

DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

Dialoghi e percorsi

a cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini





DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

Dialoghi e percorsi

A cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini

di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

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

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

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

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

نظرت إلى الأعلى فرأيت كلاً كشخبه مكسوين من قبل بشعاع الكوكب

n°38

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratíl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

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

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



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

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

Comitato scientifico internazionale

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

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu

Indice

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

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

Con questo volume, le studiose e gli studiosi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Milano, insieme con alcuni amici dal mondo, intendono dare il loro contributo alle celebrazioni dei settecento anni dalla morte di Dante. La gestazione del libro è coincisa quasi interamente con l'affacciarsi e l'imporsi della pandemia del Covid-19. Non solo nessuno dei partecipanti ha ceduto. Al contrario, la concentrazione e il desiderio di condurre in porto il progetto si sono come incaparbiti. A partire dal nucleo dei propri ambiti disciplinari, delle proprie lealtà alle letterature e alle lingue più varie, ognuno ha percorso un tratto della propria clausura in compagnia del Poeta, sperimentando forme di mobilità ancora più accese rispetto a quelle già naturali negli stranieriisti. Ognuno ha infatti trovato, o ritrovato, intrecci, contaminazioni, appropriazioni, riletture, ispirazioni quali caratteri di un movimento che ha circolato come vertigine diffusa attraverso geografie, tempi e figure di per sé distanti, eppure per un momento riuniti da uno sguardo in comune perché rivolto nella medesima direzione, attraversato dalla medesima, ancorché ogni volta diversa, commozione per Dante. I venti contributi riuniti viaggiano attraverso le letterature di Messico, Francia, Svezia, Polonia, Inghilterra, Scozia, Argentina, Albania, Germania, Stati Uniti, Danimarca, Cuba. Il loro insieme non implica ambizioni cartografiche, ma sì l'intenzione di produrre bagliori forti, che illuminino radure inattese o insospettate nel bosco fittissimo degli studi danteschi. Così, in un simbolico passaggio di mano in mano della Commedia attraverso alcuni degli inesauribili luoghi letterari che ne hanno accolto l'eredità, la lingua dantesca rivive negli spazi dolenti degli inferni contemporanei, ma anche nelle accorte rielaborazioni e negli inesausti sguardi all'opera da parte di poeti, narratori, viaggiatori e lettori dal mondo. Ed è con lo spirito di un'avventura aperta, perciò capace di catturare istantanee di fioriture e sentieri imprevisi, che questo volume si offre ai suoi lettori.

Emilia Perassi, Simone Ferrari, Alice Nagini

INTRODUZIONE

Rino Caputo

DIRETTORE DELLA RIVISTA INTERNAZIONALE "DANTE"

Il presente volume si distingue per plurimi meriti, nel panorama variegato di apporti ecdotici e ermeneutici e anche nella congerie, talora troppo affastellata, di interventi celebrativi in questa settecentenaria ricorrenza di Dante Alighieri.

Innanzitutto occorre evidenziare la bella impresa di far confluire sulla tematizzazione prescelta più sorgenti linguistico-letterarie e storico-culturali di interesse, al di là della forse ancora convenzionale idea di dantologia che pur prevale nell'orizzonte eurooccidentale. Non c'è dubbio, infatti, che risaltano le attenzioni non limitate alla pur assestata esegesi delle maggiori lingue (e letterature) europee, tanto da conferire rinnovati significati alla stessa modalità di ricezione dell'opera di Dante: si pensi, in tal senso, alle utili accessioni scandinave, slavistiche e latamente balcaniche inserite nel volume, accanto agli ulteriori approfondimenti dei consolidati ambiti anglofoni e ispanofoni. E, in tale direzione, stupisce la singolarità dell'esperienza strindberghiana, dalla disforia all'euforia, dal contrasto alla condivisione della parabola vitale e artistica dantesca: un'interessante aggiunta conoscitiva anche per gli ignari, come, in particolare, chi scrive.

Ma la qualità precipua dello sforzo euristico consiste, a mio avviso, nelle notizie pressoché inedite provenienti dalle diverse dantologie e, soprattutto, da novità imprescindibili legate alle disamine di autori e di ambienti culturali. Da questo punto di vista, pur nella confermata primazia argomentativa, almeno dal Romanticismo a oggi, risaltano le letture dell'*Inferno* come allusive, speculari ovvero sovrapponibili alla condizione terrena degli esseri umani in società: l'«Inferno dei viventi», insomma, come materia formante

dell'oltremondo dantesco, prefigurazione del pasoliniano 'universo orrendo' come della Shoah.

E, non casualmente, in occasione dell'apertura del Convegno su *Dante e altri classici: da Petrarca a Soyinka*, promosso dall'Associazione degli Italianisti italiani (ADI) per il 28-29 aprile 2021 a Roma (ma effettuato, purtroppo, ancora in modalità telematica), nella splendida relazione di apertura, il premio Nobel Wole Soyinka riassumeva quasi sarcasticamente nel titolo l'assunto della sua lettura della *Commedia* dantesca: *Viva l'Infernofilia!*

Il mondo contemporaneo, non solo africano, sembra posseduto, secondo il Relatore, dall'ossessione per l' 'inferno' inteso come struttura mentale e/o fisica, psichica e/o sociale, etica e/o politica, di 'occupazione' della realtà umana individuale e collettiva. L' 'inferno' permane dunque come una 'zona di sofferenza' per qualsiasi creatura. E proprio perciò Soyinka conclude, pur con una nota di giustificato compiacimento estetico, che «il prospetto ghiacciato di Dante è puro genio». Ma l'intero contributo del primo Premio Nobel africano è ragguardevole e potrà dar luogo a successivi approfondimenti, a pubblicazione avvenuta, tra breve, degli Atti dell'importante Convegno che ha raccolto l'adesione di acclarati studiosi come di rilevanti scrittrici e scrittori italiani e stranieri, impegnati altresì in interventi «nel nome di Dante».

Nei vari saggi raccolti dalla pertinace quanto cortese azione intellettuale di Emilia Perassi, serpeggia, certamente, la già consolidata caratteristica della ricezione dell'opera dantesca nelle diverse letterature. E se, ad esempio, come rilevava qualche decennio fa R.P. Blackmur, il culto di Dante oscillava «da Bloomsbury a Cape Cod», è davvero interessante prendere nota che altrettanto accade «dall'Arno alla Vistola»; anche se ancora persistenti e puntuali continuano a apprezzarsi le costanti esegetiche legate alla ricezione dantesca di George Eliot, della Famiglia altrettanto dantescamente 'angloitaliana' degli Shelley, e di Pound. E non meno eclatante è la riproposta, in ambito messicano, della querelle, apparentemente tutta interna soltanto alla tradizione italiana e italianista, di Dante versus Petrarca, tra Barocco e Antibarocco.

Sorprendentemente significative risultano altresì certe riprese del Dante 'patriota' in aree, come quella svedese, così lontana dalla temperie in cui nasce il mito (e l'icona) del foscoliano Dante «ghibellin fuggiasco», metafora forse antistorica ma poeticissima e capace di influenzare tutte le generazioni dei protagonisti ottocenteschi del Risorgimento italiano. Ma non meno pregnante è il processo di identificazione etico-religioso che mostra, nel mondo iberosudamericano, Dante come «gran conoedor de los pecados» oppure, come nell'elaborazione della letteratura tedesca contemporanea, Dante *viator*, protagonista di una peripezia al contempo interiore e esemplarmente simbolica per la collettività umana.

In alcuni contributi prevale l'insistenza sulla capacità dell'opera dantesca, della *Commedia* soprattutto, di costituirsi come un effettivo intertesto delle

produzioni letterarie multilingui: come in Remy de Gourmont, che riabilita in tal senso la tradizione francofona, apparentemente avara, durante lunghi secoli, di attenzione ammirata nei confronti di Dante, anche prima della ‘diminutio’ critica di Voltaire; o come l’operazione testuale e estetico-culturale allestita da Borges ‘in corpore nobili’, per così dire, con e dentro Dante, sulla scorta della proposta offerta da Patrizia Di Patre.

Sicché non deve essere considerata riduttiva torsione disciplinare se si conclude la presente disamina con l’affermazione di Paolo Cherchi – italianista ma, anche, studioso di ampia e intensa visione comparatista – che Dante è un (vero e proprio) «flâneur dell’eterno» e, insieme, artista ‘democratico’ e ‘popolare’.

Spesso, nella dantologia contemporanea, si è voluto contrapporre la tradizione nazionale italiana, la ‘filologia dantesca’, con le sue glorie e con i suoi eccessi, alla più agile e prospettica visione di Dante poeta universale, dote letteraria del mondo. Ma è Kadare che ci ricorda che Dante rimane, per tutti e per ciascuno, «incontournable».

Piace quindi riprendere il bel saggio di Cherchi, per confermare il rilievo di questo volume, che si specchia nell’icastico verso 25 del canto decimo del *Paradiso* di padre Dante: «messo t’ho innanzi: omai per te ti ciba...».

SELVE OSCURE:
TESTIMONI DELLA SHOAH NELL'INFERNO DI DANTE

Carlo Pagetti
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*E venne la notte, e fu una notte tale,
che si conobbe che occhi umani
non avrebbero dovuto assistervi
e sopravvivere.*

(Primo Levi, *Se questo è un uomo*, 1947)

Nella sua monumentale *Storia della letteratura tedesca* (1700-1820) Ladislao Mittner ricorda, tra la fine del '700 e l'inizio dell'800, la celebrazione in quanto 'sommi poeti' di Omero, Dante, Shakespeare (a cui poi si aggiunge tra i moderni anche Goethe),

[...] non solo nel senso che quei poeti rappresentano nella propria letteratura un culmine insperato, ma anche nel senso che essi incarnano in modo esemplare il 'genio' della propria nazione, o anche nel senso, solo apparentemente diverso, che essi furono poeti 'universali', e cioè 'più che poeti' o poeti in modo diverso e più alto di quello che non siano gli altri poeti, degradati per l'occasione a 'semplici' poeti. (Mittner 1964: 325)

I sommi poeti hanno una chiara funzione esperienziale, in quanto entrano a far parte della vita dei loro lettori, e, tra i lettori eccellenti, vi sono gli artisti romantici che traggono ispirazione dalle loro opere e, in qualche modo, le vivono o le rivivono nel corso di un'esistenza che da esse viene plasmata. Nell'ambito della letteratura italiana, l'esempio che viene alla mente è quel-

lo delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, la cui ultima edizione, stampata a Londra, risale al 1817. Nel «gioco dei rispecchiamenti foscoliani», messo in efficace rilievo da Giovanna Ioli nella sua Introduzione allo *Jacopo Ortis* (Foscolo 2004: xiii-xiv), le vicende biografiche dell'autore si riflettono in quelle del suo personaggio e, nello stesso tempo, si sovrappongono a quelle del giovane Werther, il protagonista del romanzo goethiano, di cui esistevano in Italia due versioni risalenti alla fine del '700. Anche in questo caso, l'autore tedesco si aggiunge all'eletta schiera che Jacopo ricorda all'amico Lorenzo:

Omero, Dante e Shakespeare, tre maestri di tutti gl'ingegni
sovrumani, hanno investito la mia immaginazione ed infiam-
mato il mio cuore: ho bagnato di caldissime lacrime i loro versi;
e ho adorato le loro ombre divine come se le vedessi assise su
le volte eccelse che sovrastano l'universo a dominare l'eternità.
(Foscolo 2004: 73)

Il 1817 è l'anno della Prefazione al romanzo gotico *Frankenstein, or the modern Prometheus*, pubblicato l'anno seguente. Mentre per quanto riguarda *Frankenstein* l'attribuzione a Mary Shelley non è da tempo messa in discussione, è possibile che la «Preface» sia nata grazie all'intervento di Percy Bysshe Shelley, come Mary avrebbe precisato nell'introduzione alla nuova edizione del 1831: «As far as I can recollect, it was entirely written by him»¹ (Shelley 1965: 14).

Come ha sottolineato recentemente Antonella Braidà, servendosi di un'ampia bibliografia, nella collaborazione tra i due artisti, nella cui esistenza scelte di vita e interessi letterari finivano per convergere appassionatamente, la lettura di Dante costituisce un momento cruciale nella formazione di quella che Braidà chiama una «identità anglo-italiana» (Braidà 2020: 107-118). Avendo a disposizione la *Divina Commedia*, recentemente tradotta da Henry Francis Carey, sia in inglese che in italiano, Mary legge dei passaggi talvolta individualmente, talvolta assieme a Percy. Il 20 gennaio 1818 Mary annota nel suo diario di aver concluso la lettura dell'*Inferno* (Braidà 2020: 109). D'altra parte, nel 1815 era apparso nella versione inglese di John Black *A Course on Dramatic Art of Literature* di August Schlegel, in cui Dante, Shakespeare e Cervantes venivano esaltati come gli ispiratori della letteratura moderna. Nella già citata prefazione a *Frankenstein* del 1817, accanto ai nomi di Omero, l'autore dell'*Iliade*, e di Shakespeare, appare quello di Milton con il suo *Paradise Lost*, ma tanto più sembrano appartenere pie-

¹ «[...] da quel che ricordo scritta interamente da lui» (Shelley 2020: 19). Tutte le traduzioni di *Frankenstein* in nota sono tratte da questa edizione dell'opera. Le altre traduzioni dei brani citati in inglese nel saggio sono dell'autore. Il ricco legame che unisce i romantici inglesi (in particolare Coleridge) a Dante è indagato da Edoardo Zuccato, *Coleridge in Italy*, Cork University Press, Cork 1996.

namente a Mary i riferimenti danteschi contenuti nel testo dell'opera. Il più diretto si trova nel capitolo 5, allorché Frankenstein, rivolgendosi a Robert Walton, si sofferma sul momento in cui l'orribile creatura prende vita:

A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.² (Shelley 1965: 57)

Il carattere ibrido, composito, del corpo della creatura si fa metafora della voluta eterogeneità dell'ispirazione di Mary, e la medesima eterogeneità, niente affatto casuale, è ribadita attraverso l'attività di lettura della creatura mostruosa, la quale, nel capitolo XV, riferisce a Frankenstein di aver avuto accesso, mentre spiava gli abitanti della baita alpina, al *Paradise Lost*, a un libro delle *Vite* di Plutarco e ai *Dolori del Giovane Werther*, una summa dei massimi testi alla base del romanticismo inglese, non citati, salvo Milton, nella Prefazione di *Frankenstein*. In particolare, i *Sorrows of Werther* affasciano la creatura, che considerando Werther «a more divine being than I had ever beheld or imagined», medita sulle sue riflessioni e si sforza di comprendere non solo la scelta del suicidio da parte dell'eroe, ma anche la sua reazione emotiva: «I wept, without precisely understanding it»³ (Shelley 1965: 129). Come un lettore, messo di fronte alla complessità e al carattere ibrido del romanzo *Frankenstein*, la creatura non può non interrogarsi sul significato dell'universo letterario che si spalanca davanti ai suoi occhi.

Se la creatura misura la sua capacità – o incapacità – di apprendimento di fronte ai testi della più alta tradizione letteraria, è comunque la narrazione dantesca, come abbiamo visto dalle parole di Frankenstein inorridito di fronte alla sua creazione, a porsi come un termine di paragone che spinge l'immaginazione verso territori ancora più estremi e indicibili. Siamo di fronte – come lo stesso Walton ribadisce verso la conclusione del romanzo – a «the strangest tale that ever imagination formed»⁴ (Shelley 1965: 209). A nord della Russia, tra i ghiacci artici che serrano in un abbraccio mortale il vascello di Walton, l'esploratore inglese si rende conto dell'impossibilità di procedere nel suo viaggio verso nord: «We are still surrounded by mountains of ice, still in danger of being crushed in their conflict. The cold is ex-

2 «Una mummia dotata di movimento non sarebbe mai potuta apparire così ributtante come quell'abominio. Lo avevo osservato quando era ancora incompleto, anche allora il suo aspetto era sgradevole, ma quando a quei muscoli e a quelle giunture era stato concesso di muoversi, quell'essere era divenuto qualcosa che neanche Dante avrebbe potuto concepire» (Shelley 2020: 88).

3 «un essere più divino di quelli che avevo mai visto e immaginato [...] la cui fine mi provocò le lacrime senza capirne precisamente il motivo» (Shelley 2020: 180).

4 «la vicenda più assurda che l'immaginazione umana abbia mai potuto concepire» (Shelley 2020: 287).

cessive, and many of my unfortunate comrades have already found a grave amidst this scene of desolation [...] We were immured in ice and should probably never escape»⁵ (Shelley 1965: 212-213). Si tratta di un paesaggio, cosparso di tombe scavate nel ghiaccio, che Mary avrebbe potuto rintracciare nel canto XXXII dell'*Inferno* dantesco, quando il gigante Anteo (una creatura di Frankenstein ante-litteram) depone i due viaggiatori sul fondo del lago ghiacciato Cocito, e Virgilio ammonisce Dante a non calpestare le teste dei dannati, immersi nel ghiaccio:

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
 E sotto i piedi un lago che per gelo
 Avea di vetro e non d'acqua sembante
 Non fece al corso suo sì grosso velo
 di verno la Danoia in Osterlicchi,
 né Tanai là sotto 'l freddo cielo,
 com'era quivi [...] (Alighieri 1982: 392-393, canto XXXII, vv. 22-28)

L'immaginario topografico di Dante si spinge verso luoghi lontani, in direzione del Danubio, e poi anche oltre, fino al Don e alle pianure russe. Sempre più a nord, come accade nel viaggio di Robert Walton, che scrive alla sorella prima da San Pietroburgo, poi da Arcangelo, e infine si avventura tra i ghiacci artici, laddove incontrerà sia Frankenstein che la creatura.

Un elemento ulteriore collega Mary Shelley a Dante: la tecnica compositiva a incastro di *Frankenstein* dispiega un sistema di passaggi narrativi che rinvia, almeno in parte, all'*Inferno*, dove – sotto la guida di Virgilio – Dante raccoglie e commenta le testimonianze dei dannati, i quali gli raccontano le loro vicende, introducendo a loro volta altri personaggi e fornendo a Dante quegli elementi di conoscenza di cui egli, nella finzione poetica, non dispone. Se, dunque, Robert Walton è sicuramente un Dante, che non ha a disposizione la sapienza di Virgilio (pur avvalendosi dei consigli di Margaret-Beatrice), Frankenstein è una delle figure di spicco che emergono tra i dannati, mentre la creatura – e qui sta il carattere genialmente innovativo del romanzo di Mary – è la materia bruta, demoniaca, che tuttavia ha preso coscienza di sé e che reclama di poter aggiungere la sua testimonianza a quella di colui che, come Prometeo o Ulisse, ha sfidato la proibizione divina.

Aiutati dai vertiginosi movimenti nello spazio e nel tempo che suggerisce la poesia dantesca, proviamo a passare dalla scena di una tortura, che appartiene all'Inghilterra cinquecentesca delle lotte religiose, a una foresta tedesca del secolo XX. Il testo che ci troviamo di fronte è la poesia di

5 «Siamo tuttora circondati da montagne di ghiaccio e incombe sempre il pericolo di fraccassarci contro di esse. Il freddo è eccessivo e molti dei miei sventurati compagni hanno già trovato sepoltura in questo desolato paesaggio» (Shelley 2020: 291).

Anthony Hecht, «More Light! More Light!», pubblicata nella raccolta *The Hard Hours* (1967). La contrapposizione tra due momenti storici è sviluppata con chiarezza: il condannato nella Torre di Londra soffre una morte orribile, dichiarando la sua innocenza, chiedendo il conforto della luce celeste, mentre coloro che assistevano all'esecuzione «made prayers in the name of Christ, / That shall judge of men, for his soul's tranquillity»⁶ (Hecht 1990: 64). Il racconto si sposta nel «German wood», dove un aguzzino nazista, identificato dalla Luger e dal suo stivale, conduce un gioco efferato, in cui a un prigioniero polacco viene dapprima ordinato di seppellire vivi due ebrei, poi, di fronte al suo rifiuto, ai due ebrei di seppellire il polacco. Infine i ruoli vengono nuovamente invertiti, gli ebrei scompaiono sotto la terra, spianata con cura dal criminale, e il polacco «was shot in the belly and in three hours bled to death»⁷ (Hecht 1990: 64). Nessun testimone mormora preghiere per i morti, visitati solo dagli spettri silenziosi che si innalzano nell'aria tersa dai forni crematori.

Questo episodio di ordinaria ferocia nazista rinvia al sotto-testo rivelato dal titolo, essendo «More light! More light!» la traduzione inglese delle ultime parole pronunciate da Goethe sul letto di morte (Mittner 1964: 1000). Con amara ironia Hecht trasporta i suoi lettori nel campo di concentramento di Buchenwald, che si trovava poco distante da Weimar, la città tedesca della cultura e dell'arte nobilitata dalla presenza di Goethe. In *The Theory and Practice of Hell* (della cui versione inglese, pubblicata nel 1950, e integrata nel 2006 da una illuminante Introduzione di Nikolaus Wachsmann ci serviamo) Eugen Kogon riferisce l'episodio che servì a Hecht come spunto per la sua poesia: nella primavera del 1944 in una squadra di lavoro alle prese con un terreno roccioso all'esterno di Buchenwald vengono isolati due ebrei e un polacco di nome Strzaska, a cui l'anonimo ufficiale nazista ordina di seppellire vivi i due ebrei. Inizia così il feroce scambio di ruoli che, nella ricostruzione di Kogon, termina non con l'uccisione del polacco, ma con il dissotterramento tardivo dei due ebrei da parte dei loro compagni: «The spades flew – perhaps it was still possible to save the comrades. In the dreadful haste, a spade cut open the face of one of the Jews – but he was already dead. The other still gave feeble signs of life. The SS man ordered both to be taken to the crematory»⁸ (Kogon 2006: 90). Eppure, si potrebbe aggiungere, gli ufficiali nazisti erano ben consapevoli della vicinanza di Weimar, tanto è vero, che quando si era trattato di disboscare il terreno montuoso regalato da un aristocratico: «An oak tree known throughout the countryside as the Goethe Oak, after the great German poet who had given

6 «elevarono preghiere nel nome di Cristo, / Che giudicherà gli uomini, per la pace della sua anima».

7 «gli fu sparato in ventre e morì dissanguato dopo tre ore».

8 «Le pale volarono – forse era ancora possibile salvare i compagni. Nella fretta angosciosa una pala squarciò la faccia di uno degli Ebrei – ma era già morto. L'altro dava ancora deboli segni di vita. L'uomo delle SS ordinò che entrambi fossero portati al forno crematorio».

Weimar its reputation, was respectfully spared by the SS and designated as the center of the camp!»⁹ (Kogon 2006: 48).

L'aspro terreno boschivo su cui sorge il campo di concentramento di Buchenwald, dotato di forni crematori, non di camere a gas, e, verso la fine della guerra, divenuto centro di raccolta, data la sua ubicazione nel cuore della Germania, per le vittime del nazismo spostate come masserizia in luoghi lontani dal fronte della battaglia ormai perduta, che infuria a est, appare ai lettori come una sorta di 'selva oscura' dantesca, in cui si aggirano, come anime di dannati, i prigionieri intenti a dissodare il suolo e a spianarlo in vista del suo utilizzo disumano. Il paesaggio della selva oscura è, insomma, una delle metafore principali che indica il sistema concentrazionario nazista, accanto a quello della città di Dite, utilizzato indirettamente, ad esempio dallo storico israeliano Otto Dov Kulka, allorché, rivisitando, ormai anziano, Auschwitz, dove era stato detenuto tra il 1943 e il 1945, dopo essere passato per Theresienstadt, evoca il paesaggio infernale della Metropoli della Morte. È pur vero che Kulka usa come fonte d'ispirazione letteraria soprattutto «Nella colonia penale» di Kafka, ma la sua Auschwitz, una 'città spettrale', dominata dalla «immutable law of death, the law of the Great Death, the immutable law that governs this Metropolis of Death»¹⁰ (Kulka 2013: 37), rimanda anche alla Città di Dite dantesca.

The Theory and Practice of Hell di Kogon, in origine uscito per la prima volta nel 1946 come *Der-SS Stadt*, è un'opera emblematica della necessità di esplorare la visione infernale dei campi di morte nazisti, sia perché pubblicato ancora a ridosso della fine della guerra, sia perché elaborato da un opositore tedesco, internato a Buchenwald, che dunque aveva in comune la lingua, oltre alla nazionalità, con i seguaci di Hitler, da cui aveva preso le distanze solo dal 1933 (l'anno della presa del potere nazista), sia ancora perché la sua formazione cattolica lo aveva spinto a vagheggiare una sorta di utopia medievale, quasi dantesca, basata, come sottolinea Nikolaus Wachsmann nella sua Introduzione a una successiva edizione dell'opera, su uno stato gerarchico e corporativo (Kogon 2006: XII-XIII). La conoscenza che Kogon acquisisce dell'inferno nazista è ovviamente parziale e a tratti decisamente lacunosa, riguardando in particolare il campo di Buchenwald, che aveva una composizione maschile, e in cui gli ebrei erano mescolati ad altri tipi di prigionieri assai più che ad Auschwitz, ma la testimonianza di Kogon è importante nel nostro contesto, perché si organizza come un racconto lucido e, per quanto è possibile, non dominato dall'emozione, i cui diversi capitoli settorializzano volutamente la narrazione, come se si trattasse di affrontare, l'uno dopo l'altro, i gironi infernali danteschi. Sui vari spazi concentra-

9 «Una quercia conosciuta in tutta la campagna circostante come la Quercia di Goethe, in memoria del grande poeta tedesco, che aveva dato a Weimar la sua fama, venne rispettosamente risparmiata dalle SS e inserita nel centro del campo!»

10 «legge immutabile della morte, la legge della Grande Morte, la legge immutabile che governa la Metropoli della Morte».

ri presiedono in ordine gerarchico le divinità infernali, che salgono via via di grado, fino ad arrivare a Himmler, il capo delle SS. Al di sopra di Himmler incombe, ancora più remota e terrificante, la figura del Führer, simile al Lucifero dantesco: «Above the whole structure loomed Hitler, remote and beyond reach, the personification of the race myth someday to be actually worshiped»¹¹ (Kogon 2006: 19).

Nel volume di Kogon appaiono anche riferimenti diretti a Dante, alcuni dei quali poi diverranno proverbiali, come quando egli, parlando dell'ingresso ai campi di sterminio, cita direttamente l'iscrizione che accoglie Dante e Virgilio sulla porta della Città di Dite (Kogon 2006: 47). Ma ancora più significativa della dimensione dantesca è l'organizzazione complessiva di *The Theory and Practice of Hell*, che cerca di documentare in modo rigoroso la violenza crudele perpetrata contro i prigionieri dei campi nazisti. Il resoconto della pianificazione del terrore si serve di un linguaggio controllato e sistematico – seppure mai neutrale – per mettere in evidenza gli intenti criminosi, che giungono fino al sadismo, e gli strumenti utilizzati per attuarli. La testimonianza diretta, ma, per forza di cose, circoscritta, di Kogon si amplia nei racconti riferiti in molti casi *verbatim* da altri reclusi, e grazie ai documenti messi a disposizione dell'autore, il quale godeva della fiducia delle autorità militari alleate. Nel capitolo 14, intitolato «Scientific Experiments», in cui Kogon visita uno dei gironi infernali più spaventevoli dell'inferno nazista, l'autore tedesco si basa su precisi riferimenti biografici e su eventi circostanziati, che conferiscono autenticità alla narrazione e smascherano l'identità degli aguzzini (Kogon 2006: 142). Costoro non appartengono solo alla manovalanza delle SS, ma ai ranghi più alti della scienza medica asservita al nazismo:

On July 7, 1942, in the presence of Himmler, a conference took place between Professor Gebhardt, SS Lieutenant General Glucks, Pohl's deputy in the SS Main Economic and Administrative Office, and Professor Clauberg. Auschwitz concentration camp was 'made available' to the latter for 'his experiments on humans and animals' (these were the very words used!). It was also proposed to assign the German X-ray specialist Professor Hohlfelder, chief of the so-called SS X-ray Battalion, so that work on men could be included in the program [Clauberg era uno specialista di sterilizzazione femminile]. Only three days later Clauberg was notified that Himmler 'desired' him to go to Ra-

¹¹ «Sopra l'intera struttura si stagliava Hitler, remoto e irraggiungibile, la personificazione del mito della razza, destinato in un giorno futuro a essere addirittura venerato».

vensbruck, to conduct sterilizations by his method on Jewish women.¹² (Kogon 2006: 164)

Si noterà che Kogon non era evidentemente a conoscenza del ruolo ricoperto ad Auschwitz dal Dottor Mengele, «il maggiore e il peggiore di tutti [i medici]» (Levi 1997b: 1088), ma le lacune della ricostruzione nulla tolgono allo sforzo di precipitare i lettori in un universo in cui la violenza si fa ancora più feroce quando viene giustificata da intenti pseudo-scientifici. Siamo in un girone a cui anche Kogon, assegnato come impiegato presso il settore medico di Buchenwald, finisce per appartenere. C'è, insomma una sorta di vicinanza tra la vittima e i carnefici, che era propria dei dissidenti politici tedeschi e che non poteva che basarsi sulla condivisione della stessa lingua e della stessa cultura. In fin dei conti, la quercia di Goethe era stata 'valorizzata' dagli architetti di Buchenwald! E non si può non pensare alle affinità che Dante è costretto ad ammettere con gli avversari politici che incontra nel suo viaggio ultraterreno, alcuni dei quali, come Farinata degli Uberti, sono accomunati a lui dal medesimo amore per Firenze.

Allo stesso modo, alcuni dettagli grotteschi o macabri rivelati da Kogon richiamano il tono beffardo e grottesco che è uno dei registri linguistici di Dante, tanto più che, nel suo racconto, lo scrittore tedesco non sembra in grado di sottrarsi del tutto da una sorta di compiacimento macabro. Questo accade quando Kogon si affida alle testimonianze di alcuni sopravvissuti di Auschwitz, che appare effettivamente il centro dell'inferno concentrazionario, per il funzionamento a pieno regime delle camere a gas e dei forni crematori e per il sadismo mostrato dagli aguzzini. È qui che fanno la loro comparsa, nel senso letterale del termine, alcuni corpi femminili, come quelli della anonima ballerina italiana che avrebbe danzato nuda davanti a un crematorio per ordine di Schillinger, un ufficiale addetto alla conta delle vittime: «Taking advantage of a favorable moment, the woman approached him, seized his gun, and shot him down. In the ensuing struggle she herself was killed, at least escaping death by gas»¹³ (Kogon 2006: 234).

Kogon ascolta, capisce, registra, raccoglie testimonianze preziose per l'individuazione dei criminali, servendosi indubbiamente della sua cono-

12 «Il 7 luglio 1942, alla presenza di Himmler, ebbe luogo una riunione tra il professor Gebhardt, il luogotenente generale delle SS Glucks, il vice di Pohl nel principale Ufficio economico e amministrativo delle SS, e il professor Clauberg. Il campo di concentramento di Auschwitz fu 'reso disponibile' a quest'ultimo per i suoi 'esperimenti sugli esseri umani e gli animali' (queste furono le parole esatte che vennero usate!). Venne anche proposto lo specialista tedesco di raggi X professor Hohlfelder, capo del cosiddetto Battaglione dei Raggi X delle SS, in modo che nel programma potesse essere incluso il lavoro su soggetti maschili. Solo tre giorni dopo a Clauberg venne notificato che Himmler lo 'invitava caldamente' ad andare a Ravensbruck, per condurre, servendosi del suo metodo, opera di sterilizzazione sulle donne ebreë».

13 «Approfittando di un momento favorevole, la donna gli si avvicinò, gli strappò la pistola, e lo abbatté. Nella zuffa che seguì, fu uccisa anche lei, almeno sfuggendo alla morte col gas».

scenza della lingua tedesca. Ne *I sommersi e i salvati* Primo Levi riflette a lungo sulle caratteristiche di Babele linguistica proprie di Auschwitz, dove si ammassano individui provenienti da tutta Europa e dove parte dell'orrore è causato dall'incapacità di interpretare le parole degli aguzzini:

Noi [italiani] abbiamo vissuto l'incomunicabilità in modo più radicale [...] Ci siamo accorti subito, fin dai primi contatti con gli uomini sprezzanti dalle mostrine nere, che il sapere o no era uno spartiacque. Con chi li capiva, e rispondeva in modo articolato, si instaurava una parvenza di rapporto umano. Con chi non li capiva, reagivano in un modo che ci stupì e ci spaventò. (Levi 1997b: 1061)

Gli stessi ordini, racconta Levi, venivano ripetuti «con voce alta e rabbiosa» a coloro che non comprendevano le parole dei carcerieri: «Se qualcuno esitava (esitavano tutti, perché non capivano ed erano terrorizzati) arrivavano i colpi, ed era evidente che si trattava di una variante dello stesso linguaggio» (*Ibidem*). Per chi è dannato per sempre, il gergo degli aguzzini è incomprendibile come quello dei diavoli danteschi, essendo sostituito da un sistema di punizioni corporali. Nel capitolo 9 del suo libro, Kogon ricorda che Himmler aveva fatto collocare nei lager alcuni cartelli che esortavano al lavoro e alla buona condotta, ma «[t]he milestones on the prisoners' road – which lead to the crematory – were whipping post, prison, cell, rope, gun, hunger, cold, and torture of every kind»¹⁴ (Kogon 2006: 101).

L'abisso linguistico non esiste per Kogon, e il prezzo della comprensione implica un sia pure involontario segno di complicità, bilanciato, però, dalla volontà dello scrittore di 'tradurre' il gergo ufficiale, menzognero e ipocrita, degli aguzzini nella lista delle torture e delle sofferenze inflitte in modo sistematico.

In ultima analisi, è proprio la vicinanza di Kogon agli aguzzini che rende l'esperienza dei campi della morte priva di autentica redenzione. Il distacco non è abbastanza accentuato, anche se Kogon disprezza il rozzo tedesco dei suoi connazionali al servizio di Hitler. Nelle ultime parti dell'opera, l'atteggiamento psicologico dei prigionieri viene individuato, senza nessun tentativo di idealizzazione, in un feroce desiderio di vendetta nei confronti dei loro aguzzini: «Tortured men wracked their brains for new unparalleled, infinitely fiendish torments which they would someday inflict on those who were now venting their cruel whims on them»¹⁵ (Kogon 2006: 312). In queste manifestazioni di violenza repressa, Kogon si accosta alla testimonianza

¹⁴ «le pietre miliari sul percorso dei prigionieri – che conduceva al forno crematorio erano: palo della fustigazione, prigione, cella, corda, pistola, fame, freddo, e torture di ogni tipo».

¹⁵ «Gli uomini torturati si tormentavano il cervello per concepire nuovi tormenti senza uguali e infinitamente diabolici da infliggere, quando sarebbe arrivato il giorno, su coloro che ora sfogavano le loro voglie crudeli sui prigionieri».

di Vasilij Grossman riguardo all'esplosione della ribellione tra i detenuti del campo di Treblinka, di cui parleremo in seguito, e alla rabbia inestinguibile di Hans Mayer (Jean Améry), il filosofo suicida nel 1978, dal cui atteggiamento Primo Levi prende le distanze, pur ricordandolo con infinito strazio, ne *I sommersi e i dannati*. (Levi 1997b: 1091-1099). Come Grossman, ma con ampiezza assai maggiore, Kogon non esita a dedicare un notevole spazio agli aguzzini, indicandoli con i loro nomi, e additandoli al pubblico ludibrio, sia che si tratti di veri e propri criminali assassini, sia che si tratti di sfruttatori, ladri e grassatori. Il capitolo 22 di *The Theory and Practice of Hell* è dedicato alla «Psicologia delle SS», ed è qui che Kogon riversa il suo disprezzo su alcune figure di aguzzini, facendosi beffa della loro ignoranza e dei loro slogan. Ma rimane il disagio di una 'vicinanza' ripugnante tra il testimone e i persecutori delle SS. I valori sbandierati delle SS, infatti, sembrano essere quelli «[o]f mankind and Christianity generally»¹⁶, pur essendo basati su una doppia moralità, così da essere usati dalla 'master race' solo secondo la propria convenienza (Kogon 2006: 285).

Nel complesso, l'analisi di Kogon non giunge a conclusioni certe e risentite della condizione della Germania dell'immediato dopoguerra, sconfitta e umiliata, carnefice e vittima, in un groviglio di emozioni contrastanti che fanno irruzione attraverso la corazza di chi, con una scelta consapevole, si è messo al servizio del nemico-liberatore con cui è più facile dialogare – gli alleati anglo-americani. Nell'ultimo capitolo di *The Theory and Practice of Hell*, aggiunto nel 1949 e pubblicato in una nuova edizione in lingua inglese nel 1950, di fronte alle paure suscitate dalla guerra fredda (che vede Kogon decisamente ostile all'Unione Sovietica), l'autore evoca una Germania non ancora liberata dai fantasmi del totalitarismo, ipotizzando il paradosso di un possibile ritorno di Hitler a capo dei suoi fedeli: «The National Socialists would be far more radical and ruthless, quite unwilling this time to leave even a single enemy alive»¹⁷ (Kogon 2006: 318). Nessuna ascesa a «riveder le stelle» sembra garantita. Avendo svolto il doppio ruolo di vittima, di 'dannato' nell'inferno di Buchenwald, e di testimone dantesco, Kogon appare ancora alla ricerca di una purificazione che escluda completamente dal suo corpo le tossine del sangue del diavolo.

Pur nelle ovvie differenze, è possibile cogliere qualche punto di contatto tra la narrazione di Kogon e quella di Vasilij Grossman. Intellettuali tutti e due e certamente forniti di una conoscenza di prima mano della *Divina Commedia*, o, per lo meno, dell'*Inferno*, l'uno tedesco, l'altro in grado di maneggiare la lingua tedesca (Grossman aveva vissuto da piccolo in Svizzera), Kogon e Grossman si iscrivono in uno spazio psicologico e intellettuale denso di ambivalenze. Abbiamo già detto che Kogon, era un prigioniero tedesco

¹⁶ «In generale dell'umanità e del Cristianesimo».

¹⁷ «I Nazionalsocialisti sarebbero molto più radicali e spietati, questa volta non disposti a lasciare vivo neppure un singolo nemico».

a cui venivano risparmiate le torture inflitte ai sotto-uomini di razza ebraica e che, durante la prigionia, era sufficientemente affidabile da maneggiare documenti relativi alle pratiche mediche di Buchenwald. Grossman era un intellettuale ebreo, certamente consapevole dell'antisemitismo che circolava nell'Unione Sovietica già negli anni della guerra. Come apprezzato corrispondente di guerra *embedded* nell'Armata Rossa, pronto a rischiare la vita in prima linea a Stalingrado, egli è costretto a mettere in sordina la politica nazista della 'soluzione finale' per concentrarsi sulle persecuzioni – sicuramente tragiche – subite dal popolo russo, e sul ruolo salvifico di Stalin¹⁸.

Nel settembre 1944 Grossman entra al seguito dell'Armata Rossa nel primo campo di sterminio 'liberato' dagli alleati, quello di Treblinka, a circa 50 chilometri a nord di Varsavia. La sua testimonianza sulla scoperta di ciò che rimaneva del lager appare sulla rivista «Bandiera» nel novembre 1944. Sebbene venisse utilizzata tra i capi d'accusa contro i gerarchi nazisti durante il Processo di Norimberga, essa si diffonderà in Occidente solo molti anni dopo, tanto è vero che la versione italiana di Adelphi, *L'inferno di Treblinka*, risale al 2010.

Densa di dettagli di prima mano, in parte ancora da precisare o da verificare, la testimonianza giornalistica di Grossman si avvale apertamente della conoscenza dell'*Inferno* dantesco per creare una letteratura dello sterminio, in cui l'orrore e l'indignazione sono messi al servizio di un ideale di giustizia più alto, che, in qualche modo, prefigura il riscatto dei dannati e l'avvento di un mondo nuovo.

Al di là di qualche tocco celebrativo riservato all'impresa dell'Armata Rossa, la visita al campo di sterminio di Treblinka è raccontata da Grossman come un evento raccapricciante, carico di angoscia e di indignazione. E tuttavia queste reazioni istintive non devono impedire l'esposizione dei fatti e delle prove raccolte dai soldati sovietici riguardo alle atrocità naziste. Per una sorta di legge del contrappasso, disumanizzando le loro vittime, gli aguzzini sono diventati essi stessi disumani: «Tutti questi esseri non avevano nulla di umano. Cervello, cuore e anima, parole, parole e gesti erano deformati, un'orrenda caricatura che ricordava a stento tratti, pensieri, sentimenti, abitudini, gesti, umani» (Grossman 2010: 15).

Perfino il linguaggio dantesco si mostra inadeguato, quando Grossman si fa rappresentante di tutta l'umanità cancellata dalle SS, nel momento in cui ripercorre «passo dopo passo, i gironi di un inferno, quello di Treblinka, in confronto al quale l'*Inferno* di Dante è uno scherzo innocente di Satana» (Grossman 2010: 20). E ancora, dopo aver rievocato la rivolta del ghetto di Varsavia e la punizione dei ribelli, che non risparmia donne e bambini, «Nel suo inferno Dante non le vide, scene come queste» (Grossman 2010: 62).

¹⁸ Le ambiguità di Grossman, preoccupato di rimanere dentro il sistema, eppure sempre più convinto della necessità di un atteggiamento critico nei confronti di un regime totalitario, che era giunto a perseguire i medici ebraici, accusati di congiurare contro Stalin, sono state ricostruite dalla recente biografia di A. Popoff (2019).

Eppure, è ancora la conformazione dell'inferno dantesco che viene utilizzata, quando si tratta di seguire il cammino delle vittime, spogliate di ogni relazione e identità umana, fino alla porta della camera a gas: «Lì aveva inizio l'ultimo atto di quella tragedia umana, si entrava nell'ultimo girone dell'inferno di Treblinka» (Grossman 2010: 51). Solo il dovere della testimonianza può spingere lo scrittore a inoltrarsi in un territorio abominevole per lui come per i suoi lettori, a cui Grossman si appella direttamente:

Leggere di queste cose è durissimo. E credetemi, voi che leggete, non è meno duro scriverne. 'Perché farlo, allora? Perché ricordare?' chiederà, forse, qualcuno.

Chi scrive ha il dovere di raccontare una verità tremenda, e chi legge ha il dovere civile di conoscerla, questa verità. Chiunque giri le spalle, chiuda gli occhi o passi oltre, offende la memoria dei caduti. (Grossman 2010: 62)

È a questo punto, mentre ci avviamo a concludere queste annotazioni, che forse bisognerebbe rovesciare il rapporto tra l'*Inferno* dantesco e le testimonianze riguardanti i luoghi più strazianti della Shoah: le camere a gas e i forni crematori. Non si tratta, in questo senso, di avvalersi delle citazioni dantesche solo con lo scopo di dare sostanza e forza alle narrazioni più angosciose della Shoah, ma anche di recuperare, attraverso di esse, l'orrore della rappresentazione dantesca, l'ineluttabilità dei tormenti destinati a perpetuarsi per sempre (e dunque, nella nostra prospettiva, fino agli anni della Shoah) nell'*Inferno* visitato/immaginato dal sommo poeta medievale. Mettiamo da parte il gioco degli adattamenti destinati dalla cultura di massa alle versioni dei fumetti di Walt Disney, agli studenti, ai deboli di cuore, ai lettori di Dan Brown, e recuperiamo per un attimo l'*Inferno* di Dante attraverso la testimonianza di chi, tra i dannati, collaborò alle operazioni preliminari e successive allo sterminio di massa nelle camere a gas e poi al trasporto dei cadaveri nei forni crematori, assistendo al loro incenerimento. Leggiamo un brano del racconto del *Sonderkommando* ebreo polacco Salmen Gradowski, in servizio ad Auschwitz nel 1943-1944, ucciso probabilmente il 7 ottobre 1944 dai nazisti mentre, assieme ad altri compagni della sua squadra, cercava di ribellarsi. Siamo «nel cuore dell'*Inferno*», e risparmiamo ai lettori i dettagli più crudi:

I forni fiammeggianti rumoreggiano come delle ondate di tempesta, ardono di un fuoco acceso già da molto tempo dalle mani di questi barbari assassini del mondo, che sperano con questa luce di rischiarare le tenebre del loro mondo d'orrore.

Il fuoco brucia alto e luminoso, in tutta tranquillità, nulla lo intralcia, nessuno cerca di spegnerlo. Viene rifornito senza sosta

di nuove vittime, a mucchi, come se l'antico popolo dei martiri fosse al mondo solo per questo scopo. (Gradowski 2021: 145-146)

I manoscritti di Gradowski, scritti in yiddish, sono stati rinvenuti in momenti diversi, (Gradowski 2021: 24-27) e tradotti in italiano per la prima volta nel 2002. Gradowski parla dall'Inferno, o dall'Inferno, di Dante, si potrebbe dire, e tuttavia, occorre ricordare che i dannati di Dante sono peccatori, forniti, ognuno o ognuna di loro, di una propria identità, puniti, in base a una visione religiosa del mondo coerente e ordinata, sia pure appartenente al Medioevo cristiano, mentre le vittime della Shoah hanno perso qualsiasi individualità, qualsiasi tratto personale, qualsiasi caratteristica culturale, partecipando solo del peccato collettivo di appartenere a una 'razza' considerata subumana: uomini e donne, vecchi e bambini. Nell'*Inferno* di Dante non ci sono bambini sottoposti a tortura. Gli 'infanti' sono menzionati solo nel Canto IV, tra le anime di coloro che, come lo stesso Virgilio, non hanno ricevuto il battesimo.

