiana.²⁵ Già cinquant'anni prima, nel 1732, il dantista veronese Giulio Cesare Becelli aveva sottolineato la «vera qualità della Dantesca comedia»,²⁶ ovvero l'ineffabilità delle sue immagini. Il mistero dantesco, tanto aspramente criticato quanto più o meno segretamente ammirato, acquisì nel corso degli ultimi anni del Settecento un ruolo di protagonista sia in letteratura con le imitazioni di Vincenzo Monti e gli studi appassionati di Alfieri, Parini e Foscolo, sia nell'arte e nel mercato librario. In questo fervente ambiente culturale si inserì Flaxman. Gli artisti neoclassici seguivano una concezione di arte diversa da quella dantesca, spiegata eloquentemente in *Inferno XI*,²⁷ per cui la teologia medievale era stata sostituita con la ricerca del bello ideale nell'arte antica. A questo proposito Melchiorre Cesarotti aveva distinto il genio e il gusto di Dante nell'influente *Saggio sulla filosofia del gusto* inviato all'Accademia dell'Arcadia di Roma nel 1785.²⁸ Flaxman riconosceva il genio dantesco, ma non il gusto racchiuso nel 'garbuglio grottesco' della *Commedia*, dalla quale si allontanavano gli stessi intellettuali del Settecento ancora fedeli al paradigma bembesco che prediligeva Petrarca. Le illustrazioni flaxmaniane affascinano per questa perfetta commistione tra personaggi danteschi e forme classiche dotate di una grazia del tutto greco-latina e petrarchesca (Fig. 2).

²⁴ CARLO CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, il Mulino, 1961, pp. 259-282.

²⁵ ANDREA BATTISTINI, *Dante in giudizio: requisitorie e apologie*, in *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2008, pp. 11-31: 22. Cfr. LUCA MAZZONI, *Dantisti veronesi del Settecento*, in *Dante a Verona 2015-2021*, a cura di Edoardo Ferrarini, Paolo Pellegrini, Simone Pregolato, Ravenna, Longo, 2018, p. 154.

²⁶ GIULIO CESARE BECELLI, *Della novella poesia, cioè Del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*, In Verona, per Dionigi Ramanzini, librajo a S. Tomio, 1732, 4°, II, p. 59.

²⁷ «Che l'arte vostra quella, quanto quote, / Segue, come 'l maestro fa il discente; / Si che vostr'arte a Dio quasi è nepote» (*Inferno XI*, 103-105).

²⁸ Cfr. GIORGIO PATRIZI, Cesarotti, Melchiorre, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 220-229.



Fig. 2. John Flaxman, *Paolo e Francesca*, nel ciclo di illustrazioni per *La Divina Commedia di Dante* del 1793.

Il canone della letteratura italiana era rappresentato con una sublime sintesi di forme, e forse anche per questo motivo l'edizione ebbe un immenso successo. Il circolo romano di artisti e scrittori provenienti da tutta Europa era il luogo ideale in cui produrre la prima *Commedia* dantesca interamente illustrata, perché vivace terreno di intellettuali impegnati attivamente nelle discussioni che si tenevano nelle Accademie e nei caffè letterari. Flaxman, tuttavia, nei primi due anni passati a Roma incontrò molte difficoltà nel trovare committenze valide e nel 1790 confessò ai genitori²⁹ la sua intenzione di tornare in Inghilterra. La svolta arrivò grazie a Canova, dopo pochi mesi, quando conobbe Frederick Augustus Hervey, Lord Bristol, che gli commissionò inizialmente un grande bassorilievo in marmo dedicato ad *Amphion and Zeus delivering from Dirce and Lycus*. Flaxman tuttavia rifiutò le 500 ghinee promesse, perché desiderava scolpire una statua a tutto tondo, e decise con Lord Bristol un nuovo soggetto: la *Furia di Atamante*.³⁰

Fu questa scultura a dare avvio alla rapida ascesa del nome di Flaxman tra gli artisti italiani e internazionali, ma i problemi finanziari peggiorarono altrettanto velocemente a causa del costo dei materiali per l'*Atamante* e per il marmo destinato alla tomba di Lord Mansfield (2000 ghinee).³¹ Le gravi difficoltà economiche lo spinsero ad accettare nuovi lavori di illustrazioni, dette anche *outlines*, dalla tecnica di disegno utilizzata che imitava il contorno delle figure studiate. Dopo aver concluso i disegni per *The Pilgrim's Progress* nel giugno 1792³² Flaxman era padrone

²⁹ Lettera di Flaxman ai suoi genitori, Roma, 26 Gennaio 1790 (BM, Add.MS. 39780, ff. 47-48); cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 71.

³⁰ Ivi, p. 72-73. Lord Bristol pagò quest'ultima 600 ghinee.

³¹ Ivi, p. 74.

³² Oggi conservati nello Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

della tecnica e degli schemi compositivi.³³ Il 14 aprile 1792 comprò la carta per disegnare le illustrazioni dantesche.³⁴ Negli stessi mesi stava realizzando anche gli apparati illustrativi per i poemi omerici e per un'edizione di Eschilo su committenza di Mrs. Georgiana Hare-Naylor, poi affidati per essere incisi a Tommaso Piroli. La sua bottega era piuttosto rinomata presso gli artisti romani, e lo stesso Piroli studiava le maggiori opere attraverso preziosi disegni, oggi conservati al Metropolitan Museum di New York.³⁵ Tra il febbraio e l'aprile 1793 Piroli incise le illustrazioni dell'*Odissea*,³⁶ dando inizio alle pubblicazioni di quelle composizioni che nella mente di Flaxman erano tutte collegate, come racconta lui stesso a William Hayley il 26 ottobre 1793: «My intention [nei disegni per le edizioni di Eschilo, Dante, l'Iliade e l'Odissea] is to shew how any story may be presented in a series of compositions on principles of the Ancients».³⁷

Anche Canova conosceva Piroli, perché nel 1794 aveva fatto incidere a lui e ad altri incisori romani delle acqueforti a contorno³⁸ che illustravano celebri episodi della letteratura greca, scelti da Canova stesso per i suoi bassorilievi e delineati su carta da Vincenzo Camuccini e altri. Questa operazione favorì la diffusione del nome e dell'arte di Canova, dal quale lo stesso Flaxman ebbe un grande beneficio in termini non solo artistici. Il circolo di persone che si riuniva presso la bottega di Piroli, amministrata con l'incisore Cristoforo Silvestrini, favorì l'instaurarsi di nuove conoscenze e committenze. Tutte le domeniche la «ragunanza d'artisti» si riuniva per discutere e

ogni artista portava seco in disegno un soggetto obbligato. Si esponevano i disegni, e qual fosse giudicato il migliore veniva inciso dal Piroli. Il primo argomento che si tolsero a trattare fu Roma che sollevava le tre arti sorelle. Tutti concordemente aggiudicarono il primo luogo al modo con che lo ebbe trattato Vincenzo Camuccini allora giovanetto, sì pel lato della composizione, e sì pel lato del disegno.³⁹

Ai ritrovi parteciparono anche persone vicine a Flaxman, tra cui William Ottley, che nel diario di Ann Flaxman⁴⁰ compare spesso. Arrivato a Roma nel maggio 1792, Ottley è citato sia nel necrologio di Cardinali come amico di Piroli, sia da Ann come giovane e carismatico artista, appassionato di Michelangelo, che convinse John a partire per un breve viaggio a Orvieto nel settembre del 1792, per studiare gli affreschi di Signorelli del *Giudizio Universale* nella Cappella di San

³³ Cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 75.

³⁴ S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 77, lettera del 14 aprile 1792 (BM, Add.MS. 39784, f. 29).

³⁵ In particolare, segnalo: TOMMASO PIROLI, *Last Judgement, after Michelangelo*, n. 1993.1130.3. mm 629x473 (<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340490>>).

³⁶ GERALD EADES BENTLEY JR., *Notes on the Early Editions of Flaxman's Classical Designs*, «Bulletin of New York Public Library», LXVIII, 1964, pp. 277-307, 361-380.

³⁷ Lettera di John Flaxman a William Hayley, 26 ottobre 1793 (Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 3, <<https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/110005736>>).

³⁸ Oggi le matrici si trovano alla Calcografia Nazionale di Roma.

³⁹ LUIGI CARDINALI, *Necrologia*, «Memorie romane di Antichità e di belle arti», 1824, pp. 26-32: 31.

⁴⁰ BL, Add.MS. 39792. In particolare, su William Ottley e i rapporti con i Flaxman cfr. H. BRIGSTOCKE, *Refocusing the Grand Tour*, cit., pp. 3-24.

Brizio.⁴¹ In quegli anni Ottley era stato incaricato di copiare tutte le opere di Michelangelo in Italia per conto dell'antiquario francese Séroux d'Agincourt,⁴² che si affidava poi per le incisioni alla bottega Piroli. Perciò, quando Flaxman conobbe Seroux grazie a Ottley nel 1792, entrò in contatto anche con Piroli, destinato a diventare in pochi mesi l'incisore di tutte le sue *classical outlines*.

4. L'edizione del 1793 e la committenza di Thomas Hope

Notevoli erano stati i finanziamenti concessi da Wedgwood nei primi anni di soggiorno a Roma, ma Flaxman li aveva esauriti rapidamente per inviare all'*Etruria* copie di antiche composizioni a rilievo, da lui realizzate insieme con altri artisti romani. Spesso ospiti nel suo studio erano infatti Giuseppe Angelini, scultore che aveva lavorato alla Royal Academy di Londra, e Vincenzo Pacetti, principe dell'Accademia di San Luca (1796-1801).⁴³ Terminato il denaro, a causa della scarsa disponibilità di committenti, Flaxman si avvicinò al mondo delle illustrazioni dei poemi classici, e accettò nella primavera del 1792 la proposta di Thomas Hope. Il giovane olandese, all'epoca di soli 22 anni, figlio di una ricca famiglia di banchieri, affidò la sua prima committenza a Flaxman, distintosi nell'arte neoclassica e nella tecnica delle *outlines* ispirate ai soggetti della letteratura greca. Il primo incarico fu una copia, per 700 ghinee, del *Torso del Belvedere*, destinato a rientrare in un gruppo scultoreo rappresentante il *Matrimonio di Ercole ed Ecuba*.⁴⁴ Le statue però non furono mai scolpite in marmo e se ne conserva soltanto il modello in bronzo.⁴⁵ In seguito Hope commissionò a Flaxman una copia in marmo nero dell'*Apollo del Belvedere* e un gruppo dedicato ad *Aurora e Cefalo* e, nello stesso periodo, anche la grande serie di centonove illustrazioni della *Divina Commedia di Dante*, per le quali Flaxman fu pagato una ghinea a tavola.⁴⁶

L'idea di illustrare ogni canto della *Commedia* era nata dallo stesso Hope, che aveva molto probabilmente letto il saggio del 1757 del conte di Caylus (1692-1765) sul ruolo della pittura in rapporto alla poesia:⁴⁷

On est toujours convenu que plus un Poème fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en Poesie. Cette reflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différents Tableaux, qu'offrent les Poèmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des Poèmes et des Poètes. [...] Le Dante est assurément un homme de génie, et le temps auquel il a vécu ajoute d'autant plus à son mérite, que les ouvrages dont il étoit environné étoient informes et barbares, et que la critique n'avoit point encore ouvert les yeux sur les grands modèles de l'antiquité.⁴⁸

⁴¹ Ivi, p. 10.

⁴² Jean Baptiste Louis George Seroux D'Agincourt (5 Aprile 1730-24 Settembre 1814), soggiornò a Roma dal 1778.

⁴³ J. THOMAS, *John Flaxman R.A.*, cit., p. 51. Cfr. ELIZA METEYARD, *The Life of Josiah Wedgwood from his private correspondence and family papers*, 2 voll., Londra, Hurst and Blackett, 1865, II, p. 587 e sg.

⁴⁴ Lettera di John Flaxman ai suoi genitori, Roma, 3 marzo 1792. Cfr. DAVID WATKIN, *Thomas Hope: 1769-1831 and the Neoclassical Idea*, London, John Murray, 1968, pp. 30-31.

⁴⁵ Oggi alla Slade School of Fine Art (University College London, Londra)

⁴⁶ Ivi, p. 31.

⁴⁷ Cfr. S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 78.

⁴⁸ A.C.P. COMTE DE CAYLUS, *Tableaux tirés*, cit. pp. V, VII.

L'idea del conte, uno dei massimi studiosi d'arte antica, era quella di proporre una serie di *tableaux* di diversi episodi tratti dall'*Iliade*, l'*Odissea* e l'*Eneide*, consapevole del «vantaggio della Pittura» nel creare una profonda intimità con i celebri poeti antichi. In particolare, Hope si era probabilmente soffermato sulle righe dedicate a Dante, compagno inseparabile di Virgilio:

D'ailleurs, dans le petit nombre de Tableau qu'on trouveroit dans cette narration, on ne pourroit se dispenser de représenter sans cesse Virgile à côté du Dante; l'ancien Poète est inseparable de cet Auteur, il est le spectateur, le continuel témoin de ses actions et des impressions qu'il reçoit. Ces répétitions de deux figures font froides en elles-mêmes par la raison qu'elles sont dépourvues d'action, et que n'étant admises que pour regarder, elles sont insoutenables dans la Peinture.⁴⁹

Non stupisce dunque il fatto che Hope acquistò, oltre a un piccolo busto di Dante e a un bassorilievo con la *Nascita di Bacco*, anche i trentanove disegni dell'*Iliade* e i trentaquattro dell'*Odissea* di Flaxman, dei quali studiò i dettagli soprattutto per il *design* dell'arredamento, come risulterà nel suo volume *Household Furniture and Interior Decoration*, pubblicato nel 1807.⁵⁰

Nelle illustrazioni flaxmaniane non mancava infatti la cura straordinaria per il *design* stesso degli oggetti riportati, direttamente rimodellati sulle osservazioni fatte sui modelli antichi e rinascimentali. La grazia delle figure, trasformate dal tratto pulito e lineare di Flaxman, era il risultato dei numerosi *sketches* realizzati durante le quotidiane passeggiate per le vie di Roma, sempre con il taccuino in mano, come ricorda John Thomas Smith.⁵¹ Prima di arrivare al disegno consegnato a Piroli, Flaxman aveva dunque realizzato schizzi delle singole scene, poi aveva semplificato sul modello antico e rinascimentale le figure umane riportate dai *notebooks*, infine aveva completato il disegno destinato all'incisione. Hope stesso si era raccomandato con Piroli di stampare un numero esiguo di copie recanti al frontespizio la dicitura «In possesso di Tommaso Hope Scudiere Amsterdam» (Fig. 3, 3a).

⁴⁹ Ivi, p. VIII.

⁵⁰ THOMAS HOPE, *Household Furniture and Interior Decoration*, London, T. Bensley, Bolt-Court, Fleet-Street, for Longman, Hurst, Rees, And Orme, 1807, in fol. Cfr. D. WATKIN, *Thomas Hope*, cit., p. 34.

⁵¹ J.T. SMITH, *Nollekens*, cit., I, pp. 317-318; S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 90.



Fig. 3. John Flaxman, Tommaso Piroli, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso [...]*, Amsterdam, [Roma], 1793, particolare con la precisazione sul possesso dei disegni di Flaxman da parte del finanziatore Hope.



Fig. 3a. John Flaxman, Tommaso Piroli, *La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso [...]*, Amsterdam, [Roma], 1793.

La richiesta del giovane olandese è confermata anche da una lettera di Ann Flaxman a William Hayley del 22 luglio 1793:

The set of drawings from his *Divina Commedia* is now complete (both as numbers, grace and beauty) as are the Copper Plates engraved from them but I am sorry to inform you that Mr. Hope does not mean to make them public, as he wishes to give them away himself to the chosen few, whom he may think from their taste and virtue are entitled to them, he has by a letter totally prevented Flaxman interceding for any of his friends [...] Flaxman has nearly finished another work of this kind, the *Iliad* and *Odyssey* of Homer they are larger than the Dante [...] He is actually employed in making a set of

Drawings (Outlines) much larger than the former, from the Tragedies of Aeschylus, for Lady Spencer.⁵²

Dalla preziosa lettera, inedita fino al 1968, emergono aspetti importanti sulle indicazioni date da Hope a Flaxman. Il committente, infatti, aveva esplicitamente chiesto che le tavole non divenissero pubbliche e fossero incise solamente in un numero ridotto per una circolazione privata nel proprio circolo di amici. Flaxman, deluso dalla decisione, aveva già iniziato un nuovo ciclo di illustrazioni per le tragedie di Eschilo su richiesta della contessa Georgiana Spencer. La produzione artistica di Flaxman non si doveva infatti soffermare troppo a lungo sulle *outlines*, ma aspirava, secondo quanto scriveva lui stesso a Hayley, «to shew how any story may be represented in a series of compositions on principles of the Ancients»,⁵³ principio coerente con le teorie sostenute sia da Caylus nei *Tableaux* sia da Hope stesso.

L'edizione del luglio 1793 con le illustrazioni di Flaxman incise da Piroli ebbe quindi per volere di Hope una circolazione strettamente privata. Sappiamo che i volumi furono donati a Lady Spencer, a William Hayley, a Samuel Rogers e nel 1794 al granduca di Toscana, Ferdinando III di Asburgo Lorena, per ricambiare due grandi medaglie d'argento.⁵⁴ Lo stesso Flaxman fu tentato di far realizzare altre tavole per i suoi amici e, ancora prima che fossero legate nei volumi, più di ottanta copie furono vendute su fogli singoli.⁵⁵ I centonove disegni danteschi, illustrazioni composite di elementi moderni e antichi, esprimevano la perfetta interpretazione neoclassica di uno dei poemi più letti della letteratura europea. In origine Flaxman non aveva idea dell'attenzione che avrebbero attirato, ma già nei primi mesi il dibattito si accese sulle riviste letterarie: la tecnica incisoria di Piroli fu aspramente criticata e accusata di aver represso la delicatezza, la vivacità delle figure flaxmaniane.⁵⁶ La loro grandiosa bellezza si faceva interprete delle teorie di Reynolds e del conte di Caylus non solo sugli episodi della *Commedia*, ma anche sul rapporto generale tra l'arte e la poesia, il gusto e il genio.

5. L'edizione Piroli del 1802

Tommaso Piroli aveva conservato un nucleo di tavole con le incisioni delle illustrazioni, mentre i disegni originali rimasero nello studio di Flaxman per quasi un anno fino alla sua partenza per l'Inghilterra nel settembre 1794. I fogli furono riconsegnati al loro proprietario, Hope, soltanto nell'autunno di quell'anno, quando, tornato a Londra, l'artista vide un aumento esponenziale della popolarità delle proprie opere, tanto che gli furono commissionati grandi gruppi scultorei per monumenti funerari. I rapporti con Piroli rimasero stretti anche negli anni successivi da quanto risulta dal necrologio di Cardinali. Nel 1798, Ottley - amico stretto di Flaxman, con cui Piroli aveva visitato Firenze nel 1797 - lo invitò a Londra: «Tolse moglie l'anno mille settecento novanta otto: ed aveva fatto disegno

⁵² Lettera di Ann Flaxman a William Hayley, 22 luglio 1793, cc. 1-2 (Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 3); in D. WATKIN, *Thomas Hope*, cit., p. 32.

⁵³ Ivi, p. 33.

⁵⁴ S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 108, note 150-151: sul duca di Toscana e sulla lettera di Flaxman a suo padre, Carrara, 22 luglio 1794 (BM, Add.MS. 39780).

⁵⁵ Ivi, p. 110. Cfr. Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 3, cc. 1-2, 22 luglio 1793.

⁵⁶ *Ibidem*.

di viaggiare subito appresso a Londra chiamatovi dallo invito degli amici, ma la guerra ne lo impedì». ⁵⁷

Com'è noto, a Roma dopo l'entrata delle truppe napoleoniche il 10 febbraio 1798 si era creata una forte tensione, politica e sociale. Destituito papa Pio VI dopo cinque giorni, esiliato prima a Siena, poi a Firenze nella Certosa di San Casciano, e infine in Francia, sarebbe morto nella piccola cittadina di Valence il 29 agosto 1799. A Roma, nel settembre 1799, i francesi si ritirarono lasciando una città occupata in pochi giorni dall'esercito napoletano appoggiato da inglesi e austriaci, chiudendo la brevissima e caotica esperienza della prima Repubblica Romana. All'inizio del nuovo secolo Flaxman era ormai considerato uno dei maggiori artisti in ambito europeo. Divenuto dal 6 novembre 1797 professore associato della Royal Academy of Arts, dopo tre anni, il 10 febbraio 1800, fu eletto membro permanente. In seguito, nel 1802, la fama di Flaxman proseguiva in Europa, tanto che in una breve visita a Parigi fu trattato come una vera celebrità, ⁵⁸ e forse nacque da questa occasione l'idea di ripubblicare le incisioni della *Commedia* nella bottega Piroli.

L'edizione del 1802 fu una delle prime edizioni pirata ⁵⁹ delle illustrazioni flaxmaniane. Nel frontespizio compariva il titolo in lettere maiuscole: *La Divina Comedia di Dante Alighieri, con il sottotitolo Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no* (Fig. 4). Sotto era stato riportato un ritratto del busto di Dante con la corona d'alloro e il dito indice portato alla tempia, figura elegante posta al centro tra un angelo raggianti e Lucifero, colto nell'atto di mordere il corpo di Giuda. In basso si trovava il luogo dove era venduta l'edizione a Roma: «Si vende dall'Incisore sud[detto] a Strada Gregoriana, n. 34»; inoltre, si precisava su alcuni esemplari che sarebbero stati vendibili anche a Parigi al prezzo di 21 franchi. L'album, mm 240×300, più piccolo rispetto all'edizione del 1793, si presenta ancora oggi con le carte non numerate. Nell'esemplare conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ⁶⁰ la legatura è in mezza pelle, con autore e titolo impressi in oro sul dorso e sul *recto* della carta di guardia anteriore compare in inchiostro nero il prezzo di 4.50 (paoli), e nelle pagine successive si susseguono le incisioni in nero su sfondo bianco, divise in ordine da Inferno I a Paradiso XXXIII con le principali scene di ogni canto. ⁶¹

⁵⁷ L. CARDINALI, *Necrologia*, cit., p. 29.

⁵⁸ S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 111.

⁵⁹ Il termine, largamente utilizzato, è in realtà improprio dato che il diritto d'autore si diffuse in Inghilterra dal 1710, ma l'Italia arrivò a una normativa sulla tutela delle opere dell'ingegno solo nel 1865 (MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Roma, Viella, 2013, p. 9).

⁶⁰ BCAB, Landoni 2603.

⁶¹ I soggetti sono elencati con precisione in P. TOYNBEE, *Dante in English Art*, cit., pp. 4-8.