Primo Levi cita per esteso Kogon, commentando, in un incontro con gli studenti, *Se questo è un uomo* (Levi 1997a: 178-179), ma non mi pare conosca Grossman, di cui avrebbe forse apprezzato l'asciutto impeto narrativo della cronaca di Treblinka, così come la presenza diffusa dell'*Inferno* dantesco. Nel caso di Levi i riferimenti alla *Divina Commedia* sono frequenti e già indagati dalla critica, come è evidente nella ricca documentazione che accompagna l'edizione Einaudi in due volumi delle sue *Opere*, annotata da Marco Belpoliti. Basterà ricordare, come fa in dettaglio Belpoliti, che lo stesso titolo dell'ultimo libro di Levi, *I sommersi e i salvati*, pubblicato dopo una lunga gestazione nel 1986, ha una matrice dantesca, che riprende alla lettera il titolo di uno dei capitoli di *Se questo è un uomo*. Anzi, *Se questo è un uomo* avrebbe dovuto chiamarsi *I sommersi e i dannati*, e dunque «Il titolo [...] rimane in sospeso per quasi trent'anni» (Levi 1997b: 1566). Vorrei soltanto soffermarmi sulla centralità della riflessione di Levi su «Il canto di Ulisse», uno dei capitoli di *Se questo è un uomo*, già rielaborato nel passaggio dall'edizione De Silva (1947) a quella einaudiana (1958), il cui dattiloscritto è datato 14 febbraio 1946 (Levi 1997a: 1400-1404).

Questo è l'inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi stare in piedi e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente. (Levi 1997a: 16)

In *Se questo è un uomo* la prima impressione di Auschwitz, dopo l'ingresso per una grande porta su cui è scritto ARBEIT MACHT FREI si traduce in un'attesa angosciata che sconfinava in uno stato di insensibilità simile alla

morte. Siamo all'inizio della seconda sezione, «Sul fondo», e il viaggio di Levi è appena all'inizio. Il paesaggio fosco di Auschwitz acquisterà una dimensione pienamente tragica ne «Il canto di Ulisse», in cui la sorte dello scrittore si incontra con quella di Jean, il «Pikolo del nostro Kommando», il giovane alsaziano innocente al servizio delle SS (Levi 1997a: 105). A Pikolo Levi tenta di insegnare un po' di italiano, servendosi delle citazioni della *Divina Commedia* che sono rimaste nella sua memoria: «...Chi è Dante. Che cosa è la Commedia. Quale sensazione curiosa di novità si trova. Come è distribuito l'Inferno, cosa è il contrappasso. Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Teologia. Jean è attentissimo, ed io comincio, lento e accurato» (Levi 1997a: 108). Cosa capisce Pikolo del Canto di Ulisse citato a memoria da Primo Levi? Forse che Ulisse è la figura eroica di un antico navigatore, sprofondato nell'inferno con i suoi compagni, per volontà di un Dio irato. Forse, ancora di più, che esiste un mondo – e un linguaggio – in grado di sfuggire all'implacabile ripetizione delle vessazioni e delle torture in cui le vittime sono immerse per sempre, 'sul fondo' di quel mare che inghiotte il vascello di Ulisse. Il capitolo si chiude con la Babele dei linguaggi quotidiani, necessari per continuare a vivere, in cui si esprimono le vittime durante la distribuzione della zuppa, affidata al Pikolo e al suo aiutante Levi:

Siamo ormai nella fila per la zuppa, in mezzo alla folla sordida e sbrindellata dei porta-zuppa degli altri Kommandos. I nuovi giunti si accalcano alle spalle – Kraut und Ruben? – Kraut und Ruben – Si annuncia ufficialmente che oggi la zuppa è di cavoli e rape – Choux et navets. – Kaposzta és répak.

Infìn che 'l mar fu sopra noi rinchiuso. (Levi 1997a: 111)

La sopravvivenza della parola alta di Dante – un frammento letterario come quelli che T.S. Eliot aveva posto a chiusura de *La terra desolata* – ripristina il potere di una memoria e di una scrittura, che permetterà alle future generazioni di interpretare gli eventi indicibili della Shoah.

Ne *I sommersi e i salvati*, «dopo quarant'anni», Primo Levi scriverà di aver riletto il capitolo del «Canto di Ulisse», «uno dei pochi episodi la cui autenticità ho avuto modo di verificare [...] perché il mio interlocutore di allora è fra i pochissimi personaggi del libro che siano sopravvissuti» (Levi 1997b: 1100). La conferma avuta da Jean Samuel consente allo scrittore di dare solidità a un ricordo che, come altri, potrebbe essere deformato dal passaggio inesorabile del tempo. E aggiunge: «Chi ha letto o visto *Fahrenheit 451* [...] di Ray Bradbury ha avuto modo di rappresentarci che cosa significherebbe essere costretti a vivere in un mondo senza libri, e quale valore assumerebbe in esso la memoria dei libri» (Levi 1997b: 1101).

Malgrado il tentativo degli aguzzini di cancellare le tracce della loro opera di sterminio, «[l]a terra senza fondo di Treblinka», simile a quella di

Auschwitz, o di Buchenwald, «fluttuante come gli abissi marini» (Grossman 2010: 76), restituisce i suoi resti, come è nella poesia di Hecht, come è anche nelle parole di Ulisse raccontate da Dante. «Il suolo vomita pezzi di ossa, denti, carta, oggetti – non li vuole, quei segreti [...] Continuiamo a camminare su quella terra senza fondo» (Grossman 2010: 76-77).

Si ricorderà che, a conclusione di *Fahrenheit 451*, Montag, il pompiere incendiario, distruttore di libri, che ha abbandonato la città dopo essersi ribellato al regime totalitario, giunge nella radura di una foresta, dove un gruppo di fuggiaschi tramandano le pagine dei grandi libri, che hanno imparato a memoria, e che recitano come un rito collettivo in nome della civiltà da ricostruire dopo la fine delle tenebre. Immaginiamo che, tra i classici del passato, ci siano anche *Divina Commedia*, le narrazioni di Grossman, e le opere maggiori di Primo Levi. Solo così nella selva oscura dell'inferno di Hitler potrà tornare la luce.

È tempo, dunque, di porre la domanda fatidica: «Caino, dove sono coloro che hai condotto qui?» (Grossman 2010:19).

Bibliografia

- Alighieri D., 1982, *Commedia. Inferno*, a cura di E. Pasquini-A. Quaglio, Milano, Garzanti.
- Braida A., 2020, *Mary Shelley in Italy: Reading Dante and the Creation of an Anglo-Italian Identity*, «L'analisi linguistica e letteraria», 17.3: 107-118.
- Foscolo U., 2004, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Ioli, Torino, Einaudi, (1817).
- Gradowski S., 2021, *Sonderkommando. Diario di un crematorio di Auschwitz, 1944*, introduzione di P. Mesnard-C. Saletti, traduzione di A. Schaumann Wolkowitz, Milano, Feltrinelli.
- Grossman V., 2010, *L'inferno di Treblinka*, traduzione di C. Zonchetti, Milano, Adelphi, (1944).
- Hecht A., 1990, *Collected Earlier Poems*, New York, Alfred A. Knopf.
- Levi P., 1997a, *Opere I*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi.
- , 1997b, *Opere II*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi.
- Mittner L., 1964, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi.
- Kogon E., 2006, *The Theory and Practice of Hell. The German Concentration Camps and the System Behind Them*, translated by H. Norden, introduction by N. Wachsmann, New York, Farrar Straus and Giroux, (1950) [*SS-Stadt*, 1949].

- Kulka O.D., 2013, *Landscapes of the Metropolis of Hell*, London, Allen Lane.
- Popoff A., 2019, *Vasily Grossman and the Soviet Century*, Princeton, Yale U.P.
- Shelley M., 1968, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, New York, Dell Publishing, (1818).
- , 2020, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, traduzione di G. Borroni, Roma, Fanucci.

TRA JUCHITÁN E OAXACA,
SOTTO GLI AUSPICI DI DANTE

Maria Cristina Secci
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

L'ispirazione dantesca conduce a opere – editoriali, ma anche plastiche – che il Messico accoglie e fa prosperare: così i libri arrivano in ogni remoto angolo del Paese, si rielaborano miti indigeni e si illustra una zoologia regionale con potenti incisioni.

Primi protagonisti sono gli anonimi librai che distribuiscono, in provincia come nella capitale, i classici della letteratura mondiale. Libri, come la *Divina Commedia*, che rimarranno impressi nella memoria di grandi esponenti della cultura messicana e che faranno da staffetta a successivi capolavori, frutto congiunto d'estro e tecnica.

Le personalità che chiameremo in causa, riunendo alcuni fili sparsi delle loro biografie – che per nascita o adozione corrispondono a Juchitán e Oaxaca – si sono lasciati ispirare, o meglio, *deslumbrar* o *asombrar*¹ da Dante. Si tratta di Andrés Henestrosa, Francisco Toledo e José Vasconcelos che, anche grazie a quella primaria ispirazione, hanno operato al servizio di un patrimonio collettivo in Messico.

Con ancora il ricordo dell'effetto suscitato dalla lettura della *Divina Commedia* – tra stupore, fascino e illuminazione – hanno fondato case editrici e biblioteche, e così moltiplicato libri. Per arrivare fino a loro useremo elementi cari allo scenario dantesco e attraverseremo un'enorme porta, accanto alla quale troveremo ritratto un fiume.

1 Rispettivamente 'folgorare' e 'meravigliare'.

I. DA LA PUERTA DEL INFIERNO AL RÍO JUCHITÁN

La puerta del infierno di Auguste Rodin (1840-1917) è un portale monumentale esposto nel Museo Soumaya di Città del Messico. Rodin lavorò a questo progetto per quasi trent'anni – tra il 1880 e il 1917 – ma morì prima della sua realizzazione finale e quello esposto è uno degli otto originali in bronzo fusi a partire dalla matrice in gesso. L'imponente opera, dal peso di sette quintali e alta quasi cinque metri, presenta bassorilievi ispirati all'*Inferno*, la cui lettura aveva rapito l'artista: «J'ai vécu un an entier avec Dante, ne vivant que de lui et qu'avec lui, dessinant les huit cycles de l'enfer»² (*Deshoulières-Constantinescu* 2009: 208). Sul portale, tra i personaggi riconoscibili – oltre al Conte Ugolino, Paolo e Francesca – troviamo lo stesso Dante, ritratto in atteggiamento da pensatore. Secondo Rodin, il poeta fiorentino, oltre a essere un visionario e uno scrittore, era uno scultore: «Son expression est lapidaire au bon sens du mot. Quand il décrit un personnage, il le campe avec son attitude et son geste»³ (Le Normand-Romain 2002: 12).

Nel vestibolo dello stesso museo, il portale di Rodin convive con il murale *Río Juchitán*⁴ di Diego Rivera (1886-1957). L'opera – realizzata con tecnica a mosaico stile veneziano e di un'estensione di quasi ventisette metri quadrati – fu l'ultima compiuta dal muralista, tra il 1953 e il 1956. Il murale, che raffigura donne al fiume intente in attività quotidiane, oltre al riferimento politico sulla lotta di classe, celebra la bellezza dell'Istmo di Tehuantepec, nello stato di Oaxaca, in cui si trova appunto Juchitán. Rivera era affascinato da questa parte di Messico a cui, come già accennato, è legata la biografia di individui di grande cultura che si lasciarono ispirare da Dante e dalla sua *Divina Commedia*.

Prima di proseguire, va brevemente ricordato anche il primo murale – *La creación* – realizzato da Rivera nell'Anfiteatro Simón Bolívar annesso alla Escuela Nacional Preparatoria, un edificio nel centro storico della capitale che si rivela importante, come vedremo, quando ci si mette sulle orme di Dante in Messico: era il 1922 e il programma nazionale di José Vasconcelos (1882-1959) – politico, pensatore e scrittore, che per il suo straordinario impegno è ricordato come 'el maestro de la juventud de América'⁵ – incoraggiava le belle arti e il muralismo mettendo a disposizione le pareti di edifici pubblici⁶.

2 «Ho passato un anno intero con Dante, vivendo solo di lui e con lui, disegnando gli otto cerchi dell'inferno».

3 «La sua espressione è *lapidaria*, nel senso buono del termine. Quando descrive un personaggio, lo ritrae nei suoi atteggiamenti e pose».

4 L'opera è conosciuta anche come *Baño de Tehuantepec* o *Baño en el Río*.

5 Il maestro della gioventù d'America.

6 Seppur non dell'epoca, va citato anche il murale dipinto all'interno del Teatro Degollado di Guadalajara, Jalisco, realizzato durante la Guerra de Reforma, nel 1861, da Gerardo Suárez, Jacobo Gálvez e Carlos Villaseñor che allude al Canto IV dell'*Inferno* e che ritrae Dante, accompagnato da Virgilio.

2. ANDRÉS HENESTROSA: «ME DESLUMBRÓ»

A Juchitán si realizzarono i primi studi – in zapoteco, sua lingua madre – del poeta e saggista Andrés Henestrosa (1906-2008). Nato a San Francisco Ixhuatán, Oaxaca, a quindici anni si trasferì a Città del Messico, dove poté iscriversi alla Escuela Normal de Maestros e imparare lo spagnolo. Così Henestrosa narrò l'arrivo alla capitale e l'incontro con Vasconcelos, nonché l'effetto che gli suscitò la lettura della *Divina Commedia* (quale edizione ricevette tra le mani, sarà facilmente intuibile più avanti):

Llegué de mi tierra hambriento de saber. Fui a ver a Vasconcelos, a pedirle ayuda, era un 15 de febrero de 1923. Me fui a la Normal, ahí me dieron cama, lavado de ropa; yo no tenía más que una muda, la lavaba y la tendía a secar en el corredor, pero yo decía: esto no será siempre así, algún día tiene que cambiar. Me dieron libros, salía cargado de libros, no entendía yo nada, pero leía y la *Divina Comedia* me deslumbró.⁷ (Henestrosa 2006: 37-38)

L'incontro con Vasconcelos non si esaurì in quel momento: Henestrosa lo sostenne vigorosamente durante la sua candidatura alla presidenza, attraversando in lungo e largo il Paese e descrivendo il tour elettorale con le sue *crónicas*.

Tra lettere e politica, importante fu il suo apporto all'indigenismo⁸: sin dal 1927, quando ancora frequentava la già citata Escuela Nacional Preparatoria, su suggerimento di Antonio Caso⁹ (1883-1946), suo docente, cominciò a rielaborare i miti e le leggende tradizionali della sua terra d'origine. Da lì a breve, nel 1929, pubblicò *Los hombres que dispersó la danza*. Un'edizione illustrata da Francisco Toledo (1940-2019) del libro verrà pubblicata nel 1995; nella stessa vengono recuperati alcuni racconti di Henestrosa che erano andati perduti nell'edizione del 1929 ma non il prologo di Julio Torri (1889-1970), scrittore e editore a cui faremo breve cenno più avanti.

7 «Giunsi dalla mia terra affamato di conoscenza. Andai a trovare Vasconcelos, a chiederli aiuto, era un 15 febbraio 1923. Mi iscrissi alla Normale, dove mi diedero un letto e da vestire; avevo un solo cambio, lo lavavo e lo stendevo nel corridoio ad asciugare, però mi dicevo: non sarà sempre così, un giorno sarà diverso. Mi davano dei libri, ero pieno di libri, non capivo niente, ma leggevo e la *Divina Commedia* mi folgorò».

8 A Henestrosa si deve la fonetizzazione dell'idioma zapoteco e la sua trascrizione in alfabeto latino.

9 Fu direttore della Escuela Nacional Preparatoria nel 1909 e rettore della Universidad Nacional de México nel 1920 e dal 1921 al 1923.



Immagine 1. Gustavo Casasola, Antonio Caso y José Vasconcelos en la Preparatoria Nacional, Mediateca INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, Ciudad de México, ca. 2010.



Immagine 2. Gustavo Casasola, Alvaro Obregón develando un busto de Dante Alighieri, Mediateca INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, Ciudad de México, ca. 1921.

3. ARCHIVIO CASASOLA: «EL SÍMBOLO DE UNA DE LAS MAYORES LUCES DEL MUNDO»

Le tre personalità anteriormente citate – Dante, Vasconcelos e Caso –, evidentemente fondamentali nella formazione di Henestrosa, sono immortalate insieme in una foto custodita dall'archivio di Gustavo Casasola e scattata attorno al 1910 in un salone proprio della Escuela Nacional Preparatoria: ritratto in piedi appare Antonio Caso e, seduto, su uno sfondo neobarocco in cui spicca il busto di Dante, José Vasconcelos (immagine 1).

A ben vedere, questa non è l'unica foto in cui Dante viene immortalato assieme a esponenti della cultura e della politica messicana dell'epoca. Nella Mediateca INAH¹⁰ è conservata un'altra serie di foto che ritraggono questa volta Álvaro Obregón¹¹ (1880-1928) nell'atto di scoprire un busto del poeta fiorentino durante una cerimonia realizzata nel 1921 (immagine 2). L'ambasciatore italiano in Messico, Stefano Carrara, per celebrare il VI centenario della morte di Dante, aveva donato alla Universidad Nacional (all'epoca non ancora autonoma) suddetta statua, realizzata in marmo nel 1901 da Antonio Octavio Ponzanelli (1879-1952). In quell'occasione, sia l'ambasciatore che José Vasconcelos pronunciarono un discorso nell'atrio della chiesa di San Pedro y San Pablo del Colegio Máximo de los Jesuitas riconvertita a sala per conferenze e concerti: «Nos entregáis, a nombre de vuestro gobierno, la estatua de la mayor gloria de Italia, el símbolo de una de las mayores luces del mundo» esclamò Vasconcelos «Nosotros os aseguramos que esta dádiva no cae en corazones indiferentes, ni en conciencias adormecidas»¹² (1979: 126).

Infine, un altro busto di Dante veglia sulla massima casa di cultura e istruzione di cui dal 1920 fu rettore lo stesso José Vasconcelos e porta incisi i versi tratti dal canto XVI del *Purgatorio*: «Lume v'è dato a bene ed a malizia / e libero voler, che se fatica / nelle prime battaglie col ciel dura, / poi vince tutto se ben si nutrica».

La statua fu collocata nel 1965 dall'Ambasciata d'Italia e dalla Società Dante Alighieri (Lamberti 2007: 449) all'ingresso della Facultad de Filosofía y Letras della stessa Universidad Nacional Autónoma de México.

4. FRANCISCO TOLEDO: «POR CASUALIDAD»

Francisco Toledo era juchiteco, nonostante la sua città natale fosse Città del Messico, dove i suoi genitori – entrambi originari dell'istmo di Tehuantepec – si trovavano casualmente quando nacque, il 17 luglio 1940. È poi invece a Minatitlán, a sud di Veracruz, dove l'artista trascorse i primi dieci anni di vita, per poi trasferirsi con tutta la famiglia a Oaxaca.

¹⁰ Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

¹¹ Presidente del Messico dal 1920 al 1924.

¹² «Vi assicuriamo che questo dono non cade su cuori indifferenti, né su coscienze intorpidite».

Andrés Henestrosa e Toledo hanno in comune la lingua madre – lo zapoteco – e l'apprendimento dello spagnolo come seconda lingua. Condividono poi, oltre al già citato *Los hombres que dispersó la danza*, un volume letto in giovane età: un'edizione della *Divina Commedia* che, nel caso di Toledo, era arricchita dalle illustrazioni di Gustave Doré (1832-1883). Suo padre aveva comprato il libro da un rigattiere di Minatitlán:

Quando yo estaba en el sur de Veracruz, había una librería, la del profesor Beltrán, quien era muy amigo de mi padre. Entonces era su consentido, por que podía llegar los sábados, los domingos, cuando estaba cerrada la librería y podía quedarme en ella buscando los libros que me gustaran. Yo creo que los familiares del profesor se acuerdan de mí, por que ellos estaban comiendo y a mi me dejaban solito, escogiendo libros.¹³ (IAGO 2020)

Si potrebbe ipotizzare che la *Divina Commedia* in questione fosse la versione curata da Gustavo la Pietra, stampata dall'editore Maucci nel 1913 a Barcellona, con incisioni di Doré¹⁴. Un esemplare di suddetta edizione si trova presso la biblioteca dell'Istituto de Artes Gráficas de Oaxaca, fondata da Toledo: il catalogo offre altre nove edizioni della *Divina Commedia*, tra le quali quella voluta da José Vasconcelos nel 1921.

La figlia Natalia, nel 2015, in occasione di un omaggio all'artista nel Palacio de Bellas Artes a Città del Messico, fece riferimento all'incontro con il poeta fiorentino: «Un día, por casualidad, descubrió un ejemplar de la *Divina Comedia* con grabados de Gustave Doré. Esto lo asombró»¹⁵ (INBAL 2015).

Frammenti autobiografici e libri, tra cui ancora la *Divina Commedia*, si intersecano poi in un'intervista di Helen Krauze realizzata nel 1997, durante la quale Toledo conversò a proposito della propria traiettoria artistica e di alcuni progetti di carattere sociale:

Casualidad, todo fue por casualidad. Nací en Juchitán, un pequeño pueblo. Sólo hablaba zapoteco, el español lo aprendí ya mayor. Somos siete hermanos, hijos de padres comerciantes, de

13 «Quando vivevo a sud di Veracruz, c'era una libreria, apparteneva al professor Beltrán, un caro amico di mio padre. Ricordo che mi riservava un trattamento speciale, perché potevo andarci di sabato, di domenica, quando la libreria era chiusa e cercare i libri che mi piacevano. Credo che i famigliari del professore si ricordino ancora di me, perché mentre loro mangiavano, mi lasciavano da solo a scegliere i libri».

14 Altra edizione in spagnolo illustrata da Gustave Doré è quella a cura di Manuel Aranda y San Juan (1845-1900), la cui prima edizione fu pubblicata da Maucci nel 1868 e la cui riedizione, nel 1921, presenta note di Paolo Costa. Vi è poi la versione tradotta da Cayetano Rosell e pubblicata a Barcellona da Montaner y Simón Editores nel 1884.

15 «Un giorno, casualmente, trovò una copia della *Divina Commedia* con incisioni di Gustave Doré. Ne rimase meravigliato».

esa gente que viajaba por el Istmo. Y yo soy el único artista. Mi padre quería que fuera abogado, pero a mí no me gusta estudiar. De hecho, estudié sólo hasta primero de secundaria. Pero eso sí, leía mucho. Libros que traían vendedores que llegaban hasta el pueblo: *El Quijote*, *La Divina Comedia*.¹⁶ (Krauze 2019)

In diversi momenti emerge il peso dei libri nella sua formazione di autodidatta; le incisioni di Doré e l'esperienza giovanile della lettura furono di certo fonte di ispirazione per l'artista: «Siempre me gustaron los libros como objeto, diseño y por supuesto el contenido»¹⁷ (Serra 2015).

Rilevante fu l'attività editoriale e divulgativa di Toledo¹⁸. L'artista realizzò illustrazioni (utilizzando diverse tecniche, dal pastello all'incisione) per rielaborare opere letterarie classiche tra cui, nel 2012 *Pinocho* e, nel 2014, *El león viejo: Una fábula de Esopo* o ancora, nel 2005, *Informe para una academia* di Franz Kafka. Nei lavori di Toledo, l'indigenismo si fonde con l'universalismo: attraverso una zoologia fantastica, che spesso prende spunto dalla *fauna dell'Istmo*, si apprezza il gusto per la conversione di animali in umani e viceversa (Montaño Garfias 2012).

Secondo Natalia Toledo, suo padre «tiene manos de pulpo»¹⁹ (INBAL 2015) per la sua capacità di fare mille cose in contemporanea e su diversi fronti: a lui si deve la creazione di diverse biblioteche, tra cui quella già citata dell'Istituto de Artes Gráficas de Oaxaca (1988) che, con oltre sedicimila volumi, si considera tra le biblioteche d'arte più complete del Paese, e quella del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (1966), in cui si conservano migliaia di libri d'arte e letteratura²⁰.

Gran attivista culturale, per Toledo l'arte opera al servizio della società.

16 «Caso, è stato tutto per caso. Sono nato a Juchitán, un piccolo paese. Parlavo solo zapoteco, ho imparato lo spagnolo da grande. Siamo sette fratelli, figli di mercanti, di quelli che viaggiavano per l'Istmo. Io sono l'unico artista. Mio padre avrebbe voluto che diventassi avvocato, ma a me studiare non piaceva. E infatti, ho fatto solo la prima media. Leggevo molto, questo sì. Libri che portavano gli ambulanti che arrivavano sino al paese: *Don Chisciotte*, *La Divina Commedia*».

17 «Mi sono sempre piaciuti i libri come oggetto, la composizione, e naturalmente nel contenuto».

18 Nel 1983 fondò le edizioni Toledo.

19 «Ha mani da polpo».

20 Francisco Toledo fondò a Oaxaca anche la biblioteca Jorge Luis Borges, che raccoglie oltre 800 libri e riviste in braille. Inoltre, anche grazie al suo impegno, la Biblioteca Francisco de Burgoa, con sede nel Centro Culturale Santo Domingo raccoglie oltre ventitemila opere scritte tra il XV e il XIX secolo. Da non dimenticare poi gli archivi della Casa de la Cultura di Juchitán e di Teotitlán del Valle a sostegno dei tessitori locali, il progetto multidisciplinare del Centro de las Artes de San Agustín Etla (CASA), il Taller Arte Papel Oaxaca a San Agustín Etla e il Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. Grazie all'iniziativa di Toledo si ebbe inoltre la trasformazione dell'orto dell'ex convento di Santo Domingo in orto botanico.

5. JOSÉ VASCONCELOS: «IMPULSO Y ALIENTO»

Anche José Vasconcelos era nato nello stato di Oaxaca, nell'omonima capitale.

Come già accennato, il 9 giugno 1920 fu nominato rettore della Universidad Nacional dal presidente interino Adolfo de la Huerta: «No he venido a gobernar a la Universidad» promise «sino a pedir a la Universidad que trabaje para el pueblo»²¹ (Krauze 2011). Rimase in carica fino al 12 ottobre 1921²², quando rinunciò per potersi dedicare pienamente agli altri progetti politici, a partire dalla creazione della Secretaría de Educación Pública²³ (Torres Vargas 1995: 47).

Durante l'incarico di rettore della Universidad Nacional de México, spicca in particolare la tappa editoriale. Nel giro di pochi anni, Vasconcelos – ispirato dal già citato editore Julio Torri, il quale credeva nell'importanza dei classici, e dal commissario sovietico per l'istruzione Anatoly Lunacharsky (1875-1933), che puntava ai grandi numeri²⁴ (Zaid 2012) – pubblicò decine di autori sotto il marchio dell'università. Il programma editoriale presentato il 19 gennaio 1921 prevedeva ventuno titoli (Araceli 1995: 50): testi della letteratura classica universale, di storia del Messico e dell'America Latina: «Fue» come dirà lo stesso Vasconcelos «la primera inundación de libros que registra la historia de México»²⁵ (Krauze 2011).

La collana era diretta da Torri. La maggioranza dei volumi avevano una copertina verde ed erano comunemente chiamati «los clásicos verdes»²⁶ (Zaid 2012). In realtà, per le difficili condizioni economiche relative alla loro stampa, si dovette utilizzare qualunque materiale a disposizione, ragion per cui alcuni esemplari hanno copertine grigie o marroni. Il prezzo doveva essere accessibile a tutti: il costo di produzione di ogni esemplare era di 94 centesimi e il prezzo di vendita corrispondeva a 1 peso. La distribuzione comprendeva ogni angolo del Paese, fino alla più remota zona rurale. I libri venivano inoltre regalati in luoghi pubblici come la Fuente del Quijote del Bosque de Chapultepec (Krauze 2011). Tra il 1921 e il 1924 vennero pubblicati, in tredici titoli e diciassette volumi, circa quattrecentomila libri (Zaid 2012). Tra i classici promossi da Vasconcelos c'era ovviamente la traduzione in prosa della *Divina Commedia*: pubblicata nel 1921, con una introduzione a firma di Francesco De Sanctis, contava 555 pagine e non citava tra i crediti il nome del traduttore.

21 «Non sono venuto a dirigere l'Università, ma a chiedere che l'Università lavori per il popolo».

22 Seguì, quale rettore provvisorio, Mariano Silva Aceves (1887-1937) e poi, dal dicembre 1921 all'agosto 1923, Antonio Caso.

23 La creazione della Secretaría de Educación Pública fu annunciata il 3 ottobre 1921 con un decreto sul Diario Oficial de la Federación.

24 La tiratura delle opere classiche selezionate da José Vasconcelos era di circa 25.000 esemplari.

25 «La prima inondazione di libri che registri la storia del Messico».

26 «I classici verdi».

Vasconcelos considerava l'opera di Dante «parte necesaria de la conciencia humana y fuerza inextinguible que a cada edad comunica impulso y alieno»²⁷ (Esquinca Azcárate-Useda Miranda-Jiménez Herrada 2010: 221). Pur rendendosi conto che «no está al alcance de párvulos»²⁸ (Vasconcelos 2001: 157), nel momento in cui, in giovane età, scoprì il poeta fiorentino, si stupì non solo di aver «retardado tan notoria lectura»²⁹ (*Ibidem*) ma anche del fatto che la madre non gli avesse proposto, tra gli altri libri, anche questo:

Discípulo infantil de *La ciudad de Dios* y *Las confesiones*, no me explico por qué mi madre no usó también a Dante de libro de cabecera. De todas maneras, era lo que más podía haberle gustado y, leyendo, imaginaba que lo hacía también por ella.³⁰ (*Ibidem*)

Nel passaggio dell'*Ulises Criollo* intitolato *Chorro de claridad* (Vasconcelos 2001: 156-164), l'autore descrive come un evento memorabile il momento in cui entrò in possesso di un esemplare della *Divina Commedia*. All'epoca studiava giurisprudenza e in un giorno in cui, nei dintorni della Cattedrale, vagava «desilusionado»³¹ (156) tra scaffali di libri, seppur affamato, spese gli ultimi soldi in tasca per acquistare un'edizione del libro. La descrizione di Vasconcelos è accurata:

Mi situación no había mejorado gran cosa, pero me quedaba aquel día un peso en la bolsa raída del pantalón y vacilaba. Vacilaba porque en una fila de abajo, entre los libros escogidos, cantos de oro y percallina roja, estaba de venta una *Divina comedia*. Sobre la pasta delantera, en un medallón dorado, lucía el perfil conmovedor del vidente insigne. Con los dedos dentro de la bolsa alisaba mi último peso antes de darlo; por fin un arranque de audacia, lo alargué al librero a la par que metía el precioso volumen debajo del brazo.³² (157)

Diversi studiosi hanno analizzato il passaggio dell'*Ulises Criollo*. Liliana Weinberg de Magis (2000: 720) considera come «la disyuntiva carne-e-

27 «Parte fondamentale della coscienza umana e forza inestinguibile che a ogni età trasmette impeto e vigore».

28 «Non è alla portata dei fanciulli».

29 «Avere ritardato una tale considerevole lettura».

30 «Discepolo sin da bambino di *La città di Dio* e *Le confessioni*, non mi spiego il motivo per cui mia madre non abbia usato anche Dante come libro prescelto. A ogni modo, sarebbe stato di suo gradimento per cui, mentre leggevo, immaginavo di farlo anche per lei».

31 «Disincantato».

32 «La mia situazione non era migliorata di molto, ma quel giorno mi rimaneva un peso nella tasca logora del pantalone ed esitavo. Esitavo perché in una pila sistemata in basso, tra una serie di libri scelti, taglio d'oro e percallina rossa, in vendita c'era una *Divina Commedia*. Sulla copertina, in un medaglione dorato, spiccava il profilo commovente dell'insigne veggente. Con le dita, accarezzavo nella tasca il mio ultimo peso prima di spenderlo; poi, con un gesto audace, lo porsi al libraio mentre infilavo sotto al braccio il prezioso volume».

spíritu queda marcada por la opción entre un alimento o un libro»³³ quando il protagonista accarezza «en la bolsa raída del pantalón» (Vasconcelos 2001: 157) il suo ultimo peso e dubita se spenderlo per un pasto o per il libro.

Secondo Rafael Olea Franco (2000: 789), l'acquisto del volume viene descritto «como un acto providencial y a la vez heroico»³⁴, perché Vasconcelos immagina di trovare in Dante un messaggio spirituale capace di salvarlo dalla vertiginosa caduta morale che lo affliggeva:

Y por muchos días cesó el quebranto de mis dudas y también la sed de los apetitos insatisfechos. Jirones, torbellinos de pensamiento, descendían, estremecían las fibras de mi conciencia [...]. Por lo pronto la sin par lectura me contuvo en el descenso que me arrastraba. Me desató el poder del vuelo; me hizo ver leves todos los tropiezos.³⁵ (2001: 159)

Si riferisce all'amore frustrato per una donna più grande di lui, María Sarabia. L'immagine è diafana, prosegue Olea Franco (2000: 789): i libri e la cultura letteraria trattengono gli impulsi dei sensi, non è dunque casuale che l'autobiografo ricorra a Dante nella costruzione di questo passaggio, visto il contenuto spirituale e religioso della *Divina Commedia*. In realtà, al di là della finzione autobiografica, se il giovane riesce a salvare il primo anno della laurea in giurisprudenza, ciò è dovuto non tanto alla confortante lettura della *Divina Commedia*, quanto alla scomparsa dell'irraggiungibile María Sarabia, che decide di trascorrere una stagione con la sua famiglia in provincia, permettendo così allo studente di concentrarsi sui suoi studi (Olea Franco 2000: 790):

Ya la fortuna estuvo de mi parte: la tentadora, la irresistible María, se despidió de nosotros un mes antes del examen; marchaba, según dijo, a visitar a su familia por el Bajío, y regresaría a principios de año, más o menos para la fecha en que yo estaría de vuelta de mi viaje de vacaciones a la frontera.³⁶ (Vasconcelos 2001: 161)

La scoperta di Dante equivale a una rivelazione (Weinberg de Magis 2000: 720) e il giovane Vasconcelos passa le giornate sulle pagine di quel volume: «Dichoso y bendito. Dichoso de haber nacido a una vida que ha producido también un Dante. Bendito de su amor y su llama. Cuán pequeños se veían

33 «L'antinomia carne-spirito è evidenziata dall'alternativa tra cibo e libro».

34 «Come un atto providenziale e insieme eroico».

35 «E per molti giorni cessò il patimento dei miei dubbi e anche la sete degli appetiti insoddisfatti. Brandelli, turbinii di pensieri, mi penetravano, scuotevano le fibre della mia coscienza [...]. Intanto l'impareggiabile lettura mi conteneva nella discesa che mi travolgeva. Mi liberò il potere del volo, mi fece vedere come minimi tutti gli ostacoli».

36 «La fortuna mi assistette: la tentatrice, l'irresistibile María, si congedò da noi un mese prima dell'esame; partiva per il Bajío, così disse, a far visita alla sua famiglia, e sarebbe tornata a inizio anno, più o meno per la data in cui io sarei tornato dalla mia vacanza al confine».

los contemporáneos al lado de esta alma espléndida»³⁷ (2001: 157). Secondo Martha Robles (1993: 133), quel giovane entusiasta dinnanzi alla lettura, quel futuro scrittore e avvocato che si lasciava sorprendere da Dante in una stanza in affitto al centro della città, era lo stesso che portava nelle vene l'indignazione del colonizzato e l'urgenza di cambiare tutto e bene:

Y hubiera querido tener poder, para convocar a la ciudad con dianas y repiques [...] una vez reunidas las gentes en plazas y azoteas, pregonarles la buena nueva, el *leit motiv* dantesco: 'Un mismo amor mueve las almas y las estrellas'. Y un júbilo resonante, gritaría en todas las bocas: 'Así sea' y danzarían los cuerpos danzas de dicha.³⁸ (2001: 159)

Ma Dante non va riferito solo all'epoca giovanile di Vasconcelos. Secondo Martha Robles (1993: 126), prima di identificarsi nel volontarismo nietzschiano, scoprì proprio nel canto XXIV gli imperativi fondamentali della propria esistenza: «nunca me abandonarían aquellos consejos»³⁹ (158). Di fatto, Vasconcelos si candidò alle presidenziali del 1929 e iniziò la sua campagna elettorale con un memorabile discorso a Nogales, nello stato di Sonora, il 10 novembre 1928. Dietro quel «¡México, levántate!»⁴⁰ pronunciato durante l'apertura della campagna, di certo c'è il verso «Levántate, de ti el sopor destierra»⁴¹ tratto dal canto XXIV dell'Inferno. Nello stesso *Ulises Criollo* cita il canto per farlo proprio e parafrasarlo:

*Ea, pues, levántate... domina la fatiga con el alma que vence todos los obstáculos, mientras no se envilece... Tenemos que subir una escala todavía más larga...*⁴²

“No basta” – añadía yo por mi cuenta – “estar atravesando por entre los espíritus infernales...” “Si me entiendes, debes reanimarme mis palabras...” “Ea, levántate”, y del suelo me levantaba un batir de alas. Y como enfrentándome a la oscuridad

37 «Fortunato e benedetto. Fortunato d'essere nato in una vita che ha dato origine anche a un Dante. Benedetto dal suo amore e dalla sua fiamma. Quanto piccoli sembravano i contemporanei accanto a questa splendida anima».

38 «Avrei voluto il potere di convocare la città a suon di diane e rintocchi [...] dopo aver riunito le genti in piazze e tetti, proclamare loro la buona novella, il *leitmotiv* dantesco, 'L'amor che move il sole e l'altre stelle'. Un clamoroso giubilo griderebbero tutte le bocche: 'Così sia' e i corpi danzerebbero danze di gioia».

39 «Non mi avrebbero mai più abbandonato quei consigli».

40 «Messico, alzati!».

41 «E però leva su; vinci l'ambascia» (Inferno XXIV, 52).

42 Corsivo nell'originale.

de mi destino, mentalmente le decía: “Seas como fueres, vamos, que me siento fuerte y atrevido”.⁴³ (*Ibidem*)

L'espressione poetica di Dante, per Vasconcelos alimenta il vigore politico. Quando i suoi occhi scorrono le pagine della *Divina Commedia*, «exaltado, interrumpía la lectura, poseído de un delirio ideológico»⁴⁴ (*Ibidem*). I benefici per chi entra in contatto con la *Divina Commedia* sono indiscutibili: «La doctrina dantista es una música que penetra y fortalece»⁴⁵ conclude Vasconcelos (*Ibidem*) a nome anche di chi, come lui, si è lasciato nutrire e ispirare «dejándonos ricos para siempre»⁴⁶.

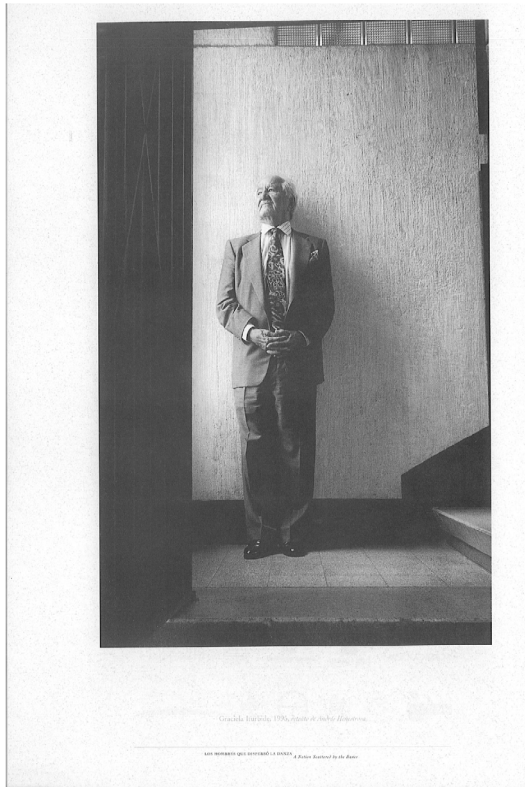


Immagine 3. Graciela Iturbide, *Retrato de Andrés Henestrosa*, 1995.

43 «È però leva sù; vinci l'ambascia con l'animo che vince ogni battaglia, se col suo grave corpo non s'accascia...Più lunga scala convien che si saglia... “Non basta” – aggiungevo io – “aggirarsi tra gli spiriti infernali...” “Se mi capisci, devi rianimare le mie parole...” “Dai, alzati” e da terra mi sollevava un battito d'ali. Come fronteggiando l'oscurità del mio destino, mentalmente gli dicevo: “Sia come tu sia, avanti, che mi sento forte e audace».

44 «Esaltado, interrumpo la lettura, posseduto da un delirio ideologico».

45 «La dottrina dantista è una musica che penetra e fortifica».

46 «Arricchendoci per sempre».

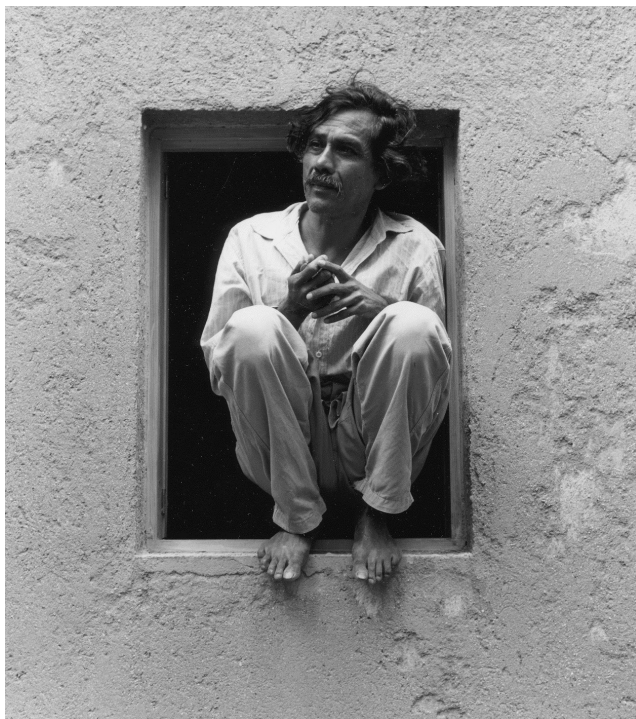


Immagine 4. Graciela Iturbide, *Francisco Toledo*, Oaxaca, 1990.



Immagine 5. Graciela Iturbide, *¿Ojos para volar?*, Coyoacán, México, 1991.

6. GRACIELA ITURBIDE: «LLEUVEN LAS IMÁGENES»

«La fantasía es el lugar en el que llueven las imágenes»⁴⁷: la fotografa Graciela Iturbide (1942) ha recentemente utilizzato questa citazione indiretta di Dante per spiegare il contesto di creazione di alcune tra le sue opere più rappresentative⁴⁸. Allieva e poi assistente di Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), Iturbide dal 1979 al 1988 ha dedicato un intenso lavoro a Juchitán: sono riconosciuti in tutto il mondo gli scatti nel mercato della donna con iguana – *Nuestra señora de las iguanas* (1979) – e i ritratti dei *muxes*, rappresentanti nella cultura zapoteca del terzo genere, né maschile né femminile. Il libro che riunisce queste narrazioni fotografiche, *Juchitán de las Mujeres*, con un testo di Elena Poniatowska, è stato pubblicato dalle Ediciones Toledo nel 1989.

Le conclusioni di questo articolo su alcune delle risonanze generate in Messico dalla lettura della *Divina Commedia*, sono affidate proprio alla sintesi di Iturbide. Nei suoi ritratti di Andrés Henestrosa (immagine 3) e Francisco Toledo (immagine 4), così come nel suo autoritratto intitolato *¿Ojos para volar?* (immagine 5), si riconosce la potente abilità delle immagini di intessere relazioni, alla luce del bianco e nero. Anche le fotografie dell'archivio di Gustavo Casasola convergono verso le più recenti di Iturbide e concorrono alla sintesi, rivelando l'intreccio di una rete che – sotto gli auspici di Dante – convoca epoche e avvenimenti, e incorpora Antonio Caso, José Vasconcelos e Álvaro Obregón.

Una *Divina Commedia* che passa di mano in mano e, nel farlo, contagia idee: il giovane Henestrosa ne legge la versione voluta da Vasconcelos e da Torri; quell'edizione del 1921 è ancora disponibile – esattamente cent'anni dopo – nella biblioteca creata da Toledo a Oaxaca, con una peculiarità: il lettore può autonomamente accedere al suo prestito.

La *Divina Commedia*, in questo modo, a Oaxaca, ha ancora l'opportunità di arrivare a mani impreviste (o imprevedibili), di prescindere dalle categorie di genere e perfino di favorire nuovi ritratti, e tutto perché conserva la fantasia di un posto dove ci piove dentro.

47 «La fantasía es un posto donde ci plove dentro» è la frase di Italo Calvino (1923-1985) che cita il verso di Dante «Poi piove dentro a l'alta fantasia» (Purgatorio XVII, 25).