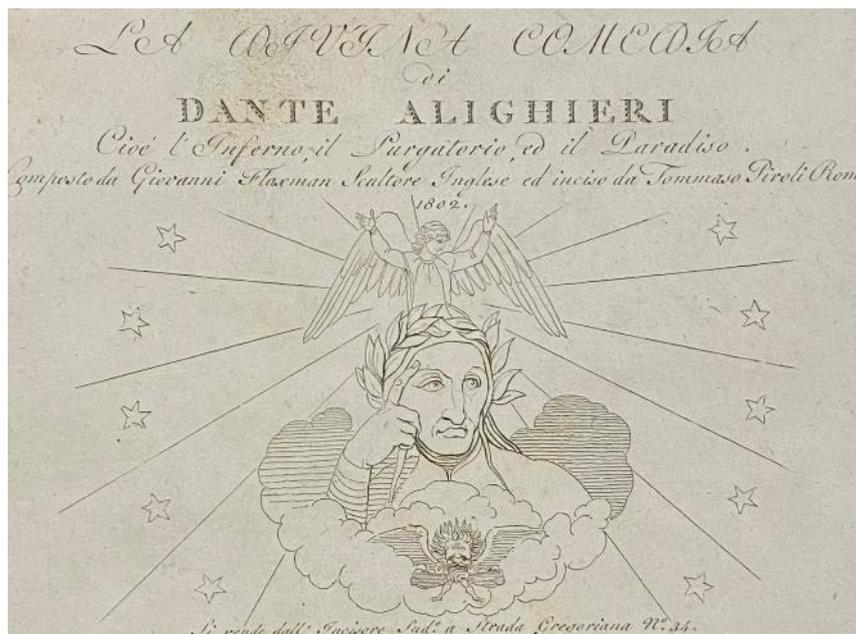


Fig. 4. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia di Dante Alighieri Cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Rom[a]no, [Roma], 1802.

La differenza qualitativa tra l'edizione Piroli e la prima edizione del 1793 è ben visibile chiaramente, come testimonia una lettera del 1810 di Giuseppe Franzoni, l'assistente di Flaxman negli anni romani, che gli scrisse dall'America per chiedergli una copia delle *outlines* originali:

Non incisi dal Piroli ché li contorni sono diversi delle prime stampe da lei date alla luce, come quelli, che veduto dal Signor Antoni d'Este compagno del Signor Canova, e se degno sarò di questa rarità e consegnatti al datore di questa lei me diaca.⁶²

Franzoni richiese le incisioni delle *prime stampe*, ovvero quelle del 1793 di cui Thomas Hope non aveva voluto una circolazione pubblica, ma delle quali si conferma che Flaxman avesse tenuto delle copie per gli amici. Franzoni cita anche Canova, il quale era a sua volta in ottimi rapporti sia con Piroli e Flaxman sia con Hope. Infatti, nell'immenso epistolario canoviano compare l'interessante lettera del 1804 di Piroli a una certa Tuta, a cui l'incisore chiede gentilmente di far leggere le sue parole a Canova:

Parigi 22 settembre – ultimo giorno del Anno XII della Repubblica e primo dell'Impero
Cara Tuta,
Sento con infinito piacere che il Sig. Canova vi sia venuto a trovare eglie molto buono che conserva memoria di noi e impiega il Suo tempo così prezioso per venirvi a vedere, tornate subito rice[v]uta questa mio a renderli la visita, e

⁶² S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., pp. 110-111. Cfr. Fitzwilliam Museum, Flaxman Letter-box n. 4, f. 92.

salutarlo tanto da mia parte, ma sareb[b]e meglio vi andaste di sera, a trovarlo in casa così avereste luogo di salutarmi ancora il Suo Virtuoso fratello la bravissima Sig. Luigia ed il Sig. Girolamo e poi al Sig. Canova fategli leggere il seguente paragrafo:

Dodici scultori dal merito di Canova si trovano a Parigi, questa era la concrusione delle Critiche che si facevano del suo Pugillatore per provare la verità e la mensogna, questa a auto luogo presentamente. Sono state esposte almeno trenta statue tutte di diversi soggetti, e di diversi artisti, vedute le quali tutti anno convenuto che li dodici scultori come Canova erano andati in fumo, non ostante che fra questi vene siano cinque o sei che anno gran merito, e questi a il Mag[g]ior trionfo per il nostro Canova [aggiunto in un cerchio: particolarmente M.^r Sciodati il quale si vorrebbe mettere per amuto dal Canova in fatto coglionare]. In genere di pittura vi sono delle cose di gran merito, ma chi sie distinto sopra tutti a M.^r Gros Scolaro di david egli a espresso in un grandissimo quadro le gesta di Jaffa in Egitto. E benché sia della Scuola di David e di uno stile tutto diverso ve gran merito per l'originalità della Composizione, per il colore, per l'espressione e per un bel effetto di lume di un'esecuzione felicissima il tutto fatto in cinque mesi. il numero de quatri del'esposizione e indicibile ed il numero delli artisti fa paura e vi sono molti generi di pittura che in italia si sta molto al di sotto.

La miniatura poi non la conosciamo affatto da noi / Scusi la Seccatura e mi rassegnò il suo servitore Piroli.⁶³

Piroli si era recato a Parigi nel novembre del 1803, fuggendo da Roma e dal caos della Restaurazione pontificia dopo aver partecipato attivamente all'esperienza repubblicana, mentre Canova era stato chiamato nel 1802 a Parigi per eseguire un ritratto di Napoleone,⁶⁴ prima in marmo poi in bronzo, ed era entrato in stretti rapporti con l'imperatore e la sua corte. Conosciamo bene anche i dettagli di quelle giornate grazie alla biografia canoviana del 1823 scritta dallo storico Leopoldo Cicognara, lui stesso destinatario di numerose lettere.⁶⁵ Canova aveva dunque mantenuto i rapporti anche con Hope, come risulta da otto lettere⁶⁶ nelle quali

⁶³ Tommaso Piroli a Tuta, 22 novembre 1804 (BCB, *Epistolario Canova*, VII.803.4313, Archivio Digitale Antonio Canova, Collezione 03, Epistolario comune al Canova: <https://archiviocanova.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=cb7416bb-b811-4e6b-9884-2dacb1524666&source=lettere_dl_carousel>).

⁶⁴ Lettera di Canova a s.e. Giacomo Zustinian Recanati, Venezia, senza data: «Niente di singolare potrei dirle di riguardante la mia gita a Parigi. Le è già noto che ho fatto il ritratto al primo Console, e vie ne dovrò poi fare la Statua intera, grande come l'Ercole di Farnese, all'eroica, cioè una sola clamide gittata, a piacer dell'artista. Il ritratto ha incontrato (compenso il più bello per chi l'ha fatto), la testa bensì è assai favorevole alla scultura. È verissimo che ho rotto una statua di gesso che io aveva all'Accademia di Firenze, e che ora ne spedirò un'altra che credo migliore. Ringrazio V. E. di tante cure che Ella si ha date per i miei affari, e con profondo rispetto mi protesto. P. S. Si accerti V. E. che quello che mi è stato sempre a cuore si è il poter esser utile al mio paese che tanto amo...» (LEOPOLDO CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia, Giambattista Missiaglia Da' Torchi della Tip. Di Alvisopoli, 1823, p. 99).

⁶⁵ Ivi, p. 26.

⁶⁶ Le lettere in ordine cronologico: 24 dicembre 1802, Hope a Canova; 15 aprile 1817, Hope a Canova; 15 gennaio [?] 1819, Hope a Canova; 1° aprile 1819, Hope a Canova; 6 giugno 1820, Canova a Hope; 9 luglio 1820, Hope a Canova; 17 gennaio 1821, Hope a Canova; 11 marzo 1822, Hope a Canova.

discutono dei soggetti e delle opere commissionate. In una del 24 dicembre 1802 Hope si rivolgeva a Canova⁶⁷ lamentandosi da Napoli di non aver più ricevuto notizie da Roma, «il n'arrive pas de courriers de Rome que je ne sois sur le qui-vive, pour apprendre quelque nouvelle». Canova era stato assente a lungo a causa delle committenze imperiali e Hope confessava di provare forte apprensione per le confische subite durante l'occupazione francese, chiedendo consiglio su come recuperare le sue proprietà ed evitare che altri ne traessero profitto:

je me résolu à m'aloigner de Rome durant l'intervalle de son [di Canova] absence parce que, dans la disposition d'esprit où je me trouvais, tout ce qui m'entourait tout ce que je voyais dans cette ville me rappelait désagréablement le sentiment de l'injustice qu'on me faisait [...]. Permettez-moi donc, Monsieur, de vous prier d'avoir la bonté, vous qui en avez tant eù pour moi, de vouloir bien m'apprendre [...] ou en est mon affaire, quel espoir vous avez, quelle attente je pense me faire; dans combien de tem[p]s a peu-près je puis me flatter de recouvrir mon bien ou d'y devoir renoncer.

Dalla biografia di Hope risulta anche una notizia curiosa, ovvero che all'inizio di dicembre Henry Hope, fratello di Thomas, era stato avvertito da un mercante di Marsiglia dell'improvvisa morte dello stesso Thomas.⁶⁸ Tuttavia si trattava di un falso. Infatti, Hope si trovava a Napoli da ormai sei settimane ed era estremamente preoccupato per la sua collezione d'arte lasciata a Roma, dove il vento rivoluzionario aveva sconvolto ogni gerarchia, come prova anche la decisione di Piroli di riprodurre le celebri incisioni del 1793, senza alcuna autorizzazione di Hope. Dal frontespizio Piroli aveva infatti deciso di eliminare anche la citata dicitura: «In possesso di Tommaso Hope Scudiere, Amsterdam».

Prima di osservare nello specifico le edizioni che riproposero successivamente le illustrazioni flaxmaniane incise da Piroli, è importante osservare la longevità dei rapporti tra i protagonisti della vicenda editoriale appena raccontata. Flaxman e Canova furono amici fino alla morte di quest'ultimo, che soggiornò pure in Inghilterra nel novembre-dicembre 1815. Nel circolo d'artisti le notizie si spargevano rapidamente, come testimonia la lettera del 3 marzo 1810 di Flaxman a Canova:

All'eccellentissimo e illustrissimo Signor Antonio Canova
Carissimo Signore,
Non avendo l'onore di salutarlo per si grand'tempo doppo ch'io sono mancato di Roma, ho preso cagione del'mezzo di Signor Carlo Roberto Cockerell, Architetto, il quale viaggiando in Grecia per fare studia nella sua arte, pensa di tornarsi per via di Roma, prenderà la libertà di presentargli questa lettera priegandogli di favorirlo di uno veduto sua Bellissime Lavore
– Due e giovene di buonissime custume e portatissimo per la sua arte.;

⁶⁷ Secondo D. WATKIN, *Thomas Hope*, cit., p. 9, si tratta di Canova, marchese d'Ischia di Castro, ma questo titolo gli fu conferito ufficialmente da Papa Pio VII nel 1816, dunque si potrebbe escludere il fatto che Hope si rivolga all'artista e ipotizzare un altro marchese. Tuttavia, Canova il 1° ottobre 1802 era diventato Ispettore Generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa e si era occupato espressamente del recupero delle opere confiscate dai francesi.

⁶⁸ *Ibidem*.

Io mene rallegrò con Lei della sua grandissima e meritissima fama, ho goduto con delecto particolare il vedere di diversa stampa fatte appresso la sua scultura e fra le altre il Deposito della Duc[h]essa di Austria e accordo col tutta Europa che sono bellissime:

Sono contento assai chi fra li altri personaggi Nobili e Reale chi hanno riconosciuti la sua Virtù — anche Due Grandi Imperatori, Patroni delle Arti Liberali, stimano il suo bell talento degnamente;

Signora Anna mia moglie gli saluta distintamente e sempre abbiamo in memoria la sua bontà e cortesia, quando eravamo in Roma:

Resto piena di rispetto

Carissimo Signore

Marzo 3^o [terzo] 1810

Il suo obbligatissimo e devotissimo servitore Giovanni Flaxman, scultore al Re[ale] Accademico e professore della Scultura nella Accademia Reale di Londra.⁶⁹

Flaxman, tornato a Londra da ormai una decina di anni, si rivolgeva a Canova raccontando degli studi di architettura e archeologia condotti dal giovane Charles Robert Cockerell (1788-1863) in Grecia; quest'ultimo, a Roma, avrebbe poi consegnato la lettera di Flaxman a Canova,⁷⁰ a cui voleva presentare anche una sua opera raffigurante due giovani. Come sappiamo, la fama di Canova nel 1810 era già altissima, come si può capire anche dalle parole di Flaxman che si compiace del successo dell'amico nell'aver ottenuto committenze da «due grandi imperatori», Napoleone e Francesco II d'Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria. Non mancano infine i saluti di Ann, italianizzata come d'abitudine in Anna, e un cenno al tempo trascorso insieme a Roma. Inoltre, è opportuno osservare che nel 1810 Flaxman era appena divenuto il primo professore della cattedra di Scultura alla Royal Academy of Arts di Londra, e le sue raffinate lezioni sulla scultura, pubblicate postume nel 1829, riportarono nell'introduzione anche informazioni sulle *outlines* incise da Piroli:

In Rome he made those designs from Homer, Æschylus, and Dante, so much known and admired throughout Europe, more particularly on the Continent. The *Iliad and Odyssey* were for the late Mrs. Hare; the *Tragedies of Æschylus* for the excellent Dowager Countess Spencer; and the *Dante* for Mr. Thomas Hope.

⁶⁹ John Flaxman ad Antonio Canova, 3 marzo 1810 (BCB, *Epistolario Canova*, XII.1192.5899, Archivio Digitale Antonio Canova, Collezione 06, Appendice I all'Epistolario Comune: <https://archiviocanova.medialibrary.it/media/schedadl.aspx?id=05202d2b-0334-4f27-b9b2-2668fe95417b&source=lettere_dl_carousel>).

⁷⁰ Cockerell riportò poi nelle memorie di viaggio la sua visita romana e il suo incontro con Canova che partì dopo poco per l'Inghilterra: «So Canova is gone to England. [...] I hope he will not be made too much of in England. It is true that nobody ever worked the marble as he does, and it is this finish of his which has deceived and captivated the world, but it is nothing but artificiality, and there is no nature about it. When he attempts the sublime he is ludicrous. In seeking grace he is more successful [...]. It is exasperating to think of his success when Flaxman, as far his superior as Hyperion to a satyr, an artist looked up to by the schools of the Continent as a great and extraordinary genius, is neglected by us because he is not a foreigner» (CHARLES ROBERT COCKERELL, *Travels in Southern Europe and the Levant, 1810-1817*, a cura di Samuel Pepys Cockerell, Cambridge, Cambridge University Press, 1903, pp. 274-275).

These were all admirably engraved in outline by Thomas Piroli, and published in Rome in 1793, and subsequently in London.⁷¹

Quest'ultima frase in particolare conferma che le incisioni di Piroli non furono affatto ritirate dal mercato come avrebbe voluto il proprietario, Thomas Hope ma, arrivate oltremarica, furono ampiamente utilizzate nelle edizioni inglesi della *Commedia* di Dante.

6. L'edizione Lombardi-Fulgoni del 1791

Tra le edizioni che utilizzarono le illustrazioni Flaxman-Piroli, pagate da Hope, è compresa quella del 1791 di Fulgoni, la cui datazione stupisce visto che precede di due anni la prima effettiva pubblicazione di Piroli. In verità le tavole di Flaxman furono aggiunte nelle emissioni successive, benché sul loro inserimento vi siano ancora fattori oscuri. L'edizione della *Divina Commedia* del 1791 presenta il commento di Baldassarre Lombardi, al secolo Antonio Maria Lombardi (Vimercate, 1718 - Roma, 1802), ed è stata stampata da Antonio Fulgoni (1772-1807),⁷² tipografo romano che aveva utilizzato il formato in quarto (Fig. 5).



Fig. 5. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, Roma, presso Antonio Fulgoni, 1791, 4°.

⁷¹ JOHN FLAXMAN, *Lectures on Sculpture*, London, John Murray, 1829, p. XVII.

⁷² Su Fulgoni (Roma, 1728 c. - post 1806), cfr. SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori ormai e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 289: «stampatore in Roma, attivo con edizioni datate dal 1751 al 1806».

I tre tomi furono illustrati in origine con le incisioni del fiorentino Sante (Santi) Pacini (1734-1800/1) ispirate alle tavole della cinquecentina curata da Bernardino Daniello, *Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso* stampata a Venezia da Pietro da Fino nel 1568.⁷³ La *Divina Commedia novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C.* (Frate Baldassarre Lombardi Minor Conventuale), dedicata dall'editore Liborio Angelucci al cardinale Diomede Casimiro Caraffa de' Principi di Colobrano, presentava numerosi errori, ma forniva nel primo tomo un ampio apparato di studi danteschi: dopo la dedicatoria e la prefazione di Lombardi ai *cortesi Lettori*, comparivano la *Vita di Dante* di Pierantonio Serassi, *Dello stile di Dante* e *Della cagione per cui abbia Dante voluto a questo suo poema dare il titolo di Commedia* di Filippo Rosa Morando, e le necessarie *Approvazioni*.⁷⁴ Poi le tre cantiche corredate di *Piano* illustrativo a introduzione di ciascuna e delle tavole finali sugli argomenti fondamentali per gli studi critici e filologici: *Delle varianti lezioni introdotte nella cantica* (tomo I), *Dei passi ai quali è data una nuova spiegazione* (tomo II), *Dei luoghi dai quali si difende Dante da ingiuste critiche* (tomo III), e una lettera di frate Guglielmo della Valle Minor Conventuale al marchese Averardo de' Medici del 18 giugno 1792. Il commento di Lombardi ebbe molto successo nel mercato librario e tra i letterati, tanto che fu ampiamente citato e commentato anche da Foscolo sia nel *Discorso sul testo della Divina Commedia* sia nel primo articolo pubblicato sulla «Edinburgh Review» nel 1818:⁷⁵

Il Lombardi ha fatto di più di ogni altro [nella storia della critica testuale di Dante]; ma le sue note grammaticali sono più fondate su regole che sul genio della lingua, sebbene il poema fosse stato scritto duecento anni prima della prima grammatica italiana. [...] La prosa di queste note è arida, e sebbene concisa, il difetto di eleganza la fa apparire verbosa. Ma, dopo tutto, esso è il più utile commento storico finora stampato su Dante.⁷⁶

Venduta rapidamente in tutta Italia, l'edizione di Fulgoni apparve in una seconda tiratura con esemplari in carta azzurra, come nel caso dell'esemplare conservato ancora oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.⁷⁷ Quest'ultimo si intreccia alla vicenda editoriale dell'edizione Piroli-Flaxman dal momento in cui al loro interno furono aggiunte proprio le illustrazioni di Flaxman, incise da Piroli,

⁷³ Cfr. Scheda di MARCO ALBERTARIO al volume *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.* (Accademia Tadini Lovere, *Catalogo opere* [senza data]: <<https://www.accademiataadini.it/catalogo/la-divina-commedia-di-dante-alighieri-novamente-corretta-spiegata-e-difesa-da-f-b-l-m-c/>>).

⁷⁴ COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie di biografie di lui*, Prato, Tipografia Aldina Editrice, 1845-1848, I, pp. 119-121.

⁷⁵ UGO FOSCOLO, *Studi su Dante. Articoli della Edinburgh review. Discorso sul testo della Divina Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979. ID., recensione a *Dante: with a new Italian Commentary by Giosafatte Baglioli, Paris 1818. The Vision of Dante. Translated by the Reverend Henry Francis Cary. A.M.*, «The Edinburgh Review», XXIX, 58, February 1818, pp. 453-474.

⁷⁶ U. FOSCOLO, *Studi su Dante*, cit., pp. 11, 29.

⁷⁷ Legato in marrone rosso e decorato delle armi del granduca di Toscana (C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 120). Collocazione attuale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, PALAT 2.6.5.15.

anche se al momento non si hanno ancora informazioni sufficienti per fornire una datazione precisa delle emissioni uscite dalla stamperia di Fulgoni.

Appare, però, verisimile che le integrazioni all'edizione Fulgoni del 1791 siano diventate comuni in molte edizioni italiane della *Commedia* dopo il 1802. Troviamo conferma nell'edizione stampata a Roma negli anni dal 1815 al 1817 dalla Stamperia de Romanis in quattro volumi in ottavo intitolati *La Divina Commedia spiegata e difesa dal P. Baldassarre Lombardi C.M. nel MDCCXCI. Riscontrata ora sopra preziosi Codici, nuovamente emendata, di molte altre vaghe annotazioni e di un volume arricchita, in cui tra le altre cose si tratta della Visione di frate Alberico* (Fig. 6). La pubblicazione, dedicata da Filippo De Romanis alla principessa Alessandrina De Dietrichstein (che aveva aderito all'Accademica di S. Luca ed era *pastorella d'Arcadia*), presenta infatti, pur non dichiarata nel frontespizio, «la figurazione... del Flaxman», come asserito già da Morichini.⁷⁸ Le notizie di Morichini sono estremamente utili per individuare con precisione l'inserimento delle illustrazioni che furono dunque utilizzate per arricchire i testi e gli apparati della complessa edizione avviata nel 1791.

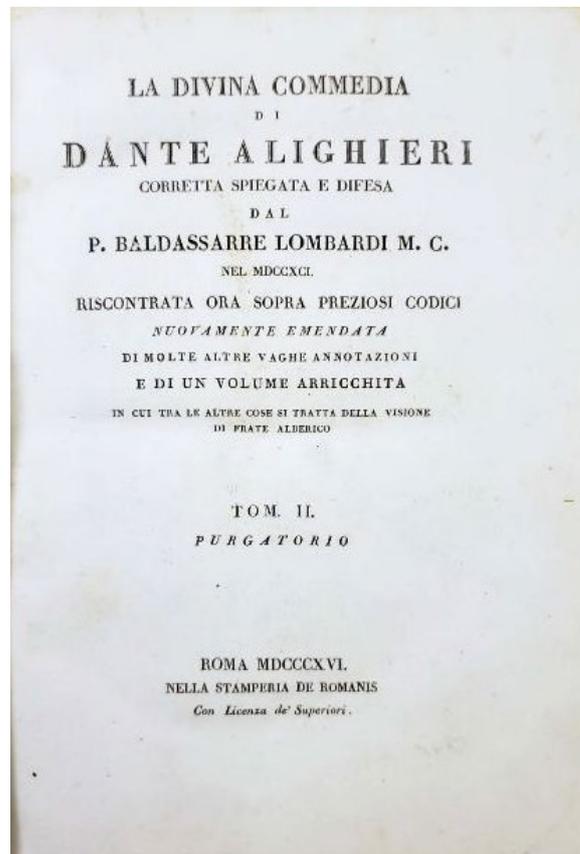


Fig. 6. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia corretta spiegata e difesa dal P. Baldassarre Lombardi*, Roma, nella stamperia De Romanis, 1815-1817, volume II.