48 Cátedra de Artes de la Universidad de las Américas de Puebla (UDLAP), 15 ottobre 2020.

Bibliografía

- Carmona Dávila D., *Discurso en Nogales. José Vasconcelos. Noviembre 1928*, «Memoria Política de México», <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1928%20DJVN.html> (consultazione: 15/12/2020).
- Deshoulières V.-Constantinescu M., 2009, *Les funambules de l'affection: Maîtres et disciples*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Esquinca Azcárate B.-Useda Miranda E.-Jiménez Herrada J., 2010, *El éxodo mexicano: los héroes en la mira del arte*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Rosas B., 2019, *Toledo, un artista como ya no hay*, «Proceso» 13/09/2019, <https://www.proceso.com.mx/arte/2019/9/13/toledo-un-artista-como-ya-no-hay-231083.html> (consultazione: 15/12/2020).
- Henestrosa A., 1929, *Los hombres que dispersó la danza*, Ciudad de México, National Editora Aguilas S.A.
- , 2006, *Andanzas, sandungas y amoríos*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdés.
- Henestrosa A.-Toledo F., 1995, *Los hombres que dispersó la danza*, Ciudad de México, Carla Zarebska.
- Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), 2020, *Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor*, 23/04/2020, <https://www.facebook.com/IAGOMx/posts/3273653809335638> (consultazione: 15/12/2020).
- Iturbide G.-Poniatowska E., 1989, *Juchitán de las Mujeres*, Ciudad de México, Ediciones Toledo.
- Krauze E., 2010, *Vasconcelos: libros, aulas, artes*, «Letras Libres» 31/07/2010, <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/vasconcelos-libros-aulas-artes> (consultazione: 15/12/2020).
- , 2011, *Redentores: ideas y poder en América Latina*, Ciudad de México, Random House Mondadori.
- , 2019, *Francisco Toledo, desde las entrañas de Oaxaca*, «Letras Libres» 09/09/2019, <https://www.letraslibres.com/mexico/arte/francisco-toledo-desde-las-entranas-oaxaca> (consultazione: 15/12/2020).
- Lamberti M., 2007, *Los estudios dantescos en México*, in N. Bottiglieri-T. Colque (eds.) *Dante en América Latina: actas primer Congreso internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica*, vol. I, Università degli Studi di Cassino: 545-562.
- Le Normand-Romain A., 2002, *Rodin: La porte de l'enfer*, Paris, Éditions du musée Rodin.
- Mancilla A.-León L., 2006, *Arte y humanesimo de Francisco Toledo*, «Ciclo literario» 05/02/2006, <http://www.cicloliterario.com/ciclo45febrero2006/arteyhumanismo.html> (consultazione: 15/12/2020).
- Montaño Garfias E., 2012, *Francisco Toledo crea una singular y colorida versión de «Pinocho»*, «La Jornada» 02/12/2012, <https://www.jornada.com.mx/2012/12/02/cultura/a02nicul> (consultazione: 15/12/2020).

- Olea Franco R., 2000, *Ulises criollo: el imperio de los sentidos y los libros*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, C. Fell (ed.), Madrid-Barcelona-La Habana-Lisboa-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Lima-Guatemala-San José, ALLCA XX: 776-803.
- Robles M., 1993, *Espiral de voces*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serra S., 2019, *El editor marginal de las letras mexicanas*, «El Universal» 07/09/2019, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/francisco-toledo-editor/> (consultazione: 15/12/2020).
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), 2015, *Desde pequeño*, en *Francisco Toledo se iba dibujando a un ser interesado en el arte*, 16/07/2015, <https://literatura.inba.gob.mx/2729-qdesde-pequeno-en-francisco-toledo-se-iba-dibujando-a-un-ser-interesado-en-el-arteq-natalia-toledo.html> (consultazione: 15/12/2020).
- Toledo F., 2012, *Pinocho*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).
- , 2014, *El león viejo: Una fábula de Esopo*, Ediciones Toledo-Taller de Martín Pescador-Centro de las Artes de San Agustín Oaxaca-Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca A.C.
- Torres Vargas G.A. 1995, *La universidad en sus publicaciones: historia y perspectivas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vasconcelos J., 1979 (edición facsimilare), *El VI centenario de Dante*, «El Maestro. Revista de cultura nacional» II, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, (octubre 1921-marzo 1922).
- , 2001, *Ulises Criollo*, Ciudad de México, Editorial Porrúa, (1958).
- Weinberg de Magis L., 2000, *La cicatriz de Ulises*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, C. Fell (ed.), Madrid-Barcelona-La Habana-Lisboa-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Lima-Guatemala-San José, ALLCA XX: 713-731.
- Zaid G., *Tirar millones*, «Letras Libres» 05/07/2012, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/tirar-millones> (consultazione: 15/12/2020).

Todos los contenidos de la Mediateca INAH pertenecen al Instituto Nacional de Antropología e Historia y están disponibles a través de esta plataforma bajo la licencia de uso CC BY-NC (Reconocimiento - No Comercial). Los datos y archivos de los objetos de este repositorio pueden copiarse y reutilizarse siempre y cuando sea sin fines comerciales y se especifique el crédito correspondiente tanto a los autores de cada material como al Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y a la Mediateca INAH.

«MON ENFANT À NOUS TOUS»¹: DANTE NELLA POESIA FRANCESE DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO

Silvia Riva

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

I. SOTTO AL SEGNO DI UNA FORMULA: L'«EXTREME-CONTEMPORAIN»

«Mio figlio di tutti noi»: espressione scorretta e paradossale, titolo di un Canto, il quinto, dedicato a Dante e contenuto nel primo tomo (ciclo) di una raccolta poetica ancora in fieri, uscita in Francia nel 2018.

Si è scelto di porre queste pagine sotto a un'epigrafe così stridente e sgraziata, perché traduce sinteticamente la presenza di Dante in due poeti dell'estremo contemporaneo francese sui quali ci si soffermerà più lungamente in queste pagine: Dominique Fourcade e Brice Bonfanti. Si tratterà qui, infatti, di declinare un'appropriazione allo stesso tempo individuale e comune (Dante mio e di tutti), figlia di un'epoca, annunciatrice di un'era: quella del moderno o dell'estremo contemporaneo, in Francia. Epoca/era precedute da un Novecento in cui la ricezione di Dante è debole e della quale si darà sinteticamente conto prima di affrontare l'intertestualità dantesca presso i due autori citati.

Ma cosa s'intende per 'estremo contemporaneo'?

Due cose principalmente. La prima, intuitiva, si riferisce a ciò che ci è più prossimo nel tempo. Nel caso specifico, ci concentreremo su opere pubblicate a partire dalla nefasta ma inaugurale data dell'11 settembre 2001. La seconda caratterizzazione, più feconda, si riferisce ad una formula epifanica, enunciata dal poeta Michel Chaillou nel saggio «L'extrême-contemporain. Journal d'une idée» e scaturita dall'accostamento inaspettato dei due termi-

¹ «Mio figlio di tutti noi» (Bonfanti 2017: 47). Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

ni durante una conversazione telefonica avvenuta verso la fine degli anni Ottanta. Ecco il racconto di come tale intuizione abbia potuto trasformarsi in categoria:

L'extrême-contemporain? Deux mots, un trait d'union, de désunion. Ce qui est extrêmement contemporain, contemporain deux fois, mille ou ce qui ne l'est plus, l'extrêmement passé, usé. Le jour passe à travers. Quel jour? Demain? Hier? La modestie d'hier par rapport à aujourd'hui. L'huis, la porte qu'à chaque instant le temps dérobe. L'extrême-contemporain? Cette notion dans ma bouche. Un ami au téléphone et subitement pour la première fois ces deux mots. Pas de pensée pour les réfléchir, les doubler. L'extrême? La corde tendue, ça hurle à hue et à dia. L'extrême? On pousse sa tête hors, la digression absolue, on déménage, on sort du lieu commun, on espère le paradis, on se tracasse, s'élève, ah tous ces étages, on s'insufflé, on perce le toit d'un cri, on devient cri, trait, argumentation de lignes, les gestes du présent menés à leur terme prennent des ailes, puis patatras. Dans le mot contemporain, celui d'extrême dégringole. On l'entend choir. La chute du cri en syllabes, du vers en poème, de la digression en récit, roman, du désordre en ordre, de l'excessif en audible. L'extrême-contemporain, montée, déplacement, chute. Privilégier la montée, l'alouette des choses.

L'extrême-contemporain? L'affiche à peine décollée du présent. Ça tient encore, ça résiste. On voudrait voir le dessous, poésie, fatras, substance murmurante mais le jour colle à la nuit, l'humain s'avance soudé. [...]

La rivière coulant vers la mer, mais elle le sait, le vent soufflant vers sa perte, mais il ne l'ignore pas. Extrême-contemporain, le gain d'avenir du présent.² (Chailloux 1987: 5-6)

2 «L'estremo-contemporaneo? Due parole, un trattino che unisce, che divide. Ciò che è estremamente contemporaneo, contemporaneo due volte, mille volte, o ciò che non è più contemporaneo, l'estremamente passato, consumato. La luce del giorno vi passa attraverso. Quale giorno? Domani? Ieri? La modestia di ieri in relazione all'oggi. L'uscio, la porta che il tempo in ogni momento sventa. L'estremo-contemporaneo? Un'idea nella bocca di un amico al telefono. E improvvisamente, per la prima volta, quelle due parole. Nessun bisogno di ripensarle o dividerle. Estremo? La corda tesa urla a destra e a manca. Estremo? Si alza la testa, divagazione assoluta, ci si muove, si abbandona il luogo comune, si spera nel paradiso, ci si preoccupa, si sale, ah tutti quei piani, si respira, si trafigge il tetto con un urlo, si diventa un urlo, linea, argomentazione di linee, i gesti del presente portati alla loro fine prendono ali, poi patatrac. Nella parola contemporanea, la parola 'estremo' sta cadendo a pezzi. Possiamo sentirla cadere. La caduta del grido in sillabe, del verso in poesia, della digressione in narrazione, prosa, del disordine in ordine, dell'eccessivo in udibile. L'estremo-contemporaneo, l'ascesa, lo spostamento, la caduta. Favorire l'ascesa, l'allodola delle cose. L'estremo-contemporaneo? Il cartellone si è scollato appena un poco dal presente. È ancora lì, e resiste. Vorremmo vederne il retro, la poesia, il disordine, la sostanza che sussurra, ma il giorno è attaccato alla notte, l'umano va

A settecento anni dalla morte del Sommo Poeta, nel nostro tempo di divagazione assoluta che ci spinge ad abbandonare il luogo comune, nella speranza di un paradiso cui si accede penosamente in salita quando si sa bene che si sta invece cadendo a pezzi, Dante torna timidamente tra le pagine della poesia, ma in modo, ci pare, assai diverso rispetto a quanto la letteratura francese (e in particolare la poesia) aveva fatto (o, meglio, non fatto) di lui nel Novecento. Proprio al Novecento francese è dedicato tuttavia, preliminarmente, un breve inquadramento storico-letterario, utile a cogliere, per contrasto, l'utilizzo di Dante nel nuovo millennio.

2. NOVECENTO: FRA OBLIO E PREFIGURAZIONE

Come ha opportunamente osservato Henriette Lavillain in un articolo che sintetizza la fortuna di Dante nel XX secolo in Francia e sulla scorta dell'altra grande analisi operata da Jacqueline Risset – in cui constata quanto la lettura di Dante sia stata trascurata da una «certa cultura media francese» ancora appesantita dal bagaglio voltairiano che associa sensibilità medievale e «oscurantismo» (Risset 1984: IX) –, nel XX secolo Dante è stato scalzato dal piedistallo, nonostante avesse solide soles piombate a piè di pagina (Risset 1982: 218)³.

Dapprima, scherzosamente, ma poi non più così tanto.

C'è chi ha laicamente sostenuto che l'eredità di Dante fosse legata poco più che al copricapo cinto dal serto (Jean Giono⁴); c'è chi ha fatto scendere

avanti saldato. [...] L'estremo contemporaneo? Abitare l'espressione, sedervisi, dormirci, mettersi insieme per rafforzare il trattino. L'estremo-contemporaneo, quel che cessa dell'essere per appetito di futuro, digestione di passato. Il fiume che scorre verso il mare, sapendolo; il vento che soffia verso la sua perdita, senza ignorarla. Estremo contemporaneo, il guadagno futuro del presente».

3 L'espressione appartiene a Jacqueline Risset, che ha pubblicato, fra il 1985 e il 1990, la celebre traduzione in francese dei tre canti; è proprio la poetessa-traduttrice ad aver affermato la sua intenzione di snellire la lettura della *Commedia* a partire dall'espunzione delle «semelle de plomb des bas de page» (Lavillain: 393). Le precedenti edizioni novecentesche francesi risalivano infatti al 1905, per i tipi di Flammarion; al 1912, a cura di Pier-Angelo Fiorentino e illustrata da Gustave Doré (ripubblicata nel 2006 a Évreux, da Atlas); al 1922, a cura di André Péroché; al 1947, con Alexandre Masseron, che pubblica presso Albin Michel l'*Inferno* e tre anni dopo tutta la *Commedia*. Nel 1965 esce la prima vera edizione critica a cura di André Pézard nella collana della *Pléiade* (n. 182), con un apparato di note altrettanto cospicuo di quello del Sapegno e verso cui, come vedremo, il poeta e traduttore Yves Bonnefoy sarà molto critico. Non si accennerà in queste pagine all'intertestualità dantesca nell'opera di Samuel Beckett, per il quale Dante è stato compagno di una vita di scrittura. Come è noto, Beckett offre un versante anche francese di scrittura e, ad esempio, in *Oh les beaux jours* si trovano ampi esempi di intertestualità, come ha magistralmente dimostrato Stefano Genetti nel saggio *Beckett/Bocca: «Nel loco onde parlare è duro»* (Inf. XXXII, 14) al quale si rinvia per approfondimenti.

4 «Dante, écrit Giono dans *Camargue*, n'a qu'un bonnet»: «Dante, scrive Giono in *Camargue*, ha solo un berretto» (Sacotte, 2001, citato da Lavillain 2003: 391, nota 1). Su Giono e Dante cfr. Sacotte 2003.

dall'empireo Beatrice nell'età del disincanto (Max Jacob⁵). All'insegna di una lettura questa volta cristianamente rivendicata, Paul Claudel si rifà a Dante in modo circostanziale, in occasione del sesto centenario dalla morte, dedicandogli persino un'ode. Dal punto di vista letterario, è l'amore mistico che interessa maggiormente il drammaturgo francese in quest'anno 1921, anno in cui si appresta a definire la figura di Doña Prouhèze del *Soulier de satin* (1926; *La Scarpetta di raso*; cfr. Breaumont 1956). Certamente avulsa da qualsiasi considerazione inerente alla crociana 'non poesia' dantesca – teoria anch'essa elaborata nel 1921, che ha tenuto lontane per lungo tempo l' 'impoetica' influenza dottrinale teologico-filosofica dantesca dal versante cosiddetto ' lirico ' –, la lettura claudeliana di Dante trasmessa nell' *Ode Jubilaire pour le six-centième anniversaire de Dante* è permeata di accenni all' unanimismo cristiano più vicini al personaggio di Rodrigo del *Soulier* e al Comité Français Catholique di Maurras che non a Dante⁶.

Ad un altro simposio fiorentino celebrativo partecipò il 20 aprile 1965 Saint-John Perse, con l'allocuzione *Pour Dante*. Un critico ha provocatoriamente commentato queste pagine nel saggio «*Pour Dante* o per sé?», sottolineando come Saint-John Perse, sfruttando il suo statuto di esiliato dalla Francia nazista rievocata in *Exil*, il suo considerarsi straniero nel pantheon delle lettere francesi, sommati a una coincidenza astrologica che vuole i due poeti nati sotto lo stesso segno zodiacale, si sia considerato quasi 'gemello' di Dante, assimilato a un compagno che, di volta in volta, come Virgilio o San Bernardo, indica il cammino prendendo sotto braccio il poeta francese e i lettori per farli «voir et toucher» (Perse 1965: 430).

A metà del secolo si registra un cambiamento di rotta importante, sebbene Dante rimanga comunque principio ispiratore totalmente esterno alla poesia.

5 Max Jacob, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard, 1945.

6 Cfr. il numero pubblicato dal «Comité Français Catholique pour la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri», *Bulletin du Jubilé*, Paris, À l'Art Catholique, n. 2, Avril 1921, dove si legge: «La Cause au centre de l'Univers intronisée dans un Empereur visible ! / Le mariage à l'ombre de la Croix de toutes les nations avec Rome. / J'en ai assez de ces Républiques d'un jour et de tous ces tyrans l'un sur l'autre en une procession risible. / Il n'y a d'autre paix pour l'homme que dans un contrat avec tous les hommes. / Au nom de ce paradis jadis en qui nous fûmes un seul corps et un homme entier, / Qu'il y ait en ce monde quelque part un recours ouvert contre le particulier ! / Au lieu de tous ces vains tourbillons, au lieu de ces longs remous autour du crime, / Que je la sente s'éveiller enfin, la profonde respiration unanime !» (73-74). Trad. «La Causa al centro dell'Universo messa in trono da un Imperatore visibile! / Il matrimonio all'ombra della Croce di tutte le Nazioni con Roma. / Sono stanco di queste Repubbliche di un giorno e di tutti questi tiranni uno sopra l'altro in una ridicola processione. / Non c'è altra pace per l'uomo se non nel contratto con tutti gli uomini. / In nome di quel paradiso nel tempo in cui eravamo un solo corpo e un solo uomo. / Che ci sia in questo mondo da qualche parte un ricorso aperto contro l'individuo! / Invece di tutti questi vani tumulti, invece di questi lunghe rivolte non lontane dal crimine, / Fatemi sentire finalmente il risveglio del profondo respiro unanime!».

Pur inserendolo fra i suoi primi 'alleati sostanziali', René Char definisce Dante un «sensuel féodal» (Char 1983: 711)⁷. Dante è però, anche e certamente per Char, uno dei «grands astreignants» (629-745) – formula talmente difficile da rendere in italiano con una parola sola che la stessa traduttrice italiana vi ha comprensibilmente rinunciato: fra alcuni poeti e molti pittori, si può dire che Dante sia, per Char, una delle stelle fisse (*astre*) che vincolano la poesia costringendola (*contraignant*), ancora oggi, a confrontarsi con il contemporaneo, con serenità tesa, cifra della nostra povertà di moderni⁸.

Philippe Sollers, fra i primi, richiama all'importanza dell'«apoetico» nella *Commedia*. Nel saggio del 1968 *L'Écriture et l'expérience des limites*, Sollers colloca l'opera di Dante accanto a quella di Sade, Mallarmé, Artaud, Bataille e Lautréamont, tutti interpreti delle «marginalités» (Sollers 2004: 91). Dante è utile, infatti, a Sollers nell'economia di un preciso, consapevole progetto comune alla squadra di *Tel Quel*: quello di inaugurare (siamo nel 1968) una «histoire textuelle» della letteratura, in grado di superare «l'histoire expressive (chrétienne) qui croit pouvoir se passer de la profondeur écrite»⁹ (Sollers 1968a: 72). È il gesto interpretativo permesso da una lettura di testi per loro essenza *scritti* a fare di questi stessi dei Libri. In quanto Libri, essi hanno la potenzialità di sovvertire l'ordine istituito della lingua, interpellando il lettore ancora e ancora:

C'est peu dire, en effet, que de constater l'appel constant de la *Comédie* au lecteur (la formule la plus significative en est sans doute le «O tu che leggi udirai nuovo ludo» / «O toi qui lis tu entendras un jeu nouveau» / de l'Enfer). Il faut affirmer le poème entier comme tourné vers ce lieu vide qui le lit et auquel il s'adresse pour se rendre à lui-même visible.¹⁰ (Sollers 1968: 7)

Caso a sé costituiscono le riflessioni sulla *Commedia*, che egli stesso definisce fragili, di Edmond Jabès. *L'Inferno* è il principale riferimento in cui si rispecchia il dramma concentrazionario di Auschwitz che è, per il poeta, nucleo di meditazione attorno al dolore e al silenzio di dio di fronte al pianto (Jabès cita passi tratti dai Canti V e VII). Soffermarsi sulla sofferenza è più urgente che capire il Male, poiché quest'ultimo, come ormai si sa, esiste – ed è sempre chiuso in sé. Troveremo più avanti, in Fourcade, l'ascrizione della sofferenza ai temi stridenti della nostra epoca.

7 «Sensuel féodal assortit le cyprès à la chair de l'érable»: «Sensuale feudale abbina il cipresso alla carne dell'acero» (Char 2003: 85; trad. ital. a cura di Elisa Bricco).

8 Sto riferendomi, senza virgolettarli, ad alcuni concetti contenuti in «À une sérénité crispée» e in «L'Âge cassant» (Char 1983: 746-770).

9 «Storia espressiva (cristiana) che crede di poter fare a meno dell'espressione scritta».

10 «È un eufemismo, infatti, notare il costante richiamo della *Commedia* al lettore (la formula più significativa è senza dubbio «O tu che leggi udirai nuovo ludo» dell'*Inferno*). Tutta la poesia deve essere affermata come rivolta verso quel luogo vuoto che la legge e a cui si rivolge per rendersi visibile».

Scrive nelle sue note dantesche Jabès:

Nella lingua francese, in ‘rinchiudere’ [*enfermer*], in ‘recludimento’ [*enfermement*], vi è un’eco di ‘inferno’ [*enfer*].

E se l’inferno altro non fosse che la chiusura del male in se stesso?

Una parola – un mondo – rinchiuso su di sé, come il peccato?

Nella prefazione alla sua splendida traduzione dell’*Inferno* di Dante, Jacqueline Risset evoca AUSCHWITZ, questo recinto della sventura, questo spazio delimitato dell’orrore senza limiti, questo inferno, esattamente, dove il dolore non interroga il dolore altro che per rendere vana ogni interrogazione. (Jabès 2005: 9-10)

Fra i pochissimi, Jabès rivaluta infine il Purgatorio, facendone l’unico spazio di apertura della *Commedia*, lezione di pazienza nelle fasi di passaggio proprie della scrittura, alla quale l’opera di Dante anche si rivolge:

Per passare, dalle regioni maledette ed inferi al regno celeste delle anime beate, era necessario scovare un luogo neutro, approntarlo per il transito, sottrarlo al nulla.

Un passaggio. *L’umanità di un passaggio*.

Occorreva perciò uno spazio, da modellare sull’esempio della creazione del Paradiso e dell’Inferno, e che tuttavia non fosse né l’uno né l’altro in tutto, ma entrambi insieme.

Un luogo *semiaperto*; poiché è intollerabile e inaccettabile per lo spirito la chiusura completa.

Un luogo che costringesse Dio a rifare di nuovo il punto su di Sé e sulla Sua creatura.

È forse l’uomo soltanto ad essere soggetto a emozioni? E cos’è mai un’intelligenza che non abbia, almeno una volta, provato in sé un qualche tremore?

La crudeltà è cieca, ma è per noi condannata proprio in quanto tale. L’inferno e il paradiso sono anche nella scrittura.

E se il Purgatorio altro non fosse, nell’ottica dello scrittore, che l’immagine di un passaggio cruciale, da un momento vissuto del libro ad un’altra fase ancora da vivere, là stesso dove il libro si scrive? (15-16; corsivi dell’Autore)

Infine, la *Commedia* è occasione, per Jabès, di tessere una profondissima meditazione sull’amore, sul suo spazio in paradiso, sulla sua impossibilità

laddove l'umano abbia abdicato, trasformando, così, l'amore in cenere, vero e unico inferno:

Come l'Inferno e il Paradiso, la bassezza e la bellezza esistono. Il male ed il bene esistono.

Ma vi è l'amore per piangere l'uno, e per far risplendere l'altro.

§

L'inferno è, forse, l'impossibilità di amare.

§

In questo senso Aushwitz, modello contagioso, benché in un certo suo modo unico, di ciò che continua a perpetrarsi in analoghi campi di sterminio, potrebbe rappresentare, al contrario l'esempio di un amore levato contro se stesso per aver compreso, in un lampo di lucidità e di fronte alla sventura universale, che non vi era più, da nessuna parte, alcuno spazio per l'amore.

La disperazione di un amore in cenere, fra le ceneri del Paradiso.

(17)

Mirabile prefigurazione astratta di una problematica urgente e di una poetica, la materia dantesca persino in Jabès fatica a diventare però 'materia' in senso concreto, ossia minerale, pietra di costruzione di edifici altri: essa si limita a glossa, commento, «fragili riflessioni» (7), appunto, benché ricche di spunti e conoscenza.

La pubblicazione, verso la fine del XX secolo, dell'impresa traduttiva della *Commedia* da parte di Jacqueline Risset è stata di certo un impulso vivificante per i poeti francesi, impresa in cui convergono poesia, speculazione e soprattutto dialogo, nuova conversione della poesia nel nuovo millennio.

Proprio sulla necessità del dialogo in poesia¹¹ e sull'importanza della parola in sé – che diventa però, di nuovo, testimonianza di una poetica e non materia vivificata – si sofferma l'analisi contenuta nella conferenza *Dante dans les mots*, offerta da Yves Bonnefoy al Collège de France nel 2009 su sollecitazione di Carlo Ossola. Fra i maggiori poeti contemporanei francesi, Yves Bonnefoy è stato grandissimo traduttore, in particolare di Shakespeare, ma anche di Yeats e, dalla lingua italiana, di Petrarca e Leopardi. Poesia (poeticità) e traduzione sono per lui sentieri coincidenti che conducono dalla prima fase creatrice, che consiste nella capacità di cogliere il reale nella sua apertura, alla conversione della stessa in poesia, seguita, infine, dalla conversione traduttiva verso una parola propria e condivisibile, che tuttavia

¹¹ Vedasi su questo aspetto l'intervista a Bonnefoy condotta da Michèle Finck (2013: 14).

deve superare l'ostacolo del significato, ossia della logica concettuale. Così come Bonnefoy osserva anche in una raccolta di saggi uscita nel 2013 e dedicata proprio alla traduzione, il concetto, persino quando esso è colto in maniera esatta, è sempre di ostacolo a chi deve restituirlo: solo lì comincia, infatti, il lavoro del traduttore-poeta, che deve impegnarsi in un atto creativo non dissimile da quello di chi affronti una pagina bianca, prestando attenzione a «cette matérialité sonore qui fait des mots autre chose que la vêtture d'une notion»¹² (Bonnefoy 2010: 359). La sostanza sonora restituisce quindi alla parola il suo farsi atto inaugurale:

La poésie ne *constate* pas la réalité, comme font les autres sortes de connaissance: elle *institue*, au moyen de mots rénovés, un espace social dans lequel la vie est «changée», comme a dit Rimbaud.
J'insiste, car à mes yeux c'est fondamental et susceptible d'éclairer [...] l'entreprise de Dante.¹³ (359-360)

È solo per questa ragione che l'operazione linguistica dantesca parla a Bonnefoy: «la poésie a pour champ, pour unique champ de recherche, *la langue ordinaire*, la langue comme on la parle dans l'ordinaire des jours» (360). E poco oltre aggiunge: «La vérité de poésie ne se parle pas»¹⁴ (*Ibidem*), ma sussurra, quando è vero canto. Si può quasi affermare che poesia e definizione della stessa (sempre necessariamente evanescenti) coincidano nel loro momento fondativo: «Dante dans son traité de l'éloquence en langue vulgaire, parle d'une odeur, d'un parfum» (*Ibidem*).

Più che la poesia di Dante in sé, Bonnefoy è dunque interessato a Dante nelle sue parole, appunto; parole in cui crede di scorgere rinnovamento, azione, prossimità con le cose semplici e finitezza¹⁵: attraverso questa lente (che riflette la propria idea estetica) Bonnefoy legge l'impresa dantesca, risultato «d'une prise de conscience des virtualités poétiques du mot, du mot comme tel, du mot comme il permet d'être à la parole de chaque jour; et de

¹² «Tale materialità sonora fa delle parole qualcosa di molto diverso dal mero abbigliamento di una nozione».

¹³ «La poesia non *constata* la realtà, come fanno altri tipi di conoscenza: *instituisce*, per mezzo di parole rinnovate, uno spazio sociale in cui la vita viene 'cambiata', come diceva Rimbaud. / Insisto su questo punto perché secondo me è fondamentale e può far luce sull'impresa di [...] Dante». Corsivi dell'Autore.

¹⁴ «La verità della poesia non si parla».

¹⁵ Nell'analisi dell'uso della terza rima, Bonnefoy crede di ravvisare tale finitezza: «Dans le vers de Dante les formes verbales successives sont en porte-à-faux, elle sont donc la durée, où l'on boite, et non l'intemporel qui immobilise, et c'est là rendre leur dimension temporelle, à des choses que le concept privait d'être immergées dans le temps» (Bonnefoy 2010: 365); trad.: «Nel verso di Dante le forme verbali successive sono in bilico, sono dunque la durata, dove si zoppica, e non l'atemporalità che immobilizza, e questo per restituire la dimensione temporale alle cose che il concetto ha privato della possibilità di essere immerse nel tempo».

son rôle possible dans une pratique du monde et une refonte de l'esprit qui seraient poésie *rediviva*»¹⁶ (363).

In conclusione alle sue riflessioni, Bonnefoy cerca a sua volta di spiegarsi la grande assenza di Dante nella poesia francese, almeno fino alla riscoperta, episodica, avvenuta alla vigilia del romanticismo e con Victor Hugo¹⁷, in particolare: oltre ad attaccare in modo piuttosto veemente la traduzione di Pézat del 1965, che volle piegare la rima e il verso dantesco entro uno stampo rigido e artificiale, Bonnefoy osserva che Dante ha il 'torto' di aver scritto nel momento del «grand affaiblissement de la poésie»¹⁸ (361), che coincide con il «triomphe du christianisme» (362). Ma ha avuto anche il grande merito di essere stato capace, grazie all'uso della *terza rima*, di «dépass[er] d'un seul coup, [l]es mainmises de la rhétorique sur la parole»¹⁹ (365).

Dante inventore di parole e forme nuove, dunque, benché ancora medievale per Bonnefoy.

Solo nel nostro tempo più prossimo Dante entra nella poesia come protagonista, parte integrante del corpo di una scrittura estremamente contemporanea.

3. «INTÉRIEUR AVEC PRUNES DANTE»²⁰: FOURCADE E DANTE NELL'EPOCA DEL MODERNO

La persona che al telefono ha suggerito di unire il contemporaneo all'estremo si chiama Dominique Fourcade. Nato a Parigi nel 1938, per un certo tempo molto vicino a René Char, competente conoscitore della grande arte, è stato curatore di mostre importanti²¹, oltre che poeta.

Per comprendere il rapporto di Dominique Fourcade con la poesia presente e passata (non vi è differenza per lui, ma non perché, come accade

16 «Una consapevolezza della virtualità poetica della parola, della parola come tale, della parola che permette di essere parola di ogni giorno; e del suo possibile ruolo in una pratica del mondo e in una rifondazione dello spirito che ne farebbero poesia *rediviva*». Corsivo dell'Autore e in italiano nella versione originale.

17 Victor Hugo utilizza solo lacerti della *Commedia*, come accade, ad esempio, in *Notre Dame de Paris*, dove prende in prestito, per il titolo dell'episodio finale del Libro XI, cap. VII, i versi tratti dal canto XII del *Purgatorio*: «la creatura bella / biancovestito» (12, v. 88-89) che diventano, nella penna del francese, «Creatura bella bianco vestita» (in italiano nell'originale). Scriverà anche la più celebre *Après une lecture de Dante*, datata 6 agosto 1836 (raccolta poi in «Les Voix intérieures», XXVII, 1837), in cui tratta solo dell'*Inferno*.

18 Il «grande indebolimento della poesia».

19 «Superare, in un sol colpo, la manipolazione della retorica sulla parola».

20 Fourcade 2020: 137.

21 In particolare su Henri Matisse, Simon Hantai, David Smith e sulle sculture dell'epoca preistorica magdaleniana (presentate nel 2019 in una importante mostra alla Fondazione Giancarlo Ligabue di Venezia, col titolo infelice *Idoli. Il potere dell'immagine*). *magdaléniennement* è il titolo dell'ultimo libro pubblicato da Fourcade (P.O.L., 2020).

in Eliot, persista un *mýthos* o una memoria non riscattabile²²) è innanzitutto necessario citare un lungo passaggio tratto dalla lirica «avec une chistera» contenuta nella raccolta *en laisse* (2005), titoli volutamente minuscoli perché all'altezza del nostro tempo. *En laisse* costituisce una lembo di una trilogia pubblicata simultaneamente nel 2005 per i tipi di P.O.L.. «avec une chistera» è stata, in realtà, inizialmente pubblicata nell'opera collettiva *Passeurs de mémoire. De Théocrite à Alfred Jarry: la poésie toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, e costituiva il tributo memoriale a Dante di Fourcade. Tuttavia, «avec une chistera» trova miglior collocazione nella contestualizzazione estetica della trilogia.

In questo componimento ci si interroga su quel che si può fare con una *chistera*, di cui Dante diviene metonimicamente una delle incarnazioni. Una *chistera* è, letteralmente, una protesi di vimini, di forma affusolata, un lungo guanto fissato saldamente all'avambraccio, che serve, nel gioco della pelota basca, a lanciare e riprendere una sfera che colpisce un muro e subito torna e la cui velocità può arrivare fino a 300 km all'ora. La sfera che parte in velocità dal guanto e riappare pochissimo tempo dopo, salda, in mano ad un altro giocatore è, appunto, la parola proiettile della poesia, che passa di mano in mano, nell'arte e nella lirica, come una pelota, come un colpo di fucile con ritorno di fiamma, come un corredo da sposa che si tramanda di generazione in generazione – dirà Fourcade in un altro testo capitale, *Tutto accade*.

Ecco la parte iniziale di «avec une chistera»:

Pourquoi du passé? J'imagine que tous nous nous accordons ici: il n'y a pas de poètes du passé, les poètes que nous admirons parmi ceux des temps antérieurs sont des poètes du présent le plus vivant. Sinon ils ne nous toucheraient pas. Voilà pourquoi choisir Dante ou Dickinson. Non seulement il n'y a pas d'appartenance de la poésie au passé, mais le passé lui-même n'est pas – il n'y a qu'un long présent, dont l'étrangeté nous est familière, long délit à qui il faut la poésie pour être présent. Il a constamment besoin de toute la poésie. Réciproquement la poésie meurt si elle n'est pas branchée sur la stridence de l'actuel; stridence extrémisme plénitude inacceptabilité exaltation - calme. *In lieblicher Bläue*. Seule changera la modulation par le poète, seule varie dramatiquement la forme, et même c'est elle qui donne au présent son contenu. J'ai été fou de bonheur quand j'ai lu la lettre

22 In *The Waste Land* T.S. Eliot fa del *mýthos* il paradigma del presente. Nei *Quattro quartetti*, invece, Eliot si affida più concretamente alla memoria; tuttavia, la formula che afferma «tutto il tempo è eternamente presente» è associata a un'amara constatazione: «tutto il tempo non è riscattabile» (entrambe le citazioni sono tratte dal primo dei *Quartetti*, intitolato *Burnt Norton*, dove si legge ai versi 4-5: «If all time is eternally present / All time is unredeemable»). Così non è per Fourcade, per il quale il tempo della poesia è sempre riscattabile.

de William Carlos Williams à Zukofsky [...]: 'What meeting you meant to me ... I was happy to find a link between myself and another wave of it.' Quoi 'it'? Quoi, ça? La chose même, la vibration de notre rapport à la présence enfin formulé. Si nous reculons un peu dans le temps, mais sans nous éloigner d'un pouce de nous-même, c'est cela que Whitman avait en tête quand il dit: 'I am mad for it to be in contact with me'. Sûrement. Et n'inversant qu'en apparence les rapports, je puis donc écrire à Dante, sans démesure et sans folie, combien je suis heureux de trouver à mon tour un lien entre moi et une immense vague de ça. Vague de syllabes. [...] Dante. Certains jours je n'ai que lui à qui écrire.²³ (53-55)

Dante è quindi, in prima battuta, un interlocutore contemporaneo a cui si scrive perché anche in lui vibra – così come in Hölderlin del frammento *In amabile azzurro* sopra citato, o come presso i poeti oggettivisti americani o Walt Whitman, il nostro rapporto con la presenza finalmente formulata che deve essere in fase, tuttavia, con la «stridente attualità» del nostro reale. La presenza del presente deve essere formulata – ossia resa formula, arabesco volatile – poiché non è solo forma. Deve essere capace, cioè, di colpire – e eventualmente di essere ripresa da qualcun altro con un'altra *chistera*, con un'altra protesi, ossia, per Fourcade, con e in un'altra lingua, poiché le parole sono, in fin dei conti, le protesi che ci consentono di procedere in questo mondo, in questa pagina, per lo più goffamente²⁴. Per questo Dante fa parte di un'immensa onda non ancora infranta, quella composta da tutti coloro che hanno preso la materialità della lingua e l'hanno piegata alla loro formula, costantemente innovandola e rilanciandola. E Dante è certamente uno fra i primi ad averlo tentato nella e con la sua lingua.

23 «Perché il passato? Immagino che saremo tutti d'accordo nel dire: non ci sono poeti del passato, i poeti che noi ammiriamo di più fra quelli dei tempi andati sono i poeti del presente più vivo. Altrimenti ci lascerebbero indifferenti. Ecco perché scegliere Dante o Dickinson. Non solo non vi è appartenenza della poesia al passato, ma il passato stesso non è – c'è solo un lungo presente, la cui estraneità ci è familiare, lungo delitto che serve alla poesia per essere presente. C'è costantemente bisogno di tutta la poesia. Reciprocamente, la poesia muore se non è connessa allo stridore dell'attualità; stridore estremismo pienezza inaccettabilità esaltazione – calma. *In lieblicher Bläue*. Soltanto cambierà la modulazione operata dal poeta, soltanto varia drammaticamente la forma, e addirittura è lei che dà al presente il suo contenuto. Ero pazzo di gioia quando ho letto la lettera di William Carlos Williams a Zukofsky [...]: "What meeting you meant to me ... I was happy to find a link between myself and another wave of it". Cos'è "it"? cos'è ciò? La cosa stessa. La vibrazione del nostro rapporto alla presenza, infine formulato. Se noi torniamo un po' indietro nel tempo, ma senza allontanarci di un solo centimetro da noi stessi, è ciò che Whitman aveva in mente quando diceva: "I am mad for it to be in contact with me". Ne sono certo. E invertendo solo in apparenza i rapporti, posso perciò scrivere a Dante, senza dismisura e senza follia, quanto sono felice a mia volta di trovare un legame tra lui e un'immensa onda di ciò. Onda di sillabe. [...] Dante. In certi giorni ho solo lui a cui scrivere».

24 Sul modo di procedere con protesi e goffamente, cfr. *Tutto accade* e il suo commento nella *Postfazione* della traduzione italiana a mia cura.

Tuttavia, ogni presente è consustanziale a un'epoca. Fourcade si occupa della nostra, una «époque-éponge» (il secondo atto della trilogia ha come titolo, sempre minuscolo, *éponges modèle 2003*). La nostra è infatti un'epoca porosa quanto una spugna, che si intride di tutto, prende la forma di quel che raccoglie e poi tutto rilascia. C'è un riferimento evidente a Francis Ponge e a quel che di lui scrisse Derrida a proposito del voler affermare la «franchise de l'éponge» nel *Partito preso delle cose*, ove «l'éponge [...] dit non. Il faut faire avec, accepter cette ambiguïté qui est celle de l'hymen, union et séparation, attraction et répulsion, démultiplication de l'écart»²⁵ (Derrida 1988: 57).

Per Fourcade, la nostra epoca poetica estrema ha avvio, in Francia, proprio con la constatazione di una separazione-cesura irrimediabile e, in particolare, con una decapitazione. In «Zone» – poema liminare di *Alcools* (1913) scritto in realtà per ultimo, Apollinaire crede di scorgere, alla fine del suo tormentato congedo dal mondo antico e dal cristianesimo di cui si dice stanco, un sole rosso al tramonto che, immergendosi all'orizzonte occidentale, gli ricorda, appunto, una testa sanguinante dal collo reciso. A questo abissarsi (e, nello stesso tempo, a questo passato che stava preludendo al primo conflitto mondiale) il poeta orfico rivolge il suo addio con parole sincopate, quasi un singhiozzo: «Adieu, adieu. / Soleil cou coupé». In *Tutto accade*, manifesto dell'ars poetica di Fourcade, si ricomincia proprio da questo ponente. Ecco il primo verso: «accade tutto, compreso che una donna ti entri nel letto col collo mozzo» (Fourcade 2012: 7). La donna spezzata è appunto l'epoca del contemporaneo sopravvissuta al tramonto, con i suoi nuovi episodi di stridente attualità dopo e con Auschwitz. Fra i molti, quelli dell'inizio del nuovo millennio: attentato alle torri gemelle di New York, trasferimenti di terroristi veri e presunti nel campo di Abu Ghraib, video-registrazioni delle decapitazioni dei prigionieri rapiti da parte dei jihadisti. Eventi a cui si associano, nella memoria visiva, immagini di crolli preceduti da tuffi senza speranza da piani altissimi, fotografie rubate all'interno dello spazio concentrazionario che testimoniano torture di torturatrici dalla sciocca innocenza colpevole, risposte ancor più feroci, disumane e affatto innocenti. I tre volumi usciti nel 2005, *éponges modèle 2003*, *sans lasso et sans flash* e *en laisse* sono altrettanti atti di un trittico senza figura centrale, atti intercambiabili pur nell'autonomia di ogni parte. Trattandosi di Dante, si potrebbe tentare un azzardo e ipotizzare che si sia al cospetto di tre canti; ma, in realtà, è uno e uno soltanto: non si va dall'inferno al paradiso. In ciascuno c'è sia inferno, sia paradiso; certamente nessun purgatorio.

Fourcade stesso illustra, in un'intervista, lo spazio che ambiva a creare attraverso questa pubblicazione simultanea, multipla e interconnessa: «ces li-

25 «La spugna [...] dice di no. Dobbiamo convivere, accettare questa ambiguità che è quella dell'imene, unione e separazione, attrazione e repulsione, moltiplicazione del divario». Corsivo dell'Autore.

vres forment à eux trois [...] un espace ouvert qui n'appartient spécifiquement à aucun d'eux, [...] un espace lui-même sans identité. On peut toujours tourner autour...»²⁶ (Valabrègue 2006: 7-8). E, sulla quarta di copertina di tutti e tre i libri, una stessa, unificante e illuminante frase-chiave interpretativa:

Pourquoi trois livres en même temps? Parce qu'ils ont été écrits simultanément, mais selon des sources d'inspirations, des tonalités et des chemins d'écriture demeurés distincts, ce qui interdisait de les réunir en une seule publication. *en laisse* est une réaction de l'écriture à des événements contemporains, notamment à la photographie d'un prisonnier irakien tenu en laisse par une soldate américaine, photographie qui colle à la peau du livre; *sans lasso et sans flash* part d'un tableau de Simon Hantai, «Écriture rose», dont le regard ne se détache ni plus ni moins que l'on se détache d'un tremplin merveilleux; tandis que l'écriture de *éponges modèle 2003* éloigne, si infimement soit-il, le mot de tout support, induisant à une sonorité et une respiration autres. Cependant les trois livres ouvrent sur le même espace-temps, ils sont dévorés d'une même époque, et leurs trames sont étroitement mêlées.²⁷

«Écriture rose», scrittura rosa matrice di *sans lasso et sans flash*, è il grande dipinto di Simon Hantai, *summa* paradigmatica del distacco dall'uni-verso religioso, distacco che è, per il poeta, alla fonte della possibilità di non farsi catturare al lazo (*sans lasso*) dal potere paralizzante dell'immagine (*flash*). Questo quadro, infatti, (color) carne che si ottiene dalla sovrapposizione di strati e strati di scrittura – tratta dai Libri sacri, dai simboli-segni dei tre monoteismi che si affacciano sul Mediterraneo (la stella, la luna, la croce) e da altre 'suole di piombo' della cultura occidentale (lacerti di Hegel, Hölderlin, Schelling, Kiekegaard, Freud, Loyola, Goethe, Heidegger²⁸) –, «ne tente rien [...] pour prendre au piège la peinture, ni l'image, ni l'œil qui la regarde; [...] rien n'est fait pour se signaler comme peinture, pour se saisir comme ima-

26 «Questi libri formano tra di loro [...] uno spazio aperto che non appartiene specificamente a nessuno di loro, [...] uno spazio esso stesso senza identità. Si può sempre tornare indietro...».

27 «Perché tre libri allo stesso tempo? Perché sono stati scritti contemporaneamente, ma secondo diverse fonti d'ispirazione, toni e percorsi di scrittura, il che ha reso impossibile riunirli in un'unica pubblicazione. *en laisse* è una reazione della scrittura a eventi contemporanei, in particolare alla fotografia di un prigioniero iracheno tenuto al guinzaglio da una soldatessa americana, fotografia che si attacca alla pelle del libro; *sans lasso et sans flash*, trae origine da un quadro di Simon Hantai, «Écriture rose», da cui lo sguardo si stacca né più né meno come farebbe da un meraviglioso trampolino; mentre la scrittura di *éponges modèle 2003* allontana la parola, per quanto in modo infinitesimale, da qualsiasi supporto, inducendo un suono e un respiro diversi. Tuttavia i tre libri si aprono sullo stesso spazio-tempo, sono divorati dallo stesso tempo, e le loro trame sono strettamente mescolate».

28 Cfr. Cixous 2005: 10.

ge, et moins encore pour allumer le spectateur»²⁹ (Fourcade 2005b: 74-75). Eppure, anche se non fa segno (non vuole essere né riflessione politica, né religiosa, né *ekphrasis* del dipinto), essa è il segnale di un pericolo. Anzi, fa segnali con torce luminose, come quando avviene un incidente grave.

Grave come un genocidio, fra il resto. In *éponges modèle 2003*, dopo una prima poesia in cui si indica l'attraversata dell'«étendue d'écriture / qui n'est pas de moi / plus excitante, plus dure [...] qui n'a pas d'auteur»³⁰ (Fourcade 2005a: 8), il poeta riprende proprio attraverso i fatti del 1994 in Rwanda il tema del «viol du féminin» (11), che è «une marque de l'époque» tanto quanto il «viol du masculin» (*Ibidem*), stupro generale e anonimo. Ed è proprio alla scrittura che, fin dall'infanzia, il poeta ha chiesto soccorso per uscire «de l'intérieur de viol, et de le mettre à plat»³¹ trascrivendolo (12). La situazione dell'epoca è riassunta con la visione di una carreggiata, con camion kamikaze, ammassi di corpi indistinti, cassonetti, cane randagio che taglia la strada all'improvviso, frenata brusca e spaventose distorsioni:

appels de phares, des camions-suicide se croisent, bourrées de lèvres, sans destination, et benne, quelque part il doit y avoir des amas, je ne comprends pas ce qui se passe, un chien traverse, pour l'éviter j'entends qu'on freine jusqu'au violet, et des dislocations affreuses.³² (59)

Questo spazio «masculin féminin» (9) ('maschinnile', 'femminio'? si potrebbero inventare altri neologismi più appropriati) in cui, cioè, tutte le identità, tutte le voci si sono confuse – torneremo su questo aggettivo usato anche da Dante –, parla della condizione del prigioniero al guinzaglio protagonista di *en laisse*. Di fronte alla situazione di quest'epoca porosa, la ricerca di «élévation» (ricerca di elevazione costante nella parte centrale del volume) coincide con l'incantesimo della scrittura: «épellation» (nominazione)³³. Vengono chiamati per nome i poeti Villon, La Fontaine e Leopardi, ma soprattutto è evocato un verso di Emily Dickinson («soft as the massacre of suns / by evening's sabres slain»³⁴), ricorrente nell'opera fourcadiana, che sarà associato al XXXI Canto dell'*Inferno*, e in cui si staglia la parola 'massacro':

29 «Non tenta nulla [...] per prendere in trappola il dipinto, o l'immagine, o l'occhio che la guarda; [...] non viene fatto nulla perché esso si segnali come dipinto, per essere colto come immagine, e ancor meno per ammaliare lo spettatore».

30 «Distesa di scrittura / che non è mia / più eccitante, più difficile [...] che non ha autore».

31 «Da dentro uno stupro e poi esporlo».

32 «Fari che lampeggiano, camion suicidi che si incrociano, ammassi di carne, senza destinazione, e cassonetti, da qualche parte ci devono essere dei blocchi, non capisco cosa succede, un cane attraversa, per evitarlo sento che frenano inchiodando, e terribili dislocazioni».

33 *Épeler* significa articolare, compitare; *épellation* può essere tradotto con ortografia, o con fare lo *spelling*.

34 Frammento n. 1127 dell'edizione a cura di Thomas H. Johnson, *The Poems of Emily Dickinson*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.

j'épelle avec quiconque, mais souvent seul, le mot massacre,
venu de Dickinson. Ou distance, qui nous est commun à tous.
Ou, dans la brièveté d'une seconde et tu souris, proximité.³⁵ (76)

en laisse, per finire, il cui innesco è la fotografia evocata sopra, dato di realtà sbattuto in prima pagina sul *New York Times* e poi rimbalzato su tutte le testate giornalistiche del mondo: una donna, una soldatessa americana, tiene al guinzaglio un prigioniero del penitenziario di Abu Ghraib incapucciato, ridotto allo stato animale. Tortura. Ma quello che suscita al poeta non è indignazione. Ciò che lo colpisce è «cette perfection de photographie» (Valabrègue 2006: 12), la sua inevitabilità:

que le tortionnaire soit femme, l'évidence de l'innocence imbécile de sa cruauté, et plus que tout la laisse, le lien entre la soldate et le prisonnier – ce lien je savais qu'il existait bien avant la parution de cette photographie, et que jamais rien ne le trancherait, qu'il incarnait la réalité de la condition humaine [...], et qu'il induisait [...] l'interchangeabilité des rôles entre le bourreaux et la victime.³⁶ (12)

Possiamo quindi tornare alla poesia «*avec une chistera*», ora completamente inquadrata nel più ampio progetto della trilogia, e leggerne la seconda parte, in cui giunge un'ondata da Dante del XXXI Canto dell'*Inferno*, il canto dei Giganti e di Nembrod, che sconta il peccato di dismisura avendo voluto sfidare dio con la costruzione della Torre di Babele, torre della comunicazione universale.

Il soggetto è, come sempre, il presente:

Mais le présent comment le vit-on et qu'est-ce que c'est? Ces temps-ci, il a toutes les allures d'un volatile auquel on a coupé le cou, qui continue sur sa lancée dans la cour, pour une seconde ou pour toujours on ne saura jamais. Et nous qui faisons partie de lui par mimétisme, ou par destin ou par amour, nous continuons nous aussi, sous l'effet de cette même motricité de quelques secondes. Encore faut-il une grande personne pour le dire, Emily Dickinson s'impose, dans une sublime forme adulte sans date [...]: 'soft as the massacre of suns/by evening's sabres

³⁵ «Io scrivo con chiunque, ma spesso da solo, la parola massacre, che viene da Dickinson. O la distanza, che è comune a tutti noi. O, nella brevità di un secondo e mi sorridi, la vicinanza».

³⁶ «Che il torturatore fosse una donna è la prova della sciocca innocenza della sua crudeltà e, più di ogni altra cosa, il legame tra il soldato e il prigioniero – sapevo di questo legame molto prima della pubblicazione della fotografia, e che niente l'avrebbe mai determinato, che incarnava la realtà della condizione umana [...], e che induceva [...] l'intercambiabilità dei ruoli tra il carnefice e la vittima».

slain'. D'autres disent que c'est quelque chose de bombé, un pubis de briques sanglantes, et d'autres encore: un pubis verglacé le présent. Dante, et puisqu'il est question d'être en laisse: 'Cércati al collo, e troverai la sogà/che 'l tien legato, o anima confusa'.

Fin de lecture – adieu comme si c'était pour toujours – fin de lecture-écriture, cruelle fin d'écriture tout haut tout bas [...]»³⁷
(Fourcade 2005d: 55-56)

Rileggendo il XXXI Canto, si incontrano altrettanti *topoi* che tornano in «avec une chistera» con una costruzione testuale articolatissima, anch'essa, forse non casualmente, tripartita: la confusione delle lingue (resa in «avec une chistera» 'en abyme', ossia mischiando francese e italiano), l'incapacità delle parole di significare chiaramente, la cacofonia di suoni incomprensibili, i lacci che avvinghiano coloro che peccano di tracotanza, il corno, che pende inutilmente al collo, strumento che potrebbe emettere un suono più forte di quello di Orlando a Roncisvalle, ma che non si sa/vuole usare.

E per concludere queste brevi note su Dante riattualizzato da Fourcade – poiché «*the best of old lit. is as modern as the best of the modern*»³⁸ (Fourcade 2020: 121), due osservazioni.

La prima riguarda la necessità assoluta dell'arte come necessità assoluta di mondo, affermata attraverso il rapporto con inferno e paradiso: «L'art c'est le diable, c'est incroyablement dangereux et perturbant, mais sans art on n'est pas pour autant au paradis, on est sans monde»³⁹ (Fourcade 2006: 45).

La seconda riprende il senso che Fourcade attribuisce alla frase citata in inglese poco sopra: «*the best of old lit. is as modern as the best of the modern*» e che chiarisce, fra il resto, il suo rapporto con Dante. Scritta da Lorine Niedeker in una epistola datata 7 luglio 1946 all'indirizzo del poeta ame-

37 «Ma il presente come lo si vive e cosa è? Di questi tempi, ha tutto l'aspetto di un volatile al quale si è spezzato il collo, che continua la sua traiettoria nel cortile, per un secondo o per sempre, non lo si saprà mai. E noi, che gli apparteniamo per mimetismo, o per destino o per amore, anche noi continuiamo, sotto l'impulso di quella stessa motilità di pochi secondi. E ancora ci vuole una persona grande per dirlo, Emily Dickinson s'impone, in una sublime forma adulta senza data [...] – "soft as the massacre of suns/by evening's sabres slain". Altri dicono che è qualcosa di bombato, un pube di mattoni sanguinanti, e altri ancora: un pube coperto di brina il presente. Dante, e poiché è questione di essere al laccio: "Cércati al collo, e troverai la sogà / che 'l tien legato, o anima confusa". / Fine della lettura – addio come per sempre – fine della lettura-scrittura, fine crudele della scrittura ad alta voce a voce bassa [...]».

38 «Il meglio della vecchia letteratura è tanto moderno quanto il meglio del moderno». Queste parole, e altre di Georges Batailles sulla cecità istitutiva, costituiscono l'innescò per la poesia che dà il nome alla raccolta uscita nel 2020 *magdaléniennement*. Anche in questa raccolta è citato Dante: all'interno di un titolo che potrebbe sostituire quello reale del quadro di Matisse *Intérieur aux aubergines* (1911, *Interno con melanzane*). In nome del meglio del moderno, il quadro si può ribattezzare: *Intérieur aux prunes Dante* (177). Si tornerà su questo punto.

39 «L'arte è il diavolo, è incredibilmente pericolosa e inquietante, ma senza arte non stai in paradiso, sei senza mondo».

ricano Louis Zufosky, essa diviene innesco dell'ultimo libro di Fourcade, uscito nel 2020, intitolato *magdaléniennement*. Anche in questa raccolta poetica è citato Dante attraverso un serio gioco di parole. Infatti, lo incontriamo in un ulteriore adattamento del titolo di un quadro di Matisse al quale Fourcade aveva già dedicato riflessioni capitali in *Rêver à trois aubergines* (dal titolo del dipinto del 1911 di Matisse *Intérieur aux aubergines*). Nel quadro, esempio ultramoderno di composizione fuori dagli schemi e fuori dai piani, Fourcade rileva la rivoluzione politica del pittore, innovatore nel «dessiner les contours du nouveau monde – tout faire en sorte qu'il advienne – [...] monde où il n'y aura plus d'un côté l'œuvre d'art, et de l'autre ce qui ne l'est pas»⁴⁰ (Fourcade 1974: 485). In *Intérieur aux aubergines* «les mots: pendant, avant, après n'ont ici plus de sens, ils sont remplacés par les mots: toujours, dès que l'on peut ouvrir les yeux, voici»⁴¹ (488). Quest'opera è, infine, capace di indicare che «monde physique et espace conceptuel sont un, et notre corps qui y baigne en fait partie, nous existons dans un univers organisé stellairement»⁴² (484). Così, in nome del fatto che il meglio della vecchia letteratura è moderno tanto quanto il meglio del moderno, il quadro di Matisse si può tranquillamente ribattezzare: *intérieur aux prunes Dante* (137), operazione permessa dal colore comune ai frutti e alle verdure e dall'omofonia fra *Dante* e (*les prunes*) *d'ente*: qualità detta *prunus domestica*, prugne viola – così come le melanzane del quadro – da cui si traggono le prugne secche. Prugne definite così perché frutto di innesto (*enter*, parola di origine provenzale secondo il dizionario Littré, significa proprio questo). Dante domestico, Dante innesto, Dante consolazione materialista che, così come Matisse (e forse Ponge interessato a un semplice fico⁴³), sanno organizzare

40 «Disegnare i contorni del nuovo mondo – fare in modo che accada – [...] un mondo dove non ci sarà più l'opera d'arte da una parte, e ciò che non lo è dall'altra».

41 «Le parole: durante, prima, dopo non hanno significato qui, sono sostituite dalle parole: sempre, appena si aprono gli occhi, qui».

42 «Il mondo fisico e lo spazio concettuale sono uno, e il nostro corpo ne fa parte, esistiamo in un universo organizzato in modo stellare».

43 Potrebbe forse essere una forzatura il vedere nella scelta delle prugne, per analogia, un riferimento traslato alle considerazioni contenute ne *La figue sèche* di Francis Ponge, in cui, come si legge nella potente traduzione-commento di Vittorio Sereni: «Ebbene, io, per mio conto ho trovato un fico che sarà uno degli elementi della mia Consolazione materialista. Non che nel frattempo vari tentativi non siano stati fatti in senso inverso commoventi nei loro ricordi e vestigia. Così come incontrare in campagna nel cavo di una zona boschiva una qualche chiesa o cappella romanica come un frutto caduto. L'erba, il tempo, l'oblio l'hanno resa esteriormente quasi informe ma talvolta, spalancato il portale, risplende sullo sfondo un altare scintillante. Be', il qualsivoglia fico secco, la povera borrhaccia, rustica e barocca a un tempo, certo assomiglia molto a tutto ciò con questa differenza tuttavia che a me pare anche molto più santo o se lo preferite nello stesso genere più modesta e meglio riuscita insieme. E se io, bene inteso, dispero di dire tutto di quello se il mio spirito, con gioia, lo restituisce al mio corpo, ciò non avverrà senza avergli voluto rendere di passaggio il piccolo culto a modo mio che gli tocca né più né meno interessato che non occorra» (Francis Ponge, *La figue sèche*, traduzione di Vittorio Sereni, in Sereni 1999: 345-346).

l'universo stellularmente, ricordando che mondo fisico e spazio concettuale sono tutt'uno.

4. «COMMUNE ICÔNE VIVE À VIVRE»: DANTE IN *CHANTS D'UTOPIE* DI BRICE BONFANTI

Se Fourcade parla di un'epoca, la nostra (che egli caratterizza però come 'moderna', ossia come presente e pensante in ogni epoca quando essa è 'al meglio'), Brice Bonfanti⁴⁴ in *Chants d'utopie* prefigura un'era da realizzarsi, da compiersi al futuro. Utopica, appunto.

Grande innovatore di strutture e mirabile nel lavoro sul significante sonoro, egli ha concepito un progetto di larghissimo respiro cominciato vent'anni fa (nel 2001). Mentre si scrive sta per uscire il terzo tomo (*Cycle*) di *Chants d'utopie*, ma Bonfanti ambisce a scriverne in tutto nove, ognuno dei quali conterrà a sua volta nove canti, divisi in tre libri ciascuno. Ogni canto è dedicato ad un personaggio storico di cui si esalta l'epopea; fra i molti: Gutenberg, Antônio Conselheiro, Sergéj Aleksándrovič Esénin, Voltairine de Cleyre, la Comandanta Ramona, Layla la migrante, Louis Mandrin – il Robin Hood francese –, Temistoclea di Delfi, Dante Alighieri...

Per attenerci a Dante soltanto, egli è, in prima battuta, preso a modello esattamente come 'astraignant', ossia come matrice altissima di costruzione di un'opera conclusa, che risponde a restrizioni formali generative di potenzialità enormi, ma non illimitate.

Nel canto XXIII del secondo volume/ciclo (*Chants d'utopie* 2019) – dedicato allo scrittore svedese Stig Dagerman – è contenuta la chiave alla struttura di tutto il *Grand Œuvre* (espressione che riporta alla memoria la materia alchemica, sulla quale torneremo). È questa l'autodefinizione dell'impresa monumentale *in fieri* di Bonfanti, da (ri)scrivere nella sua totalità, benché già scritta da vite e libri di altri. L'*Œuvre*, si legge nel *Chant* XXIII, sarà infatti strutturata in libri che raccontano poeticamente la vita e le opere degli

44 Italo-francese, Brice Frigau Bonfanti, nato nel 1978 nei pressi di Avignone, è autore conosciuto in circoli ristretti. È stato conservatore dell'archivio Stendhal presso la Biblioteca municipale di Grenoble, dove ha anche curato alcune mostre (*Avatars de Rousseau, Pseudo Stendhal, Ecrire & résister*) prima di dedicarsi interamente alla scrittura dell'opera *in fieri Chants d'Utopie*, il cui primo tomo (da lui chiamato *Cycle*) è uscito nel 2017 ed il secondo nel 2019 (l'uscita del terzo è prevista nell'autunno del 2021). Nel 2015 ha co-diretto, inoltre, il catalogo *Avatars de Rousseau* (con Ludovic Burel) per i tipi di Villeurbanne. Collabora con numerose riviste letterarie, fra le quali *Recours au poème, Nunc, Phoenix, Catastrophes, L'Intranquille*. Bonfanti ha eseguito alcune letture pubbliche di canti, fra l'altro a Bologna. Conosce molto bene la lingua italiana e interroga costantemente quella francese nel poetare concreto, ma anche tematicamente, come si evince dalla riflessione sulla transizione dalla lingua d'Oc al francese contenuta in «BLANCA & ARNAULTZ (1/4) qui s'asservit au joug du livre de l'Amour OCCITANIE», estratto dal terzo ciclo ancora inedito di *Chants d'utopie* (2020: 51-53).

umani liberi, voci e volti che si ammonticchiano andando verso il cielo o immergendosi nella selva più oscura.

Le Grand Œuvre est écrit – hors du monde, à l'intérieur du cœur
du monde, il est déjà écrit. Il ne me reste qu'à le
mettre dans le monde, et le remettre au monde.
Je vois neuf livres, blancs, neuf ennéades de chants, plat contre
plat, premier plat contre quart plat, je vois leurs dos.
Je vois neuf dos.
Neuf livres au dessus d'un seul grand arbre, qui a servi à les
former, fabriquer le carton, le papier, le support des
neufs livres formés de mots noirs.
L'arbre est vivant, autant que les neuf livres, au-dessus, sont vi-
vants. L'arbre a ressuscité, vivant de chair et d'esprit,
comme les livres de chair sont vivants par l'esprit.
Pieds nus, de blanc vêtu comme les livres⁴⁵, je m'approche de
l'arbre, portant mes livres, en offrande, les dépose
à son pied, quand les mêmes déjà sont au-dessus
de son sommet. Neuf et neuf ajoutés font dix-huit,
avec l'arbre, dix-neuf.
Et les livres du haut, jusque-là plat contre plat, montrent soudain
leur couverture, formant un arc de cercle, et de-
viennent couronne de l'arbre, couronnent l'arbre.
Les neuf livres du haut maintenant font triangle, trois côtés
de trois livres, trois pointes vides; le triangle est
vibrant, de plus en plus, lumineux, de plus en plus,
enflammé: par la pointe du haut il génère une lu-
mière verticale vers le ciel.
Alors Dante descend, par la lumière verticale, du ciel, vers
l'arbre, en vol, il me prend par la main, et il me
tire vers le ciel, au ciel, il ne me tire même pas, me
prend, tout simplement, la main, vole droit vers le
haut, et je vole aussi droit vers le haut, son visage se
tourne vers moi, son sourire vers moi, mon sourire
vers lui, et son sourire et mon sourire se sourient,
d'un amour infini d'amitié, fraternité, sororité, an-
drogynie, gémellité, de pneumatique parenté, et
son visage et son sourire sont si doux, son nez si
doux, nous montons, verticaux, en suivant l'axe ver-

45 Eco del verso «A noi venia la creatura bella, / biancovestito e ne la faccia quale / par tremolando mattutina stella», tratto dal XII Canto del *Purgatorio* (vv. 88-90), dedicato ai superbi. Questa creatura è, presso Dante, l'angelo dell'umiltà dal volto luminoso che prende lui e Virgilio fra le braccia per condurli alla II Cornice. I libri diventano quindi, in *Chants d'utopie*, angeli luminosi.

tical de la lumière généré par le sommet du flamboyant triangle aux livres, et nous montons, à la vitesse éblouissante par-delà toute vitesse, la vitesse du calme immuable, nous montons, nous montons verticaux nous montons, et soudain débouchons dans un cercle, une sphère infinie de lumière infinie.⁴⁶ (Bonfanti 2019: *Chant XXIII*, XI, 3, 164-165)

Dante è dunque principio ispiratore della struttura del *Grand Œuvre*, angelo che scende verticalmente tendendo la mano al poeta. Allacciati, spinti subito verso l'alto nella confusione d'un amore declinato in ogni forma, raggiungono il cerchio di luce infinita costituita dall'epopea libertaria formata dalla storia di tutti i personaggi protagonisti del presente, del passato, celebri e anonimi, donne e uomini, soprattutto umani.

I canti – quello appena citato s'intitola *Dans le champ d'utopie, dans le noir infini* (nel campo d'utopia, nel nero infinito) –, sono pertanto piccole epopee suggerite dai personaggi attraverso le loro parole o i loro atti – talvolta tragici –, per il tempo e il luogo in cui sono stati sulla terra (da qui l'indicazione di un luogo diverso per ogni *Chant*). Non molte pagine per ognuno, numerate in ordine non crescente, ma sparse, come rime. I canti sono sempre (in ogni raccolta poetica pubblicata finora) divisi in tre Libri e questi, sì, sono numerati in ordine crescente e progressivo. Una eccezione nel secondo *Cycle*, il secondo volume uscito nel 2019. In mezzo ai *Chants* si staglia infatti un *Bruit* (Bonfanti 2019: 209-237): un rumore, un taglio dei

46 «La Grande Opera è scritta – fuori dal mondo, dentro il cuore del mondo, è già scritta. Non mi resta che metterla nel mondo e rimetterla al mondo. / Vedo nove libri, vuoti, nove enneadi di canzoni, facciata contro facciata, in-folio contro in-quarto, vedo i loro dorsi. Vedo nove dorsi. / Nove libri sopra un unico grande albero, che è stato utilizzato per formarli, per fare il cartone, la carta, il supporto per i nove libri fatti di parole nere. / L'albero è vivo, così come sono vivi i nove libri che lo sovrastano. L'albero è risorto, vivo nella carne e nello spirito, come i libri di carne sono vivi nello spirito. / A piedi nudi, bianco vestito come lo sono i libri, mi avvicino all'albero, portando i miei libri come offerta, e li depongo ai suoi piedi, quando gli stessi sono già sopra la cima. Nove e nove aggiunti fanno diciotto, con l'albero diciannove. / E i libri superiori, fino ad allora foglio contro foglio, mostrano improvvisamente le loro copertine, formando un arco di cerchio, e diventano la corona dell'albero, coronando l'albero. / I nove libri superiori formano ora un triangolo, tre lati di tre libri, tre punti vuoti; il triangolo è vibrante, sempre più, luminoso, sempre più, infiammato: dal punto della cima si genera una luce verticale verso il cielo. / Poi Dante scende, attraverso la luce verticale, dal cielo, verso l'albero, in volo, mi prende per mano, e mi tira verso il cielo, verso il cielo, non mi tira nemmeno, semplicemente mi prende per mano, vola dritto, e anch'io volo dritto, il suo viso si volge verso di me, il suo sorriso verso di me, il mio sorriso verso di lui, e il suo sorriso e il mio sorriso sorridono verso di lui, di un amore infinito di amicizia, fraternità, sorellanza, androginia, scintillante, di pneumatica parentela, e il suo viso e il suo sorriso sono così dolci, il suo naso così dolce, saliamo, verticalmente, seguendo l'asse verticale della luce generata dal vertice del triangolo del libro fiammeggiante, e saliamo, a velocità abbagliante oltre ogni velocità, la velocità della calma immutabile, saliamo, saliamo verticalmente saliamo, e improvvisamente usciamo in un cerchio, una sfera di luce infinita».

tempi passati, si legge. Vi troviamo l'umanista Poggio Bracciolini, autore, fra l'altro, di una *Plaisanterie de l'illustre Dante* (1452) che Bonfanti pone in epigrafe⁴⁷, celebre per aver ritrovato e tramandato libri fondamentali (il *De Rerum natura* di Lucrezio, il *De Architectura* di Vitruvio, il *Pro Sexto Roscio* di Orazio e molti altri non meno importanti) che stanno al fondamento della «notre civilisation si complexe, enchevêtrée, si compliquée, si toxique, si belle» (Bonfanti 2019: 225)⁴⁸. Consultandosi con Gutenberg, Poggio decide di non tramandare ai futuri un testo del 2015 ritrovato nella biblioteca di Utopia...

Quando non si è invece nel rumore, bensì nel canto, i versi invitano il lettore a entrare con speranza nel campo/canto della poesia (*champ* e *chant* sono omofoni), anche quando l'angoscia persiste. Sulla porta di questa Utopia affatto infernale le celebri parole della *Divina Commedia* cambiano: «Oh voi che entrate nell'angoscia» abbandonate gli orpelli per guadagnare la vita:

vous qui entrez dans la détresse,
 abandonnez littéralisme, nominalisme, snobisme,
 vous qui entrez dans la détresse
 qui ne ment pas comme un confort, songe qui ment,
 qui ne se paye pas de mots, qui ne prend pas pour leur esprit le
 pied des lettres,
 vous qui entrez dans la détresse
 traduisez, et analogisez,

47 Raccolta nel volume di Poggio Bracciolini (1995: 120), facezia CXX introduce il *Bruit* (Bonfanti 2019: 210): «*Dantes poeta noster, cum exul Senis esset, et aliquando in ecclesia Minorum cubito super altare posito, cogitabundus aliquid secretius scrutaretur animo, accessit ad eum quidam, nescio quid molestius petens. Tum Antes, dic mihi, inquit, que est maxima omnium beluarum? A tille, elefas, respondit. Cui Antes: o elefas, sine me, inquit, maiora verbis tuis cogitantem, et noli esse molestus*» («Dante nostro poeta, confinato in Siena, stando una volta cogitabondo, e come pensasse alcuna cosa segreta, in su un altare in una chiesa di frati Minori; andò a lui un non so chi importunatamente e con molestia dimandandolo. Voltato verso lui, disse Dante: *Dimmi, qual è la maggior bestia al mondo? L'elefante, rispose colui. A cui Dante: O elefante, lasciami stare e non mi essere molesto, ch'io penso maggior cose delle tue ciance*»).

48 Con Poggio discetta Gutenberg (cui è dedicato l'intero *Chant* VI del secondo Libro del primo Ciclo) e entrambi discutono dell'opportunità di ripubblicare un manoscritto preistorico datato 2015 (del «calendrier mort») trovato in Utopia. Di quel testo ne erano stati pubblicati due miliardi di esemplari. Parlava di odio e sofferenze, di differenza e esclusione, insomma di tutti quei temi di risentimento in voga all'epoca. I due saggi illustri decidono di ricacciarli al loro passato: «Oh Poggio! Idée: impublier ici ces mots de là – mais: les republier là, les renvoyer dans ce passé de l'outre-hier amer et d'où: ils ménaquirent, et cependant... des ans avant leur parution prévue, plutôt que 2022: 2019; pour rire, les sortir de nos dires!» – suggerisce Gutenberg a Bracciolini (Bonfanti 2019: 236); trad. «Oh Poggio! Idea: pubblicare qui le parole di là – ma: ripubblicarle là, rinviarle in quel passato dell'oltre-ieri amaro e dolce: esse minacquero, e tuttavia... anni prima della loro pubblicazione prevista: al posto che nel 2022 nel 2019; così, per ridere, incastonandovi i nostri discorsi».

et soustrayez, soustrayez, jusqu'au Noir infini, la source unie de l'outré-vie, à ramener ici pour rendre humble la souvie, l'humilier, pour la transfigurer en vie.⁴⁹ (161)

La trasfigurazione che conduce dalla *souvie* (sottovita limitata alla sopravvivenza⁵⁰) alla vera vita è infatti il fine ultimo di questa poesia alchemica che chiama alla trasformazione.

Anche il *Chant* XXII del secondo Ciclo contiene un'interstualità dantesca dichiarata. È dedicato proprio all'azione di una donna ribelle e rivoltosa: la Comandanta Ramona, esponente di spicco dell'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale, morta nel 2006. Siamo nella grande storia, fatta da piccole persone caparbie, e il *Chant* è introdotto da un *Avertissement* che specifica come (non) leggere la Storia, come (non) parlare di questa donna per parlare delle donne in generale, come essere quel poeta che, per essere ammesso alla Poesia, deve indossare a sua volta un passamontagna (Bonfanti 2019: 47).

In un clima di guerriglia di liberazione, si parla della selva, che non è oscura, ma piuttosto «mère nourricière» (56), terra nutrice a cui si vuol far ritorno, inoltrandosi sempre di più, per ritrovare le proprie case e tappezzarle coi ritratti di tutti gli insorti incontrati nell'esistenza reale e letteraria, fra i quali proprio Dante:

Dans le village en coquillage, le *caracol*⁵¹, nous sommes pictocolés⁵², aucune paroi vide: illustrées toutes, toutes illustrent: nos vies sans lustre, des vies illustres
Sergueï, Dante, Antônio, Voltairine, Johann, Debôrâh, Synclétique, Elif. Fadwa, Ramona, Roberto et Laura, Stanislaw, Stig, Théocléa, Michel Eyquem, Aruru et Enkidu.

49 «Oh voi che entrate nell'angoscia, / abbandonare il letteralismo, il nominalismo, lo snobismo, / voi che entrate nell'angoscia / che non mente come un conforto, sogno che mente, / che non paga le parole, che non prende per buono il loro pensiero letterale / voi che entrate nell'angoscia / traducete, e analogate, / e sottraete, sottraete, fino all'infinito Nero, la fonte unitaria dell'aldilà, per essere riportati qui e rendere umile la sottovita, umiliandola per trasfigurarla in vita».

50 Traducendo questo neologismo con 'sottovita' – *sous/vie* – si perde purtroppo il parallelismo fonetico con *survie*, ossia 'sopravvivenza'.

51 Vi è forse qui un riferimento, non dichiarato, al tema e al titolo del film del 1993 *La Estrategia del Caracol*, del colombiano Sergio Cabrera.

52 *Pictocolés* è un neologismo da leggersi in relazione antinomica a *microchole*, dal greco *πικρός* e *χολή* (amara bile), di solito riferito a coloro che non portano mai a compimento nessun progetto grandioso. È questo il nome del re inetto che attacca invano il regno di Utopia di Grandgousier nel *Gargantua* di François Rabelais a causa di una lite fra mercanti di focacce. Gli abitanti della selva del passo del *Chant* XXII sono, al contrario, capaci strateghi. In considerazione della loro passione pittorica smisurata si è scelto di tradurre *pictocolés* con 'pittomani'.

Aussitôt nés, nous imitons, pour nous trouver. Tu imites le
pire, t'empires; tu imites le mieux, t'améliores, tant
mieux. Tu colliges: germes, gemmes.
Sans la communauté sylvillisée, l'individu s'abstrait: de sa vie,
de la vie, de l'outrevie et de l'esprit — tous quatre
libres d'opérer dans la communauté sylvillisée, via
nos êtres animés.
Quand beaucoup sont ce qu'ils deviennent, nous deviendrons
ce que nous sommes. Chacun est libre d'accomplir
son germe interne: c'est la vraie hiérarchie, car c'est
l'ordre sacré, cette vraie seule liberté.
Tous y sont politiques — et certains plus que d'autres, et certains
autres à certains temps, et c'est bien. Tous y sont
poétiques — et certains plus que d'autres, et cer-
tains autres à certains temps, et c'est bien. Et tous
métaphysiques — et certains plus que d'autres, et
certains autres à certains temps, et c'est bien.
Je nous fais rire, et nous me faisons rire. Je nous fais vivre, et
nous me faisons vivre libre. Je nous collige, et nous
me colligeons. Je nous nourris, et nous me nour-
rissons. Chacun, nourrice et nourrisson de la com-
munauté.⁵³ (68)

Secondo la formula enunciata in quest'ultima riga, in tale 'comunità silvica' che è il campo/canto dell'utopia per nulla oscura ma clandestina, anche Dante diventa un neonato che ha costantemente bisogno di cibo e che costantemente ne offre.

Quest'ultima visione sovversiva del Sommo Poeta è contenuta nel *Chant V (Italie)* del *Livre 1* del primo ciclo di *Chants d'utopie*, interamente dedicato a Dante e nel quale esoterismo e *plaisanterie* si trovano riuniti in un gioco serio di rimandi, facendo del poeta fiorentino un alchimista, capace di unire

53 «Nel villaggio di conchiglie, il *caracol*, siamo pittomani, nessuna parete vuota: tutto illustrato, illustrano tutto: le nostre vite senza lustro, vite illustri / Serguei, Dante, Antônio, Voltairine, Johann, Debórâh, Santa Sinclata, Elif. Fadwa, Ramona, Roberto e Laura, Stanislaw, Stig, Teoclesta, Michel Eyquem, Aruru e Enkidu / Appena nati, imitiamo, per trovare noi stessi. Se si imita il peggio, si peggiora; se s'imita il meglio, si migliora, tanto meglio. Si raccolgono: germi, gemme. / Senza la comunità silvica, l'individuo è astratto: dalla sua vita, dalla vita, dall'al di là della vita e dallo spirito – tutti e quattro liberi di operare nella comunità silvica, attraverso i nostri esseri animati. / Quando molti sono ciò che diventano, noi diventeremo ciò che siamo. Ognuno è libero di realizzare il suo germe interno: questa è la vera gerarchia, perché questo è l'ordine sacro, questa sola vera libertà. / Tutti sono politici – alcuni più di altri, e alcuni più di altri in certi momenti, e questo è bene. Tutti sono poetici – e alcuni più di altri, e alcuni in certi momenti, e questo è un bene. E tutti metafisici – e alcuni più di altri, e altri in certi momenti, e questo è buono. / Io ci faccio ridere, e noi mi facciamo ridere. Io ci faccio vivere e noi mi facciamo vivere liberi. Io ci faccio stare insieme e noi mi stiamo insieme. Io ci nutro e noi mi nutriamo. Tutti, nutrici e nutriti della comunità».

passato e futuro per consegnarci l'utopia di un amore che è 'icona viva', alleanza con la terra, redenzione atemporale, promessa di un tempo 'poietopico' (ossia luogo di una trasformazione creatrice). Nella presentazione al *Chant*, si legge infatti: «En Utopie, dans une ville-sylve jadis rêvassée par Johann Valentin, Dante apprend la naissance de son enfant. Sa paternité est certaine, pas la maternité»⁵⁴. Il nome di Johann Valentin si riferisce alla figura di Johannes Valentin Andreae (1568-1654), teologo luterano noto per il trattato utopico *Christianopolis* (1619). Nel 1614, erano già stati pubblicati *Fama Fraternitatis Rosae Crucis* e quello che è considerato il manifesto rosacrociano: *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* (1616), ossia *Le nozze alchemiche di Christian Rosenkreutz*. Associando un cliché letterario ad un'ipotesi esoterica, talvolta percorsa dalla critica⁵⁵, che vedrebbe Dante vicino ai Templari e ai cavalieri Ospitalieri, Bonfanti rende Dante testimone e padre del frutto delle nozze alchemiche. Tale frutto è l'uovo filosofale, simbolo dell'unità e della totalità del mondo. Il *Chant V* di questa specie di Paradiso molto terrestre – in cui non c'è Beatrice, ma Gemma, ricca di promesse di fiori –, sfrutta le valenze tematiche e metaforiche di tale suggestione improntata all'esoterismo.

Trascriviamo qui, commentandola, un'ampia parte del *Chant*, che trarrebbe enorme vantaggio, per la sua valenza ritmica, dall'esser recitato ad alta voce, o ascoltato nella lettura che l'autore stesso ne fa⁵⁶. In esso brilla la parola *luce*, non tradotta dall'italiano.

Dante entra dunque nel Tempio, che è tempo del presente pieno, rinnovato costantemente e rivolto al futuro, accompagnato da Gemma e Guido – forse Cavalcanti, per esserne stato amico e per essere stato condannato come eretico (*Purg.* XXIV, 49-63), o, più probabilmente, Guinizelli, per esser stato definito da Dante, sempre nel *Purgatorio*, un padre: «padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre» (*Purg.*, XXVI, 97-99). Il tono è dissacrante: c'è una reception e tutto è inizialmente piuttosto monotono nella ripetizione festiva:

Dante rentre dans le Temple hospitalier, avec Gemma et Guido.
Or, aujourd'hui personne ici: c'est jour de fête — même si
vunique jour est chaque jour le même jour qui fait retour renou-
vé en fête unique de présence et souvenance d'avenir et de passé
ressuscité. Mais le cyclique jour de fête authentifie l'arrêt enfin
du révolu et le début définitif du haut rêve voulu.

54 «A Utopia, in una città-selva un tempo sognata da Johann Valentin, Dante apprende la nascita di suo figlio. La sua paternità è certa, non la maternità».

55 In ambito francese cfr. René Guénon, *L'esotérisme de Dante*, 1925; trad. it. a cura di Pia Cillario, Milano, Adelphi (Piccola Biblioteca, 468) 2001.

56 <https://soundcloud.com/user-148560269-576311991/chant-dutopie-v-dante-alighieri-italie-chapitre-4>

Au guichet de l'accueil, personne aussi. Et derrière personne, au beau milieu du Temple, somptueux centre du lieu comme *tout... beau... milieu*, Dante voit: un minuscule et ovoïde Temple blanc.⁵⁷ (58)

La vista dell'uovo cattura l'attenzione di Dante, che rimane solo al cospetto della visione di luce.

Dante avance vers l'œuf, en se tournant vers ses amis évaporés. Il s'agenouille pour être aussi haut que l'œuf blanc — une fente indéfiniment fine y dessine une porte. Par la fente de l'œuf Dante admire son antre: le vent y souffle et y révèle toutes choses au milieu de mille voiles colorés qui les voilaient, maintenant chahutés. Et du centre du Temple ovoïde du centre du Temple hospitalier, le vent porte la luce dans Dante par flux ondulés et dissipant le mal caché dans tout recoin même celé de sa conscience, dans ses tréfonds, où le bien-être si tapi frétille et vibre.

La lumière ventée réitère sans cesse un assaut par deux mots: Ouvrir, Offrir – combinés dans un seul.

Dante arrive à ouvrir l'ouverture de l'œuf. Rapetissé, il y pénètre par l'entrée, très, très étroite: De l'extérieur, l'œuf était petit, fini, à hauteur de Dante à genoux; à l'intérieur, l'œuf blanc est grand, infini, Dante y peut être debout.

La caverne infinie de l'œuf luit sans mesure commune avec le Temple hospitalier. *La lumière y paraît intérieure, ne pas provenir d'un ailleurs, plutôt y naître et abonder, surabonder vers l'au-dehors.*⁵⁸ (58-59 ; corsivi dell'Autore)

57 «Dante entra nel Tempio ospitaliere con Gemma e Guido. Ma oggi nessuno è qui: è un giorno di festa – anche se il giorno vinicolo è ogni giorno lo stesso giorno che fa ritorno rinnovato in una festa unica di presenza e ricordo di futuro e passato risorto. Ma il ciclico giorno di festa autentica la fine definitiva del passato passato e l'inizio definitivo dell'alto sogno considerato. / Alla reception non c'è nessuno. E dietro a nessuno, in mezzo al Tempio, centro sontuoso del luogo *tutto ... bellissimo... luogo*, Dante vede: un piccolo e ovoidale Tempio bianco».

58 «Dante si muove verso l'uovo, rivolgendosi ai suoi amici evaporati. Si inginocchia per essere alto come l'uovo bianco – una fessura indefinitamente fine vi disegna una porta. Attraverso la fessura dell'uovo Dante ammira l'antro: il vento vi soffia dentro e svela tutte le cose in mezzo a mille veli colorati che le velavano, ora tutti mischiati. E dal centro del Tempio ovoidale al centro del Tempio ospitante, il vento porta la luce in Dante con flussi ondulatori, dissipando il male nascosto in ogni angolo, anche negli angoli nascosti della sua coscienza, nelle sue profondità, dove il benessere così annidato si agita e vibra. / La luce ventosa ripete costantemente un assalto con due parole: Aprire, Offrire – riunite in una sola.

Due verbi contano in questo tempo/tempio di luce: aprire e offrire, schiudersi rompendo il guscio protettivo della 'sous-vie' e darsi alla generosità del dono, affinché la luce possa espandersi straboccante tutt'intorno.

Benché immerso nell'infinito, che non può aver centro, Dante ha la visione di una volta di luce totale: vede l'infante, suo figlio, che non è ancora del tutto compiuto perché – si legge – compiendolo, lo si ucciderebbe, lo si priverebbe dei suoi possibili, poetici sviluppi:

Dante enfin voit l'enfant, inachevé. Il entend l'ordre qui coïncide à son désir et son vouloir: «Achève l'enfant». Je t'achèverai; l'achevant je mourrai; mourant je revi-vrai comme en disparaissant, on paraît autrement.

Et alors Dante lit: ce qui ne fut jamais écrit. Car il trouve le Lieu où se créent les possibles, et les possibles des possibles, ici où puisent les vivants pour infuser dans cette vie ses impossibles, et pour faire y surgir l'insurgé. *Amour tu es: commune icône vive à vivre: comme une icône vive.*

Dante fouille le passé, il remonte en arrière les strates temporelles du créé, et il en trouve le début, puis l'un salut, hors du temps fondateur du début. *Le fondement est rédempteur et futur antérieur, force œuvrant en avant dans l'histoire, tel l'enfant dans l'adulte. Avant la création, la rédemption atemporelle; dedans, continue.*⁵⁹ (59; corsivi dell'Autore)

Grazie all'amore, che è «icona viva da vivere», il tempo senza tempo si muta in redenzione continua (ciclica), interna, unica fondatrice delle origini, inaugurale, carica di promesse, come il figlio nell'adulto. Questa promessa è l'apertura del cristallo trasparente del tempo, e Dante si trova in effetti al

Dante riesce ad aprire l'apertura dell'uovo. Rapito, vi entra dall'ingresso, molto, molto stretto: Da fuori, l'uovo era piccolo, finito, all'altezza di Dante in ginocchio; dentro, l'uovo bianco è grande, infinito, Dante ci può stare in piedi.

L'infinita caverna dell'uovo brilla senza misura comune con il Tempio ospitaliere. *La luce lì sembra venire da dentro, non da qualche altra parte, ma piuttosto nascere lì e abbondare, traboccare verso l'esterno.*

59 «Dante vede finalmente il bambino, incompiuto. Sente l'ordine che coincide con il suo desiderio e la sua volontà: "Finisci il bambino". Ti completerò; completandolo morirò; morendo rivivrò, come se stessi scomparendo, apparendo come altro. / E poi Dante legge ciò che non è mai stato scritto. Perché egli trova il luogo dove si crea il possibile e il possibile del possibile, qui, dove i vivi attingono dai vivi per infondere questa vita con le sue impossibilità, e per far nascere l'insorto. *Amore sei: icona vivente per vivere: come un'icona viva.*

Dante scava nel passato, risale gli strati temporali del creato, e trova l'inizio, poi l'unica salvezza, fuori dal tempo fondante dell'inizio. *Il fondamento è redentore e futuro anteriore, forza che lavora in avanti nella storia, come il bambino nell'adulto. Prima della creazione, la redenzione è senza tempo; all'interno, continua.*

centro di una clessidra, luogo che mette in connessione il passato del basso con il futuro dell'alto.

Questa strana clessidra dal perimetro temporale è circondata da una seconda, a base infinita, che consente al poeta di ampliare l'angolo di visione del suo tempo e incamminarsi verso un tempo altro, 'poietopico', luogo dell'infinità della *poiesis* (ποίησις):

Puis du centre, Dante perçoit le sablier enveloppé par un autre
à la base circulaire infinie. *Ah mais: et si, à partir du
seul centre d'ici maintenant j'élargis l'angle vu de mon
temps?*

Ce qu'il fait, sort hors du périmètre temporel du sablier le premier vu, et pénètre une marge invisible, visible imaginalement, du temps poïétopique, sablier élargi des possibles. Du point qu'il mire où tous temps sont présents, il voit les contingences avant leur existence.⁶⁰ (60; corsivi dell'Autore)

Uscendo dal perimetro temporale, Dante giunge infine alla pienezza compiuta.

La parola *plérophorie*, dal greco *πλεροο*, usata appena sotto, comporta infatti completezza, abbondanza, realizzazione:

[...] À l'or Dante aboutit, il aboutit à la plérophorie de la sphère infinie dont le centre est partout. Et sur un point de la surface de la sphère, obtient, enfin: l'enfant don vertical.

Et Dante rejoint Gemma. Si Beatrix est génitrice, c'est avec Gemma, gemme de terre, qu'il œuvre, et qu'il peut élever son enfant à nous tous.⁶¹ (*Ibidem*)

Si noti che *πλεροο* è termine corrente nei Vangeli. In quello di Matteo (1: 22-23), si legge: «Tutto questo avvenne perché si adempisse ciò che era stato detto dal Signore per mezzo del profeta / *Ecco, la vergine concepirà e partorirà un figlio che sarà chiamato Emmanuele*, che significa *Dio con noi*». La parte

60 «Poi, dal centro, Dante percepisce la clessidra avvolta da un'altra di base circolare infinita. *Ah ma: e se, dal solo centro del qui e ora allargo l'angolo visto dal mio tempo?* / Lo fa, esce dal perimetro temporale della clessidra visto per primo e penetra in un margine invisibile, immaginabilmente visibile, del tempo poietopico, della clessidra allargata delle possibilità. Dal punto focale in cui tutti i tempi sono presenti, egli vede le contingenze ancor prima della loro esistenza». Corsivi dell'Autore.

61 «[...] All'oro Dante conduce, giungendo alla pleroforia della sfera infinita il cui centro è ovunque. E su un punto della superficie della sfera, ottiene, infine: il bambino dono verticale. / E Dante si unisce a Gemma. Se Beatrice è una progenitrice, è con Gemma, gemma della terra, che lavora, e che può far crescere il suo bambino di tutti noi».

finale di questo quinto *Chant*, che conclude anche il primo Libro del primo ciclo, sembra pertanto riecheggiare parole di annunciazione laiche: Dante, insieme alla e sulla terra, ci indica che suo figlio, la poesia della libertà, è con noi e che ogni suo figlio è di tutti. Starà al poeta dell'oggi (ri)aprire le pagine di ogni epopea di questa utopica, storica poesia corale, e offrircela ciclicamente nel *Grand Œuvre* della vita.

* * *

In un mirabile saggio di Vittorio Sereni su *Il lavoro del poeta*, si legge alla fine: «Conclusioni? Nessuna. Avevo premesso che era mia intenzione rimanere in un ambito descrittivo, e questo ho cercato di fare valendomi, magari troppo, di citazioni» (Sereni 1999: 350). E poi aggiunge che la sua analisi (nello specifico, del cantiere di scrittura su *La figue* di Ponge, altro frutto semplice come le prugne *d'ente*/Dante) potrebbe portare ad alcune considerazioni circa la simbiosi tra critico e poeta, a volte presenti nel poeta stesso: «sicché – aggiunge Sereni rimandando, ma stravolgendola, alla già citata distinzione di Croce fra ‘poetico’ e ‘non poetico’ – non più è da parlare di “artifex additus artificii” quanto piuttosto di “semiologus additus poetae” con curiosi effetti pendolari di “ars combinatoria” tra critici e poeti e vice-versa» (*Ibidem*).