⁷⁸ U.L. MORICHINI, *La raccolta dantesca della biblioteca Evan Mackenzie con la cronologia delle edizioni della Divina Commedia*, Genova, Tipografia del Risparmio, 1923, p. 115.

7. Il successo delle illustrazioni di Flaxman incise da Piroli nel mercato librario europeo (1804 -1855)

Le edizioni che nel corso dell'Ottocento riproposero le illustrazioni di Flaxman incise da Piroli sono numerose e ne testimoniano l'eccezionale successo. In queste pagine ho raccolto, perciò, in ordine cronologico la descrizione di tutte le pubblicazioni della prima metà del secolo, fondate sull'edizione pirata del 1802 di Piroli.

Nel 1804 comparve l'edizione tedesca della *Divina Commedia* nella città di Penig, nei dintorni di Lipsia, in tre volumi in-8°, presso Fried Dienemann und Comp., a cui si aggiunse un volume di figure realizzate dal pittore Johann Erdmann Hummel (Fig. 7), per il prezzo complessivo di 12 talleri.⁷⁹ Le incisioni di Hummel erano tratte da 39 tavole di Flaxman dell'*Inferno* e andarono a formare alla fine del XIX secolo un nuovo album nell'*Iconografia Dantesca. The pictorial representations to Dante's Divine Comedy*, a cura di Ludwig Volkmann.⁸⁰ Mentre soltanto 30 tavole furono inserite nelle edizioni della *Commedia* in tedesco voluta da Karl Ludwig Kannegiesser nel 1809 e nel 1824, con una raccolta di incisioni a contorno: *Umrisse zu der Holle des Dante nach Flaxman, von Hummel*.⁸¹ L'attenzione tedesca per le illustrazioni di Flaxman era nata nel 1793 da August Wilhelm von Schlegel, che nel 1799 aveva studiato una delle rare prime edizioni in un articolo per «Athenaeum»⁸², sottolineando le innovazioni stilistiche di Flaxman nel ritrarre figure simili a poesie dotate di un potere segreto reso manifesto da pochi e delicati tratti.⁸³ Il volume, portato dall'Italia da un amico architetto di Dresda attorno al 1795, citava Thomas Hope come proprietario dei disegni originali considerati superiori persino al famoso dipinto di Reynolds del conte Ugolino.⁸⁴

In Germania anche Goethe si era interessato alle *outlines* dantesche di Flaxman, ma le aveva criticate perché troppo facilmente imitabili e flebili nella rappresentazione di grandi scene eroiche.⁸⁵ Tuttavia, il successo delle illustrazioni sembra smentire l'aspra critica goethiana: esse divennero modelli d'ispirazione per i maggiori artisti neoclassici, tra cui Ingres e David.⁸⁶ Successivamente, in Spagna, Goya ne rimase affascinato, in particolare per i mantelli delle figure disegnate da Flaxman a partire dalle persone incontrate per le strade di Roma, e decise di procedere allo stesso modo nei suoi album, *Albums di Sanlúcar* e *Albums di Madrid*, astraendo i dettagli dei soggetti che ricordano ancora i personaggi danteschi nei suoi *Caprichos* (1799).⁸⁷ Pochi anni dopo Füssli, autore di drammatiche illustrazioni delle poesie di Milton, riconobbe l'innovazione delle illustrazioni dantesche di Flaxman, e disse: «Now I confess I hitherto thought myself the first composer but I yield to F[laxman] as the greater man».⁸⁸

⁷⁹ C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 127.

⁸⁰ Pubblicato nel 1899 da Grevel & Co., King Street 33, Covent Garden, Londra (U.L. MORICHINI, *La raccolta dantesca*, cit., p. 278).

⁸¹ In formato in-4°, bislungo (C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., pp. 127, 309).

⁸² AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*, «Athenaeum», II, 2, 1799, pp. 193-246.

⁸³ S. SYMMONS, *Flaxman and Europe*, cit., p. 204.

⁸⁴ Ivi, p. 205.

⁸⁵ Ivi, pp. 208-209.

⁸⁶ Ivi, p. 209.

⁸⁷ Ivi, p. 237-240.

⁸⁸ Ivi, p. 46.



Fig. 7. J. E. Hummel, incisione da J. Flaxman, *La Divina Commedia, Inferno, canto XXXIV*, Fr. Dienemann, Penig, 1804.

La prima pubblicazione ufficiale delle illustrazioni dantesche avvenne in Inghilterra, a Londra, nel 1807 quando l'editore Thomas Norton Longman comprò le tavole illustrate di Hope per 200£ (Fig. 8)⁸⁹, acquisendone dunque i diritti di stampa a lungo ignorati a causa dell'operazione di Piroli. Le 110 tavole di Flaxman furono raccolte in un album (mm 270×350) intitolato *Compositions From The Hell, Purgatory, And Paradise, Of Dante Alighieri, By Iohn Flaxman, Sculptor. Engraved By Thomas Piroli, from the Drawings in Possession of Thomas Hope Esqr. 1793*. Pubblicata l'1 maggio 1807, per Longman, Hurst, Rees, e Orme, (Paternoster Row), e Robert Harding Evans, Pall Mall, William Richard Beckford Miller, (Albemarle Street), John e Arthur Arch, (Cornhill),⁹⁰ l'edizione riportava le prime incisioni di Piroli del 1793 per tutte e tre le cantiche con citazioni dall'italiano e traduzioni in inglese di Henry Boyd, autore di una parafrasi in sestine dell'*Inferno* (1785), e del *Purgatorio* e *Paradiso* (1802). Tra la seconda e la terza cantica fu inserita anche una tavola non numerata, intitolata *Faith, Hope and Charity*. Nella copia della Royal Academy⁹¹ le tavole, legate con coperta in carta marmorizzata, furono ricalzate e riquadrate in vitello, e al piatto superiore fu apposta un'etichetta con il titolo «Flaxman's Compositions», e sul dorso «R.A.» e «1793».⁹²

⁸⁹ Ivi, p. 109; G. E. BENTLEY JR., *Notes on the Early Editions*, cit., p. 370.

⁹⁰ U. L. MORICHINI, *La raccolta dantesca*, cit., p. 242.

⁹¹ Collocazione, record number: 06/785.

⁹² Una di queste copie fu poi comprata dalla Royal Academy of Arts il 7 ottobre 1839 da Sir R. Westmacott, e possiamo ancora oggi osservarla nella Royal Academy Collection: record n. 06/785.



Fig. 8. *Compositions From The Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri, By John Flaxman, Sculptor.* Engraved By Thomas Piroli, from the Drawings in Possession of Thomas Hope Esqr. 1793, Longman, Hurst, Rees, e Orme, (Paternoster Row) e Robert Harding Evans, Pall Mall, William Richard Beckford Miller, (Albemarle Street), John e Arthur Arch, (Cornhill), 1° maggio 1807.

Ad Amsterdam e a Lipsia fu stampata nel 1809 dall'editore Kunts la traduzione dell'*Inferno* in terzine (in-8°, 1 tallero e 16 gr.), con trenta tavole di incisioni di Flaxman e di Hummel legate in un volumetto in foglio bislungo (al prezzo più contenuto di 5 talleri). Il frontespizio recitava: *Dante's göttliche Komodie, ubersetzt von C.L. Kannegiesser (u. L. Hain), mit Umrissen nach Flaxman and Hummel.* Nel 1811 seguì poi la traduzione del *Purgatorio* in 2 volumi (3 talleri e 8 gr.), pubblicata solo ad Amsterdam.⁹³

Sempre in Germania, a Lipsia, dal 1814 al 1821 fu stampata un'edizione molto simile: *Dante Alighieri's, Die göttliche Komodie, ubersetzt von Karl Ludwig Kannegiesser u. L. Hain (Dante Alighieri, La Divina Commedia, tradotta da Karl Ludwig Kannegiesser)* presso l'editore Friedrich Arnold Brockhaus, in tre volumi in-8°, al costo di 5 talleri, e un volume in folio di trenta tavole di Flaxman e Hummel.⁹⁴

Tornando invece a Londra, nel volume *The Inferno of Dante translated* del 1782, stampato da J. Nichols e venduto da T. Payne and Son, J. Dodsley, B. White, J. Robson, P. Elmsly, C. Dilly, Leigh and Sotheby, P. Molini, T. Evans, furono aggiunte nel 1820 le illustrazioni di Flaxman ricopiate con penna e inchiostro nero da Charles Rogers Cotton (figlio o nipote della sorella del traduttore e di William Cotton).⁹⁵ In una copia custodita alla Bodleian Library di Oxford (collocazione: Toynbee 2476-Weston stack) dell'edizione dell'*Inferno* tradotto da Charles Rogers, dedicata a Sir Edward Walpole, compare in apertura la nota manoscritta di Lord

⁹³ C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 271.

⁹⁴ Ivi, p. 272.

⁹⁵ P. TOYNBEE, *Dante in English Art*, cit., p. 13.

Edward Thurlow (1781-1829, Barone di Thurlow dal 1806) che spiega la suddivisione di disegni presi dalle tre cantiche e cita le altre serie di illustrazioni di Flaxman, compresa la serie dantesca che «best exhibit his peculiar genius».

On the designs from Dante thirty-eight are taken from the Hell, thirty-eight from the Purgatory and thirty-three from Paradise. The illustrations of the Divina were executed for Mr. Thomas Hope. His Homeric series is esteemed to be the most popular, but the subject of the Divina Commedia in many respects appears to have been more congenial to the talents of the artist; and perhaps an impartial judgement will pronounce, that of all the works of Flaxman the designs from Dante best exhibit his peculiar genius. - Gallery of Portraits, published by Charles Knight 1833.⁹⁶

Due pagine dopo la mano di Lord Thurlow prosegue copiando un sonetto sul ritratto di Dante⁹⁷ dell'incisore Anthony Carson, riportato in una pagina successiva (Fig. 9):

On seeing the Head of Dante engraved by Mr. Cardon from a picture of Raphael crowned with a laurel. By Edw[ard] Lord Thurlow.
Thy mournful face, expressive of keen thought, like pale and melancholy winter drawn before my eyes, by Raphael's pencil brought, declares a Soul, that was to misery pawn: wither'd with woe, yet darting kingly fire and the lean cheek laid out in sallow scorn. Methinks thou hast seen Hell, thy said desire and pass'd between the amber gates of Morn! Yet Hate and Envy wander'd by thy side beyond the shallow bound'ry of the world: and Banishment was thy ungrateful bride: Thence is thy lip with bitter action curl'd and ev'ry look altho' thy crown be there so full of grief, oblivion and despair.⁹⁸

⁹⁶ *The Inferno of Dante translated*, London, J. Nichols, 1782 - *A free translation of the Inferno of Dante*, Charles Rogers Esq., illustrated with drawings from Flaxmans designs by Charles Rogers Cotton, 1820, p. non numerata. Cfr. P. TOYNBEE, *Dante in English Art: A Chronological Record of Representations by English Artists*, «Annual Reports of the Dante Society», 38, 1919, pp. 1-112: p. 13.

⁹⁷ P. TOYNBEE, *Dante in English Literature: from Chaucer to Cary (c. 1380-1844)*, London, Methuen and Co., 1909, p. 149.