Gli autori qui descritti, che levano la loro voce dall'estremo contemporaneo, lasciano e trovano segni di continuità col passato e per il futuro, di cui Dante è talvolta frutto, talaltra angelo. La combinatoria è certamente qui principio di arte continua, e, si potrebbe azzardare, visto il nostro tempo, anch'essa ‘pendolare’, sul cui convoglio si entra qualche volta col passamontagna, altre volte, come danzatori, in collant⁶².

62 Mi riferisco all'espressione di Dominique Fourcade contenuta nel volume collaborativo *MW*, dove si legge che la danza nel moderno, cioè la sua poesia e la sua arte, inizia quando nel 1911, per una rappresentazione di *Giselle* al teatro Mariinskij di Sanpietroburgo, Vaslav Nijinsky si rifiutò di indossare sopra il collant il vestito di scena. Quando il corpo stesso diventa costume, «devient dans toutes ses formules possibles le plan même de la danse [della poesia e dell'arte] et la totalité de son visuel» (2001: 54); trad. «diventa, in tutte le forme possibili, il piano stesso della danza e la totalità del visibile».

Bibliografia

- Aa. Vv. 2005, *Passeurs de mémoire. De Théocrite à Alfred Jarry: la poésie toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, «Poésie».
- Beaumont E., 1954, *The Theme of Beatrice in the Pieces of Claudel*, London, Rockliff.
- Beckett S., 1977, *Collected Poems*, a cura di Seán Lawlor e John Pilling, New York, Grove.
- Bonfanti B., 2017, *Chants d'utopie, premier cycle*, Paris, Éditions Sens & Tonka.
- , 2019, *Chants d'utopie, deuxième cycle*, Paris, Éditions Sens & Tonka.
- , 2020, «BLANCA & ARNAULTZ (1/4) qui s'asservit au joug du livre de l'Amour OCCITANIE», in *Catastrophes* n. 26, Octobre-Novembre: 51-53.
<https://revuecatastrophes.files.wordpress.com/2020/09/catastrophes-26-1.pdf>
 (consultazione: 30/01/2021).
- Bonnefoy Y., 2010, «Dante et les mots», *Lettere Italiane*, 62.3: 357-374.
- , 2013, *L'Autre Langue à portée de voix*, Paris, Seuil.
- Bracciolini P., 1995, *Liber Facietiarum*, Milano, La Spiga.
- Chaillou M., 1987, *L'extrême-contemporain, journal d'une idée*, «Po&sie», 41: 5-6.
- Char R., 1983a, *Page d'ascendants pour l'an 1964*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*: 711-712; 2003, *Alleati sostanziali e «grandi astreignants» o la Conversazione sovrana*. Testo francese a fronte, trad. a cura di Elisa Bricco, Genova, San Marco dei Giustiniani, *I fuoricollana*: 85-86.
- , 1983b, «À une sérénité crispée», «L'Âge cassant», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*: 746-770.
- Cixous H., 2005, *Le Tablier de Simon Hantaï - Annagrammes*, Paris, Galilée.
- Claudel P., 1950, *Ode Jubilaire pour le six-centième anniversaire de Dante (1921)*, in «Feuilles de Saints», *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, t. II: 165-181.
- Derrida J., 1988, *Signéponge*, Paris, Seuil, *Fiction & Cie*.
- Dickinson E., 1955, *The Poems of Emily Dickinson*, a cura di Thomas H. Johnson Cambridge, Harvard University Press.
- Finck M., 2013, «Entretien avec Yves Bonnefoy: La poésie et le besoin de dialogue», in M. Finck-P. Werly. *Yves Bonnefoy: poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 5-29.
- Fourcade D., 1974, *Rêver à trois aubergines...*, in «Henri Matisse», *Critique*, 324, Paris, Minuit: 467-489.
- , 2005a, *sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L.
- , 2005b, *éponges modèle 2003*, Paris, P.O.L.
- , 2005c, *en laisse*, Paris, P.O.L.
- , 2005d, «avec une chistera», in ID., *en laisse*, Paris, P.O.L.: 53-57.
- , 2006, *David Smith jusqu'en 1952, une lecture*, in (a cura di) D. e C. Gimenez-D. Fourcade-A. Hindry-E. Krauss Rosalind, *David Smith. Catalogue de l'exposition organisée par la Solomon R. Guggenheim Foundation*, in collaborazione con il Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

- , 2012, *Tutto accade*, traduzione e postfazione a cura di Silvia Riva, Milano, La Vita felice.
- , 2020, *magdaléniennement*, Paris, P.O.L.
- Genetti S., 2014, *Beckett/Bocca: Nel loco onde parlare è duro (Inf. XXXII, 14)*, in (a cura di) L. Nissim-A. Preda, *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto: 241-257.
- Jabès E., 1991, *L'enfer de Dante*, postfazione a cura di Antonio Prete, Paris, Fata Morgana; ²2005, *L'inferno di Dante e Pages nouvelles*, traduzioni di Gianni D'Elia e Attilio Lolini (note di Antonio Prete e Ginevra Bompiani), Brescia, L'obliquo.
- Jacob M., 1945, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard.
- Levillain H. (a cura di), 2001, *Dante et ses lecteurs: du Moyen âge au XX^e siècle*. Actes du Colloque *Identités, représentations, échanges* (Université de Caen, 5-6 mai 2000), Poitiers, La Licorne, «Langues, littératures: Maison des sciences de l'homme et de la société».
- , 2003, *Dante: une poétique pour le XX^e siècle*, «Revue de littérature comparée», 308.4: 391-402.
- Perse S.-J., 1965, *Introduction à un poème sur Dante*, in *Accompagnements (1921), Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»: 429-430.
- , 1972, *Discours de Florence. Pour Dante*, in S.-J. Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»: 449-459.
- Peschechera V., 1967, «*Pour Dante*» o per sé. *Osservazioni sull'Allocuzione Fiorentina di Saint-John Perse*, in «Studi di Letteratura francese», Leo S. Olschki Editore, I.I: 163-174.
- Ponge F., 1960, *La figue (sèche)*, in «Tel Quel», 1; poi in Id., 1999, «*Comment une figue de paroles et pourquoi*», Id., *Œuvres complètes*, a cura di Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II: 759-891.
- Rancé D., 2009, «*Trois livres simultanés*» de Dominique Fourcade pour une exceptionnelle triangulation poétique, «French Forum», 34.1 (Winter): 85-96.
- Risset J., 1984, *Dante scrittore*, trad. di Marina Galletti con la collaborazione dell'autrice, Milano, Mondadori, «Passaggi».
- Sacotte M., 2001, *Comme dit l'autre (ou Giono et la référence à Dante)*, in Henriette Levillain (a cura di), *Dante et ses lecteurs: du Moyen âge au XX^e siècle*. Actes du Colloque *Identités, représentations, échanges* (Université de Caen, 5-6 mai 2000), Poitiers, La Licorne, «Langues, littératures: Maison des sciences de l'homme et de la société»: 153-164.
- , 2003, *Enfers et damnations*, in Jean-François Durand e Jean-Yves Laurichesse, *Giono dans sa culture*, Perpignan, Presses universitaires de la Méditerranée: 211-225.
- Sereni V., 1999, *Il lavoro del poeta*, in «Poetische», 3: 330-351; poi in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2013: 1126-1143.
- Sofer J., 1961, «Dante und Claudel», in *Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, 71.3-4: 231-244.
- Sollers P., 1968a, *Écriture et révolution*, in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.

- , 1968b, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.
- , 2004, *Philippe Sollers. Entretien avec Irène Salas*, in M. Dambre-A. Mura-Brunel-B. Blanckeman, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle: 81-97.
- Valabrègue F.-Fourcade D., 2006, *Un entretien*, in «Dossier Dominique Fourcade», *Cahier critique de poésie*, n. 11, Centre National de Poésie Marseille, Éditions Farrago: 5-18.
- Waternaux I.-Monnier, M.-Fourcade, D., 2001, *MW*, Paris, P.O.L.

SVEDESI CHE HANNO LETTO DANTE

Conny Svensson
UNIVERSITÀ DI UPPSALA

Il primo svedese che lesse la *Divina Commedia* in lingua originale e che ne apprezzò gli intenti fu Carl Wilhelm Böttiger (1807-1878). Personalità letteraria eminente, fu professore a Uppsala e uno dei diciotto membri dell'Accademia Svedese; nel suo approccio a Dante fu più un divulgatore acuto e devoto che un pensatore originale.

Tra il 1835 e il 1836 Böttiger intraprese un lungo viaggio di formazione in Italia come borsista dell'Accademia, un'esperienza destinata a cambiargli la vita, durante la quale maturò la convinzione che il clero cattolico fosse spregiudicatamente ipocrita e che dovesse ritenersi grato di avere avuto la fortuna di nascere in un Paese protestante. Il suo atteggiamento nei confronti delle questioni sociali e politiche era quello tipico di un romantico del suo tempo, ovvero di totale disinteresse.

Nella primavera del 1845 presentò a Uppsala alcune traduzioni della *Commedia*, che erano però incomplete e includevano soltanto i primi sette canti dell'*Inferno*. Il testo italiano è riportato a fianco di quello svedese, e la traduzione è in versi, ma senza rima. La decisione di tralasciare le rime, motivata nella prefazione, venne presa nel tentativo di essere il più fedele possibile all'originale. Böttiger inserì poi numerosi commenti in nota, incentrati su dettagli linguistici e biografici relativi a singoli passi del testo. Va ricordato che questa traduzione è stata molto apprezzata anche da parte di lettori più recenti perché di agevole lettura e realizzata con mirabile perizia filologica, sebbene la tendenza a tradurre parola per parola renda i versi talvolta forzati.

Negli *Svenska Akademiens handlingar*, gli annali dell'Accademia Svedese, sono contenuti due studi più ampi su Dante, *Om Dantes liv och skrifter* (*Sulla*

vita e sugli scritti di Dante, 1865) e *Dantes Commedia divina (La Commedia Divina di Dante*, 1875), entrambi parzialmente basati sulle conferenze tenute da Böttiger all'Università di Uppsala. Per Dante, come per Shakespeare, la diffusione di leggende ha contribuito a colmare le lacune nelle notizie sulle loro vite; in proposito, Böttiger mostra un atteggiamento contraddittorio: sebbene da un lato critichi quei biografi che diffondono 'racconti e giudizi' sulla vita del poeta, egli stesso usa acriticamente fonti fantasiose tratte da una letteratura più antica, come ad esempio la biografia dantesca di Boccaccio.

Nella lettura di Böttiger Dante è dipinto come un patriota e al tempo stesso come un cosmopolita. In particolare l'interprete svedese è affascinato dall'idea di monarchia universale retta dall'imperatore, un'utopica federazione unita sotto una guida saggia e ferma, che probabilmente lo studioso vedeva realizzata nella Svezia di Oscar II. Il monarca svedese e l'imperatore medievale incarnano lo stesso ideale di un regnante autoritario, superiore a ogni conflitto, e nell'utopia di Dante Böttiger trova una forma di governo priva di 'scomodi' elementi democratici.

I discorsi di Böttiger sulla *Commedia* devono naturalmente essere contestualizzati storicamente. Il concetto di 'Dante pellegrino' è ancora sconosciuto, e Böttiger non si cura di tracciare differenze fra Dante scrittore e Dante personaggio all'interno del poema. È poi evidente che ritiene l'*Inferno* la più significativa fra le tre cantiche dell'opera: i numerosi attacchi ai papi e l'elenco dei loro peccati permettono infatti di interpretare Dante come prefigurazione di Lutero e della Riforma allo stesso modo di altri eroi della fede, ad esempio Bernardo di Chiaravalle, che nella versione di Böttiger diventa, si potrebbe dire, un mezzo luterano. Ma la lettura non è mossa solo dalla polemica religiosa, emerge chiaramente che per Böttiger Dante è il più grande autore della letteratura mondiale.

Arnold Norlind (1883-1929) fu docente di geografia presso l'Università di Lund e un efficace educatore del popolo, e il suo interesse per Dante lo accompagnò per tutta la vita. Nel 1921 fu pubblicata la sua traduzione in rima dell'*Inferno*, scritta in una lingua scorrevole e tutt'altro che artificiosa, mentre una versione incompleta del *Purgatorio*, interrotta al canto ventisettesimo, uscì postuma. Norlind aveva inoltre programmato un altro lavoro su Dante che sarebbe dovuto diventare l'opera di una vita, ma che invece si ridusse a un libro di proporzioni e ambizioni più modeste, intitolato laconicamente *Dante* (1925). Nel testo, considerato un'opera minore, Norlind procede di canto in canto, riportando meccanicamente il contenuto, con numerosi passi tratti dalla propria e da altre traduzioni. Il ritmo accelera nella sezione sul Paradiso, in cui l'autore dà l'impressione di essersi stancato del proprio lavoro: lunghe sequenze di citazioni non commentate prendono qui il posto dei commenti e dell'analisi. In questa modesta introduzione a

Dante, pensata per il pubblico svedese, non trovano quasi spazio elementi controversi o di difficile interpretazione.

Un'attenzione considerevole è invece dedicata alle questioni politiche di Firenze e lo stesso Dante è rappresentato come un nobile tanto saldo sulle sue posizioni quanto irreprensibile. Tale culto acritico della figura dell'eroe è consueto nella letteratura di più antica data e, naturalmente, si fonda non su fatti documentati bensì sulle interpretazioni personali dei biografi. Da questo punto di vista Norlind assume una posizione differente nella raccolta di saggi postuma *Skapande liv (Vita creativa, 1929)*, che comprende uno scritto in cui, anziché giustapporre episodi, mira a offrire una visione unitaria e d'insieme, sfoggiando una prosa vivace e dando prova del proprio impegno etico. Se Dante attraversa il regno dei morti e fa ritorno, noi portiamo i mondi descritti nelle cantiche dentro di noi, e in un unico giorno possiamo trovarci in tutti e tre: a seconda dello stato d'animo e della nostra coscienza conosciamo il male dell'Inferno e attraverso il Purgatorio tendiamo verso l'alto, verso la consapevolezza e la giustizia. In quest'ottica la *Commedia* di Dante diventa un'opera sull'arte di vivere.

La letteratura svedese su Dante crebbe considerevolmente negli anni Sessanta del Novecento, decennio che vide la pubblicazione dei due lavori più ampi e significativi sulla vita e l'opera dell'illustre fiorentino: *Från helvetet till paradiset (Dall'Inferno al Paradiso, 1964)* di Olof Lagercrantz e *Dante: mannen, tiden, verket (Dante: l'uomo, l'epoca, l'opera, 1947)* di E.N. Tigerstedt. Il libro di Lagercrantz divenne un successo di critica e di pubblico senza precedenti, nonostante trattasse di un prodotto poco commerciale, un classico della letteratura mondiale dato ormai per morto. Negli anni successivi seguirono nuove edizioni e traduzioni, un successo editoriale che ebbe una risonanza ben oltre i confini nazionali. La Svezia è solitamente descritta come uno dei Paesi più secolarizzati al mondo e questo rende ancora più curioso lo stupefacente apprezzamento riservato alla *Divina Commedia*, un poema composto da un cattolico nel Medioevo. A ciò si aggiunge il fatto che, allora come oggi, la maggior parte degli svedesi sembra avere una concezione negativa o addirittura prevenuta nei confronti della fede e delle pratiche cattoliche.

D'altro canto, Olof Lagercrantz era un personaggio ben noto nella Svezia del 1964: uno degli intellettuali di punta del tempo, caporedattore del quotidiano più importante del Paese, popolare autore di narrativa e critico. Un libro non diventa necessariamente un *bestseller* perché l'autore è una celebrità mediatica, ma è innegabile che ciò possa aiutare. Nel caso di Lagercrantz, il successo del volume si può spiegare anche con il suo stile brillante e la sua grande abilità narrativa. A questo si aggiunge che il libro, per così dire, arrivava al momento giusto, esprimendo valori che in molte cerchie erano considerati progressisti e politicamente corretti.

Un'opinione ricorrente nelle recensioni positive è che il libro parli della contemporaneità, per cui Dante risulta 'moderno' e 'attuale'. Sia nelle recensioni sia nel libro di Lagercrantz si assiste tuttavia a una deriva disorientante: queste lodi si basano infatti sull'implicita premessa che le analisi storico-letterarie siano noiose e pedanti, mentre risulta avvincente l'idea che i classici gettino luce sulla situazione odierna. Si afferma che Dante è allo stesso modo moderno e senza tempo, ma viene da chiedersi se questi concetti siano conciliabili tra loro. La questione si fa ancora più problematica nel momento in cui il Dante delineato da Lagercrantz, con tanto di anacronismi, viene proiettato all'indietro e presentato come rappresentante degli scrittori medievali nel loro contesto storico.

Nelle recensioni della stampa svedese è raro imbattersi in voci critiche, benché i recensori ammettano anche una mancanza di competenze e conoscenze. Per incontrare punti di vista che mettono in discussione il lavoro invece di limitarsi a lodi sperticate, si deve guardare a una sparuta cerchia di studiosi specialisti (in Svezia Anders Cullhed e Magnus Röhl), la cui obiezione più importante è che Dante viene semplificato e banalizzato. La sua presunta 'modernità' prende il sopravvento, diventando la questione principale, mentre la 'storicità' è relegata a un ruolo subordinato; la capacità di immedesimarsi prevale dunque su un approccio analitico. Inoltre Lagercrantz non fa distinzione tra poesia e realtà, oscillando continuamente tra l'una e l'altra. Non c'è neppure una chiara separazione tra il Dante scrittore e il Dante personaggio nella finzione della *Commedia*. Naturalmente in un'interpretazione secolarizzata della *Commedia* Dio è assente, ma in tal modo Olof Lagercrantz non può rendere giustizia all'escatologia dantesca, e i peccatori vengono romanticizzati, banalizzati e trascurati.

Il libro è scritto con un entusiasmo fervido e contagioso, il linguaggio straordinariamente vivido si fa a tratti virtuosistico con immagini e formulazioni sorprendenti, anche se questo talento verbale viene a volte utilizzato per considerazioni bizzarre e contraddittorie. L'opera di Dante non viene dunque letta alla luce di un contesto medievale. La trama della *Commedia* appartiene alla contemporaneità così come la pioggia all'istante in cui cade: questo può anche essere vero, ma il problema è che gli anacronismi diventano un dato di fatto mai messo in discussione, mentre sarebbe ragionevole pretendere che le interpretazioni storiche, pur travalicando i limiti temporali, facciano riferimento a ciò che realmente si trova nell'opera analizzata.

Olof Lagercrantz attraversa i regni dei morti in compagnia del Dante pellegriano. La maggior parte dello spazio è dedicata ai ben noti episodi dell'*Inferno*, composti e selezionati dall'autore in linea con la precedente tradizione del Romanticismo. Una difficoltà per il lettore moderno consiste nel fatto che Dante e il suo pubblico credevano in un Inferno concreto con pene eterne, un regno dei morti creato da un Dio onnipotente e misericordioso, come si sottolinea in più passaggi. Noi non condividiamo questa fede e può

essere motivo di imbarazzo che un grande poeta esprima una visione ‘errata’, per cui all’interprete si presentano due alternative: la prima presuppone che l’Inferno di Dante sia una realtà storica, ‘una cosa seria’; la seconda consta nell’applicare la strategia della razionalizzazione, sottoponendo Dante a una metamorfosi che lo rende più umano e laico in senso moderno. La sua concezione del mondo viene quindi corretta retrospettivamente, per porla all’altezza del nostro intelletto.

Quest’ultima è la strategia di Olof Lagercrantz. L’Inferno non è realmente l’Inferno: è uno stato mentale o un’esistenza senza via d’uscita, i morti che il Dante pellegrino incontra non sono peccatori. Può bastare un esempio chiarificatore: lo studioso prova a dare una risposta all’antica questione del perché Brunetto Latini, il venerato maestro di Dante, si trovi all’Inferno. Lagercrantz ritiene che il sodomita sia stato giudicato in accordo con ciò che chiama ‘senso comune’, pertanto l’autore della *Commedia* si sarebbe adeguato a un sistema morale che in realtà disapprova. Con un paragone azzardato, Lagercrantz assimila Dante a uno scrittore che in Unione Sovietica si senta in dovere di condannare Lev Trotsky, pur tuttavia descrivendolo come un caro amico. Dante è qui presentato come una sintesi fra un intellettuale illuminato e ironico e un dissidente sovietico che, con fare cospiratorio, strizza l’occhio a chi condivide le sue idee mentre nasconde critiche audaci tra le righe. Un tale pubblico naturalmente non esisteva nel Medioevo. Nell’episodio su Brunetto Latini, Lagercrantz avanza anche l’ipotesi stupefacente che Dante provasse vergogna nei confronti delle atroci sentenze divine, convinzione che poteva certamente essere espressa nel 1964, ma non nel Medioevo.

È comprensibile che un lettore moderno e laico possa trovare gli ultimi canti del *Paradiso* di difficile lettura, e lo stesso Lagercrantz sembra mostrare poco entusiasmo per le complesse allegorie e le sottigliezze teologiche. La sua trattazione si limita a passare in rassegna gli argomenti con lunghe citazioni e descrizioni, invece di utilizzare il proprio linguaggio, vivido e personale. Ispirazione ed entusiasmo sembrano semplicemente essersi esauriti verso la fine.

Eugène Napoleon Tigerstedt, appartenente a un’antica famiglia nobile di svedesi di Finlandia, fu attivo a Stoccolma dalla fine degli anni Quaranta, dapprima come editore e poi come professore di letteratura. Già in vita era considerato un gigante d’erudizione, che interveniva a convegni internazionali con soverchiante autorità. Uno dei suoi ambiti di specializzazione era l’antica Grecia, in particolar modo Platone, e il suo approccio allo studio della letteratura era orientato prevalentemente alla storia delle idee, con un rifiuto netto dell’approccio teorico diffusosi all’interno della disciplina.

Il suo libro su Dante fu ben accolto dalla critica svedese, colpita dall’erudizione dell’autore. Anche Lagercrantz recensì il testo, ed espresse un parere favorevole pur non addentrandosi in dettagli critici, benché riconoscesse

in Tigerstedt la tendenza ad attribuire alla ricerca tradizionale un valore imprescindibile. Per Tigerstedt, invece, Lagercrantz poteva essere annoverato tra quei lettori di Dante che allo stesso tempo erano uomini di lettere, una schiera elogiata perché contribuiva a mantenere viva la grande letteratura attraverso i secoli. Allo stesso tempo, però, Tigerstedt tenne a sottolineare la sua discreta presa di distanza dalla saggistica personale e anacronistica à la Lagercrantz.

Tigerstedt si allontana dal modello consueto in cui il critico accompagna il Dante pellegrino lungo il suo viaggio, applicando invece una suddivisione tematica in tre parti già illustrata nel titolo del volume, *Dante: tiden, mannen, verket* (*Dante: l'epoca, l'uomo, l'opera*). La sezione sulla *Commedia* ha da sola la stessa estensione delle parti sull'uomo Dante, sull'epoca e sulla sua restante produzione prese insieme. L'intricata politica dell'epoca di Dante viene affrontata con umorismo leggero, e a proposito dei giochi di potere fiorentini Tigerstedt respinge la datata concezione per cui Dante sarebbe stato un combattente per la libertà e un patriota. Nell'esame delle fonti è un critico rigoroso e scettico, che non accetta notizie fantasiose sulla vita del poeta. Sul piano filosofico Dante viene descritto come un eclettico, per il quale l'esperienza pratica ha la precedenza sulla sistematicità del pensiero.

Tigerstedt non aveva condotto in prima persona studi originali sulla *Commedia*: quello che gli premeva era che ciò che scriveva fosse supportato e legittimato da quanto altri avevano scritto prima di lui, senza che il discorso desse spazio a interpretazioni e riflessioni nuove. Negli anni Sessanta era ormai impossibile avere una visione esaustiva del profluvio di ricerche sulla vita e le opere di Dante per cui qualsiasi selezione non poteva che essere soggettiva. Dai riferimenti bibliografici si desume quali studi Tigerstedt avesse letto con profitto e consigliasse; si tratta sempre di opere che si accordano con le sue preferenze personali. Le sue conoscenze su Dante derivavano soprattutto da quegli esperti italiani la cui produzione può essere ricondotta a termini quali erudizione, positivismo, studio delle fonti, razionalismo, storia delle idee, conoscenza approfondita delle vicende personali e politiche. Dunque storia della letteratura nel senso più tradizionale del termine.

Tigerstedt non descrive, come avevano fatto Böttiger o Lagercrantz, un viaggio nell'aldilà in compagnia del pellegrino. L'analisi tematica ricorda piuttosto un movimento che prende avvio da una sezione su fattori più o meno secondari: la genesi, le fonti, lo stile e la lingua, la visione della storia, la concezione di Dio e del mondo. In seguito la disamina arriva finalmente a concentrarsi sul testo della *Commedia* e sulle sue problematiche. A proposito della genesi dell'opera non vi sono fonti sicure su cui basarsi; diverse ipotesi vengono valutate e rifiutate dall'esame sempre critico di Tigerstedt.

Come la maggior parte degli studiosi, Tigerstedt vuole leggere la *Commedia* come una rappresentazione realistica, non come una compiuta

ta allegoria o una visione. Allo stesso tempo gli è chiaro che l'opera mira ad essere molto più di un poema. I regni dei morti sono realtà, ma Dante oscilla tra fatto e finzione, poesia e dottrina. Qui Tigerstedt polemizza con Benedetto Croce, che pone una netta distinzione tra poesia e dottrina all'interno della *Commedia*. Pur ammettendo che l'opera presenta diversi elementi allegorici, Tigerstedt non è disposto ad accogliere il valore assoluto di un'interpretazione orientata prevalentemente su questo aspetto.

Le analisi di Tigerstedt sono in larga parte certamente inappuntabili, benché talvolta si possa avere l'impressione che sconfinino nell'ovvietà. Contrariamente a molti altri interpreti, non si sofferma su singole scene chiave famose, preferendo attenersi a una visione d'insieme esaustiva. Gli episodi di Paolo e Francesca, Brunetto Latini e Farinata vengono semplicemente citati *en passant*, senza ulteriori approfondimenti, secondo la consuetudine di Tigerstedt di evitare analisi dettagliate e *close reading*. Lo studioso evidenzia poi che il canto di Ulisse è uno degli episodi più conosciuti e controversi della *Commedia*, ma si limita a motivare questa affermazione laconicamente, in un paio di righe e con un breve rimando in bibliografia.

Come altri interpreti, Tigerstedt ritiene che a volte Dante abbia la tendenza a salire in cattedra, sebbene non manifestamente; una peculiarità che ha sicuramente contribuito a legittimare la separazione operata da Croce tra poesia e dottrina. Vi è sempre spazio per considerazioni erudite nei temi trattati, sebbene si possa avere l'impressione che manchi un legame organico con l'azione. Tigerstedt non è affascinato dal Dante maestro che sottopone il lettore all'«esame sul divino», eppure trova ragioni per stupirsi dell'abilità del poeta nel trasformare in poesia contenuti teologici o filosofici: raramente scade nella prosa rimata, osserva con ammirazione.

Tigerstedt preferisce concentrarsi più sulla contestualizzazione del poema che sul poema stesso e in questo senso non è in linea con gli orientamenti coevi della ricerca, ad esempio con il concetto di «figura» introdotto da Erich Auerbach e dai suoi «allievi» come strumento per facilitare l'interpretazione di aspetti controversi, primi fra tutti gli spiriti magni dell'*Inferno*. Tigerstedt sentenzia, senza giustificazioni, che Auerbach ha intrapreso una via totalmente errata, trattando questo tema in maniera stimolante ma fuorviante, e ribadisce con enfasi che la *Commedia* è finzione, non una biografia dissimulata. È anche importante sottolineare che l'apparato di informazioni non deve diventare, per Tigerstedt, l'aspetto dominante. A questo proposito merita di essere ricordata l'arguta chiosa finale, secondo cui la *Commedia* di Dante sarebbe un'opera al contempo classica e attuale, che richiede sia una ricerca erudita sia una lettura appassionata.

Nella primavera del 1989 fu pubblicato *Det synliga osynliga. Anteckningar till Dantes Divina Commedia (L'invisibile visibile. Annotazioni sulla Divina Commedia di Dante)* di Jan Olov Ullén. Ullén, nato nel 1934, lavorava in radio, dove presentava prevalentemente poesia. L'autore è fin troppo modesto

nel definire il proprio volume l'opera di un critico e amante della poesia; in realtà si tratta di un lavoro originale e ambizioso, anche perché Ullén è il primo svedese che si avvale degli strumenti della moderna teoria letteraria per analizzare il testo della *Commedia*.

Lo studioso individua due diversi modi di leggere il capolavoro di Dante: il primo, di tipo più storico, offre ragguagli sulla vita e l'ideologia medievali; la seconda modalità di lettura è invece soggettiva e psicologica, e si occupa della spiritualità interiore, del suo potere curativo e creativo. In questo secondo caso le riflessioni si fanno scientemente anacronistiche e si concentrano su tematiche che trascendono le urgenze di Dante stesso. Ullén cita sempre la *Commedia* in lingua originale con proprie traduzioni in prosa – le traduzioni non sono certamente all'altezza, ad esempio, delle eccellenti versioni di Björkeson, ma l'intento è quello di avvicinarsi il più possibile al testo di Dante. Con una formula efficace, lo stile di Dante viene definito talora lapidario come quello di una saga islandese, talaltra drammatico come quello delle grandi opere di Shakespeare. Nel capitolo introduttivo Ullén approfondisce, più di qualsiasi interprete svedese prima di lui, l'importanza della retorica antica, con numerosi esempi che illustrano la sorprendente versatilità del linguaggio dantesco.

Ullén legge dunque la *Commedia* in chiave metapoetica, come descrizione della propria stessa genesi, allineandosi ad alcuni testi precedenti, fra cui probabilmente il volume dell'americano John Freccero *Dante. The Poetics of Conversion* (1964), che Ullén stesso definisce un libro brillante. La sua analisi parte dal presupposto che la *Commedia* rappresenti contemporaneamente due viaggi: il primo nell'aldilà, dall'Inferno al Paradiso, e il secondo nel successivo processo di scrittura. Il racconto sui regni dei morti è al contempo una rappresentazione allegorica del lavoro di messa per iscritto, in un secondo momento, di ciò che si è visto. Alla fine del viaggio il pellegrino scriverà la *Divina Commedia*, una resa dei conti del poeta con sé stesso. Ullén interpreta le parole conclusive come se Dante in quel momento avesse trovato la forza di portare a termine il suo compito e scrivere la sua grande opera. Questo implica che la vicenda ricominci da capo, con un movimento circolare: nella conclusione è contenuto un nuovo inizio.

Secondo questa prospettiva l'opera acquisisce una funzione terapeutica poiché rappresenta un viaggio attraverso l'oscurità e la notte per approdare alla luce e alla guarigione. Ullén vuole individuare nella *Commedia* ulteriori livelli di significato oltre a quello religioso e metafisico: Dante diventa medico e in un procedimento medico non vi è bisogno di alcun Dio. Ullén ritiene che Lagercrantz e altri abbiano interpretato le descrizioni dell'Inferno di Dante con troppa benevolenza. Se da un lato è innegabile che le pene riservate ai peccatori dall'animo nobile appaiano spietate e inflessibili, dall'altro lo studioso aggira il problema sostenendo che il testo di Dante ci invita a rivolgere lo sguardo verso l'interiorità e a fare chiarezza anche su noi stessi.

La prospettiva si sposta quindi sui nostri personali peccati e non è più necessario preoccuparsi dei contenuti contraddittori del poema.

La vita e l'opera di Dante sono state talvolta rielaborate anche nella narrativa svedese. Pochi cenni possono bastare per *Dante Alighieri, eller frihetens skald* (*Dante Alighieri, ovvero il poeta della libertà*, 1841) di Carl August Adlersparre, testo fondato su una retorica vuota e superflui eccessi emotivi, in cui ogni ricerca di un tono personale o di un pensiero originale sarebbe vana. Il Dante di Adlersparre è un malinconico poeta romantico mascherato in abiti medievali.

Mats Berggren, nato nel 1957, autore di libri per ragazzi nonché di alcuni romanzi per adulti, si è a sua volta rifatto all'immaginario dantesco in *Den tidlösa komedin. Inferno* (*La commedia senza tempo. Inferno*, 1998), primo volume di un progetto di trilogia mai portato a termine. Nel romanzo il narratore riceve la visita dello scrittore comunista Peter Weiss, di ritorno dal regno dei morti per condurlo, come una sorta di Virgilio, in un viaggio attraverso la società di classe svedese. Gli episodi della *Commedia* vengono rielaborati più o meno velatamente, come nel caso di Brunetto Latini, che nella versione moderna diventa un giovane malato di AIDS. La seconda parte del romanzo è concepita come un viaggio nel tempo attraverso la storia europea, specialmente negli anni della Prima guerra mondiale e delle rivoluzioni, e il testo si fa più educativo che poetico, con tendenze socialiste.

Nel febbraio del 2004 debuttò al Göteborgs Stadsteater la pièce *Dantes gudomliga komedi* (*La Divina Commedia di Dante*) di Niklas Rådström. Più tardi quello stesso anno ne fu pubblicata una versione in volume, con significativi ampliamenti e modifiche, accompagnata da un saggio esplicativo. Rådström sceglie saggiamente di non provare a riprodurre in svedese le terzine dantesche, utilizzando invece versi liberi non rimati. Figure ricorrenti sono il pellegrino Dante – che si pone sia come narratore che osserva sia come viandante attraverso i regni dei morti – Virgilio e Beatrice, cui si aggiungono angeli e diavoli, in coro o individualmente. La lingua si adatta alla situazione e al parlante, passando da un registro alto e ieratico alle più sfacciate oscenità.

Con grande fantasia e creatività Rådström collega il mondo della *Commedia* al contesto contemporaneo in maniera giocosa, talvolta cabarettistica. Questa caratteristica del testo è evidente nel momento in cui Virgilio mostra alcuni classici presi da un carrello di biblioteca, episodio che corrisponderebbe al dialogo nel Limbo fra il pellegrino e i grandi poeti dell'antichità. Nelle Malebolge invece si leggono pettegolezzi tratti da riviste scandalistiche, le cui copertine sono tutte insudiciate di sterco, e dinnanzi all'ammonimento di lasciare ogni speranza sopra la porta dell'Inferno il pellegrino constata rassegnato: «Eh, già, questo lo si può dire... è una vita difficile». Inoltre nella versione di Rådström Dante, che nel primo canto della *Commedia* si è smarrito, diventa un profugo e uno straniero.

Nel saggio d'accompagnamento Rådström scrive che la parte sull'Inferno è derivata in gran parte da Dante e vi si trovano anche molte delle scene diventate parte del canone della letteratura mondiale. Al principio della sezione sul Purgatorio si ha l'impressione che sia finita una guerra, ci si è lasciati l'Inferno alle spalle, e Dante e Casella intonano insieme una canzone in inglese, come un duo da *musical*. «Nel [mio] Purgatorio si trovano molte pagine che riflettono, immagine per immagine, la visione di Dante», scrive Rådström nel commento. In questo caso l'autore non procede episodio per episodio ma, dopo le scene con Catone e Casella, segue la strada che sale sulla montagna del Purgatorio, dove i peccatori litigano l'uno con l'altro e con il pellegrino Dante. Il linguaggio è qui marcatamente moderno, colloquiale e colorito da impropri.

Sulla parte dedicata al Paradiso Rådström scrive nel commento: «Il Paradiso mantiene solo una manciata di versi che Dante riconoscerebbe come propri, oltre ai nomi dei cieli e alla loro suddivisione». La sezione si compone infatti di dieci pezzi musicali e prende avvio con un benvenuto che ha ben poco di sacro: «Dante, entra! Per Dio! Su, dai, entra, che diavolo!». Questo tono non viene però mantenuto più avanti: «molte delle scene sfumano in un'estasi silenziosa e nel trionfo d'esistere».

Durante questi brani entrano in scena direttori di coro, con o senza coristi, e strumenti musicali solisti. I testi presentano qualche riferimento alla vita e all'opera di Dante, mentre i rinvii alla modernità ampliano la prospettiva temporale dal Medioevo fino alla contemporaneità. Alla fine tutte le voci si uniscono sotto le stelle, in un estatico cerchio danzante, immagine della beatitudine degli uomini, in comunione senza Dio.

(Traduzione italiana di Francesca Turri)

Questo saggio è basato su alcune sezioni del mio libro *De läste Dante. Från Boccaccio till Tage Danielsson* (Carlssons förlag, 2020; *Lettori di Dante. Da Boccaccio a Tage Danielsson*), che si sofferma anche su diversi lettori non svedesi del sommo poeta.

Bibliografia

- Adlersparre C.A., 1841, *Dante Alighieri, eller frihetens skald: romantiska tidstafvor*, Stockholm, Hjerta.
- Alighieri, D., 1983, *Den gudomliga komedin*, traduzione svedese e commenti di Ingvar Björkeson, Stockholm, Natur och Kultur.
- Berggren M., 1998, *Den tidlösa komedin. Inferno*, Stockholm, Rabén Prisma.
- Böttiger C.W., 1845, *Stycken ur Dantes Divina Commedia. Kommenterade och metriskt öfversatta*, Uppsala, Wahlström & Låstbom.
- , 1853, *Italienska studier*, Uppsala, Wahlström & Låstbom.
- , 1881a, *Reseminnen. Utdrag ur bref under en utrikes resa åren 1835-1836*, in Id., *Böttigers Samlade Skrifter*, vol. 6, Stockholm, F.&G. Beijers Förlag: 149-297.
- , 1881b, *Sjelfbiografiska anteckningar och bref*, s.n., Stockholm.
- , 2016, *Dantestudier*, Stockholm, Svenska Akademien i samverkan med Atlantis.
- Cullhed, A., 1989, *Dante i åttioatalet*, «Dagens Nyheter», 10/03/1989.
- , 2011, *Dantes suggestiva mörkerseende*, «Axess» 9, <https://www.axess.se/artiklar/dantes-suggestiva-morkerseende/> (consultazione: 01/01/2021).
- , 2013, *On Boasts and Blushes: Some Remarks on the Swedish Reception of Dante and Petrarch*, in L. di Nicola-C. Schwartz (a cura di), *Libri in viaggio*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis: 13-22.
- Danielsson T., 1968, *Mannen som slutade röka: en psykisk thriller*, Stockholm, Wahlström & Widstrand.
- Freccero J., 1986, *Dante. The Poetics of Conversion*, Cambridge, Harvard University Press.
- Lagercrantz O., 1964-1966, *Från helvetet till paradiset. En bok om Dante och hans komedi*, Stockholm, Wahlström & Widstrand.
- , 1967, *Många vägar till Dante*, in «Dagens Nyheter», 01/11/1967.
- Lundberg, J., 2011, *The Importance of Keeping Immortal Works Alive*, «Axess» 9, <https://www.axess.se/artiklar/the-importance-of-keeping-immortal-works-alive/> (consultazione: 01/01/2021).
- Norlind A., 1924, *Dante som geograf och medeltidens behandling av frågan om vatten och land*, «Ymer» 44: 260-278.
- , 1925, *Dante*, Stockholm, Norstedt.
- , 1929, *Skapande liv. Studier och bekännelser*, Stockholm, Bonnier.
- Rådström N., 2004, *Dantes gudomliga komedi. En dikt i tre akter efter Dante Alighieri samt en essä*, Stockholm, Bonnier.
- Röhl M., 1986, *Ur den svenska trecentobildens historia: två studier rörande framför allt Dante, Divina comedia och Inferno V*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- , n.d., *Carl Wilhelm Böttiger*, «Svenskt översättarlexikon», https://litteraturbanken.se/%C3%B6vers%C3%A4ttarlexikon/artiklar/Carl_Wilhelm_B%C3%B6ttiger (consultazione: 01/01/2021).
- Tigerstedt E.N., 1967, *Dante: tiden, mannen, verket*, Stockholm, Bonnier.
- Ullén J.O., 1989, *Det synliga osynliga: anteckningar till Dantes Divina Commedia*, Stockholm, Bonnier.

ALLA RICERCA DEL SASSO DI DANTE:
LA FIRENZE DANTESCA NELLE MEMORIE DEI VIAGGIATORI
POLACCHI DELL'OTTOCENTO

Luca Bernardini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

In Polonia, il culto di Dante ha raggiunto il suo culmine nella seconda metà del XIX secolo. Come ha notato Andrea De Carlo (2017: 269), questa fu l'epoca che vide un eccezionale incremento delle traduzioni del poeta fiorentino. Alla prima resa integrale della *Divina Commedia* a opera di Julian Korsak (1860) seguirono le traduzioni di Antoni Stanisławski (1870) e quella – celeberrima – di Julian Porębowicz (1896-1906), nonché le versioni di altre opere del Sommo Poeta, come la *Vita Nova*, volta in polacco da Atanazy Siekierski (1861). A questa attività translatoria era però preceduta una peculiare forma di conoscenza della figura del poeta fiorentino derivante dalla pratica del viaggio in Italia, allorché più di una località posta sul loro itinerario forniva ai viaggiatori – poeti, scienziati, storici dell'arte – occasioni di riflessione sull'autore della *Divina Commedia*¹. Uno dei primi viaggiatori ad arrivare a Firenze dopo la conclusione delle guerre napoleoniche fu Stanisław Dunin-Borkowski (1782-1850) che si limitò a ricordare come per Dante la gloria della città venisse proclamata dal mare e dalla terra (Dunin-Borkowski 1820: 64)². A Bernard Potocki (1800-1874), illuminista, cultore delle libertà civili, il genio della libertà parve albergare in certi luoghi come

1 È questo ad esempio il caso di Michał Wiszniewski (1848) che nel suo *Podróż do Włoch Sycylii i Malty* (Viaggio in Italia, Sicilia e Malta) segnala i diversi 'Dantiana' incontrati durante il viaggio, si tratti della presenza di Dante, Petrarca e Boccaccio nell'affresco di Jacopo da Verona *I re magi portano i doni al bambino* nella chiesa di S. Giuseppe (1397) a Padova o quella di manoscritti danteschi nella Biblioteca del Seminario della stessa città.

2 *Inferno*, XXVI: «Godi Fiorenza, poi che se sì grande / che per mare e per terra batti l'ali / et per lo 'nferno il nome tuo si spande».

piazza della Signoria, così simile al foro di Roma per la sua funzione di luogo di incontro pubblico, o come gli Uffizi. Il culto delle libertà repubblicane andava di pari passo, per il viaggiatore di formazione illuministica, con una profonda ammirazione per Dante: Potocki nel suo *Voyage dans une partie de l'Italie* (1825) segnalava la presenza di via dell'Inferno, del Limbo e del Purgatorio. Se mancava via del Paradiso era perché «apparentemente i fiorentini non sono riusciti a trovarne uno proprio»³ (Potocki 1825: 19). Non tutti, magari, visitavano Firenze con la necessaria preparazione storico-culturale, almeno per ciò che concerneva questo ambito specifico: l'avvocato e deputato alla Dieta polacca Franciszek Wołowski (1786-1844), osservando il cosiddetto 'sasso di Dante', sosta obbligata per chiunque effettuasse una visita a Santa Maria del Fiore, si compiaceva del fatto che da lì il sommo poeta avesse potuto ammirare «l'opera di Brunelleschi, la cupola del Duomo» (Wołowski 1845: 344), la cui costruzione ebbe inizio – come avrebbe dovuto sapere – ben novantanove anni dopo la morte di Dante⁴.



Immagine 1. Il cosiddetto 'sasso di Dante', foto Massimo Agus, Copyright Nardini Editore, Firenze, autorizzazione richiesta.

3 «Apparemment que les Florentins n'ont pas pu le trouver chez eux».

4 D'altra parte ancora alla metà del XIX secolo le guide che conducevano i viaggiatori in visita a Santa Maria del Fiore mostravano ai clienti una riproduzione del dipinto di Domenico di Michelino *Dante e i suoi mondi* (definito dallo stesso Wołowski come l'unico ricordo di Dante presente in piazza del Duomo) senza spiegarne però la funzione allegorica e incorrendo pertanto nelle facili ironie di specialisti come Józef Kremer (1857-1863: T III, 400-402).