⁹⁸ *The Inferno of Dante translated*, London, J. Nichols, 1782. *A free translation of the Inferno of Dante*, Charles Rogers Esq., illustrated with drawings from Flaxmans designs by Charles Rogers Cotton, 1820, p. non numerata.

*On seeing the Head of Dante, engraved
by Mr. Cardon, from a picture of
Raphael, crowned with Laurel.
By Edw. Lord Thurlow.*

*The mournful face, expressive of keen thoughts,
Like pale and melancholy Demeter drawn
Before my eyes, by Raphael's pencil brought
Declares a soul, that was to misery pawn:
Wither'd with we, yet darting kingly fire
And the lean cheek laid out in saturn scorn,
Me thinks thou hast seen Hell, thy sad desire
And pass'd between the amber gates of Morn!
Yet Hate & Envy wander'd by thy side
Beyond the shallow boundary of the World:
And Banishment was thy ungrateful bride:
Thence is thy lip with bitter actions cur'd
And ev'ry look, altho' thy crown be there
Is full of grief, oblivion and despair.*

Fig. 9. Edward Thurlow, *On seeing the Head of Dante [...]*, 1820 ca.

Una breve biografia manoscritta, celebrativa di Charles Rogers, segue nelle sei pagine successive il frontespizio interno che riporta l'aggiunta del 1820, volta a specificare l'autore della traduzione: «A free translation of the *Inferno* of Dante by Charles Rogers Esq. Frs. & Sal. illustrated with drawings from Flaxmans designs by Charles Rogers Cotton 1820» (Fig. 10).

A
FREE
TRANSLATION
of the
INFERNO
of
DANTE
BY
CHARLES ROGERS Esq.
FRS & SAL
ILLUSTRATED with DRAWINGS
from
FLAXMANS DESIGNS
by
CHARLES ROGERS COTTON
1820.

Fig. 10. CHARLES ROGERS COTTON, *A free translation of the Inferno of Dante [...]*, Londra, J. Nichols, 1820.

Dopo due carte di guardia si susseguono il ritratto di Dante, incoronato con la corona d'alloro, e un saggio manoscritto di tre pagine non firmato nel quale l'autore, forse lo stesso Lord Thurlow, si sofferma sul tempo di Dante e quello a lui contemporaneo. Terminata la sequenza di queste pagine non numerate, la numerazione inizia con il *Canto I* dell'*Inferno* e prosegue fino al *Canto XXXIV* con una o due illustrazioni per quasi ogni canto. Le differenze tra le illustrazioni originali di Flaxman e le copie sono lievi e si riconosce chiaramente che si tratta di una stampa differente da quella di Piroli del 1802, perché non sono presenti i versi della *Commedia* corrispondenti ad ogni scena.⁹⁹

Due anni dopo, nel 1822, a Milano, presso la tipografia Batelli e Fanfani, apparve l'*Atlante Dantesco per poter servire ad ogni edizione della Divina Commedia, ossia l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso, composti dal sig. Giovanni Flaxman, già incisi dal sig. Tommaso Piroli, ed ora rintagliati dal sig. Filippo Pistrucci, con aggiunte di nuovi intagli e di una breve descrizione e spiegazione delle tavole* (Fig. 11), in-4° bislungo, con 120 tavole, (venduto a 30 franchi). Le illustrazioni sono le centodieci di Flaxman, tratte dalle edizioni di Roma (1793) e Londra (1807), e le dieci dell'artista bolognese Filippo Pistrucci (1782-1859), incise a semplice contorno. La *Prefazione* in italiano e in francese apre il volume che presenta il ritratto di Dante realizzato da Flaxman e un *Indice delle Tavole* bilingue con le terzine della *Commedia* riferite all'episodio illustrato.¹⁰⁰



Fig. 11. *Atlante Dantesco*[...], Milano, presso Batelli e Fanfani e sì pure presso il Pistrucci suddetto, 1823.

⁹⁹ È curioso osservare come l'unica nota si trovi al v. 88 del canto XXXIII (pp. 128-129) e tratti proprio della fama di Dante in Inghilterra da Chaucer all'influenza di Michelangelo fino alle lezioni di Richardson alla Royal Academy of Arts.

¹⁰⁰ C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., pp. 309-310.

Nell'*Iconografia dantesca* di Ludwig Volkmann¹⁰¹ sono segnalate anche tre edizioni italiane della *Divina Commedia* degli anni '20 dell'Ottocento di cui si hanno pochissime notizie: una apparve prima del 1821, con le incisioni del pittore Luigi Nuti (1748-1821),¹⁰² una a Milano nel 1823 nella bottega di Giuseppe Vallardi con il titolo *Invenzioni di Giovanni Flaxman sulla Divina Commedia*,¹⁰³ poi ripubblicata nel 1826 a Roma da D. Parenti.

Nel 1833 in Francia, a Parigi, apparve l'edizione dei disegni di Flaxman incisi da Achille Réveil (1800-1851) in un volume in lingua francese, *La Divine Comédie du Dante Alighieri gravée par reveil d'après les compositions de J. Flaxman* della quale si trova oggi un esemplare al Museo Stibbert di Firenze (Fig. 12).¹⁰⁴

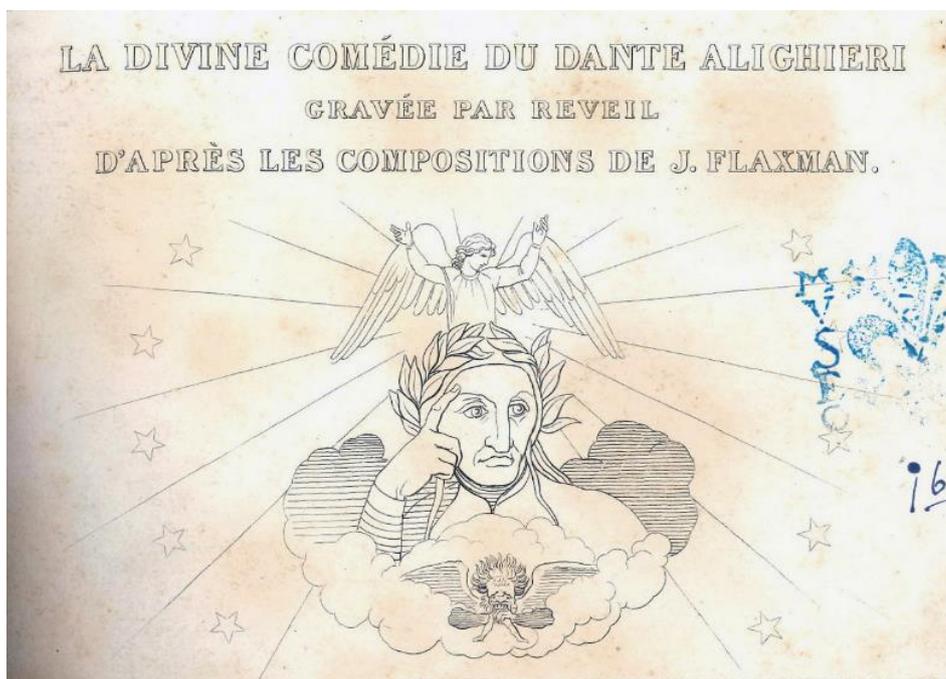


Fig. 12. DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, gravée par reveil d'après les compositions de J. Flaxman, Parigi, 1833.

¹⁰¹ LUDWIG VOLKMANN, *Iconografia dantesca. The pictorial representations to Dante's Divine comedy*, London, H. Grevel & Co., 1899, p. 132-133.

¹⁰² Nel 2021 alla mostra *Le pagine di Dante. Chicche dantesche della donazione Angelucci*, a cura di Carlo Pulsoni, a Longiano è stata esposta l'edizione dantesca con le incisioni di Nuti. Cfr. *Chicche dantesche alla fondazione Tito Balestra*, «Corriere Cesenate», 17.09.2021 (<<https://www.corrierecesenate.it/Rubicone/Chicche-dantesche-alla-fondazione-Tito-Balestra>>).

¹⁰³ Custodita alla Biblioteca Classense di Ravenna (inv. 900005257, collocazione DANT. G 001 001).

¹⁰⁴ MARTINA BECCATINI, *Se tu segui tua stella, non puoi fallire a glorioso porto*, «Museo Stibbert», 25 marzo 2021, <http://www.museostibbert.it/frontend/index.php?sez=evento&id_evento=61>.

A Firenze, dal 1830 al 1841, fu riproposta *La Divina Commedia*, con il commento di padre Baldassarre Lombardi, «ora nuovamente arricchita di molte illustrazioni edite ed inedite, con rami disegnati dal Flaxman e incisi dal cav. Lasinio figlio» presso la casa editrice Ciardetti in sei volumi in-8° al prezzo di 150 paoli, con volumi senza figure venduti a 96 paoli, e volumi con solo le figure a 54 paoli. Come spiega Colomb De Batines nella *Bibliografia dantesca* (p. 175) il testo fu copiato dall'edizione padovana del 1822, aggiungendo varianti dall'edizione di Udine del 1823, e due volumi contenenti delle parti di *Opere minori* di Dante, di cui apparve l'*Appendice* finale nel 1841 (18 paoli). Le illustrazioni di Flaxman in questo caso ispirarono i disegni del giovane pittore umbro Giuseppe Rossi (1820-1899), poi incisi da Giovanni Paolo Lasinio (1789-1855), stretto collaboratore di Richard Cosway (1742-1821), pittore e miniaturista affermato della Royal Academy, amico di Blake e Flaxman stesso (Fig. 13).



Fig. 13. GIOVANNI PAOLO LASINIO, *Inferno canto IV*, incisione da disegno di Giuseppe Rossi, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Firenze, per Leonardo Ciardetti, 1830.

In area tedesca negli anni Trenta dell'Ottocento furono pubblicate due nuove edizioni della *Commedia* con le illustrazioni di Flaxman: *John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's Göttlicher Komödie*¹⁰⁵ e *Die göttliche Komödie*¹⁰⁶, contenente sei *outlines* di Flaxman, nell'ordine in *Inferno* 3 e 33, *Purgatorio* 1 e 30, *Paradiso* 1 e 14.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Carlsruhe, London, A. Schloss & Co., Paris, J. Veith, 1833-1835.

¹⁰⁶ Übersetzt von J.F. Heigelin, Blaubeuren, Mangold, 1836-1837.

¹⁰⁷ LUDWIG VOLKMANN, *Iconografia dantesca. The pictorial representations to Dante's Divine comedy*, London, H. Grevel & Co., 1899, p. 133.

Anche in Russia, a San Pietroburgo, arrivarono le illustrazioni di Flaxman incise da Piroli con la pubblicazione del 1842 a cura di E. Fischer dell'*Inferno* con 34 tavole illustrate.¹⁰⁸

Nel 1844, iniziò a Parigi l'impresa purtroppo rimasta incompleta de *Les Oeuvres de Dante, traduites en prose rythmique, par Sebastien Rheal*, con il primo tomo in-8° contenente l'*Inferno* e la *Vita Nuova*, un'edizione illustrata con le pagine contornate di fregi e le illustrazioni di vari artisti, tra cui anche quelle di Flaxman. I tre volumi sarebbero poi stati pubblicati in 63 fascicoli per 25 franchi, e il primo fascicolo era già comparso nel 1843 nella libreria *Lavigne*.¹⁰⁹

L'anno dopo, nel 1845, le illustrazioni sbarcarono a New York all'interno di *The Vision or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri*, traduzione inglese di Henry Francis Cary, impreziosita da dodici disegni di Flaxman e pubblicata dalla casa editrice Appleton and Co.¹¹⁰

Nel 1854 a Londra comparve *The Divine Comedy or, the Inferno, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri* tradotta da Frederick Pollock e illustrata con le copie degli originali Flaxman-Piroli, realizzate da George Scharf e dall'incisore Dalziel presso la casa editrice londinese Chapman & Hall.¹¹¹

Infine, tornando in Italia, a Napoli nel 1855 fu pubblicata *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di G. Biagioli*, per Andrea Festa, venduta in Strada Carbonara n. 104 a 10 o a 25 Lire. L'edizione in tre volumi, in-8°, ebbe una vasta circolazione tanto che la quarta emissione presentava 26 illustrazioni di Flaxman, motivo per il quale il prezzo era più che raddoppiato.¹¹²

L'elenco delle edizioni che utilizzarono i celebri disegni flaxmaniani incisi da Piroli potrebbe proseguire, ma il periodo più fervente e inerente a questa ricerca è la prima metà dell'Ottocento, per questo motivo l'elenco termina per ora all'anno 1855.

8. L'edizione di Piroli nel mercato librario dantesco negli anni dal 1790 al 1810 in Italia e in Europa

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento gli studi danteschi ebbero un incremento straordinario e anche nel mercato librario il rinnovato interesse per Dante portò alla pubblicazione crescente di edizioni illustrate della *Commedia*, tra cui la prima edizione esclusivamente illustrata ad opera di Flaxman e Piroli. Il successo di quest'ultima è stato abbondantemente ricostruito, ma occorre concludere la riflessione sulla sua ricezione contestualizzando la pubblicazione romana nel mercato librario dantesco degli anni dal 1790 al 1810, nei quali si andò affermando il mercato editoriale moderno della *Divina Commedia* illustrata. Il quadro europeo in questione è principalmente rivolto all'Italia e all'Inghilterra, ma anche verso altri Paesi, tra i quali si distingue la Germania, paesi che furono protagonisti di una fervente mania libraria dantesca.

In Italia, nel Settecento, dopo la lunga stagione critica dominata a inizio secolo da grandi teorici della poesia quali Crescimbeni, Muratori, Gravina, Salvini e

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 263.

¹¹⁰ L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca*, cit., p. 133.

¹¹¹ *Ivi*, p. 134.

¹¹² U.L. MORICHINI, *La raccolta dantesca*, cit., p. 294.

Becelli,¹¹³ la poesia stessa di Dante era divenuta fonte di riflessioni teologiche e linguistiche di vasto interesse. Secondo la suddivisione proposta da Michele Barbi nel 1901,¹¹⁴ la prima fase dal 1700 al 1730 vide la reazione al gusto del Seicento; venne dietro la seconda dal 1730 al 1790, quando il pubblico si oppose ai «pregiudizi letterari»; la terza e ultima stagione, dal 1790 al 1800, si concluse proprio con le grandiose imitazioni dantesche di Alfieri, Parini, Monti e Foscolo, i quali di fatto fondarono il culto dantesco, divenuto presto forte e appassionato.¹¹⁵ Prima di descrivere il mercato editoriale dantesco di questa terza fase, occorre ricordare che nel 1757-1758 Antonio Zatta pubblicò a Venezia l'imponente edizione delle opere di Dante in cinque volumi, in-4°, con i commenti di Giovanni Antonio Volpi, del 1726-27, e di Pompeo Venturi, del 1732: *La Divina Commedia con le Opere minori* fu una magnifica edizione illustrata da diversi artisti tra i quali si ricordano Francesco Fontebasso, Gaetano Zompini, Michelangelo Schiavonio, Gaspare Diziani Ticiani, Giacomo Guaranna e altri della bottega di Sebastiano Ricci (Fig. 14).



Fig. 14. *Inferno XXXIV* in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia con le Opere minori*, Venezia, Antonio Zatta, 1757-58.

¹¹³ ALDO VALLONE, *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1961, p.15.

¹¹⁴ MICHELE BARBI, *La fama di Dante nel Settecento*, «Bullettino della Società Dantesca Italiana», IX, 1901, pp. 1-18. Poi in «Problemi di metodo critico», s. I, 1934, pp. 455-472.

¹¹⁵ Cfr. A. VALLONE, *La critica dantesca*, cit., p. 3.

Tuttavia, il commento di Volkmann sulle illustrazioni fu piuttosto caustico:

The pictures naturally are not of equal merit; in all, however, we see skill in technique along with lack of ideas and want of distinction in form. All can draw with skill puffed-out garments, massed clouds, shining suns, rich landscapes with ruins in the background, and vivid gestures; and yet all this gorgeous theatrical apparatus only serves the purpose of saying nothing with great pomp; and so far are they from reflecting the essence of Dante that these creations do not even bear the stamp of their own age. The most infertile eclecticism is arrayed before us in all its aridness.¹¹⁶

L'Argomento precedente ogni testo fu invece apprezzato per i contenuti spiegati e per la cornice barocca riccamente dettagliata. L'edizione Zatta fu poi ristampata dai figli nel 1784 con un nuovo apparato iconografico, in stile rococò, inciso dall'artista vicentino Cristoforo dall'Acqua (1734-1787) in collaborazione con Giuseppe Zuliani, Innocente Alessandri, Antonio Baratti, e Giuseppe Daniotto per la serie di classici del *Parnaso italiano* (Fig. 15).¹¹⁷

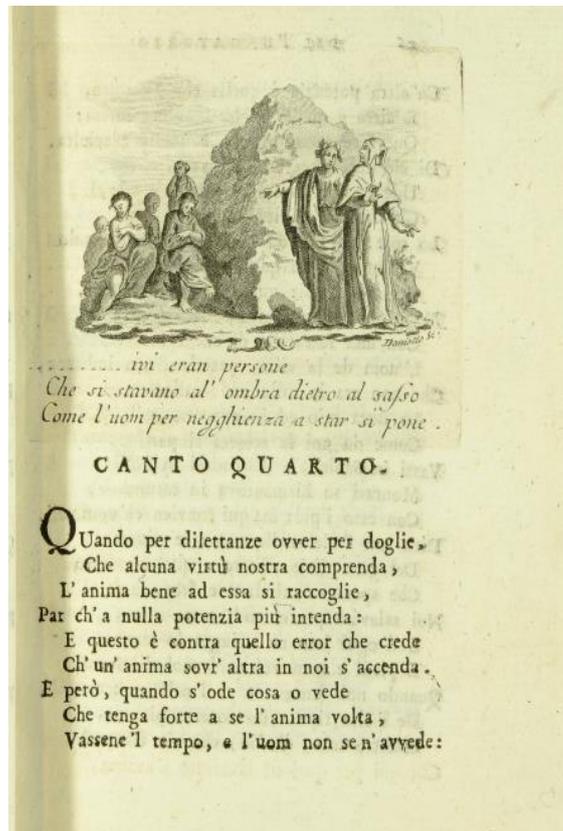


Fig. 15. *Purgatorio canto quarto*, in Dante Alighieri, presso Antonio Zatta, e Figli, Venezia, 1784, incisione di Cristoforo dall'Acqua.

¹¹⁶ L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca*, cit., p. 127.

¹¹⁷ Ivi, p. 128.

La leggerezza del nuovo stile rese le scene più tragiche della *Commedia* allegre e spensierate, tanto che Volkmann commentò «even the damned in hell appear to be amusing themselves quite happily».

Vent'anni più tardi, nel 1778, a Londra fu pubblicata l'edizione della *Divina Commedia* illustrata e stampata da Giovanni Tommaso Masi e Compagni, e venduta a Livorno, contenente tre incisioni: la prima dedicata all'episodio di Ugolino (*Inferno*, XXXIII), la seconda a Papa Adriano (*Purgatorio*, XIX), la terza a Dante posto in un trono di nuvole con Beatrice mentre guarda nel Sole (*Paradiso*, I).¹¹⁸ Occorre ricordare che le edizioni illustrate in commercio a partire dal 1790, oltre alla già citata Lombardi-Fulgoni del 1791, erano in gran parte state stampate a Venezia. Nel 1795 a Venezia era stato diffuso il celebre commento del 1554 di Ludovico Dolce¹¹⁹ alla *Divina Commedia*, illustrata dall'abate Serassi, in tre volumi in-12°.¹²⁰

Nel 1797, l'anno della prima edizione a circolazione privata di Flaxman e Piroli, a Berlino e a Stralsunda comparve un volume in italiano intitolato *Dante Alighieri La Divina Commedia* con il commento di Giuseppe De Valenti, stampato presso Amadeo Augusto Lange, in-8°,¹²¹ il secondo supplemento all'interno della serie di volumi danteschi voluta da Alexis-François Artaud de Montor, 1772-1849, importante diplomatico e letterato francese, traduttore della *Commedia* in prosa francese nell'edizione del 1811-1813.¹²² Artaud divenne in quegli anni uno dei principali sostenitori del legame fra la poesia dantesca e le arti figurative, tanto che nel 1813 l'artista Sofia Giacomelli-Chomel gli dedicò le sue illustrazioni nell'elegante volume *La Divina Commedia di Dante Alighieri cioè l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso*.¹²³ In seguito, nel 1816, Jean-Auguste-Dominique Ingres gli regalò a Roma un disegno ispirato all'episodio di *Paolo e Francesca* e nel 1824 il pittore Bartolomeo Pinelli preparò le illustrazioni per un'edizione di lusso della sua traduzione che poi, però, non fu pubblicata,¹²⁴ facendo, pertanto, confluire le illustrazioni nelle 144 incisioni per l'edizione romana del libraio Giovanni Scudellari del 1825-1826 (Fig. 16).

¹¹⁸ Ivi, pp. 127-128.

¹¹⁹ «*La Divina Comedia di Dante di nuovo alla sua vera lezione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari. Con argomenti, et allegorie per ciascun Canto, e apostille nel margine. Et indice copiosissimo di tutti i Vocaboli più importanti usati dal Poeta, con la sposition loro*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et [Fratelli; 1555], (al colophon), 1554: la prima edizione a stampa in cui comparve l'aggettivo "divina", formato in 12°, marca tipografica al frontespizio e altra marca in fine, ritratto di Dante in ovale e 12 illustrazioni a due/terzi di pagina nel testo, capilettera e testatine illustrati, il tutto inciso in legno», descrizione dell'esemplare venduto dalla Libreria Antiquaria Gonnelli: <<https://www.gonnelli.it/it/asta-0017-1/alighieri-dante-la-divina-comedia-.asp>>.

¹²⁰ C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 121.

¹²¹ Ivi, p. 124.

¹²² *Le Paradis*, Paris-Strasbur, Treuttel e Würtz, 1811; *L'Enfer*, Paris, J. Smith, 1812; *Le Purgatoire*, Paris, J. Blaise, 1813.

¹²³ Chez Salmon, Md. d'Estampes, Boulevard Montmartre n. 1, Paris.

¹²⁴ REMO CESERANI, Artaud de Montor, Alexis-Francois, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Treccani, 1970, <https://www.treccani.it/enciclopedia/artaud-de-montor-alexis-francois_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>.



Fig. 16. BARTOLOMEO PINELLI, *Inferno canto XXXIV*,
in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Roma, Giovanni Scudellari, 1825-26.