Quattro anni dopo il soggiorno fiorentino di Wołowski – alla fine di ottobre del 1828 – giunsero in città quelli che in buona sostanza possono essere considerati come i due più celebri viaggiatori polacchi a Firenze, Edward Antoni Odyniec e Adam Mickiewicz. In realtà, delle impressioni dell'autore del *Pan Tadeusz* sappiamo soltanto quanto ci ha lasciato scritto il suo compagno di viaggio, estensore di liriche *Lettere del viaggio da Varsavia a Roma* (Odyniec 1875). La prima dimora dei due giovani fu procurata loro dall'abate Sebastiano Ciampi, cui si presentarono con una commendatizia di Joachim Lelewel. Ciampi, che fra il 1817 e il 1822 era stato professore di letteratura greca e latina presso l'università di Varsavia, fece loro da cicerone, interprete e perfino da traduttore dei primi canti della *Divina Commedia*: li sistemò in un appartamento in Canto alle Rondini al n. 7000, in via dei Pianellai (oggi Pietrapiana), presso la signora Maria Carozzi. La vicinanza a Santa Croce spinse immediatamente i due viaggiatori a visitare il pantheon fiorentino, dove recitarono gli *Avi* di Mickiewicz: di fronte alla tomba di Galileo il loro autore si lasciò andare a una confusa divagazione sui rapporti fra il Genio e l'Intelletto. Non deve stupire ovviamente – nelle lettere di Odyniec – la mancanza di accenni diretti all'Alighieri: la città era ancora sprovvista di quei monumenti danteschi che avrebbero attirato l'attenzione dei viaggiatori nei decenni successivi⁵. Odyniec e Mickiewicz fecero ritorno a Firenze nel luglio del 1830, quando ormai Santa Croce ospitava il cenotafio di Dante eseguito da Stefano Ricci: Odyniec lo avrebbe commentato con notevole tatto, osservando come la figura seduta del poeta che lo coronava fosse la cosa più bella del monumento finalmente tributato a Dante dai cittadini toscani dopo tre tentativi andati a vuoto⁶. Sicuramente il miglior souvenir dantesco che i due viaggiatori riportarono da Firenze furono le traduzioni dei primi canti della *Divina Commedia* effettuate per Odyniec da Sebastiano Ciampi, e chissà che in una qualche misura non siano da mettersi in rapporto con quelle pubblicate a proprio nome dall'autore di *Konrad Wallenrod* nel 1829. Una simile ipotesi non sembra essere stata contemplata nel sia pur informatissimo saggio sulla ricezione di Dante in Polonia *Dantego któż się odważy tłumaczyć?* *Studia o recepcji Dantego w Polsce* del compianto Andrzej

5 Nelle lettere di Odyniec troviamo le prime riflessioni critiche di un viaggiatore polacco su quelli che oggi potremmo definire i risvolti epistemologici del turismo. Il poeta notava infatti che – pur avendo visto a Firenze il 'sasso di Dante', essendosi seduto a Venezia sul sedile di Canova, ad Aquisgrana sul trono di Carlo Magno e a Weimar sulla panchina di Goethe – non ne aveva tratto ispirazione per nulla di artisticamente analogo ai raggiungimenti di quei colossi. Eppure era certo che anche solo il fatto di essersi trovato in tutti quei posti gli conferisse, agli occhi di ogni persona consapevole del passato e del suo valore, ovvero di chi avesse viaggiato, lo *status* di successore legittimo di quella stirpe, di appartenente alla medesima famiglia. Cfr. E.A. Odyniec a Julian Korsak, Firenze 13 novembre 1829 (Odyniec 1875: T. 1, 543-544).

6 Lettera di Edward A. Odyniec a Julian Korsak, Firenze 10 luglio 1830 (Odyniec 1875: T. 2, 444).

Litwornia (2005)⁷. Lo studioso d'altra parte ipotizzava che la traduzione del XXIII canto della *Divina Commedia* (preceduto da frammenti del III e del XXII) effettuata da Adam Mickiewicz non avesse potuto aver luogo più tardi che tra la fine del 1828 e gli inizi del 1829, quando il poeta aveva consegnato alla censura le integrazioni alla nuova edizione pietroburghese delle sue poesie. Anche ipotizzando che Mickiewicz avesse iniziato a lavorare alla sua traduzione durante il soggiorno odessita nel 1825 o in quello moscovita (1826-27) è difficile immaginare che la permanenza fiorentina del 1828 (27 ottobre-13 novembre) e la conoscenza con Sebastiano Ciampi, filologo di vaglia stimato in Italia quanto in Polonia e commentatore dantesco, possa non aver avuto qualche esito nella impresa traduttiva del vate polacco. La coincidenza di date tra l'ipotesi di Andrzej Litwornia e il viaggio a Firenze di Mickiewicz sembra, da questo punto di vista, piuttosto significativa.

Ancor più di Mickiewicz, fu il secondo tra i tre grandi vati romantici polacchi, il poeta Juliusz Słowacki, a subire l'influenza dell'autore della *Divina Commedia*, tanto che volle definirsi come un 'Dantyszek', un 'piccolo Dante'⁸. Durante il suo lungo soggiorno fiorentino (luglio 1837-dicembre 1838), Juliusz Słowacki effettuò regolari pellegrinaggi al cenotafio di Dante in Santa Croce, che gli sembrava comunicare una qualche forma di ispirazione: «Spesso vado nella chiesa di Santa Croce e mi fermo di fronte alla tomba di Dante; e la sua tetra statua che mi guarda dall'alto par volermi dire espressioni di ispirazione»⁹ (Słowacki 1982: 382). Al capolavoro di Domenico di Michelino *Dante e i suoi mondi* (1465), conservato in Duomo¹⁰, Słowacki si ispirò sicuramente per la poesia *O Ghibelinie, laurowy upiorze* (O Ghibellino, spettro cinto d'alloro, 1838), in cui avanzava un impegnativo confronto fra i due poeti, vati nazionali ma irrimediabilmente senza patria, affratellati dalla incomprendimento a opera delle proprie genti¹¹. Né fu questo

7 Il capitoletto *Adam Mickiewicz. Odessa-Moskwa-Petersburg 1825-1829* di Litwornia (2005: 153-164) avrebbe quindi potuto annoverare tra le località anche Firenze.

8 Il nome del protagonista del *Poema Piasta Dantyszka Herbu Leliwy o piekle* (Il poema di Piast Dantyszek della casata Leliwa sull'inferno, 1838) vede un esplicito riferimento allo stemma nobiliare degli Słowacki.

9 «Czasem idę do kościoła Santa Croce i stoję przed grobem Danta – a posąg jego ponury patrzący z wysoka na mnie, zdaje mi się mówić jakieś wyrazy natchnienia». Si noti che il poeta non sembrava in alcun modo essere consapevole, così come apparentemente non lo era stato Odyniec, del carattere di cenotafio della 'tomba' di Dante in Santa Croce.

10 Il dipinto di Domenico di Michelino *La Divina Commedia illumina Firenze* (1465), conosciuto anche come *Dante e i suoi mondi*, che tanta parte ha giocato nella ricezione della figura dantesca presso i viaggiatori stranieri a Firenze, doveva costituire per loro una sorpresa, se uno specialista di storia dell'arte come Józef Kremer non ne era a conoscenza. Cfr. Kremer 1857-1863: T. III, 400-402. Il primo a segnalarne la presenza in Duomo, nell'Ottocento, è stato Bernard Potocki (1825: 19), che osservava come «questo monumento alla memoria del poeta non fu innalzato dalla patria contrita – ahimé – che molto tempo dopo la sua morte» («ce monument élevé à la mémoire du poëte par la patrie repentante ne le fut, hélas! que long temps après sa mort»).

11 Sicuramente il dipinto ispirò a Słowacki anche la struttura dell'«inferno polacco» nel *Poema Piasta Dantyszka Herbu Leliwy o piekle*, con i suoi sette gradoni a salire, come ha

l'unico suo parto creativo portato a termine a Firenze, giacché qui concluse il poema *Anhelli*, il cui primigenio schema compositivo – basato su una peregrinazione in una terra disumana da parte di un maestro e un discepolo – affonda esplicitamente le radici nella *Divina Commedia*¹². A Firenze Słowacki concepì e redigé il più dantesco dei suoi componimenti poetici, un suo poema sull'inferno, attraversato però non dal poeta accompagnato da un mentore, bensì da uno sprovveduto nobile sarmatico, intenzionato a ottenere da Dio giustizia per la propria nazione¹³. A Firenze Słowacki effettuò la prima traduzione in polacco di diciassette versi del XIII canto dell'*Inferno*, quello dedicato al girone dei suicidi¹⁴. E qui rielaborò la vicenda dell'Ugolino dantesco (forse anche attraverso la mediazione del testo mickiewicziano) nel poema *Ojciec zadżumionych* (*Il padre degli appestati*, 1838). Il suo Dantyszek sarebbe successivamente diventato un simbolo della 'dantofilia' polacca, se il poeta Teofil Lenartowicz trentatré anni dopo avrebbe annotato: «Altri Dantyszek, che magari non avevano mai visto Firenze né letto Dante, cadranno involontariamente in un tono dantesco per l'identità di situazione o religiosità di atteggiamenti, sì che talvolta sembra che l'eco delle [sue] parole dalle rive dell'Arno sia riverberato su quelle della Vistola o dello Zbrucz»¹⁵ (Lenartowicz 1870: 38).

giustamente notato Jarosław Maciejewski (1974: 54).

¹² In un suo primo abbozzo – successivamente realizzato in prosa – vedeva Dante svolgere la funzione di guida e maestro di un pellegrino polacco che presentava i tratti del sosia dell'autore (Maciejewski: 1974, 20).

¹³ La poesia dedicatoria posta in esergo al poema risulta datata «Firenze 15 novembre 1838». Il ruolo di Dante, nel *Poema Piasta Dantyszka Herbu Leliwy o piekle*, viene svolto da un polacco contemporaneo «continuatore della tradizione nobiliare della tradizione polacca». Il nome 'Dantyszek' avrebbe quindi una funzione allegorica, sostanzialmente satirico-parodistica. Le allusioni alla contemporaneità – di certo non sconosciute a Dante – fanno sì che Słowacki, per esempio, collocasse papa Gregorio XVI, colpevole di aver condannato l'insurrezione nazionale polacca del 1830-31 con la bolla *Cum primum*, in una posizione analoga a quella in cui Dante aveva messo papa Atanasio II. Tra gli altri viventi posti all'inferno dal poeta si trovavano il censore Szaniawski, il feldmaresciallo Paskevič e lo zar Nicola I (Maciejewski 1974: 37, 58-59, 144).

¹⁴ Si tratta complessivamente del quarto frammento della *Divina Commedia* e del terzo frammento dell'*Inferno* tradotti e pubblicati in polacco.

¹⁵ «A inni Dantyszkowie, którzy choć Florency nie widzieli i Dantego nie czytali, przez tożsamość położenia i religijność usposobień wpadają mimowoli na ton Dantowski, tak że nieraz zdaje się, jakby echo słów z nad Arno odbijało się nad brzegami Wisły i Zbrucza».

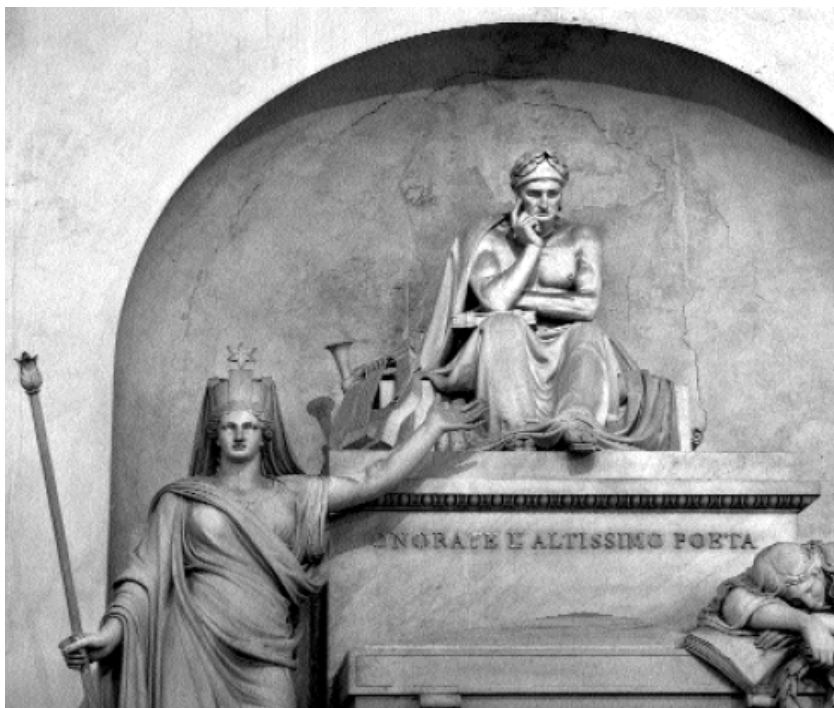


Immagine 2. Stefano Ricci, *Cenotafio di Dante* (1829), foto Massimo Agus, Copyright Nardini Editore, Firenze, autorizzazione richiesta.

Per il ‘quarto vate’ del romanticismo polacco¹⁶, Cyprian Kamil Norwid, Firenze – dov’era giunto per studiare pittura all’Accademia di Belle Arti con Giuseppe Bezzuoli, e scultura, privatamente, presso Luigi Pampaloni – fu in primo luogo la città di Dante, ai cui due sepolcri dedicò la seconda terzina di *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie* (*Che cosa hai fatto ad Atene, Socrate?* 1856): «Che cosa hai fatto all’Italia, Alighieri, / Sì che due tombe ti erge la plebe insincera / Dopo che cacciato ti ebbe?»¹⁷. Componimento che il poeta concludeva con una nota di amara ironia: «In un letto irrequieto il mondo

¹⁶ Non stupisca l’assenza in questo testo del terzo “vate” della poesia romantica polacca, quel Zygmunt Krasiński autore dell’unico poema che fin dal titolo porta il segno dell’ispirazione dantesca, la *Nie-Boska Komedia* (*La Commedia non-divina*). Nonostante gli specialisti abbiano rintracciato temi e figure dantesche anche in un’altra opera di Krasiński, *Przedświt* (Prealba), nella sterminata corrispondenza del suo autore manca qualunque riferimento a monumenti o altre testimonianze dantesche conservatesi nella città che visitò per almeno quattro volte. Sui rapporti tra Krasiński e l’autore della *Divina Commedia* vedi Dorota 2006, Kuciak 2003, Żaboklicki 1994. Su Krasiński a Firenze vedi L. Bernardini 2005.

¹⁷ «Coś ty Italii zrobił, Alighieri / Że ci dwa groby stawi stawi lud nieszczerzy, / Wygnawszy pierwej?».

accoglie come te ogni qual tale»¹⁸ (Norwid 1934: 87). In una lettera inviata ad Antoni Zaleski da Roma il 24-25 febbraio 1845 Norwid menzionava, oltre all'Accademia, altri quattro luoghi che era stato solito frequentare durante il soggiorno fiorentino: la Santissima Annunziata, il Caffè Doney, le Cappelle Medicee e – così come John Ruskin – il 'sasso di Dante' (Norwid 1971: 14)¹⁹. Frutto letterario del soggiorno fiorentino di Norwid fu – come nel caso dei suoi predecessori – una traduzione in polacco dei primi due canti dell'*Inferno* e un breve poemetto curiosamente intitolato *Quarto tomo della «Commedia» di Dante*²⁰.

Łucja z Giedrojców Rautenstrachowa, autrice di *Sulle Alpi e oltre le Alpi* (1847), costituisce, nel quadro dei viaggiatori ottocenteschi polacchi a Firenze, un caso piuttosto particolare. Il suo giudizio sulla città, che la scrittrice considerò solamente una tappa di avvicinamento a Roma, fu lapidario nella sua sorprendente ingenerosità: «Firenze come città può piacer poco, e mi è capitato talora di stupirmi al sentirla chiamar bella»²¹ (Rautenstrachowa 1850: T. I, 113). Eppure Rautenstrachowa è probabilmente l'autrice delle riflessioni più acute che compaiano nei resoconti dei viaggiatori nell'Italia pre-unitaria a proposito della figura di Dante e del ruolo della *Divina Commedia* nella cultura italiana. Rautenstrachowa infatti indica in Dante non solo il capostipite della poesia italiana, ma anche il fondatore della lingua nazionale, e persino lo scopritore – o il 'resuscitatore' – dell'amore. Non mancano nelle pagine di *W Alpach i za Alpami* annotazioni di carattere psicologico: nei tratti sprezzanti del poeta, Rautenstrachowa vedeva quel carattere anticortigiano che tradizionalmente contrassegnava la nobiltà polacca. Né di critica letteraria: abituata al culto dell'improvvisazione lirica in voga durante il Romanticismo, la viaggiatrice osservava come il poema dantesco si contraddistinguesse per una sorprendente simmetria, che «raramente si concilia con lo spirito vatesco»²² (Rautenstrachowa 1850: T. I, 149). A suo parere infatti la cura delle proporzioni aveva nuociuto all'ultima parte del poema, allorché Dante aveva dovuto supplire alla mancanza di «particolari attraenti» con lunghe tirate di argomento filosofico o teologico,

18 «Każdego z takich jak T y ś w i a t nie może Od razu przyjąć na spokojne łożo».

19 Il 'sasso di Dante' è una delle curiosità fiorentine che torna più spesso nelle annotazioni dei viaggiatori polacchi. Łucja z Giedrojców Rautenstrachowa [vedi sotto] rilevava come le guide segnalassero, a breve distanza dal Duomo, il luogo da cui Dante ammirava l'imponente edificio sacro, ignaro del fatto che sarebbe risultato incompiuto ancora cinque secoli dopo: Santa Maria del Fiore infatti continuava ad essere sprovvista della facciata che sarebbe stata eseguita soltanto nel 1887, quaranta anni dopo la pubblicazione delle memorie della viaggiatrice (Rautenstrachowa 1850: T. I, 119).

20 «Komedii» Danta *czwarty tom*. Il primo distico suona: «Oltre all'inferno oscuro, alla semioscurità del Purgatorio / E del cielo allo splendor – Ah, la terra c'è ancor!» (Prócz ciemnych piekieł, czyścica półciemności / I blasku niebios — ah, ziemia jest jeszcze!) (Norwid 1934: 58).

21 «Florenca, jako miasto, mało podobać się może, i nieraz mi się zdziwił przyszło, czemu ją zowią piękną».

22 «[...] poemat zaznacza się zadziwiającą symmetryją, rzadko z wieszczym zjednącą się duchem».

«forse più utili alla scienza che alla poesia»²³ (*Ibidem*). E non si può fare a meno di sottolineare l'annotazione latamente 'copernicana' in cui rilevava come la rappresentazione del Purgatorio contenuta nella *Divina Commedia* dimostrasse che, ai tempi di Dante, «prima di Colombo», la Terra veniva già immaginata sferica. Che l'interesse della viaggiatrice per Dante non fosse occasionale, lo dimostrano i puntuali riferimenti vuoi alle prime 'cattedre dantesche' (quella di Firenze affidata a Giovanni Boccaccio nel 1373 e quella bolognese di Benvenuto da Imola) vuoi agli esordi di una filologia specialistica, con la notizia che, nell'inverno del 1845, una giovane polacca, Antonina Herbut, dopo aver consolidato la sua conoscenza della lingua italiana «ovvero toscana, giacché così può essere definita il fiore di quella»²⁴ (Rautenstrachowa 1850: T. I, 143), a Firenze si stava dedicando a un commento della *Divina Commedia*, «nella speranza di scoprire nuove gioie in quel forziere e di gettarvi nuova luce»²⁵ (*Ibidem*). Se si pensa che la 'cattedra dantesca' fu ristabilita a Firenze dal governo provvisorio di Bettino Ricasoli nel dicembre del 1859 (De Laurentiis 2012: 458), occorre riconoscere a Łucja z Giedrojców Rautenstrauchowa e alla giovane Antonina Herbutówna una buona dose di preveggente passione²⁶.

Aniela Kuszel (pseud. Wanda Odrowąż) è – dopo Anna M. Potocka Wąsowicz, autrice del *Voyage d'Italie (1826-1827)* e la già citata Łucja Barbara Giedroyc Rautenstrauch – la terza viaggiatrice ottocentesca ad aver pubblicato il proprio resoconto di viaggio in Italia²⁷. Oggi per un lettore italiano è rimarchevole la sua identificazione empatica con le aspirazioni politiche e con l'atmosfera ideale che permeava i diversi stati italiani attraversati alla vigilia della Prima Guerra di Indipendenza. A Firenze, dove era giunta alla fine di settembre nel 1848, il 4 ottobre Odrowąż scriveva: «[o]sservando Dante incoronato di freschi allori, non sono riuscita a trattener le lacrime. E chissà quel che devono avvertire i compatrioti suoi, se io – una forestiera – sono tanto presa dalla gravità di un tale momento, e con l'anima e il cuore ne compartecipo ai destini, vivo delle loro vite e della speranza loro»²⁸ (Odrowąż 1850: 37). Quella che apparirebbe come una mera registrazione di uno slittamento emotivo della esacerbata sensibilità romantica della viag-

23 «brak zajmujących szczegółów [...] autor dla dopełnienia starał się nadstarczyć długimi, to z filozofii to z teologii rozprawami, bardziej może dla nauki niż dla poezji korzyistnymi».

24 «[...] a raczej tokański, który można kwiatem jego nazwać».

25 «[...] w nadziei odkrycia w tym skarbcu klejnotów, nowego rzucenia nań światła».

26 Fra i meriti da riconoscere all'autrice di *W alpach i za Alpami* vi è anche quello di essere stata la prima viaggiatrice polacca a Firenze in grado di segnalare che la tomba di Dante in Santa Croce fosse vuota, priva delle spoglie del poeta, inutilmente rivendicate dalla sua città natale (Rautenstrauchowa 1850: T. I 153).

27 Per quanto riguarda il viaggio italiano di Aniela Kuszel, si vedano Tylusińska-Kowalska 2008 e Bernardini 2011.

28 «Patrząc się raz na Danta uwieńczonego świeżymi laurami, od łez wstrzymać się nie mogłam. Ah! cóż jego rodacy czuć muszą, jeżeli ja cudzoziemka tak przejęta jestem ważnością tej chwili, i tak duszą i sercem zajmuję się ich losami, żyję ich życiem i nadzieją».

giatrice, in realtà coglie uno dei nodi centrali della percezione fiorentina del fenomeno del Risorgimento come compimento di un riscatto nazionale che aveva trovato il suo primo cantore nell'autore della *Divina Commedia*. Una certa enfasi spingeva Odrowąż a credere che la corona d'alloro di cui erano cinte le tempie del poeta fosse stata posta di recente: in realtà la statua stessa – opera di Emilio Demi – era stata collocata in una nicchia del loggiato degli Uffizi appena sei anni prima, il 24 giugno del 1842. La centralità della figura di Dante nella visione fiorentina del Risorgimento nazionale, colta con tanta finezza da Aniela Walewska, sarà confermata dall'erezione del monumento al poeta – opera di Enrico Pazzi – avvenuta nel 1865, durante le trionfali celebrazioni del cinquecentenario dantesco e nell'entusiasmo per la recente ascesa della città al rango di capitale nazionale. Tanta immedesimazione nella vicende del Risorgimento italiano non avrebbe però giustificato la notevole superficialità, quando non la smaccata mancanza di interesse per una più approfondita conoscenza del dato storico-artistico, di cui purtroppo Wanda Odrowąż dette prova nelle sue memorie, così che nel testo si parla della statua di Lorenzo dei Medici (Duca d'Urbino), capolavoro michelangiolesco collocato nella Sagrestia Nuova dell'omonima chiesa, come di una statua del Santo [sic!], affermando al contempo che in Santa Croce, nel Pantheon fiorentino, avevano trovato sepoltura Michelangiolo, Alfieri, Dante [sic!], Machiavelli²⁹.

Singolare è la posizione dello storico dell'arte e fondatore dell'estetica polacca Józef Kremer, che visitò Firenze nel corso del suo viaggio in Italia del 1852. Ci sarebbe da aspettarsi infatti, nelle pagine in cui descrive la sua visita alla basilica di Santa Croce, in primo luogo l'espressione di un giudizio critico a proposito dell'opera di Stefano Ricci. Al suo posto troviamo invece una tirata enfatica. Quella di Kremer è una visione idealistica di Dante, definito «il milione, il popolo intero, [...] tutta la speranza e il dolore di quello, l'agonia e il trionfo, [...] un'intera epoca della storia»³⁰. Nelle parole del critico cracoviano Dante assume un'ipostasi martirologica, a cui Kremer attribuisce una dimensione universale, rifiutandosi di cedere alle suggestioni delle analogie storiche:

Dante ha accolto nel suo petto tutti i dolori, tutte le sofferenze del suo popolo, [...] nella sua sola persona ha radunato tante di quelle generazioni dal divenir di per ciò stesso immortale, per-

29 D'altra parte anche Łucja z Giedrojców Rautenstrachowa (1850: T. I 122) si diceva convinta che i poeti andassero in Santa Croce per inginocchiarsi di fronte alla tomba di Dante.

30 «“Ja milion, ja ludem całym, ja jestem wszystką nadzieją i boleśnią jego, jego skonem i tryumfem, ja jestem całą epoką historii”» (Kremer 1857-1863: T. III, 427). Il sorprendente attributo di 'milione' conferito a Dante è una citazione dal grande classico del profetismo romantico polacco, la terza parte dei *Dziady* (*Gli avi*) di Adam Mickiewicz, il cui protagonista pronuncia la frase «Nazywam się Milion – bo za miliony Kocham i cierpię katusze» («mi chiamo milione perché per milioni amo e soffro tormenti») identificandosi con la collettività del proprio popolo oppresso.

ché muore, e muore nei secoli, solo l'uomo che a sé stesso è individuo proprio ed esclusivo [...]. Gli individui muoiono perché sono individui, chi vive nel tutto e nella verità universale, quello vive per sempre.³¹ (Kremer 1857-1863: T. III, 427-428)

La commozione comunque non gli impediva in ultima istanza di mantenere una certa lucidità professionale nella valutazione estetica dell'operato di Stefano Ricci: «Poco importa che questo monumento non sia degno del vate colossale, le cui ossa giacquero lontano dalla città avita [...].! Dante ha dovuto fare a meno di un monumento a lui consacrato dagli uomini poiché egli stesso è un monumento che onora tutti i tempi e conferisce lustro all'intero genere umano»³² (Kremer 1857-1863: T. III, 428).

Uno degli scrittori polacchi che maggiormente contaminò il Grand Tour con le tematiche dantesche fu Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887). Lo scrittore giunse in città nel giugno del 1858. Intenzionato a inseguire le tracce lasciate a Firenze dall'autore della *Divina Commedia* si mise alla ricerca del 'sasso di Dante'. Lo scrittore, non a torto, lo riteneva collocato nei pressi del Duomo. Pur facendo ben tre giri intorno a Santa Maria del Fiore non fu in grado di scorgere «una panchina rimarchevole, una pietra, un sedile»³³ (Kraszewski 1866: 297). Soltanto un ragazzino, assoldato a quello scopo, gli avrebbe mostrato una levigata lapide marmorea, che ricordava semmai «il bel coperchio di un enorme scrigno»³⁴ (*Ibidem*) ma non certo quell'antico macigno appena sbizzato, parto della sua immaginazione poetica: «La cosa mi rattristò... I fiorentini mi spiegarono, che certo, Dante era solito sedersi alla sera in quel luogo... ma non su quella pietra»³⁵ (*Ibidem*). Né fu quella l'unica amarezza procuratagli dal suo itinerario dantesco. Recatosi in Santa Croce, Kraszewski non riuscì a nascondere l'indignazione suscitata dalla vista del cenotafio di Dante:

31 «[...] Dante wszystkie bolesti, wszystkie cierpienia swego ludu objął w piersiach swoich [...] on w jednej jedynie osobie swojej objął pokoleń tyle, dlatego on jest nieśmiertelnym, bo ten tylko człowiek umiera i umiera na wieki, co jedynie jest własną wyłączną jednostką swoją [...]. Jednostki umierają, bo są jednostkami, kto żyje ogółem, prawdą powszechną, ten żyje na zawsze.»

32 «Mniejsza o to, że ten to pomnik nie godzien olbrzymiego wieszca, którego kości daleko od rodzinnego miasta spoczęły [...]! Dante się obszedł bez pomnika poświęconego jemu przez ludzi, wszak jest on sam pomnikiem, którym uczcił wszystkie czasy i uwielbił cały ludki ród». La sottolineatura del nome di Stefano Ricci non è casuale: lo stesso scultore aveva infatti realizzato il monumento funebre di Michał Bogorwia Skotnicki che si trovava sempre in Santa Croce, nella Cappella Castellani: a giusta ragione, questo si considerato un capolavoro.

33 «ale wydatniejszej ławy, kamienia, siedzenia ... nigdzie».

34 «[miał fizjognomię] pięknego wierzchu od olbrzymiego pudełka».

35 «Smutno mi było... Wy tłumaczyli Florentczycy, że Dante siadywał wprawdzie w tem miejscu wieczorami... ale nie na tém kamieniu...».

E che dire del povero monumento di Dante! Lo ha eretto Ricci... ma è difficile immaginarsi qualcosa di più dozzinale, pomposo e vacuo.

Esprime tutta l'inanità del nostro secolo..., eppure la gigantesca figura di Dante evoca i mondi della poesia, così che vi ci rechi-amo aspirando a qualcosa di più di quello che il massimo artista avesse la forza di fare: l'impressione è dolorosa, umiliante³⁶.
(Kraszewski 1866: 293)

D'altra parte le delusioni sperimentate da turista non affievolirono in Kraszewski quella che può essere definita come una vera religione dantesca³⁷. Lo scrittore, da dantista dilettante, pubblicò sui «Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego» (1869: T. V, s. 95-189) un'estesa serie di studi, intitolati *Dante. Studja nad Komedją Bozką przez J. I. Kraszewskiego*. Dal momento che vennero successivamente pubblicati in tedesco (Kraszewski 1870), conobbero una certa circolazione nell'ambito della dantistica europea. Imprecisioni storiche e una conoscenza approssimativa delle questioni filologiche relative al testo della *Divina Commedia* costarono a Kraszewski una certa dose di critiche da parte del dantista italiano Giovanni Scartazzini (De Carlo 2010: 399-400). Più clemente era stato il poeta Arrigo Boito, di origini polacche³⁸, che a Kraszewski aveva dedicato, proprio in nome del comune amore per Dante, un sonetto intitolato *A Giuseppe Kraszewski* (1865):

Gloria, Poeta, a te che vai chiosando
A un popolo di martiri, l'eterno
Poema del martirio! Venerando
Apostolo di Dante, in te discerno
Più d'un segno d'amore e di coraggio,
Alla tua patria del Dantesco Inferno

Molta scienza insegnerai divina.
Narrando, in forte, in libero linguaggio,
Al viaggio di Dante il rio viaggio

³⁶ «Cóż dopiero powiedzieć o biednym pomniku Danta! Stawił go Ricci ... ale coś równie pospolitego, nadętego a próżnego myśli trudno sbie wyobrazić. – Wydaje on całą niemoc naszego wieku ..., a że olbrzymia postać Danta świąty poezji wyzywa, idzie się doń wymagając więcej, niżeli największy artysta dał być w sile, otrzymane wrażenie jest boleśne... upokarzające».

³⁷ Sficiata nella traduzione integrale della *Divina Commedia*, tuttora in attesa di edizione. Kraszewski aveva effettuato la traduzione nel 1864. Successivamente lo scrittore tenne a Cracovia e Leopoli numerose conferenze e lezioni su Dante e la *Divina Commedia*, facendo ricorso – per le citazioni – alla propria versione. Cfr. Litwornia 2005: 195.

³⁸ La madre di Arrigo Boito, sposa in seconde nozze di Silvestro, era Józefa Radolińska z Radolina h. Leszczyc.

Della storia Polacca s'avvicina.
 O parallelo di doppia miseria:
 Dante getta Satàna alla Caina

E Dio scaglia lo Czar alla Siberia
 (Boito 1902: 51-52)

Come in numerosi altri casi, gli accenni danteschi in realtà servivano soltanto a coprire allusioni alla situazione politica della Polonia spartita e occupata, sottoposta alla sanguinosa repressione della insurrezione nazionale del 1863-64, così che gli aspetti letterari e teologici della 'questione dantesca' paiono – a partire proprio da quegli anni – finire in secondo piano. La traduzione della *Divina Commedia* effettuata da Kraszewski aveva in fondo uno scopo utilitaristico, quello di permettere allo scrittore di divulgare presso il pubblico polacco la figura di Dante nella sua accezione di poeta esule, vate e profeta³⁹. La stessa duratura amicizia di Józef Ignacy Kraszewski con Cesare Correnti fu basata – tra le altre cose – sulla comune passione per l'autore della *Divina Commedia*⁴⁰.

Il culto di Dante fu sicuramente il *trait-d'union* tra Józef Ignacy Kraszewski e Teofil Lenartowicz, poeta, cognato di Adam Mickiewicz, artista plastico: il 27 gennaio 1868 lo scultore residente a Firenze aveva mandato a Kraszewski un suo medaglione con l'effigie di Dante. Lenartowicz assicurava all'amico che i suoi lavori avevano già attratto l'attenzione degli scultori fiorentini, tra cui Giovanni Dupré ed Enrico Pazzi⁴¹. Nel suo *Album Włoskie (Album italiano)* una raccolta di poesie dedicata all'Italia e pubblicata a Leopoli nel 1871, Lenartowicz informava infatti i suoi lettori che la poesia *Na posąg Danta (Sul monumento di Dante)*, era stata scritta su richiesta del comitato che si occupava delle celebrazioni per il centenario di Dante nel 1865 e che era stata letta in traduzione italiana nel giorno dell'inaugurazione del monumento

39 Kraszewski aveva effettuato la traduzione durante la Quaresima del 1864, quando l'insurrezione nazionale polacca era già fallita militarmente, e allo scrittore si prospettava un futuro di esilio in Germania (Litwornia 2005: 196).

40 Nel novero dei conoscenti polacchi di Cesare Correnti che si erano dedicati alle traduzioni dantesche rientrava anche Władysław Kulczycki, che in una lettera inviata ad Angelo De Gubernatis da Roma l'11 gennaio 1890 per ringraziarlo del programma «delle feste in onore di Beatrice», lo informava del fatto che, al momento del suo arrivo in Italia, nel 1852, aveva già tradotto – insieme al poeta Teofil Lenartowicz – tanto alcuni canti della *Divina Commedia* quanto alcuni passi della *Vita nova*. Nella convinzione dell'esule polacco «[l']Italia non sarà grande nazione se non in quanto si conserverà fedele a Dante e a Beatrice, che la prima nella sua celeste trasfigurazione ne inaugurò i colori nazionali. La Dea Ragione può salire sugli altari della Francia: su quei de l'Italia bisogna che rimanga in eterno Beatrice». Cfr. W. Kulczycki ad Angelo De Gubernatis, Roma 11 gennaio 1890, Biblioteca Nazionale Centrale Firenze, Carteggi, fondo De Gubernatis, cassetta 71, n. 68 a. Sui rapporti tra Cesare Correnti e Józef I. Kraszewski vedi Biliński 1973, De Carlo 2010. Su Correnti e Kulczycki, cfr. Bernardini 2017.

41 Lettera di Teofil Lenartowicz a Józef Ignacy Kraszewski datata Firenze, 27 gennaio 1868, in: Kraszewski, Lenartowicz 1963: 116.

in piazza Santa Croce, a Firenze⁴². Sebbene questa assai singolare eventualità potrebbe essere ascritta proprio ai rapporti che intercorrevano tra Teofil Lenartowicz ed Enrico Pazzi, l'autore del monumento (in quanto entrambi scultori), vi sono numerose circostanze che fanno credere che il 'lirico della Masovia' possa aver millantato un ruolo centrale che in realtà non ebbe mai⁴³. Non solo, infatti, nella *Guida Ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze* (Firenze, coi tipi di M. Cellini e C., 1865) non si fa altra menzione che del fatto che la domenica 14 maggio «i rappresentanti [...] delle Accademie letterarie e scientifiche italiane e straniere [...], i componenti le Società per il monumento a Dante [...] si riuniranno in forma pubblica in piazza S. Spirito» (*Guida Ufficiale* 1865: 32) e che da lì il «corteggio» – composto tra gli altri dai rappresentanti dei municipi italiani, dei collegi, dei licei, delle università, degli ordini professionali e delle Società operaie – si sarebbe recato in piazza S. Croce dove, allo scoprimento della statua di Enrico Pazzi, sarebbe stato pronunciato «un breve discorso» a conclusione del quale «il notaio del Comune registrerà l'atto solenne, e sarà sciolto il corteggio» (35). Non sembrerebbe esserci stato quindi il tempo per recitare ben quarantanove quartine⁴⁴; ma soprattutto non sembrerebbe essercene stata l'occasione. Il perché è presto detto. Su centocinquantotto versi del testo pubblicato nell'*Album Włoskie*, che abbiano diretta attinenza con la figura di Dante, con la sua opera, o con il monumento inaugurato il 14 maggio 1865, ve ne sono esattamente la metà (i primi venti e gli ultimi sessanta) mentre il cuore del componimento, i settantotto versi centrali, sono dedicati esclusivamente al martirio della nazione polacca dopo la repressione a opera dello zar della insurrezione nazionale del 1863-64, un argomento che doveva essere di scottante attualità per l'esule polacco. Mentre non si hanno notizie della traduzione italiana teoricamente letta in piazza Santa Croce durante le celebrazioni dantesche

42 «Questa poesia, scritta su incitamento del comitato organizzatore delle onoranze a Dante fu letta in traduzione italiana nel giorno dell'inaugurazione del monumento» («Wiersz ten napisany na wezwanie komitetu zajmującego się uczczeniem pamięci Danta w tłumaczeniu włoskim w dniu odkrycia pomnika był odczytany») (Lenartowicz 1870: 38).

43 I rapporti tra i due scultori, l'affermato Enrico Pazzi e il sostanzialmente sconosciuto Teofil Lenartowicz, non dovevano essere poi così stretti se nell'intera corrispondenza del poeta polacco Pazzi lo troviamo citato una sola volta, in una lettera a Józef Ignacy Kraszewski datata Firenze, Epifania [Trzy Króle, 6 gennaio] 1881, dove ne parla come di un «vecchio scultore, pure profugo italiano, mio compare da 20 anni» («[...] Henryk[a] Pazzi, rzeźbiarza starego, też uciekiniera włoskiego, a mojego od 20 lat druha»). All'epoca Lenartowicz stava lavorando – nello studio di Enrico Pazzi – al bassorilievo rappresentante l'esecuzione del colonnello Stanislao Bechi, fucilato dai russi nel 1863 durante la repressione della insurrezione nazionale polacca, e sepolto nella basilica di San Lorenzo (Kraszewski, Lenartowicz 1963: 364). Per quanto riguarda il bassorilievo con l'esecuzione di Stanislao Bechi in San Lorenzo a Firenze, vedi Bernardini 2005: 80, 154.

44 Né alcuna menzione fa di Teofil Lenartowicz o del suo poema il «Giornale del Centenario di Dante Alighieri» (Firenze 1864-1865) nei suoi quarantanove numeri usciti tra il 1° febbraio 1864 e il 20 settembre 1865, tanto per ciò che riguardava la parte ufficiale delle cerimonie quanto per ciò che ne concerneva gli aspetti ufficiosi.

del 1865, Ettore Marcucci, amico di Teofil Lenartowicz, nel 1871 pubblicava la sua traduzione del componimento *Pel centenario di Dante*, che differiva dall'originale – oltre che per il titolo – anche per una notevole aggiunta di versi, giacché nella versione di Marcucci la poesia ne contava centonovantasei (Lenartowicz 1871: 48-56). Al netto del ‘naturale’ incremento del testo nel passaggio da una lingua flessiva a una preposizionale, al componimento risultavano aggiunte

una ventina di strofe da come uscirono da Lemberga originariamente stampati, mercé che l'autore, dopo aver fatto quel taglio, rivolse conservato nella mia versione quel suo primo getto, che ha per simil guisa un maggior svolgimento di idee, se forse scapita sia pure alquanto nell'artificio poetico.⁴⁵ (Marcucci 1871: XVII)

Se il traduttore quindi riferisce di una prima versione del testo è ipotizzabile che lui, fiorentino, non avrebbe ommesso di specificare l'occasione in cui questa prima stesura era stata resa pubblica, se fosse coincisa con le celebrazioni dantesche del 1865. D'altra parte, per Lenartowicz l'anniversario dantesco sembrava aver offerto prevalentemente un pretesto letterario per adoperarsi a favore della causa nazionale polacca: l'inferno di Dante nel componimento diviene una metafora dell'inferno dei polacchi sottoposti alle persecuzioni dello zar. In questo Lenartowicz si riallacciava a una specifica tradizione dei viaggiatori polacchi a Firenze: una simile analogia era già stata avanzata – pur in diverse condizioni storiche – da Juliusz Słowacki in *Anhelli* o da Zygmunt Krasiński nella *Nie-Boska komedia*.

Julian Klaczko (pseudonimo di Jehuda Lejb, 1825-1906) fu numerose volte a Firenze, spintovi proprio dalla passione per la figura e l'opera di Dante. Stabilitosi a Cracovia, ribattezzata dai polacchi ‘Firenze del nord’, Klaczko, che già aveva visitato il capoluogo toscano nel 1860 e nel 1870, vi si recò con frequenza fra il 1873 e il 1880: frutto di quei viaggi saranno le *Causeries florentines*, pubblicate sulla «Revue des deux mondes» nel 1880 e successivamente tradotte in polacco (1881) e in italiano (1925). Il saggio ebbe il plauso di Benedetto Croce, che lo definì uno dei pochi che permettesse di comprendere a fondo la *Divina Commedia*. Dalle sue visite al Museo Nazionale del Bargello Klaczko trasse lo spunto per le *Causeries florentines*. Osservando il ritratto di Dante – raffigurato in compagnia di Brunetto Latini e Corso Donati – negli affreschi della Cappella di Santa Maria Maddalena attribuiti a Giotto, Klaczko coglieva il destro per una partecipe riflessione sulla ‘tragedia di Dante’, il poeta bandito dalla sua città d'origine, e su quella

⁴⁵ Non si capisce bene che cosa Marcucci intendesse per strofe, dal momento che *Na posąg Danta* è in versi liberi, resi però dal traduttore in quartine rimate ABAB. Per quanto riguarda il contenuto, questi trentasei versi aggiunti alla traduzione italiana hanno esclusiva attinenza alle sofferenze subite dai polacchi deportati nell'“inferno” siberiano.



Immagine 3. Enrico Pazzi, monumento a Dante, 1865,
foto Patrizia Centi.

di Michelangelo, spirito austero, ascetico, fervente repubblicano costretto a servire Leone X e i Medici. All'intellettuale privo di patria interessavano le sorti del principe dei letterati in esilio: il polacco 'Bolski', voce a latere delle *Conversazioni fiorentine*, è l'unico tra gli interlocutori a sottolineare come Dante fosse stato bandito dalla sua patria per morire esule dopo aver condotto una vita errante. D'altra parte, la fierezza di Dante, le strofe imperiose con cui «intima a Firenze in nome della sua gloria poetica, di riaprirgli le porte» (Klaczko 1925: 16) sembrano antitetico alla scelta della negazione della propria individualità operata da un altro grande esule, il 'poeta anonimo della Polonia', ovvero Zygmunt Krasiński, romantico emulo dantesco. Pur nella sua contestualizzazione a confronto con l'altro genio universale,

quello di Michelangiolo Buonarroti, anche il Dante di Klaczko è – in una certa misura – un Dante, se non polacco, per lo meno ‘polonizzato’.

Se dunque la sosta a Firenze si è rivelata determinante ai fini dell’ispirazione dantesca di molti degli scrittori polacchi in viaggio per l’Italia del XIX secolo, una prima svolta nella percezione della figura del poeta risale agli anni 1829-31, dove la prima data sta a segnare il ‘ritorno’ a Firenze di Dante con l’esecuzione del cenotafio di Stefano Ricci in Santa Croce e la seconda lo status di esuli assunto dai viaggiatori polacchi dopo il fallimento della insurrezione nazionale polacca detta ‘di novembre’ (1830-31). Per una singolare coincidenza, anche l’inaugurazione del secondo importante monumento cittadino al Sommo Poeta, quella della statua scolpita da Enrico Pazzi (1865), seguì di pochissimo la disfatta della seconda rivolta antirussa, quella detta ‘di gennaio’ (1863-64), con la conseguente adozione, da parte degli scrittori polacchi, di Dante come profeta in esilio, corifeo di libertà, incarnazione dei loro stessi ideali patriottici e religiosi.

Bibliografia

- Bernardini L., 2005, *Polacchi a Firenze. Viaggiatori e residenti*, Firenze, Nardini Editore.
- , 2011, *Una viaggiatrice polacca nella Lucca dello ‘sconcertante’ Duca Carlo Ludovico di Borbone*, in M. Wrzeński (red.), *Iter Italicum. Sztuka i Historia – Arte e Storia*, Warszawa, Wydawnictwo UKSW: 415-434.
- , 2017, *Cesare Correnti e la Polonia: una Storia impossibile*, in L. Masi, E. Nicewicz-Staszowska, J. Pietrzak-Thébault, M. Woźniewska-Działak (red.), *Polska i Włochy w dialogu kultur*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe UKSW: 121-140.
- Biliński B., 1973, *Cesare Correnti tra le poesie di A. Mickiewicz e l’amicizia di G. I. Kraszewski*, in V. Branca (a cura di), *Italia, Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Sansoni: 393-404.
- Boito A., 1902, *A G. I. Kraszewski*, in *Il libro dei versi – Re orso*, Torino, Casanova (1877): 51-52.
- De Carlo A., 2010, *Józef Ignacy Kraszewski i jego relacje z literatami włoskimi*, in *Literatura polska w świecie*, T. III, Obecności, Katowice, Wydawnictwo Gnome: 399-400.
- , 2017, [recensione] *Dante Alighieri, Vita nova*. Życie nowe, trad. di Atanazy Siekierski, a cura di Anna Pifko, redazione di Waclaw Walecki, Collegium Colominum, Kraków 2017, in «pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi» 8: 269-273.