Nel 1798, a Venezia presso Sebastiano Valle fu ristampata nuovamente in tre volumi in-8° e in-12° l'edizione de *La Divina Commedia* del 1784, con le vignette realizzate per ogni canto da Cristoforo dall'Acqua.¹²⁵

Nel 1802 Piroli diede avvio a una più ampia circolazione dell'edizione esclusivamente illustrata del 1793, un vero *unicum* editoriale nel suo formato di album di incisioni dantesche, che andò ad affiancarsi alle altre edizioni italiane ed europee dei primi anni dell'Ottocento. Nel 1804, a Milano, la Società tipografica de' Classici Italiani (Contrada di S. Margherita n. 1118), stampò *La Divina Commedia* con le note del professore di Brera Luigi Portirelli: tre volumi in-8°, con un ritratto di Dante disegnato ed inciso dall'artista Giuseppe Benaglia (1766-1835) e tre tavole rappresentanti *l'Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* di Dante.¹²⁶

Dal 1804 al 1809 anche a Pisa la tipografia della Società letteraria stampò un'edizione illustrata de *La Divina Commedia* con i caratteri dei fratelli Amoretti di Parma, in quattro volumi, una tiratura di 250 esemplari, 21 in carta velina di Francia e in carta turchina, e uno in pergamena.¹²⁷ Il ritratto di Dante fu inciso dall'artista campano Raffaello Morghen (1758-1833) e il ritratto del dedicatario, il cardinale Antonio Despuig y Dameto (1745-1813), fu opera dello svizzero Pietro Bettelini (1763-1829), autore anche di altre tre figure. La tipologia di carta era determinante per le variazioni di prezzo: 4 zecchini e mezzo per l'edizione in carta reale, 9 zecchini per la carta velina di Francia, 320 o 240 o 220 paoli in Italia.

Nel 1806 fu ristampato a Roma il testo dell'edizione del 1791 (con varianti del codice della *Commedia* di Monte Cassino), commentata da Lombardi, presso

¹²⁵ Cfr. C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 124.

¹²⁶ Cfr. Ivi, p. 125.

¹²⁷ Cfr. Ivi, p. 126.

Vincenzo Poggioli (via dell'Anima n. 10), in tre volumi in-8°, al prezzo di 24 e 18 paoli, con un ritratto calcografico di Dante nei tre frontespizi e tavole illustrative dei tre regni dell'aldilà.¹²⁸

Anche a Livorno, dal 1807 al 1813, fu stampata con i tipi Bodoniani nella bottega di Tommaso Masi e Co. un'edizione della *Commedia* secondo la lezione della Crusca, «emendata e accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo Codice, con note di Gaetano Poggiali», in quattro volumi in-8°. Dedicata a Maria Luisa di Spagna, era accompagnata da un ritratto di Dante disegnato dal lucchese Stefano Tofanelli (1750-1812) e inciso da Raffaello Morghen, con un *Piano dell'Inferno* del 1481 di Antonio Manetti.¹²⁹

Nel 1808 a Londra comparve la prima edizione italiana pubblicata in Inghilterra, *La Divina Commedia* con il testo del 1791 e le note di Romualdo Zotti, in tre volumi in carta fina, con un ritratto di Dante inciso da Luigi Schiavonetti (1764-1810) e copiato da Raffaello Morghen, all'interno della «Collezione di alcuni classici italiani», pubblicata per l'editore Romualdo Zotti (1808-1813), in venti volumi in-12°.¹³⁰

Inoltre, è opportuno menzionare due edizioni successive al 1810, legate ai protagonisti delle vicende dell'edizione Flaxman-Pirolì: a Firenze dal 1817 al 1819 uscì la già menzionata *Divina Commedia*, con tavole in rame, nella Tipografia all'Insegna dell'Ancora, con i caratteri degli Amoretti, in 4 tomi in-folio massimo (mm 490×330), illustrata con 125 bellissime incisioni fuori testo, disegnate da Luigi Ademollo e Francesco Nenci, incise in rame da Giovanni Massetti, Giovanni Lapi, Innocenzo Migliavacca, Giovanni Paolo Lasinio e Vincenzo Benucci. Le illustrazioni, di splendida fattura neoclassica, si presentavano seguendo il modello delle flaxmaniane: figure a contorno nero su sfondo bianco con riquadro e terzina dantesca di riferimento. La preziosa edizione fu dedicata dai curatori, Antonio Renzi, Gaetano Marini e Gaetano Muzzi, ad Antonio Canova (Fig. 17).

¹²⁸ Cfr. Ivi, p. 128.

¹²⁹ Cfr. Ivi, p. 129. Antonio Manetti, matematico e architetto fiorentino (1423-1497), autore del *Benivieni in un Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino, circa al sito forma et misure dello inferno di Dante Alighieri*, ultimo capitolo del proemio al commento di Cristoforo Landino alla *Comedia* del 1481, illustrata con vignette disegnate da Sandro Botticelli e incise su rame da Baccio Baldini.

¹³⁰ Cfr. Ivi, p. 131.



Fig. 17. Incisione tratta da *Inferno, canto IV*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Firenze, nella Tipografia all'Insegna dell'Ancora, 1817-19.

Il modello dell'edizione Flaxman-Piroli fu poi osservato e studiato anche da William Blake, che negli ultimi anni della sua vita (1824-27) iniziò un grande ciclo di 102 illustrazioni dantesche rimasto incompleto e conservato nella collezione del committente, John Linnell fino al 1918, prima di essere disperso.¹³¹ La straordinaria potenza delle sue figure rappresentò il primo atto di una nuova età che, superata l'esperienza neoclassica condivisa con Flaxman, entrava nella visionaria, folle modernità.

9. Conclusioni

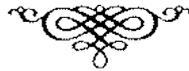
L'edizione Flaxman-Piroli del 1793, e poi del 1802, acquisì una rilevanza culturale notevole in tutta Europa, non solo dal punto di vista artistico, ma anche editoriale. Come si è potuto osservare nel mercato librario la prima metà del XIX secolo fu costellata di emissioni dantesche nelle quali furono riprese integralmente o parzialmente le incisioni dell'album romano che, per primo, aveva rappresentato tutta la *Commedia* utilizzando esclusivamente il linguaggio figurativo. La struttura stessa scelta da Flaxman e Piroli divenne celebre: in un riquadro era disegnato l'episodio dantesco con gli immancabili Dante e Virgilio sempre protagonisti e osservatori, mentre sotto la scena si collocava la terzina del *Canto* corrispondente in un cartiglio piccolo, senza cornice. Le modalità di integrazione delle illustrazioni flaxmaniane nelle edizioni già presenti in commercio da fine Settecento furono molteplici: a volte furono aggiunti dei volumi interamente illustrati da artisti, come Johann Erdmann Hummel, che avevano ricopiato con cura le *outlines* originali; altre volte, furono riprodotte nel formato romano o secondo nuovi intagli, ma

¹³¹ Ashmolean Museum, Birmingham Museums and Art Gallery, British Museum, Fogg Art Museum, National Gallery of Victoria, Royal Institution of Cornwall, e Tate Collection.

legalmente soltanto nel caso inglese dell'edizione di Longman, 1807. In molte edizioni, tra cui quella di Ciardetti del 1830, le illustrazioni flaxmaniane furono fonte di ispirazione chiaramente visibile ancora oggi, perché codificate in un immaginario neoclassico di quieta, monumentale grazia.

Per questo motivo all'interno del vasto panorama editoriale della *Divina Commedia* illustrata, l'album di Flaxman e Piroli costituisce una rivoluzione assoluta, specialmente se posto a confronto con le altre edizioni illustrate. I cinque grandi volumi di Zatta del 1757-1758 avevano presentato le figure di tanti artisti delle botteghe veneziane, senza riferimenti precisi ai versi danteschi e ancora barocchi nella decorazione dei cartigli contenenti gli argomenti dei canti. Inoltre, occorre notare come nelle pubblicazioni dell'ultimo Settecento, fosse ancora raro trovare delle illustrazioni nel testo, visto che venivano generalmente allegate in fogli separati con dediche a singoli destinatari della copia presentata. Dal 1802, grazie alla nuova tiratura di Piroli, le illustrazioni ebbero una diffusione mondiale del tutto senza precedenti e, con esse, divenne comune illustrare i canti della *Commedia*. In tutta l'Italia settentrionale nei primi anni dell'Ottocento comparvero nuove edizioni dal prezzo estremamente variabile a seconda della carta utilizzata e della qualità delle incisioni. I ritratti di Dante apposti nei frontespizi dei volumi divennero nel corso del tempo elementi contraddistintivi, facendo assumere un nuovo ruolo centrale alla figura del poeta nei moti risorgimentali.

Flaxman fu dunque il primo a trasporre la straordinaria continuità dei maggiori episodi della letteratura primitiva, omerica e dantesca, riformulando le antiche forme in nuovi modelli illustrativi che trasformarono l'arte in lingua principe delle rime.



Appendice. Edizioni europee illustrate della Divina Commedia di Dante dal 1757 al 1826.

<i>Anno</i>	<i>Edizione</i>
1757-1758	Venezia, Antonio Zatta, 4 volumi formato in-4°, prezzo 10 o 32 lire (illustrazioni di Francesco Fontebasso e bottega Sabastiano Ricci)
1778	Londra, Giovanni Tommaso Masi e compagni, 2 volumi formato in-12°, prezzo 10 paoli (illustrazioni di Giovanni Tommaso Masi e compagni)
1784	Venezia, Antonio Zatta, 3 volumi formato in-8°, prezzo 11 paoli (illustrazioni di Cristoforo dall'Acqua e altri)
1791	Roma, Antonio Fulgoni, 3 volumi formato in-4°, prezzo 24 o 18 paoli (illustrazioni di Sante Pacini)
1793	Roma, Tommaso Piroli, 1 volume dimensioni mm 290×450 (illustrazioni di John Flaxman)
1802	Roma, Tommaso Piroli, 1 volume dimensioni mm 240×300, prezzo 4,50 paoli o 21 franchi (illustrazioni di John Flaxman)
1804	Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 3 volumi formato in-8°, prezzo 30 o 45 paoli (illustrazioni di Giuseppe Benaglia)
1804-1809	Pisa, Società letteraria, 4 volumi formato in-folio (mm 403×255), prezzo 320, 240 o 220 paoli oppure 4,5 o 9 zecchini (illustrazioni di Raffaello Morghen, Pietro Bettelini)
1807-1813	Livorno, Tommaso Masi e Co., 4 volumi formato in-8°, prezzo 40 o 50 paoli oppure 80 o 100 paoli in carta grande (illustrazioni di Stefano Tofanelli, Raffaello Morghen)
1808	Londra, Romualdo Zotti, 3 volumi formato in-18°, prezzo 2 sterline e 2 scellini, oppure 10 scellini (illustrazioni di Luigi Schiavonetti, Raffaello Morghen)
1813	Parigi, Chez Salmon, 34, 33, 32 cc. di tavole illustrate mm 290 (illustrazioni di Sofia Giacomelli-Chomel)
1815-1817	Roma, Stamperia de Romanis, 4 volumi formato in-4°, prezzo 100 o 120 paoli oppure 50 lire (illustrazioni di John Flaxman)
1817-1819	Firenze, Tipografia all'Insegna dell'Ancora, 4 volumi in fogli grandi di carta velina, prezzo 200 o 220 paoli oppure 250 o 120 franchi (illustrazioni di Luigi Ademollo e Francesco Nenci)
1825-1826	Roma, Giovanni Scudellari, 1 volume dimensioni mm 410×550 (illustrazioni di Bartolomeo Pinelli)