- De Laurentiis R., 2012, *La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica*, «La rassegna di letteratura italiana», anno 116° Serie IX N. 2, luglio-dicembre 2012: 443-494.
- Dorota I., 2006, *Riflessi franco-italiani nell'epistolario di Zygmunt Krasiński*, «RISCONTRI» 3-4: 73-91.
- Dunin-Borkowski St., 1820, *Podróż do Włoch w latach 1815 i 1816*, Warszawa, w drukarni N. Glücksberga.
- Guida Ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*, 1865, Firenze, coi tipi di M. Cellini & C. alla Galileiana.
- Klaczko J., 1925, *Conversazioni fiorentine*, trad. di G. Sanna, Bari, Laterza (ed. orig.: *Causeries Florentines*, Paris, Plon, 1880).
- Kraszewski J. I., 1866, *Kartki z podróży*, Warszawa, Nakładem Gustawa Sennewalda.
- , 1869, *Dante. Studja nad Komedją Bozką przez J.I. Kraszewskiego*, «Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego», T. V, s.: 95-189.
- , 1870, *Dante. Vorlesungen über die Göttliche Komödie gehalten in Krakau und Lemberg 1867 von J.I. Kraszewski*, trad. dal tedesco di S. Bohdanowicz, Dresden, Druck und Verlag von J.I. Kraszewski.
- Kraszewski J.I., Lenartowicz T., 1963, *Korespondencja*, data alle stampe e provvista di commento da Wincenty Danek, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Kremer J., 1857-1863, *Podróż do Włoch*, TT. I-V, Wilno, Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego.
- Kuciak A., 2003, *Dante romantyków: recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe.
- Lenartowicz T., 1870, *Album Włoskie*, Lwów, Nakładem F. H. Richtera.
- , 1871, *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani da Ettore Marcucci*, Firenze, Tipografia di G. Barbéra.
- Litwornia A., 2005, *Dantego któż się odważy tłumaczyć? Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa, Instytut Badań Literackich.
- Maciejewski J., 1974, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- Marcucci E., 1871, *Prefazione del traduttore*, in *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz recate in versi italiani da Ettore Marcucci*, Firenze, Tipografia di G. Barbéra: VIII-XXI.
- Norwid C.K., 1934, *Dzieła Cypriana Norwida*, a cura di T. Pini, Warszawa, Parnas Polski.
- , 1971, *Pisma wszystkie*, red. W. Gomulicki, T. 8, *Listy 1839-1861*, Warszawa, PIW.
- Odrowąż W., 1850 (pseud. di Aniela Kuszel-Waleska), *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848*, Poznań, w komisie Księ garni J.K. Żupańskiego.
- Odyniec E.A., 1875, *Listy z podróży z Warszawy do Rzymu*, T. 1-2, Warszawa, Gebethner i Wolff.
- Potocka A.M., 1899, *Voyage d'Italie 1826-27*, Paris, Plon E., Nourrit & Cie.

- Potocki B., 1825, *Voyage dans une partie de l'Italie*, Posen, De l'imprimerie de Guillaume Decker et Compagnie.
- Rautenstrachowa z Giedrojciów Ł., ²1850, *W Alpach i za Alpami*, T. 1-3, Warszawa, Franciszek Spiess, (1847).
- Słowacki J., 1982, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, a cura di E. Sawrymowicz, T. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Tylusińska-Kowalska A., 2008, *La presenza polacca in Italia negli anni '40 dell'Ottocento*, in E. Kanceff (a cura di), *L'Italia terra di rifugio. Atti del congresso internazionale posto sotto l'alto patronato del presidente della Repubblica Italiana*, Moncalieri, CIRVI (Biblioteca del viaggio in Italia / Bibliothèque du Voyage en Italie, Studi/Etudes 82): 293-306.
- Wiszniewski M., 1848, *Podróż do Włoch Sycylji i Malty*, Warszawa, Nakład i druk S. Orgelbranda.
- Wołowski F., 1845, *Podróż do Szwajcaryi i Włoch*, Paryż, Maulde i Renou.
- Żaboklicki K., 1994, *Le Beatrici del romanticismo polacco*, in Id., *Da Dante a Pirandello. Saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche*, Varsavia-Roma, Accademia Polacca delle Scienze: 5-14.

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

Marco Canani

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. L'«ALTISSIMO POETA»

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

QUI NACQUE IL DIVINO POETA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. DANTE RADICALE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

JAMES THOMSON, *CITY OF DREADFUL NIGHT* (1874):
L'INFERNO DANTESCO NELLA METROPOLI MODERNA

Francesca Orestano
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

I. INFERNI BRITANNICI

Questo breve *incipit* percorre gli inferni della letteratura britannica a partire dal Cinquecento, per disegnare una mappa dell'immaginario collettivo dove l'Inferno della visione cristiana entra in collisione con il Rinascimento pagano e magico e, sull'onda dell'empirismo scientifico, finisce per situarsi alla fine dell'Ottocento «in darkest London», là dove la documentata realtà sociale confina con l'incubo, in labirinti senza speranza di uscita. La fortuna di Dante e della sua *Divina Commedia* si fa volano per rappresentazioni infernali che di ogni epoca segnalano le trasgressioni e le pene.

L'inferno tradizionale, evocato da Mefistofele con un terribile monito nella *Tragical History of Doctor Faustus* (1590 ca.) di Christopher Marlowe, viene accantonato dallo studioso che, senza alcuna remora, intende inoltrarsi nel mondo della scienza. All'università di Wittemberg, Doctor Faustus non ha paura delle punizioni cristiane, non teme fiamme e diavoli:

This word 'damnation' terrifies not him,
For he confounds hell in Elysium.
His ghost will be with the old philosophers.¹ (Marlowe 1590: IV,
vv. 62-64)

¹ «Questa parola, "dannazione", non gli fa paura, perché [Faustus] confonde l'Inferno con i Campi Elisi, dove il suo fantasma incontrerà i filosofi dell'antichità». Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono ad opera di chi scrive.

Il moderno ricercatore baratta la sua anima per averne, in cambio, libri di astronomia, di botanica, poiché la scienza, la mineralogia, l'oscillazione dell'asse terrestre e l'individuazione del polo celeste aprono per lui un orizzonte epistemologico ben più affascinante delle verità della Bibbia. Il suo è un inferno pagano, sono quei Campi Elisi dove tra pallide fioriture d'asfodelo passeggiano in tranquillo dialogo i filosofi dell'antichità. Il passo riflette il dilemma del Rinascimento e l'orientamento impartito alla cultura britannica dalla Riforma religiosa, che porterà alla fondazione delle moderne università. In conclusione, benché dannato, Doctor Faustus riceverà gli onori dell'accademia: avrà un funerale cristiano, con un seguito processionale di studenti vestiti a lutto, come si addice a uno studioso che era considerato immagine vivente dell'alloro sacro al divino Apollo. Il *Novum Organum Scientiarum* (1620) di Francis Bacon, e la fondazione della Royal Society of London for Improving Natural Knowledge (1660) spostano l'asse epistemologico della nazione verso orizzonti legittimi di ricerca scientifica.

John Milton tornerà a visitare l'inferno cristiano in *Paradise Lost* (1667) attribuendo a Satana un ruolo da protagonista dentro un orizzonte assiologicamente diviso tra bene e male:

If Hell is characterized by lightless penal flames and by “darkness visible”, Heaven blazes with inextinguishable divine effulgence. [...] Milton’s avoidance of precise definition here is typical of his acceptance of the limitations of human knowledge throughout the poem.² (Sanders 1996: 232)

Sarà William Blake alla fine del Settecento e nel sanguinoso turbine della Rivoluzione francese a ridiscutere i confini tra Inferno e Paradiso con *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793), rappresentando un inferno di pura energia e un calmo e freddo paradiso della ragione. Le fonti letterarie di Blake sono la Bibbia, le strutture epiche di Dante e di Milton, le rime di Isaac Watts, e le dottrine dell'eccentrico visionario svedese Emanuel Swedenborg. Da questo crogiolo Blake trae una mitologia sperimentale nella quale trovano posto, all'unisono, la sua passione per la *Divina Commedia* di Dante e le istanze protestanti di rigenerazione e libertà. Il fascino che l'opera di Dante esercitava sulla fantasia creativa di Blake avrebbe preso forma nel 1824, nelle sue 102 illustrazioni acquarellate tratte dalle cantiche della *Divina Commedia* (De Santis 2017). Blake illustrava gli episodi più conosciuti in Inghilterra: quello del Conte Ugolino, e quello di Paolo e Francesca, che avrebbero appassionato i Romantici (Braidà 2004).

² «Mentre l'Inferno è caratterizzato dalle fiamme delle pene, che non emanano luce, e da “oscurità visibile”, il Paradiso riluce con fulgore divino e inestinguibile. [...] Il fatto che Milton eviti qui di darci una definizione precisa è tipico del suo accettare le limitazioni dell'umana conoscenza, cosa che si rileva in tutto il poema».



Immagine 1. William Blake, illustrazione per *La Divina Commedia*, Inferno, Canto V, 'Paolo e Francesca'.

Il rapporto tra Blake e Dante meriterebbe uno spazio a sé. Questo saggio invece muove fuori dal perimetro dell'Inferno cristiano, sempre meno rigorosamente definito, per avventurarsi verso spazi politici e di realismo sociale, per approdare agli inferni urbani dell'Ottocento. E in questo secolo Dante riceve l'omaggio di due traduzioni che ne fissano la presenza e la fortuna nella cultura vittoriana. Si tratta di *The Vision; or Hell, Purgatory and Paradise, of Dante Alighieri*, tradotto in pentametri giambici dal Reverendo Henry Francis Cary. Questa è la traduzione che verrà arricchita dalle incisioni di Gustave Doré negli anni Sessanta (1857-1861). Anche Dante Gabriel Rossetti, fondatore della Confraternita dei Preraffaelliti, si cimenterà con il testo di Dante; in particolare traducendo la *Vita Nuova* nel suo *The Early Italian Poets* (1861), traduzione riproposta nel 1874 in *Dante and His Circle* (MacLaughlin 2000; Woodhouse 2000). E Rossetti è anche pittore: sue le immagini di Beatrice, di Pia de'Tolomei, e di episodi della vita del poeta italiano realisticamente interpretati, che segnalano l'interesse che il tema biografico assume nell'Ottocento. Immagini e testo si completano: Dante Gabriel Rossetti ritrae la sua musa, Elizabeth Siddal, come una novella 'Beata Beatrix', e ai suoi dipinti fanno da contrappunto i sonetti.

Resta da segnalare che Gustave Doré, forse il più popolare illustratore di opere letterarie nell'Ottocento, ivi incluso il poema dantesco, è anche colui che con il giornalista Blanchard Jerrold produce *London: A Pilgrimage* (1872). Si tratta di un'opera che perlustra visivamente la grande capitale britannica, e dove testo visivo e testo verbale si intrecciano per disegnare un inferno urbano di degrado, povertà, sfruttamento, violenza, contagio, morte. Le pene della cantica dantesca si traducono, *mutatis mutandis*, nelle piaghe che affliggono la

moderna metropoli. L'artista che aveva illustrato la *Divina Commedia* affronta il pellegrinaggio attraverso la Londra contemporanea, che racchiude insormontabili gironi danteschi, da cui non si può sfuggire. Come dirà Toby Veck, protagonista di *The Chimes: A Goblin Story of Some Bells That Rang an Old Year Out and a New Year In* (1844) di Charles Dickens, i poveri sono un problema sociale perché la povertà è una colpa:

I get so puzzled sometimes that I am not even able to make up my mind whether there is any good at all in us, or whether we are born bad. We seem to be dreadful things; we seem to give a deal of trouble; we are always being complained or guarded against. One way or other, we fill the papers.³ (Dickens 1980: 92)

I poveri sono visti dalle autorità come ingrati, scontenti, viziosi, in questo che è il racconto di Natale più cupo di Dickens – storia di un incubo. E Doré rappresenta l'inferno degli *slums* di Londra, popolari mete di un turismo urbano in cerca di brividi (Koven 2004), e regolarmente ispezionati da poliziotti muniti di moderni dispositivi per far luce nelle tenebre, in una versione vittoriana del dantesco viaggio agli inferi.



Immagine 2. Gustave Doré, *London, a Pilgrimage* (Wikimedia Commons).

3 «A volte sono così confuso che non sono neanche capace di decidere se vi sia qualcosa di buono in noi, oppure se siamo nati cattivi. Sembriamo delle cose spaventose; sembriamo la causa di moltissimi problemi; ci si lamenta sempre di noi, oppure ci si difende da noi. In un modo o nell'altro, riempiamo le pagine dei giornali».

2. INFERNI URBANI: «DARKEST LONDON», UN TEMA PER L'ETÀ VITTORIANA

Nella seconda metà dell'Ottocento il tema della condizione della povertà urbana entrava a pieno titolo e con sintomatica insistenza, e urgenza, nella narrativa britannica. Londra, ma anche Manchester, Glasgow, e le grandi città manifatturiere venivano perlustrate in opere che adottavano il genere del realismo, ma anche moderni strumenti di giornalismo sociale, dotati di mappature topografiche e tavole statistiche. Incisioni e fotografie avrebbero reso le indagini sui poveri ancora più vivide e attendibili. Con i tre volumi di *London Labour and the London Poor* (1851) Henry Mayhew offriva un'indagine capillare, e una rassegna illustrata di taglio documentario, che ritraeva la realtà urbana della fatica e della povertà. James Greenwood, con *Low Life Deeps* (1876) e *The Wilds of London* (1879), e George R. Sims con *How the Poor Live* (1883) scrivevano con taglio giornalistico, spesso sensazionale, sul degrado urbano. Il Reverendo Andrew Mearns interveniva con *The Bitter Cry of Outcast London* (1883).

Sulla scia di Mayhew, la monumentale indagine di Charles Booth, *Inquiry into Life and Labour in London* (1886-1903), comprendeva le *Maps Descriptive of London Poverty* (1889), dove Booth disegnava una topografia sociale diversamente colorata: le zone gialle della città erano quelle dove abitavano i ricchi, le zone nere quelle della «Lowest class. Vicious, semi-criminal»⁴ (Stedman Jones 1984). I colori intermedi tra il giallo e il nero collocavano sulla mappa di Londra vari gruppi sociali che Booth catalogava in base al censo, fattore che ne determinava anche il livello di moralità. Povertà e criminalità, come già nel racconto di Dickens, venivano connesse in modo causale, indissolubile. La mappa della città moderna comprendeva gironi di rigida classificazione (Ross 2007; Keating 1971; Fishman 1988). L'accento che Booth poneva sulle zone di Londra colorate in scuro, sulla povertà e sul degrado urbano, avrebbe avuto una ricaduta specifica: in *Darkest London* (1889) della scrittrice socialista Margaret Harkness documentava la realtà sociale dell'East End di Londra; il Generale William Booth, fondatore dell'esercito della salvezza, interveniva con *In Darkest England and the Way Out* (1890); il Reverendo A. Osborne Jay tornava sul tema con *Life in Darkest London* (1891).

Da questi testi prenderà spunto George Gissing per il suo romanzo *The Nether World* (1889), dove la vita dei poveri sprofonda in un orrore senza speranza nel quartiere londinese di Clerkenwell. Questo luogo, come osserva Andrew Whitehead, «is also the hellish world of the dead. Gissing invests his London with a Stygian gloom»⁵ (Whitehead 2013: 7). Mad Jack, un folle predicatore, arringa i poveri:

4 «Classe di livello più basso. Malvagi, semi-criminali».

5 «[Clerkenwell] è anche l'infernale mondo dei defunti. Gissing colora la sua Londra con una cupezza stigia».

This life you are now leading is that of the damned; this place to which you are confined is Hell! There is no escape for you. From poor you shall become poorer; the older you grow the lower you shall sink in want and misery; at the end there is waiting for you, one and all, a death in abandonment and despair. This is Hell – Hell – Hell!⁶ (Gissing 2008: 345)

Una recensione a *The Nether World* descriveva George Gissing come «a modern Dante» (Whitehead 2013: 8). E in effetti Gissing aveva letto Dante per perfezionare il suo studio della lingua italiana. Il titolo del suo romanzo, *The Nether World*, era tratto dalla traduzione dantesca di Cary. Nella Londra di fine Ottocento i rumori stridenti che provenivano dalla costruzione della metropolitana nel sottosuolo urbano erano stati paragonati a «the shrieks and groans of the lost souls in the lowest circle of Dante's *Inferno*» (Whitehead 2013: 8-9). Ed era stato Friedrich Engels a paragonare le moderne città industriali all'inferno in terra, «Hell upon earth» (cit. in Griffin 2013). L'opera di Dante, e in particolare il suo *Inferno*, si riproponevano con modalità insieme spettrali, simboliche, e realisticamente atroci nelle zone più degradate della capitale e delle città industriali del Regno Unito (Pike 2004).

3. JAMES THOMSON, LA SUA CITTÀ INFERNALE

James Thomson (1834-1882), nato a Port Glasgow, scrive con lo pseudonimo B.V.: Bysshe in omaggio a Percy Bysshe Shelley, e Vanolis, anagramma di Novalis. All'età di otto anni viene affidato a un orfanotrofio a Londra; senza famiglia, verrà indirizzato al Royal Military Asylum a Chelsea: la carriera militare lo porta in Irlanda, nel 1851, come insegnante; congedato torna a Londra, e lavora, saltuariamente, come impiegato. In Irlanda era entrato in contatto con Charles Bradlaugh, un pensatore socialista che aveva inaugurato il settimanale *The National Reformer*, dedicato ai lavoratori. A partire dal 1863, e sino alla morte, Thomson gli invierà saggi, storie, e poesie perché vengano pubblicati sulla rivista. Nel 1869 Thomson brucia tutte le sue carte personali.

Il poema qui preso in considerazione per gli echi danteschi, *The City of Dreadful Night*, vede la luce nel 1874, dapprima nel *National Reformer*, e successivamente nel 1880 nella raccolta intitolata *The City of Dreadful Night and Other Poems*. Dopo una vita minata da alcolismo, insonnia, perseguitato da debiti, accusato di risse e furti, Thomson muore in povertà a 47 anni (Sullivan 1993; Leonard 1993; Byron 2015).

6 «La vita che vivete adesso è quella dei dannati; il luogo dove siete confinati è l'Inferno! Per voi non c'è via di scampo. Da poveri, diventerete ancor più poveri; e più invecchierete, più dovrete sprofondare nella povertà e nella sofferenza; e alla fine ciò che vi aspetta, tutti quanti, è la morte, nell'abbandono e nella disperazione. Questo è l'Inferno – l'Inferno – l'Inferno!»

Eppure nella sua breve e intensa vita spericolata, Thomson con il suo poema era stato notato dall'eminente critico vittoriano George Saintsbury che nella sua storia letteraria ne aveva rilevato il pessimismo, salvandolo dall'anonimato: «what saves Thomson is the perfection with which he expresses the negative and hopeless side of the sense of mystery»⁷ (Saintsbury 1906: 298; Byron 2015: 106). E questo pessimismo è proprio il tratto che lo avvicina al poeta italiano Giacomo Leopardi, sin dalla dedica del poema *The City of Dreadful Night* (1880), che evoca insieme Dante e Leopardi: «To the memory of the younger brother of Dante, GIACOMO LEOPARDI, a spirit as lofty, a genius as intense, with a yet more tragic doom»⁸. Le tre epigrafi al poema riprendono l'omaggio ai due poeti italiani: sono tratte da Dante, *Inferno*⁹, da Leopardi, *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*, e dal «Coro di Morti nello studio di Federico Ruysch», posto in esergo al «Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie», apparso nelle *Operette morali*¹⁰.

Per me si va nella città dolente

Dante (III, v. 1)

Poi di tanto adoprar, di tanti moti
D'ogni celeste, ogni terrena cosa,
Girando senza posa,
Per tornar sempre là donde son mosse;
Uso alcuno, alcun frutto
Indovinar non so.¹¹

Sola nel mondo eterna, a cui si volge

7 «Ciò che salva Thomson è la perfezione con cui egli esprime il lato negativo e disperato del senso del mistero».

8 Per la dedica premessa al poema di Thomson si veda <https://www.bartleby.com/337/1213.html> (consultazione: 17/01/2021). Trad.: «In memoria del fratello più giovane di Dante, Giacomo Leopardi, uno spirito ugualmente elevato, un genio di pari intensità, e un destino più tragico».

9 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 1974, con Illustrazioni di Gustave Doré, 3 voll., Ginevra, Edizioni Forni, vol. 1, *Inferno*; tutte le citazioni fanno riferimento a questa edizione, citando parenteticamente canto e verso.

10 Thomson conosceva Leopardi già dagli anni Cinquanta, quando le opere dell'Italiano erano state pubblicate nel *National Reformer*. Si veda L. A. Cotten, *Leopardi and the City of Dreadful Night*, in «Studies in Philology», 42, 3 (July 1945): 675-689. Anna Enrichetta Soccio ha trattato il tema in *Metamorfosi urbane: i vittoriani e la città* in R. D'Agnillo e A. E. Soccio (eds.), *Metamorfosi vittoriane. Riscritture, riedizioni, traduzioni, transcodificazioni*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2020: 127-137. Si veda anche di M. Caesar, 2010, *Dante, Leopardi and «The City of Dreadful Night»*, in Z. G. Barański and M. McLaughlin (eds.), *Dante the Lyric and Ethical Poet: Dante lirico e etico*, Cambridge, Legenda: 210-226.

11 Leopardi, G., [1829-1830], *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in G. Leopardi, 1988, *Poesie e prose*, 2 voll., a c. M. A. Rigoni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, *Poesie*, vol. 1, p. 86, vv. 93-98.

Ogni creata cosa,
 In te, morte, si posa
 Nostra ignuda natura;
 Lieta no, ma sicura
 Dall' antico dolor. [...]
 Però ch' esser beato
 Nega ai mortali e nega a' morti il fato.¹²
 Leopardi

Thomson inaugurava così la sua «catabasi nei meandri dello spazio urbano quale spazio della mente [...], rappresentazione labirintica di una città della visione. [...] viaggio allegorico nella “doleful city”» (Soccio 2020: 127-137). Questa città dolente potrebbe verosimilmente essere identificata con Londra, o forse anche con Glasgow: ma il portato simbolico del poema va ben oltre la necessità di collocazione storica e geografica, per condizioni che toccavano tutta la società vittoriana nel suo insieme. Si è detto che la città di Thomson è la più reale di tutte le città irreali (Chu-chueh Cheng 2005). Dopo aver suggerito che il suo poema non è per coloro che perseguono la gioia, Thomson affronta la sua città notturna, mai visitata dal sole:

The City is of Night; perchance of Death
 But certainly of Night; for never there
 Can come the lucid morning's fragrant breath
 After the dewy dawning's cold grey air;
 The moon and stars may shine with scorn or pity;
 The sun has never visited that city,
 For it dissolveth in the daylight fair.

Dissolveth like a dream of night away;
 Though present in distempered gloom of thought
 And deadly weariness of heart all day.
 But when a dream night after night is brought
 Throughout a week, and such weeks few or many
 Recur each year for several years, can any
 Discern that dream from real life in aught?

12 Leopardi, G., [1824], *Operette morali. Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie, Coro dei morti nello studio di Federico Ruysch*, in G. Leopardi, 1988, *Poesie e Prose*, 2 voll., a c. R. Damiani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, *Prose*, 2: 116-117, vv. 1-5; vv. 30-33. Damiani osserva: «Tutto il creato, visto da occhi spenti che per un momento vedono nel buio, “si volge”, ovvero ruota intorno alla morte. [...] i morti intonano il loro coro in uno spirito di arresa all'incomprensibilità della vita [...]. Il Dialogo, che procede secondo una linea circolare in cui si congiungono gli opposti del risveglio dei morti e del sonno interrotto di Ruysch [...], è concepito per repliche agli interrogativi dello stesso imbalsamatore, poiché i defunti non hanno tra loro nulla da dirsi, e il loro linguaggio, cessato il coro, è possibile soltanto di rimando alle parole di un vivo.» Ibid., p. 1324.

For life is but a dream whose shapes return,
Some frequently, some seldom, some by night.¹³ (sez. I, vv. 1-16)

La forma di questa città notturna, mai visitata dal sole, persiste nel sonno, nel sogno e nel pensiero. Si manifesta, sin dall'*incipit* del poema, come il sogno di Dante: «Io non so ben ridir com'io v'entrai, tant'era pien di sonno a quel punto» (I, vv. 10-11). Thomson offre alcune vaghe indicazioni su un fiume che circonda la città del sogno: «A river girds the city west and south» (sez. I, v. 22) – che rimanda a Dante, e a «la trista riviera d'Acheronte» (III, v. 78): entrambi i fiumi tracciano un *limen* tra viventi e defunti.

Dalle case della città di Thomson si sprigionano fiocche fiammelle: la voce narrante non sa più se si tratti di una città dei vivi o dei morti; ma certo è una necropoli, una 'necropolis', come quella che sovrasta ancora oggi Glasgow, una collina che si erge alle spalle dell'antica cattedrale, ed è ricoperta da innumerevoli tombe, sculture, da una selva di obelischi, colonne, statue, cippi, altari.



Immagine 3. Glasgow Cathedral and Necropolis (Wikimedia Commons).

¹³ Thomson J., [1880], 1993, *The City of Dreadful Night and Other Poems*, Introduction by Edwin Morgan, Edinburgh: Canongate Classics: 29. Il poema consta di 21 sezioni di lunghezza variabile: tutte le citazioni fanno riferimento a questa edizione, citando parenteticamente sezione e verso. Trad.: «La città appartiene alla notte, forse alla morte, ma certamente alla notte; perché non vi giunge mai il fragrante respiro del mattino, dopo la fredda aria grigia dell'umida alba; la luna e le stelle possono brillare, con disprezzo o pietà; il sole non ha mai visitato quella città perché essa svanisce alla dolce luce del giorno. Si dissolve come un sogno notturno; sebbene sia presente nella turbata malinconia del pensiero e nella mortale stanchezza del cuore, durante il giorno. Ma quando un sogno, notte dopo notte, dura una settimana, e le settimane, poche o molte, ricorrono ogni anno per molti anni, chi può mai distinguere il sogno dalla vita reale? Perché la vita è solo un sogno, le cui forme ritornano, alcune sovente, altre raramente, altre di notte».

La necropoli che incombe sulla città di Glasgow è una città di pietra e di morte che non poteva non restare incisa nella memoria di Thomson, con i suoi monumenti, e i visi delle statue silenziose e mute. Anche nella sua città irreale il poeta trova visi che sono come tragiche, insensibili maschere di pietra:

Yet as in some necropolis you find
 Perchance one mourner to a thousand dead,
 So there; worn faces that look deaf and blind
 Like tragic masks of stone. With weary tread,
 Each wrapt in his own doom, they wander, wander,
 Or sit foredone and desolately ponder
 Through sleepless hours with heavy drooping head.¹⁴ (sez. I, vv.
 50-56)

La città non è per coloro che dormono – «The City is of Night, but not of Sleep» (sez. I, v. 71) – e qui il tema dell'insonnia, forma dell'inquietudine e dell'angoscia moderna, tema poetico per Thomson, così come per Dante e Leopardi, viene evocato. Alla fine della Sezione I, Dante torna nel testo di Thomson con un detto che funge da introduzione al contesto infernale che l'autore intende perlustrare. L'iscrizione all'ingresso della *City of Dreadful Night* serve a Thomson per invitare i suoi lettori a seguirlo in un percorso insieme simbolico e realistico: il suo «They leave all hope behind who enter there» (sez. I, v. 78) traduce il dantesco «Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate» (III, v. 9), che sovrasta la porta dell'Inferno.

Da questo momento Dante e Virgilio procedono insieme: e anche nel poema di Thomson viene evocata una guida attraverso la vittoriana città dolente:

Because he seemed to walk with an intent
 I followed him; who, shadowlike and frail,
 Unswervingly though slowly onward went,
 Regardless, wrapt in thought as in a veil:
 thus step for step with lonely sounding feet
 We travelled many a long dim silent street.¹⁵ (sez. II, vv. 1-6)

¹⁴ «Così come in una necropoli c'è forse uno solo che piange mille morti, anche lì; visi disfatti, che appaiono sordi, e ciechi, come tragiche maschere di pietra. Con passo stanco, ognuno chiuso nel proprio destino, vagano, vagano, o siedono predestinati, e desolati meditano per ore, insonni, col capo chino».

¹⁵ «Poiché sembrava camminare con un intento io lo seguii; come una fragile ombra, senza deviare, egli procedeva lento, noncurante, immerso nel pensiero come in un velo: così passo dopo passo, con sordo scalpiccio solitario, percorremmo molte strade silenziose e buie».

I viaggiatori s'inoltrano per strade e vicoli, sinché non s'imbattono in «dead Faith, dead Love, dead Hope»¹⁶ (sez. II, v. 48). Si apre uno spazio mentale, simbolico e onirico, che s'intreccia con immagini della Bibbia, e che T.S. Eliot sarà capace di riprendere nel suo poema *The Waste Land* (1922). Ma qui Thomson è anche il poeta della forma moderna, insistente e martellante:

As I came through the desert thus it was,
 As I came through the desert: All was black,
 In heaven no single star, on earth no track;
 A brooding hush without a stir or note,
 The air so thick it clotted in my throat;
 And thus for hours; then some enormous things
 Swooped past with savage cries and clanking wings:
 But I strode on austere;
 No hope could have no fear.¹⁷ (sez. IV, vv. 7- 15)

La IV sezione ripete per ben undici volte, all'inizio di ogni stanza, «As I came through the desert thus it was, As I came through the desert», e in chiusura «Yet I strode on austere; No hope could have no fear». Il deserto biblicamente si estende verso luoghi cupi, senza stelle, dove rovi pungenti, serpenti e animali carnivori intralciano il passo, e s'intravede una collina punteggiata da deboli fiammelle. La visione del deserto si apre verso il cielo, tocca gli spazi siderei solcati da meteore, quindi discende sino a un mare che sorge con immani maree spumeggianti. Il sole è come un'orbita vuota, e rossastra¹⁸. Una donna che regge il suo cuore sanguinante come se fosse una lampada accesa abbraccia il poeta: le gocce di sangue cadono sulla sua fronte, la donna terge il sangue e prega, il visitatore è quasi un corpo morto: entrambi vengono inghiottiti dalla marea che sorge.

E qui la Londra delle mappe e dei romanzi tardo-vittoriani non è certamente solo il luogo dell'immaginazione del poeta, lo spazio del sogno, poiché, così come per l'*Inferno* di Dante, intessuto di dettagli realistici, storici e autobiografici, anche la «city of dreadful night» è un luogo di punizione comune, destinato ai vivi e ai morti, e che Thomson conosce bene. Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate è il verso dantesco, che Thomson traduce alla

¹⁶ «Morta la Fede, morto l'Amore, morta la Speranza».

¹⁷ «Mentre procedevo nel deserto avvenne così, mentre procedevo nel deserto: tutto era nero, in cielo non una stella, sulla terra nessuna traccia; un silenzio incombente, senza fremito o nota, l'aria così densa che mi chiudeva la gola; e così per ore; poi delle cose enormi ci volarono vicine, con strida selvagge e ali rimbombanti; ma io procedevo, austero: senza speranza non c'è paura».

¹⁸ Qui il richiamo è a Samuel Taylor Coleridge e alla *Rime of the Ancient Mariner* (1798), dove il sole rossastro appare come un viso incarcerato dietro gli alberi e i pennoni della nave del marinaio. Così anche il richiamo successivo a «Death-in-Life» (sez. V, v. 10), la figura spettrale di Morte-in-Vita.

lettera, e cita per la seconda volta, come monito per chi s'addentra nella città dolente.

I reached the portal common spirits fear,
 And read the words above it, dark yet clear,
 "Leave hope behind, all ye who enter here:"¹⁹ (sez. VI, vv. 19-21)

Da questo punto, Dante e Virgilio, ovvero l'io poetico e il suo accompagnatore, si addentrano nella città dolente. Un demone posto a guardia dell'ingresso – Caronte – li ferma e richiede che paghino il tributo a lui dovuto. Il tributo sono le speranze che le anime depongono al varco: i viaggiatori di Thomson, privi di ogni speranza, per evitare un limbo che non è né Inferno né Paradiso, ne vanno in cerca. Incontrano una coppia – forse Paolo e Francesca – e una città di traffici e mercanti, con un palazzo vuoto se non per il catafalco dove riposa, morta, una giovane e bellissima donna. Qui il poeta s'inginocchia, implorando la morte che lo liberi dal dolore, ma anche invocando la vita, che gli permetta di serbarne il ricordo.

Il viaggio procede. Nel chiostro di una grande cattedrale una figura avvolta in un sudario lo apostrofa: «Whence come you in the world of life and light To this our City of Tremendous Night?»²⁰ (sez. XII, vv. 11-12). La realtà della notte eterna sconfigge i sogni dei vivi: «I wake from daydreams to this real night»²¹ è ripetuto dieci volte, e sempre per descrivere l'incontro con figure emblematiche dei sogni e ideali terreni. Costoro sono monaci oranti, un re in trono, predicatori, ruffiani, poeti – il riferimento è a John Milton, che con il *Paradise Lost* scrisse «a great work with patient plan to justify the ways of God to man» (sez. XII, vv. 45-46) – e uomini politici: tutti entrano nella cattedrale e il massiccio portale si chiude dietro di loro.

La sezione XIII ha per tema il tempo, che scorre con ali veloci, e fugge, o striscia come un serpente attraverso ore intollerabili; la sezione XIV ha un demonio dagli occhi di bragia che predica da un pulpito alle folle silenziose e annuncia:

There is no God; no Fiend with names divine
 Made us and tortures us; if we must pine,
 It is to satiate no Being's gall.
 It was the dark delusion of a dream,
 That living Person, conscious and supreme,²² (sez. XIV, vv. 40-44)

19 «Raggiungi quella porta che tutti i mortali temono, e lessi le parole sopra di essa, scure eppure chiare, "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate"».

20 «Da dove mai, nel mondo della vita e della luce, giungi tu a questa nostra Città della Tremenda Notte?»

21 «Mi risveglio dai sogni ad occhi aperti a questa notte reale».

22 «Non c'è nessun Dio; nessun demonio con nomi divini ci ha creato, e ci tortura; se dobbiamo soffrire, non è per appagare il livore di un Essere. Fu la cupa illusione di un sogno,

Ciò che viene qui predicato è una visione dell'universo naturale e della vita, in tutti i suoi aspetti, che risuona di precisi echi darwiniani: è il testo *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859) che avrebbe suscitato un terremoto religioso e filosofico in Inghilterra e nel mondo, ma che nella città dolente promette una liberazione indolore.

Nothing is of us but the mouldering flesh,
Whose elements dissolve and merge afresh
In earth, air, water, plants, and other men.
We finish thus; and all our wretched race
Shall finish with its cycle, and give place
To other beings, with their own time-doom:
Infinite æons ere our kind began;
Infinite æons after the last man
Has joined the mammoth in earth's tomb and womb.

We bow down to the universal laws,
Which never had for man a special clause²³ (sez. XIV, vv. 52-62)

Il predicatore termina così la sua arringa, in nome della necessità suprema che governa il creato; non resta alla voce narrante che ripercorrere il cammino della propria vita, privo di ogni gioia. Qui risuona il pessimismo di Leopardi, e si trovano echi del *Canto di un pastore errante dell'Asia* nell'invocazione alla luna e alle stelle, che gli uomini contemplan con appassionato desiderio, credendo che i cieli rispondano ai loro sentimenti: «The spheres eternal are a grand illusion, the empyréan is a void abyss»²⁴ (sez. XVII, v. 28).

Dopo aver attraversato il fiume dei suicidi, che trova il suo archetipo nel canto XIII dell'*Inferno* dove Dante incontra Pier delle Vigne, il poeta vittoriano si sofferma davanti a una cattedrale, simile a una grande onda di pietra. Davanti a lui due figure emblematiche: un angelo e una sfinge. L'angelo incrocia le mani sull'elsa di una spada, lo sguardo vigile; la sfinge ad occhi aperti sembra non vedere nulla. Il poeta sviene ma un forte rumore lo risveglia: le ali dell'angelo si sono spezzate e sono cadute, la sfinge è immobile e immemore. L'angelo, ora senz'ali, è un guerriero che crolla davanti alla

quella di una Persona vivente, consapevole e suprema».

23 «Nulla siamo, se non carne corruttibile, i cui elementi si dissolvono e di nuovo si fondono in terra, aria, acqua, piante, ed altri uomini. Così finiamo; e la nostra sventurata razza termina dentro il suo ciclo, e fa posto ad altri esseri, con il loro tempo già segnato; ere incalcolabili prima che la nostra razza avesse inizio; ere incalcolabili da che l'ultimo uomo finì insieme a un mammut nella tomba e nel grembo della terra. Ci inchiniamo alle leggi universali, che mai non ebbero speciali clausole per l'uomo».

24 «Le eterne sfere sono una grande illusione, l'empireo un abisso vuoto».

sfinge, e i frammenti cadono tra le zampe del mostro, che sembra guardare verso uno spazio vuoto e infinito.

Alla fine, sul ciglio della collina da cui la città dolente sembra digradare in placide onde, il poeta scorge un'immagine alla quale dedicherà l'ultima sezione del suo poema.

An Image sits, stupendous, superhuman,
The bronze colossus of a wingèd Woman,
Upon a graded granite base foursquare.²⁵ (sez. XXI, vv. 5-7)

Questa è letteralmente l'immagine di un'incisione di Albrecht Dürer, intitolata *Melancholia* e datata al 1514. Thomson la elegge a divinità che presiede la sua città infernale, e che chiude il poema. Con un'accurata *ekphrasis* dell'incisione di Dürer, Thomson appone un sigillo iconologico ai suoi versi.



Immagine 4. Albrecht Dürer, *Melancholia*, 1514 (Wikimedia Commons).

La possente immagine di *Melancholia* incombe sulla città dolente, il suo ruolo quello di segnalare una sconfitta totale, sconfitta della mente prima che delle azioni:

²⁵ «Un'immagine siede, stupenda, sovrumana, il colosso di bronzo di una donna con le ali, posto su una quadrata base di granito».

Low-seated she leans forward massively,
 With cheek on clenched left hand, the forearm's might
 Erect, its elbow on her rounded knee;
 Across a clasped book in her lap the right
 Upholds a pair of compasses; she gazes
 With full set eyes, but wandering in thick mazes
 Of sombre thought beholds no outward sight.

Words cannot picture her; but all men know
 That solemn sketch the pure sad artist wrought
 Three centuries and threescore years ago,
 With phantasies of his peculiar thought:
 The instruments of carpentry and science
 Scattered about her feet, in strange alliance
 With the keen wolf-hound sleeping undistraught;²⁶ (sez. XXI,
 vv. 8-21)

Queste ultime stanze portano davanti agli occhi del lettore l'opera di Dürer con tutti i suoi dettagli, e le sue simbologie occulte. *Melancholia* è un emblema che risale alla teoria degli umori, alla bile nera come sinonimo di cupezza, di animo malinconico, saturnino, creativo, prerogativa di filosofi e poeti. L'alchimia è tra le scienze del Rinascimento che esaminano i materiali del cosmo (Klibansky, Panofsky, Saxl, 2019). L'immagine è sovrastata da un cielo dove appaiono insieme l'arcobaleno e una cometa.

In quanto emblema l'immagine è deputata a parlare, a dare voce al visibile; gli strumenti sparsi ai suoi piedi sono quelli dei falegnami, pialla, sega, chiodi, ma anche indicano la presenza di scienze ed arti, geometria, matematica, architettura. Lo sguardo, tuttavia, come Thomson osserva, è rivolto verso un mondo tutto interiore, cupo e senza vie d'uscita.

Alla fine dell'Ottocento, Thomson venne considerato il Dante di Londra: poeta e poema erano tutt'uno con gli orrori delle metropoli vittoriane, delle necropoli ad esse sovrastanti. T.S. Eliot avrebbe ripreso il tema della desolazione urbana con la sua «unreal city» di *The Waste Land* (1922). Anche nella poetica di Eliot Dante avrebbe avuto un ruolo preponderante, imprimendo nella coscienza del secolo, attraverso *The Waste Land*, l'immagine di una

26 «Seduta in basso, si protende in avanti, massiccia, la guancia sulla mano sinistra, ser-rata, il possente avambraccio eretto, il gomito sul tondo ginocchio; davanti al libro borchiato, in grembo, la mano destra impugna un paio di compassi; ella guarda con occhi intenti ma vagando in labirinti di cupo pensiero nulla vede intorno a sé. Le parole non possono dipingerla; ma tutti gli uomini conoscono quella solenne incisione che il puro e triste artista elaborò trecento e sessanta anni fa, con le fantasie della sua mente bizzarra: gli strumenti della falegnameria e della scienza sparsi ai suoi piedi, in strana compagnia col forte cane da caccia che dorme, indisturbato».

città dolente e infernale, oscura e priva di pietà e ragione (Crawford 1985). Ma quella di Eliot è un'altra storia: prima di lui, Thomson aveva già tratto da Dante ispirazione, materiali, precise coordinate al contempo reali e mentali, per situare la sua *City of Dreadful Night* nel contesto visionario, ma riconoscibile, della nostra civiltà.

Bibliografia

- Alighieri D., 1974, *La Divina Commedia*, con illustrazioni di Gustave Doré, 3 voll., Ginevra, Edizioni Ferni, vol. I, *Inferno*.
- Braida A., 2004, *Dante and the Romantics*, New York, Palgrave Macmillan.
- Byron K. H., 2015, *The Pessimism of James Thomson (B.V.) in Relation to His Times*, Berlin, Walter de Gruyter.
- Caesar M., 2010, *Dante, Leopardi and «The City of Dreadful Night»*, in Z.G. Barański-M. McLaughlin (eds.), *Dante the Lyric and Ethical Poet: Dante lirico e etico*, Cambridge, Legenda: 210-226.
- Cheng Chu-chueh, 2005, *The Importance of Being London: Looking for Signs of the Metropolis in James Thomson's «City of Dreadful Night»*, «Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London», 3.1, <http://www.literarylondon.org/london-journal/march2005/cheng.html> (consultazione 15/01/2021).
- Crawford R., 1985, *James Thomson and T. S. Eliot*, «Victorian Poetry», 23.1: 23-41.
- De Santis S., 2017, *Blake & Dante: A Study of William Blake's Illustrations of «The Divine Comedy» Including Critical Notes*, Roma, Gangemi Editore.
- Dickens C., 1980, «A Christmas Carol» and «The Chimes», London, Dent.
- Fishman W.J., 1988, *East End 1881: A Year in a London Borough among the Labouring Poor*, London, Duckworth.
- Gissing G., 2008, *The Nether World*, S. Gill (ed.), Oxford University Press, (1889).
- Griffin E., 2013, *Liberty's Dawn: A People's History of the Industrial Revolution*, London, Yale University Press.
- Keating P.J., 1971, *The Working Classes in Victorian Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Klibansky R.-Panofsky E.-Saxl F., 2019, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Koven S., 2004, *Slumming*, Princeton University Press.
- Leonard T., 1993, *Places of the Mind: The Life and Works of James Thomson (BV)*, London, Jonathan Cape.

- Leopardi G., 1988a, *Poesie e prose*, 2 voll., *Poesie*, vol. I, M. A. Rigoni (ed.), Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- , 1988b, *Poesie e Prose*, 2 voll., *Prose*, vol. 2, R. Damiani (ed.), Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Marlowe C., 1590 ca, *The Tragical History of Doctor Faustus*, https://archive.org/stream/tragicalhistoryofdocoomarluoft/tragicalhistoryofdocoomarluoft_djvu.txt (consultazione: 05/01/2021).
- McLaughlin M., 2000, *Introduction: The Centrality of Dante*, in M. McLaughlin, (ed.), *Britain and Italy from Romanticism to Modernism: A Festschrift for Peter Brand*, Cambridge, Legenda: 1-12.
- Pike D.L., 2007, *Metropolis on the Styx. The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800-2001*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Ross E., 2007, *Slum Travellers: Ladies and London Poverty, 1860-1920*, Berkeley, University of California Press.
- Saintsbury G., 1906, *A History of Nineteenth Century Literature (1780-1895)*, London, The Macmillan Company.
- Sanders A., 1996, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- Soccio A.E., 2020, *Metamorfosi urbane: i vittoriani e la città*, in A. E. Soccio-R. D'Agnillo (eds.), *Metamorfosi vittoriane. Riscritture, riedizioni, traduzioni, transcodificazioni*, Chieti, Solfanelli Editore: 127-137.
- Stedman Jones G., 1984, *Outcast London: A Study in the Relationship between Classes in Victorian Society*, Oxford University Press.
- Sullivan D., 2007, "A Long Defeat": A Brief Life of James Thomson (BV), «Victorian Web», <http://www.victorianweb.org/authors/thomson/bio.html> (consultazione: 15/01/2021).
- , 2008, "Poison Mixed With Gall": James Thomson's «The City of Dreadful Night»—A Personal View, <http://www.victorianweb.org/authors/thomson/city1.html> (consultazione: 15/01/2021).
- Thomson J., [1880], 1993, *The City of Dreadful Night*, Edinburgh, Canongate Classics.
- Whitehead A.-White J. (eds.), 2013, *London Fictions*, Nottingham, Five Leaves Publications.
- Woodhouse J.R., 2000, *Dante Gabriel Rossetti's Translation and Illustration of the «Vita nuova»*, in M. McLaughlin (ed.), *Britain and Italy from Romanticism to Modernism: A Festschrift for Peter Brand*, Cambridge, Legenda: 67-86.

INCONTRO ALL'INFERNO. STRINDBERG E DANTE

Camilla Storskog

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Titeln Inferno har jag lånat – av Dante av den grund, att det svenska ordet helvete har förlorat den betydelse jag velat utfå av det missbrukade ordet.¹

«In tutto l'universo non c'è davvero nulla sul quale quest'uomo non abbia una sua opinione assolutamente personale e diametralmente opposta a quella di qualunque persona normale»: con queste parole Thorild Wulff, giovane botanico, etnologo ed esploratore polare, fornì una stringata caratterizzazione di Johan August Strindberg (1849-1912) sulla rivista «Nordisk revy» nel 1896². Sebbene la recensione si scagliasse contro lo Strindberg che posava nelle vesti di scienziato naturale, non occorre guardare lontano per trovare conferma della sentenza di Wulff anche riguardo al parere dello scrittore svedese su Dante e la *Divina Commedia*. Opinioni 'assolutamente personali' e 'diametralmente opposte a quelle di qualunque persona normale' si trovano ad esempio in *Jäsningstiden* (Strindberg 1989; *Età di fermenti*, Strindberg 1991), il secondo volume di un ciclo di quattro romanzi autobiografici usciti tra il 1886 e il 1909. In occasione di una discussione con il professore di estetica all'Università di Uppsala, lo studente universitario

¹ «Il titolo *Inferno* l'ho preso in prestito – da Dante perché il termine svedese *helvete* ha perso il significato che avrei voluto trarre da quella parola abusata». La citazione è tratta dall'articolo *August Strindberg om sin egen bok* (cit. in Strindberg 1994; *August Strindberg sul proprio libro*), originariamente pubblicato in «Malmö-Tidningen» 20/11/1897. Tutte le traduzioni ove non diversamente segnalato sono mie.

² «[I] hela världsalldet finnes nu intet, om hvilket den mannen ej har sin absolut egenhändig uppfattning, stick i stäf mot hvarje annan normal människas», Strindberg 2010: 498.

Johan dà prova del suo gusto per la ribellione contro le autorità e finisce col dichiarare

che Dante non aveva significato poi tanto per l'umanità, e che veniva di norma sopravvalutato. [...]. Ci tenne, prima di tutto, a dire che la composizione della *Commedia* non era originale, ma era una forma molto comune, che era stata usata, poco prima di Dante, nella *Visione di Alberico*. Tenne poi a sostenere che Dante non poteva dare nel poema un quadro completo del suo tempo e del pensiero dell'epoca, dal momento che era tanto incolto da non conoscere il greco. Non era un filosofo, poiché subordinava il pensiero alla rivelazione, e quindi non era un precursore del Rinascimento né della Riforma. Non era un patriota, poiché acclamava un impero tedesco, con la grazia di Dio. Al massimo era un campanilista fiorentino. E non era nemmeno democratico, poiché aveva sempre auspicato l'unione al potere di papato e impero. Non aveva mai attaccato il papato, ma alcuni papi che avevano condotto una vita immorale, come del resto aveva fatto lui stesso in gioventù. Era un monaco, un vero idiota figlio del suo tempo; per niente progressista, dal momento che manda all'inferno dei bambini non battezzati. Era un gretto monarchico, dato che mette Bruto e Satana nel cuore stesso dell'inferno. Mancava di autocritica, quando metteva tra i peggiori crimini l'ingratitude verso gli amici e il tradimento verso la patria, dato che aveva sistemato nell'inferno il suo amico e maestro Brunetto Latini, e aveva appoggiato l'imperatore tedesco Enrico VII contro Firenze, la sua città. Aveva cattivo gusto, classificando tra i sei più grandi poeti del mondo Omero, Orazio, Lucano, Ovidio, Virgilio e... sé stesso.³ (Strindberg 1991: 407-408)

3 «Dante tämligen betydelselös för mänskligheten och [...] överskattad. Han ville först säga att kompositionen i *Commedia* ej var originell, utan en mycket vanlig form, vilken blivit strax förut använd i *Albericus' vision*. Han ville påstå att Dante ej kunde giva hela sin tids bildning och tankar i detta poem då han var så obildad att han ej kunde grekiska. Han var ej filosof då han slog tanken i band under uppenbarelsen och därför var han icke heller någon föregångare till renässans eller reformation. Han var icke patriot, ty han hyllade ett tyskt kejsardöme med guds nåde. [...] Och demokrat var han ej heller, ty han drömde alltid om ett förenat påve- och kejsardöme. Han angrep ej påvedömet utan några påvar, vilka levat osedligt som han själv i sin ungdom. Han var en munk, ett sannskyldigt idiotiskt barn av sin tid, icke ett fjät framom, då han sänder odöpta barn till helvetet. Han var en inskränkt rojalist som sätter Brutus jämte Satan i helvetets brännpunkt. Han saknade all självkritik då han bland de värsta brott upptager otacksamhet mot vänner och förräderi mot fädernesland, själv förpassande sin vän och lärare Brunetto Latini i avgrunden och understödjande tyske kejsaren Henrik VII mot sin fädernestad Florens. Han hade dålig smak då han bland världens sex största skaldar sätter Homer, Horatius, Lucanus, Ovidius, Virgilius, och – sig själv», Strindberg 1989: 336-337.

All'accusa di mancanza di originalità avanzata dal suo alter ego per descrivere il capolavoro dantesco, Strindberg aggiunse nello stesso 1886 l'aggettivo «ridicolo» («löjligt»). Quell'anno fu pubblicato anche *Giftas II* (Strindberg 1982; *Sposarsi II*, Strindberg 1995), la seconda parte di una raccolta di novelle sul tema del matrimonio moderno, la morale sessuale e il dogma cristiano, il cui primo volume aveva visto Strindberg processato per blasfemia. Assolto ma distrutto, Strindberg esce da un processo che aveva polarizzato le opinioni e compone altre diciotto novelle sul tema del rapporto tra i sessi, testi dal tono ora amareggiato e cupamente misogino. In una parte della prefazione a *Giftas II*, poi esclusa dalla versione finale, Strindberg canzonava la *Divina Commedia* suggerendo che l'opera sia frutto di un processo di sublimazione della pulsione sessuale: «Dante attraversa il purgatorio e l'inferno alla ricerca di Beatrice, trovandola infine in paradiso. Se l'avesse trovata nel suo letto, quel ridicolo poema della *Divina Commedia* non sarebbe mai stato scritto»⁴ (Strindberg 1982: 351). Nel contesto della prefazione dove la donna è sott'accusa e ritenuta artefice di tutti i mali di questo mondo (incluse le guerre e le persecuzioni per motivi religiosi) è solo logico che il significato dell'amore di Dante per Beatrice venga ribaltato e screditato come una distrazione che avrebbe potuto impedire la genesi di una – seppure risibile – opera letteraria. Una simile scelta tra la realizzazione degli affetti o di un compito più alto è d'obbligo per lo scienziato-protagonista del romanzo *Inferno*; tale bivio si ripresenta di fatto ciclicamente nel corso della narrazione e sin dalla prima pagina dove l'io narrante alla parigina Gare du Nord dice addio alla moglie, causticamente definita «la bella carceriera» (Strindberg 1972: 21; «min vackra fångvakterska», Strindberg 1994: 9), e nel salutarla vive un provvisorio momento di euforia e ritrovata libertà di pensiero (*ibidem*).

Al di là di ogni intento irriverente e provocatorio, le parole di Strindberg possono fornire qualche indicazione in merito a un possibile approccio d'analisi alla presenza di tracce dantesche nella sua produzione letteraria. Se la prima citazione con il suo giudizio sul poeta fiorentino come 'insignificante' e 'sopravalutato', e la conseguente svalutazione di Dante come modello intellettuale, politico e morale, può essere liquidata come un atto di ribellione giovanile, la seconda citazione, che suggerisce la necessità di rinunciare ai legami affettivi per realizzare una missione più alta, lascia già intravedere la dimensione autoreferenziale che l'esempio dantesco avrebbe assunto per Strindberg qualche anno più tardi. Il forte perturbamento psicologico, religioso e creativo noto come 'Infernokrisen' (la 'crisi d'Inferno') che Strindberg attraversa negli anni Novanta porta difatti lo svedese ad approfondire le sue conoscenze di Dante, soprattutto quelle relative alla prima cantica della *Commedia*. Scrive a questo proposito Conny Svensson: «Prima

4 «Dante letar Beatrice genom skärseld och helvete, och finner henne slutligen i himlen. Om han hittat henne i sin säng skulle det löjlige poemet *Divina Commedia* varit oskrivet».

della crisi d'Inferno l'interesse che Strindberg riserva a Dante non è che superficiale e discontinuo»⁵ (2000: 173). Attorno al romanzo autobiografico *Inferno* del 1897, narrazione della crisi ed esito del nuovo e più profondo incontro di Strindberg con la *Commedia* negli anni Novanta, ruota pertanto il presente studio⁶.

In sede critica il rapporto tra *Inferno* di Strindberg e *Inferno* di Dante è stato affrontato in pochi ma significativi studi. L'articolo di Nils Norman, *Strindberg och Dante* (Norman 1964; *Strindberg e Dante*) inaugura la discussione a partire dalla constatazione che il legame intertestuale tra le due opere non si ferma alla coincidenza nominale ma che l'impulso stesso alla scrittura del romanzo scaturisce dalla complessa rete di corrispondenze tra l'inferno personale strindberghiano e quello dantesco (114-115). Seppur frammentaria, l'analisi proposta da Norman costituisce una prima localizzazione delle allusioni alla *Commedia* non solo nel romanzo del 1897, ma anche in altri testi risalenti alla fase post-Inferno. Una mappatura più minuziosa e una descrizione più dettagliata anche del significato dei riferimenti danteschi per la struttura compositiva del testo sono realizzate da Göran Stockenström nel volume *Ismael i öknen* (Stockenström 1972: 109-207; *Ismaele nel deserto*), dove il misticismo che caratterizza gli anni tra il 1896 e il 1900 nella vita di Strindberg è utilizzato come chiave di lettura del romanzo. Ulf Olsson, nello studio *Levande död* (Olsson 1996; *Morto vivente*), riconosce nella cornice strutturale dell'opera di Strindberg l'impianto formale della *Divina Commedia* ma accosta alla catabasi dantesca anche il modello dell'*Eneide* (334-338). Infine, alcune pagine in *Strindberg om världshistorien* (Svensson 2000: 172-175; *Strindberg sulla storia universale*) di Conny Svensson contengono informazioni preziose sul romanzo *Inferno* in relazione a Dante benché la parte più propriamente analitica restringa lo sguardo alla relazione tra la storiografia strindberghiana e la visione della storia propria del poeta toscano⁷. Da questo ambito di riflessione assai stimolante la presente indagine prende le mosse. L'obiettivo è di fornire un quadro, già delineato negli studi redatti in lingua svedese, dell'incontro di Strindberg con Dante ai tempi della 'crisi d'Inferno' descritto in termini

5 «Före Infernokrisen håller sig Strindbergs intresse för Dante [...] på en ytlig och snarast anekdotisk nivå».

6 A Lund, in Svezia, Strindberg scrive *Inferno* in francese nei mesi di maggio e giugno del 1897. La traduzione svedese ad opera di Eugène Fahlstedt esce nello stesso 1897, ancor prima della versione francese pubblicata nel 1898. Nel 1897 Strindberg sta già lavorando sulla continuazione di *Inferno*, il romanzo autobiografico noto con il nome svedese *Legender* (*Leggende*), suddiviso in due parti: *Légendes* (scritta in francese) e *Jakob brottas* (*Giacobbe lotta*), iniziata in francese ma conclusa in svedese. Si veda Strindberg 1994: 321 e Strindberg 2001: 275 per la genesi dei testi. L'edizione italiana di Adelphi (Strindberg 1972) riunisce le tre narrazioni di contenuto autobiografico scaturite dalla crisi d'Inferno nella traduzione dal francese di Luciano Codignola.

7 Nel recente volume dello studioso, *De läste Dante* (Svensson 2020; *Leggevano Dante*), che passa in rassegna numerosi lettori svedesi di Dante, è invece escluso il nome di Strindberg.

di «ossessione» nell'omonimo romanzo (Strindberg 1972: 149; 1994: 207). La speranza è di ampliarne, per quanto possibile, le prospettive, attraverso l'osservazione di alcune peculiarità che riguardano sia il disegno compositivo sia il contenuto dell'opera. Punto di partenza è, da una parte, la distinzione tra autore, narratore e personaggio, ovvero l'idea che i riferimenti intertestuali alla cantica dantesca assumano per l'autore-narratore funzione strutturante in un tessuto narrativo caotico e incomprensibile all'io narrato; dall'altra, la convinzione che la figura di Dante venga invocata per contribuire alla costruzione del ritratto che l'io narrante desidera presentare di sé. Con funzioni dunque sia compositive sia contenutistiche, ciascuna delle due componenti identificate sembrano collaborare allo sforzo del narratore di interpretare lo smarrimento e le sofferenze dell'io narrato e, in aggiunta, conferire un senso 'superiore' agli eventi eccezionali che formarono l'orientamento dell'autore negli ultimi anni dell'Ottocento.

Il periodo in questione corrisponde a una fase particolarmente difficile nella movimentata vita dello scrittore svedese. Dal 1883 al 1899 Strindberg vive sostanzialmente all'estero in un esilio autoinflitto provocato in parte dalla sensazione, intensificatasi dopo il processo a *Giftas*, di essere incompreso e perseguitato in patria, in parte dal desiderio di conquistare un pubblico di lettori europei e stringere contatti con i cenacoli di artisti e intellettuali nelle grandi città continentali. Gli anni trascorsi a Parigi a partire dall'autunno del 1894 corrispondono a una fase in cui Strindberg si dedica a esperimenti scientifici e alchemici, interrotta con la pubblicazione di *Inferno* che segna il ritorno alla narrativa. Il fallimento del progetto di affermarsi come scienziato è stato indicato (Cullberg 1992) come una delle possibili cause che contribuirono, intorno al 1896, allo scoppio della crisi d'*Inferno*, altrove spiegato come psicosi (Brandell 1950) o paranoia (Hedenborg 1961), come una crisi religiosa oppure come adesione a una moda del tempo, quella di essere modernamente *détraqué*, pazzo ma geniale (Dahlkvist 2016; Olsson 2002). Se *Inferno* è la rappresentazione di uno stato mentale (come suggerito nella citazione in esergo dove il termine svedese per designare gli inferi, *helvete*, è ritenuto inadatto per caratterizzare la condizione in cui versa il protagonista), si tratta di uno stato che prende vita in alcune delle pagine più belle e incisive del romanzo, in particolare nelle descrizioni di passeggiate frenetiche e angosciose per le strade di Parigi. Nonostante la struttura vorticoso dell'opera vi è alla base della narrazione un'organizzazione fatta con coerenza e criterio organico, un ordine nel disordine forse attribuibile allo sguardo retrospettivo con cui Strindberg, nella primavera del 1897, può ormai abbracciare gli anni di crisi. Ne troviamo traccia in una lettera del 1 marzo 1897, scritta a Lund e indirizzata alla suocera austriaca Marie Uhl, in cui lo scrittore annuncia di aver trovato una non meglio precisata 'forma' da dare al nuovo progetto letterario: «Il mio "Inferno" è stato pianificato, ne

ho trovato la forma e mi metterò ora a scrivere. *Ad Majorem Dei Gloriam!*»⁸ (Strindberg 1970: 85). La locuzione latina, celebre motto della Compagnia di Gesù, sembra anticipare la conversione al cattolicesimo ponderata dall'io narrante a conclusione del romanzo, meta del cammino attraverso l'inferno. Per contro, il percorso dell'io narrato, lungo tutta la narrazione sottoposto a prove oscure sempre nuove, sembra rispondere a un ordine tortuoso ma altrettanto funzionale: in maniera ciclica il protagonista si smarrisce e si ritrova come in una serie di ripetute *mises en abîme* che riproducono, in miniature vertiginose, la discesa e il tormento in un inferno presente su questa terra, la risalita, e la ricerca di una verità che non è amore terreno o sapere scientifico ma fede cattolica. Come ha giustamente osservato Göran Stockenström (1972: 516, nota 77) a proposito delle somiglianze compositive che il romanzo intreccia con la prima cantica della *Commedia*, è arduo riconoscere delle corrispondenze esatte ai nove cerchi (o alle dieci bolge) infernali di Dante nei nove (o dieci) luoghi caratterizzati dal narratore come 'infernali' – Quartier Latin, l'ospedale Saint-Louis, Sorbonne, Hôtel Orfila, Rue de la Clef e Dieppe in Francia, Klam e Dornach in Austria, Ystad e Lund in Svezia – stazioni tra le quali il protagonista si sposta in base a indicazioni che giungono dall'alto, non del tutto intelligibili ma spesso interpretate come punizioni per atti di *hybris*:

può difficilmente trattarsi in senso stretto di un parallelo strutturale con i nove cerchi, bolge... ecc di Dante; il collegamento va, più in generale, cercato nell'idea dell'inferno in combinazione con il cammino di formazione, sebbene Strindberg abbia cura di alludere a Dante anche per quanto riguarda quest'ultimo aspetto.⁹ (*Ibidem*)

Se il motivo del pellegrinaggio di per sé è di derivazione dantesca, lungo il viaggio il protagonista di Strindberg attraversa numerosi episodi densi di allusioni implicite ed esplicite alla *Commedia*. Riferimenti diretti sono offerti dagli elementi paratestuali, a cominciare dal titolo, ma anche negli intitolati di alcuni capitoli: secondo un principio di crescendo (Stockenström 1972: 123), il capitolo chiamato *Il purgatorio* (*Skärselden*) precede quello denominato *Inferno*, cui fa seguito *Beatrice*, figura metonimica per il Paradiso, nel romanzo corrispondente alla figlia di Strindberg, Kerstin/Christina di soli due anni. Per Stockenström (1972: 203) la discesa negli inferi corrisponde alla descrizione iniziale di Parigi, un movimento controbilanciato dalla

8 «Mein "Inferno" ist geplant, ich habe die Form gefunden, und will ihn jetzt schreiben. *Ad Majorem Dei Gloriam!*».

9 «[D]et [kan knappast] vara fråga om någon genomförd strukturell parallell till Dantes nio kretsar, syndsäckar etc., utan föreningspunkten ligger allmänt i infernotanken i förening med bildningsvandringen även om Strindberg är mån om att även i detta avseende alludera till Dante».

salita sul monte 'del Purgatorio' a Klam, in Austria. Tra i motivi danteschi lo studioso indica (1972: 125) la crisi religiosa di mezza età e le guide concesse all'io narrato (San Martino, San Luigi, Orfila, Swedenborg, Beatrice/Kerstin), il simbolo della rosa presente come segno celeste (131, 133) e nella simbologia di *rosenrummet*, la stanza delle rose dedicata alla Vergine e assegnata al protagonista durante il soggiorno austriaco (133), il paesaggio infernale a Klam con le sue gole e la valle a forma di imbuto (134), la salita sul monte nello stesso luogo, dove l'io narrante spezza un ramoscello di vischio per la sua Beatrice prima di ridiscendere a valle, episodio che lo studioso commenta con le seguenti parole: «è difficile che Strindberg non abbia avuto in mente Virgilio che spezza il ramoscello dorato prima della discesa negli inferi»¹⁰ (Stockenström 1972: 142).

Con la convinzione che il ricorso a motivi ed episodi di derivazione dantesca fosse per Strindberg un modo per fare i conti con la propria condizione durante gli anni della crisi e inserirla in una narrazione letteraria, restringeremo l'indagine alla rivalutazione del motivo della selva allo scopo di esemplificare l'uso dell'ipotesto dantesco come principio ordinatore all'interno di un maelstrom che si replica ciclicamente e in miniatura fino a dissolversi nell'idea della conversione religiosa¹¹.

L'immagine della selva oscura viene usata non solo come metafora per quei percorsi che, nell'ottica retrospettiva del narratore, conducono l'io narrato a deviare dal suo cammino verso la croce ma anche come rappresentazione di luoghi topografici concreti, che si tratti del paesaggio urbano di Parigi o del lugubre bosco intorno a Klam. Nella versione del testo redatta in francese, il riferimento alla selva dantesca è ancor più evidente per la presenza del capitolo *Sylva sylvarum* (escluso dall'edizione svedese) che in apertura cita l'incipit di Dante¹². Alludendo alla crisi personale di Strindberg, scrittore quarantacinquenne esiliato, *Sylva sylvarum* si apre con le parole «Arrivé a moitié chemin de ma vie» che fungono, per Nils Norman, come «un pro-

¹⁰ «Strindberg kan knappast ha undgått att tänka på Virgilius, som bryter den gyllne kvisten före nedstigandet i underjorden». Anche Olsson (1996: 337) ritiene che si tratti di un riferimento all'*Eneide*.

¹¹ Non sarà possibile soffermarsi su altre corrispondenze, seppur interessantissime. Nel romanzo ci sono personaggi che si raddoppiano, si sciolgono e si ricompongono con nuove identità, ad es. 'il pittore danese' (Edvard Munch), 'Popoffsky, il russo' (lo scrittore polacco Stanislaw Przybyszewski), dei *Doppelgänger* come Franz Schlatter e la sua sosia, il pittore Paul Herrmann, oppure la suocera Marie Uhl e la sua gemella, presenze che potrebbero essere messe in relazione con la lettura strindberghiana della bolgia dei ladri di Dante: «Nell'*Inferno* Dante parla di ladri tanto recidivi da finire col rubarsi le personalità e le sembianze» («Dante talar om tjuvar i helvetet, som äro så oförbätterliga att de slutligen stjåla varandras personer och utseenden», Strindberg 1988: 100).

¹² *Sylva sylvarum* così come *La Tête-de-Mort* ed *Études funèbres* (rispettivamente cap. V, VI e VII nell'*Inferno* francese) provengono da *Jardin des Plantes*, una pubblicazione basata su studi condotti nel giardino botanico parigino. Nella drammatica catena di eventi del romanzo, questi capitoli di natura pseudoscientifica e occultista costituirono un'interruzione utile per presentare l'autore come pensatore esoterico ai lettori francesi.

logo rivelatore al periodo d'Inferno nella vita e nell'opera di Strindberg»¹³ (Norman 1963: 105).

Quando compare per la prima volta, il motivo del bosco oscuro viene usato per raccontare la città-selva. Se inizialmente, dalla finestra del Hôtel Orfila, Parigi appare agli occhi dell'io narrato come una foresta di comignoli (1994: 65; «en skog av skorstenar»), sotto lo sguardo del narratore informato lo stesso scorcio urbano, per via di una serie di dettagli leggibili solo a posteriori (gabinetti, latrine, un vaso da notte), si trasforma invece in una particolare variante dell'inferno, quello escrementizio (*träckhelvetet*), indicato da Swedenborg in *Arcana Coelestia* come destinazione per coloro che cercano il piacere dei sensi. La passeggiata nel quartiere di Saint-Martin, che precede il trasferimento all'Hôtel Orfila, aveva d'altronde già rivelato il volto di una città infernale, luogo di smarrimento e peccati (cf. Olsson 1996: 337). A proposito di questo brano, altro esempio di come una sequenza minima condensi in sé la macrostruttura del testo, Stockenström rileva (1972: 126) come i nomi delle vie nel labirinto urbano dove il viandante si perde indichino gli ostacoli alla salvezza, similmente alla funzione delle fiere nella selva dantesca: rue Alibert promette gloria e immortalità allo scienziato; le prostitute e i teppisti che affollano rue Beaurepaire e rue de Bondy annunciano la sua perdizione mentre rue de Dieu lo riporta sulla retta via, come confermata al termine della passeggiata che sfocia sotto il portale dedicato a San Martino. Il collegamento tra città-selva, falso sapere e attività illecite si ripresenta durante gli esperimenti alchemici condotti presso lo stesso Hôtel Orfila quando sulle pareti della bacinella usata per produrre oro appare l'immagine oscura di un paesaggio boschivo e montuoso disegnato dal deposito di ossido di zinco. Solo dopo la ricongiunzione con la piccola famiglia a Klam, il narratore è in grado di riconoscere come quel disegno avesse proletticamente annunciato il paesaggio austriaco con la valle a forma di imbuto circondata da un lugubre bosco d'abeti (1994: 205; «den dystra granskogen») e alture simili a crateri, con gole che ricordano l'ingresso all'inferno descritto da Dante (195)¹⁴. Il paesaggio della bacinella dell'alchimista si carica di significato quando riappare dal vivo, nel contesto del ricongiungimento con la famiglia il timore è, nuovamente, di essere nel posto sbagliato, «[s]marrito in una selva oscura» (Strindberg 1972: 177; «[v]ilsegången i en mörk skog») dove è stato condotto prima dall'alchimia poi dagli affetti. L'allontanamento dalla fede porta con sé la sensazione di essere «[s]perduto nella foresta delle esitazioni» (1972: XX; «vilse i en skog av ovissheter», Strindberg 1994: 263) e l'inferno si scatena.

¹³ «[E]n aningsfull prolog till Infernoepoken i Strindbergs liv och diktning».

¹⁴ Il collegamento con l'immaginario dantesco è confermato in una lettera a Marie Uhl datata 23 gennaio 1897: «La gola mi ha sempre ricordato l'ingresso all'Inferno di Dante o perlomeno il Purgatorio» («Der Schluchtweg erinnerte mir immer vom Eingang zur Hölle Dantes oder Fegefeuer am wenigsten», Strindberg 1970: 44).

Se è il motivo del viaggio attraverso l'inferno ad avvicinare maggiormente l'io narrato di *Inferno* alla figura di Dante-pellegrino, i due autori-narratori hanno invece in comune la condizione di esiliati. Gli studi di Conny Svensson hanno tuttavia dimostrato che l'*Inferno* dantesco continuò a interessare Strindberg anche dopo il ritorno in Svezia data la presenza, nella biblioteca privata dell'autore, di una edizione svedese della *Divina Commedia* pubblicata nel 1902, tradotta e curata da Edvard Lidforss¹⁵. Svensson osserva infatti che rispetto alle annotazioni apportate in margine al *Purgatorio* e al *Paradiso*, particolarmente frequenti sono le sottolineature e i commenti relativi alla prima cantica:

Con un *NB!* vigoroso mette in evidenza un brano nel commento che rimandava chiaramente alla sua stessa esperienza di scrittore esiliato: "Poiché a Firenze vivevano ancora amici e nemici di coloro di cui Dante scriveva, ogni nome da lui citato dovette procurargli un centinaio di nemici. Qui va forse cercato il vero motivo per cui i fiorentini non riuscirono a conciliarsi con Dante finché era in vita".¹⁶ (Svensson 2000: 175)

L'ostilità e l'opposizione del pubblico in patria sembrano dunque costituire un forte legame tra lo scrittore svedese e Dante-autore, identificazione accresciuta dalla condizione di esiliato che al momento della scrittura di *Inferno* Strindberg condivide con il poeta fiorentino. La figura biografica di Dante Alighieri rientra così in una serie di personaggi mitologici, biblici, leggendari e letterari che collaborano a formare un ritratto del protagonista come capro espiatorio, un personaggio messo a dura prova che sperimenta, non da osservatore ma da protagonista, le pene infernali: le malattie che colpiscono gli alchimisti nel Canto XXIX dell'*Inferno* di Dante sono

¹⁵ Negli anni universitari a Uppsala Strindberg si era avvicinato per la prima volta alla *Commedia*, acquisendo anche i rudimenti della lingua italiana. Sebbene lo scrittore in alcuni testi autobiografici millanti una pronuncia migliore di quella difettosa del suo professore di lettere (2000: 1368), o nel reportage di viaggio *Från det vaknande Italien* (Strindberg 2009; *Dall'Italia che risorge*) e nel diario *En blå bok III* (Strindberg 2000; *Un libro blu III*), vanta una conoscenza dell'italiano dantesco che gli rende difficoltosa la conversazione con i doganieri che invece masticano un comune dialetto piemontese (2009: 73) è probabile che Strindberg (che nelle lettere confessa di parlare male l'italiano, 2009: 403) avesse una conoscenza soprattutto passiva dell'italiano. In *Ockulta dagboken I* (Strindberg 2012; *Il diario occulto I*), composto tra il 1896 e il 1908, scrive che è occupato nella lettura della *Commedia* illustrata da Doré (2012: 225) altresì presente nella biblioteca personale di Strindberg. Stockenström (1972: 123) riporta inoltre che Strindberg nell'aprile del 1897 leggeva la *Commedia* nella traduzione svedese di Nils Lovén del 1856-57.

¹⁶ «Med ett kraftfullt 'Obs!' framhävs ett kommenterande textavsnitt, som uppenbarligen aktualiserade Strindbergs egna erfarenheter som författare i exil: 'Men i Florens lefde ännu vänner och fränder till dem, om hvilka han skref sådana saker, och hvarje af honom sålunda nämndt namn måste hafva skaffat honom hundra fiender. Däri torde man måhända kunna se den egentliga anledningen, hvarför florentinarne voro så oförsonliga mot Dante så länge han lefde'».

ad esempio visibili sulle stesse mani dell'io narrato, desquamate, annerite e sanguinanti. Diversamente dai suoi maestri, Dante e Swedenborg, che collocano amici e nemici negli inferi e si limitano alla descrizione dei loro tormenti per poi risalire all'altura del Paradiso, il pellegrino di Strindberg non è di passaggio e non si eleva, anzi, si fa vanto di aver riservato un posto in Purgatorio agli altri, scendendo solitario in mezzo ai fuochi infernali («glödhögarna i Inferno», Strindberg 2001: 145), un inferno corrispondente alla realtà terrena, non all'oltretutto.

Dante-pellegrino si aggiunge dunque alla schiera di figure che fanno le veci dell'io narrato e contribuiscono a creare una «mitologia incentrata sulla sofferenza» (Norman 107; «ett lidandets mytologi»), alcuni dei quali sono del resto anche presenti nell'*Inferno* dantesco: Flegias, Prometeo, Edipo, Caino, Ismaele, Giacobbe, Giobbe, Giasone, Saul, Bhrigu, Robert le Diable, Merlino, Faust.

Iniziato come un parricidio a parole dal tono canzonatorio, il rapporto di Strindberg con Dante può essere descritto come uno scontro tramutato in incontro. Superata la crisi d'*Inferno*, la riscoperta del testo dantesco e l'identificazione con il poeta toscano diventano funzionali per spiegare le eccezionali esperienze di Strindberg nella realtà materiale degli anni Novanta ed inserire il vissuto autobiografico in una narrazione: l'esigenza è di creare, dal caos, un cosmo romanzesco, attraverso la cosmografia in parte di Dante, in parte di Swedenborg. I molti paralleli tra i due pellegrini che scendono all'inferno possono essere esemplificati dal motivo ricorrente dello smarrimento nella selva, immagine nella quale convergono i diversi tipi di deviazione dal cammino verso la conversione religiosa di cui si rende colpevole il protagonista di Strindberg senza esserne pienamente consapevole, consegnato com'è al turbine della vita «come certi dannati dell'inferno di Dante» (1972: 202; «liksom vissa fördömda i Dantes helvete», Strindberg 1994: 307). Se nel vortice in cui precipita l'io narrato è possibile vedere una regia formale lo si deve all'intervento dell'autore-narratore, commentatore degli eventi del passato, capace di interpretare tutte le curiose corrispondenze che investono l'io narrato, orientare la narrazione e definirne la struttura anche in base a coordinate dantesche.

Bibliografia

- Brandell G., 1950, *Strindbergs infernokris*, Stockholm, Bonnier.
- Cullberg J., 1992, *Strindbergs inferno och Dagermans*, Stockholm, Natur och Kultur.
- Dahlkvist T., 2016, *Strindberg som vansinnigt geni. Strindberg, Lombroso och frågan om geniets patologi*, in M. Ciaravolo (a cura di), *Strindberg across Borders*, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici: 83-92.
- Hedenborg S., 1961, *Strindberg i skärselden. En psykiatrisk studie*, Göteborg, Akademiförlaget Gumpert.
- Norman N., 1964, *Strindberg och Dante*, «Svensk litteraturtidsskrift» 27.3: 103-115.
- Olsson U., 1996, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Eslöv, Brutus Östlings bokförlag Symposium.
- , 2002, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Eslöv, Brutus Östlings bokförlag Symposium.
- Stockenström G., 1972, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, Uppsala, Uppsala Universitet.
- Strindberg A., 1970, *August Strindbergs brev 12 december 1896 - augusti 1898*, T. Eklund (ed.), Stockholm, Bonnier.
- , 1972, *Inferno. Leggende. Giacobbe lotta*, trad. dal francese di L. Codignola, Milano, Adelphi.
- , 1982, *Giftas I-II*, in U. Boëthius (ed.), *Samlade Verk 16*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- , 1988, *Ur-tjuva*, in B. Mejdal (ed.), *Samlade Verk 68. Tal till svenska nationen. Folkstaten. Religiös renässans. Tsarens kurir*, Stockholm, Norstedts: 99-103.
- , 1989, *Jäsningstiden. En själs utvecklingshistoria (1867-1872)*, in H. Lindström (ed.), *Samlade Verk 20: Tjänstekvinnans son I-II*, Stockholm, Norstedts: 169-341.
- , 1991, *Età di fermenti. Autobiografia*, in L. Koch (ed.), *Romanzi e racconti. Vol. 1: Il 'ciclo autobiografico'*, Milano, Mondadori: 199-412. Trad. dallo svedese di S. Renzetti.
- , 1994, *Inferno*, in A-C. Gavel Adams (ed.), *Samlade Verk 37*, Stockholm, Norstedts.
- , 1995, *Sposarsi: diciotto storie coniugali*, trad. dallo svedese di C. Giorgetti Cima, a cura di F. Perrelli, Milano, Mursia.
- , 2000, *En blå bok. Avdelning III*, in G. Ollén (ed.), *Samlade Verk 67: En blå bok. Avdelning III. En extra blå bok. Register till En blå bok*, Stockholm, Norstedts: 1229-1454.
- , 2001, *Samlade Verk 38. Legender*, A-C. Gavel Adams (ed.), Stockholm, Norstedts.
- , 2009, *Från det vaknande Italien*, in C. Svensson (ed.), *Samlade Verk 18: Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm sam andra prosatexter 1880-1889*, Stockholm, Norstedts: 71-107.
- , 2010, *Samlade Verk 35. Naturvetenskapliga skrifter I: Antibarbarus, Sylva sylvarum, Jardin des Plantes*, P. Stam & E. Bladh (eds.), Stockholm, Norstedts.
- , 2012, *Samlade Verk 59.1. Ockulta dagboken I*, K. Petherick & G. Stockenström (eds.), Stockholm, Norstedts.

Svensson, C., 2000, *Strindberg om världshistorien*, Hedemora, Gidlund.
—, 2020, *De läste Dante. Från Boccaccio till Tage Danielsson*, Stockholm, Carlssons.

DANTE, BEATRICE E REMY DE GOURMONT

Marco Modenesi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Valga, per collocare la figura di Remy de Gourmont (1858-1915) nel panorama della letteratura francese di fine Ottocento, quanto scrive di lui Hubert Juin, critico letterario, poeta, romanziere, ma soprattutto direttore della serie *Fins de siècles* della collana 10/18 pubblicata dall'Union Générale d'Éditions con lo scopo di consegnare in edizione economica, ma con notevole sapienza critica (riconoscibile sovente nelle ampie e approfondite prefazioni di ogni volume), il quadro, ricchissimo e variegato, della narrativa e della cultura letteraria *fin-de-siècle*:

Il existe dans l'église des Lettres certaines chapelles latérales où se trouvent honorés les vrais saints. Ces saints sentent le soufre; ils ont peu de fidèles, mais ce sont des fidèles dévoués. Ils sont rangés dans les marges, et loin de l'officialité. Cela importe peu! Lus par quelques-uns, ils survivent et sont assurés de ce triomphe posthume: le clair-obscur. On ne les trouve pas indispensables, mais plusieurs les déclarent essentiels. Dans la bibliothèque des dévots, ils occupent la première place, - et il se crée autour de leur mémoire des groupements attentifs. Puis, le siècle ayant jeté son trouble, ils ressurgissent, n'ayant jamais disparu - et le petit murmure que faisaient leurs noms et leurs œuvres s'amplifie soudain. L'Université s'émeut. Les collectionneurs s'éveillent. Ils redeviendraient suspects si l'on n'y prenait

garde. C'est ce qui est, manifestement, arrivé à Remy de Gourmont.¹ (Juin 1982a: 7)

Gourmont ha, come ricorda Gérard Poulouin, un gruppo discretamente ampio di ferventi ammiratori, di critici e lettori universitari attenti alle figure ingiustamente trascurate dal canone letterario ufficiale e con una fortuna editoriale irregolare (cfr. Poulouin 2010: 7-13).

Romanziere, novellista (oltre venti titoli, fra romanzi e raccolte di racconti), poeta (una decina di raccolte), autore teatrale, linguista, storico e critico della letteratura (il numero dei saggi, su svariati argomenti, oltrepassa la cinquantina), Gourmont ha una produzione vastissima e molteplice. Ciò che mi propongo di focalizzare in queste pagine è il suo rapporto con la figura e l'opera di Dante.

«Dès 1893, Gourmont inaugure une rubrique sur la “Littérature italienne” en consacrant un article élogieux à *L'Innocente* dans le *Mercure de France*»² (Klantzis 2006: 24) e, all'interno dell'innegabile interesse che prova nei confronti della letteratura italiana, compresa quella a lui contemporanea, «l'intérêt de Remy de Gourmont pour la littérature classique italienne, et Dante en particulier, est réel»³ (Poulouin 1988), in un quadro, quello francese, in cui la fortuna di Dante è quanto meno oscillante per diversi secoli, benché l'Ottocento faccia registrare un interesse più vivace per la sua figura⁴. Gourmont è, del resto, significativamente indicato, alla voce *Francia* dell'Enciclopedia dantesca Treccani, «fra gli scrittori che [...] ebbero un interesse non superficiale e passeggero per D[ante]», proprio là dove si rileva che «quanto [...] alla presenza di D[ante] presso gli scrittori e i saggisti della

1 «Esistono, nella chiesa delle Lettere, alcune cappelle laterali in cui sono venerati i veri santi. Questi santi puzzano di zolfo; hanno pochi fedeli, ma sono dei fedeli devoti. Sono messi ai margini, e lontano dall'ufficialità. Non importa! Letti da qualcuno, sopravvivono ed è loro garantito questo trionfo postumo: il chiaroscuro. Non li si trova indispensabili, ma molti li dichiarano essenziali. Nella biblioteca dei devoti, occupano il primo posto, – e intorno alla loro memoria, si formano gruppi attenti. Poi, quando il secolo si è liberato del suo turbamento, risorgono, dato che non sono mai scomparsi – e il flebile mormorio che creavano i loro nomi e le loro opere, di colpo, si amplifica. L'Università si emoziona. I collezionisti si svegliano. E tornerebbero ad essere sospetti se non vi si facesse attenzione. È ciò che, visibilmente, è accaduto a Remy de Gourmont». Qualora non diversamente specificato, le traduzioni riportate in nota sono mie.

2 «Sin dal 1893, Gourmont inaugura una rubrica sulla “Letteratura italiana” dedicando all'*Innocente* un articolo elogiativo nel *Mercure de France*».

3 «L'interesse di Remy de Gourmont per la letteratura classica italiana, e per Dante in particolare, è reale».

4 Non moltissimi sono gli studi dedicati alla fortuna di Dante in Francia. Fra gli altri, si vedano: Counson A., 1906, *Dante en France*, Erlangen/Paris, Fr. Junge/Fonteming; Piva F., 2009, *La (ri)scoperta di Dante in Francia fra secolo dei Lumi e primo Ottocento*, «Studi Francesi», 158: 264-277; Livi F., luglio-dicembre 2012, *Dal poeta vate al mistico esoterico. Letture e interpretazioni di Dante nella Francia dell'Ottocento*, «La Rassegna della letteratura italiana», 2: 600-615; Svolacchia S., 2018, *Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7: 371-390.

moderna letteratura francese, essa è stata quasi sempre marginale e quando è stata un poco più profonda, si è sempre trattato di casi eccezionali rispetto alla dominante culturale del tempo»⁵.

È innegabile, al contrario, la solida presenza di un intertesto dantesco nell'opera di Gourmont che si palesa in modi diversi: ora sotto forma di citazioni esplicite dell'opera o della figura di Dante, ora eleggendo Dante come vero e proprio oggetto di studio in saggi che indagano alcuni scritti dell'autore fiorentino.

È così che, per esempio, il lettore incontra due citazioni dantesche ne *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge* (1892), opera di ampio respiro in cui Gourmont restituisce (attraverso una serie di studi con molti testi in versione originale, spesso accompagnati da traduzione in francese) ottocento anni di poesia poco nota, con lo scopo di dimostrare che la poesia in latino, oltre l'epoca di Virgilio, di Cicerone e poi di Claudiano, ha prodotto opere degne d'interesse almeno fino al XIII secolo, anche se spesso ignorate o disprezzate dalla critica e dalla storia letterarie ufficiali.

Parlando della struttura del *De consolatione philosophiae* di Boezio, Gourmont richiama, così, la *Vita nova* di Dante, che conta il senatore romano fra le sue fonti ispiratrici:

Le plan de cet ouvrage est copié assez servilement du *Pasteur* d'Herma et son intérêt est très modéré; des vers y sont intercalés un peu comme dans la *Vita Nuova* de Dante, lequel d'ailleurs lisait beaucoup Boèce et lui emprunta quelques pensées, le *Nessun maggior dolore*, par exemple.⁶ (Gourmont 1892: 80)

Nelle pagine dedicate a Ildegarda di Blingen e al suo *Liber vitae meritorum*, per altre due volte, Gourmont evoca Dante:

De cette admirable sainte, on ne peut oublier le *Liber vitae meritorum*, où la description des peines de l'enfer n'est pas, comme dans l'Alighieri, un prétexte à de personnelles satires. [...] Et sans cesse aux prêtres infâmes d'atroces voix hurlent:

⁵ *Enciclopedia dantesca*, Roma, Treccani, 1970 ad vocem *Francia* di Simonetta Bernardi e Remo Ceserani, https://www.treccani.it/enciclopedia/francia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ In realtà, l'iniziale del nome di battesimo di Gourmont è qui indicata con H.: si tratta molto probabilmente di una svista dato che Henri de Gourmont (1877-1935), fratello di Remy e di Jean (1877-1928; gemello di Henri) de Gourmont, non si è occupato di Dante.

⁶ L'ortografia dei titoli e delle citazioni dantesche ad opera di Gourmont è sempre quella da lui riportata nelle edizioni delle sue opere utilizzate per questo studio. «Il piano di quest'opera è modellato in modo evidente sul *Pastore* di Erma e il suo interesse è modesto; vi sono intercalati dei versi, un po' come nella *Vita Nova* di Dante, che d'altra parte lesse molto Boezio e ispirò a lui alcune sue riflessioni, per esempio il *Nessun maggior dolore*» (Gourmont 2008: 93).

Quare votum quod novistis
Turpiter derelequistis?

Prototype, sans doute, des cris qui se jettent, en se heurtant comme des béliers affolés, les avares et les prodigues, au VII^e chant de l'Enfer de Dante:

Percotevansi incontro, e poscia pur li
Si rivolgea ciascun voltando a retro,
Gridando: Perché tieni, e Perché burli?⁷ (129)

A partire da queste semplici citazioni (il v. 121 del canto V dell'*Inferno* e i vv. 28-30 del VII canto), accompagnate da brevi, ma puntuali commenti, si palesa già la natura della frequentazione estremamente assidua che Gourmont ha nei confronti di Dante nonché la qualità del suo approccio, filologico e interpretativo, mai superficiale e sempre caratterizzato da grande attenzione e pregnanza.

Alcuni anni più tardi, nel primo volume della serie delle *Promenades littéraires* (1904), raccolte di saggi prevalentemente letterari, il nome di Dante ritorna più volte come, ad esempio, là dove Gourmont ricorda le visioni infernali evocate nel romanzo di Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam* (1901): «D'Homère aux visionnaires du moyen âge, tels que résumés et magnifiés par Dante, les tableaux de l'enfer ont fort peu changé»⁸ (Gourmont 1922: 31).

Dopo aver illustrato, in un altro saggio del medesimo volume, il concetto di donna che Jules Laforgue delinea nei suoi *Aphorismes et Réflexions*⁹, Gourmont apre una breve parentesi, alludendo ad una lettera in cui Laforgue annuncia il suo fidanzamento. Una volta ricordata l'ironia, cifra di larghissima parte della scrittura poetica di Laforgue, Gourmont ricorre ancora a Dante per definire l'atteggiamento del poeta davanti alla donna amata:

Mais il écrivait aussi de menues choses de tendresse toutes pareilles à celles dont est remplie la lettre où il annonce ses fiançailles: «Écarter, caresser ces fins cheveux blonds... est-ce pos-

7 «Non si può dimenticare poi il *Liber vitae meritorum* di sant'Ildegarda: qui la descrizione delle pene dell'inferno, diversamente che nell'Alighieri, non costituisce un pretesto per attacchi personali. [...] E senza soste atroci voci urlano ai chierici indegni: *Quare votum quod novistis/Turpiter derelequistis?* Modello senza dubbio delle grida che si rivolgono, urtandosi come montoni impazziti, gli avari e i prodighi, è questa terzina del VII canto dell'*Inferno* di Dante: *Percotèansi 'ncontro; e poscia pur li/si rivolgea ciascun, voltando a retro,/gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?»* (Gourmont 2008: 136-137).

8 «Da Omero ai visionari del Medio Evo, così come li riassume e li magnifica Dante, i quadri dell'inferno sono cambiati molto poco».

9 Gourmont cita dai *Mélanges postumes* di Jules Laforgue, pubblicati nelle *Œuvres complètes* dal Mercure de France, fra il 1902 e il 1903.

sible! La nature n'en tressaillira pas? Ça pourrait-il arriver?» Otez l'ironie qui est très sensible surtout dans la fin du paragraphe, que je n'ai pas cité, et c'est la même attitude d'adoration devant le mystère de la pureté virginale. La jeune fille (il s'intéresse surtout aux jeunes filles) est pour lui un être presque surnaturel; il la voit, comme Dante et ses contemporains, dans un rayonnement, dans une atmosphère céleste qui l'isole du monde vulgaire.¹⁰ (Gourmont 1922: 108)

Gourmont fa sempre riferimento a due opere di Dante: la *Commedia* e la *Vita nova*. Thierry Gillyboeuf rileva, a proposito di quest'ultima che «la lecture de la *Vita nuova* marca le jeune Gourmont, et ce fut là l'un des livres essentiels qui l'accompagna toute sa vie» (Gillyboeuf 1999: 8)¹¹.

È in particolare la figura di Beatrice (indirettamente evocata anche nell'ultima citazione delle *Promenades littéraires*) che magnetizza l'interesse dello studioso di letteratura italiana e che trapassa anche nella creazione del romanziere.

Uno dei primi saggi pubblicati dal giovane Gourmont ruota intorno a *Béatrice, Dante et Platon* (1883); solo due anni più tardi, pubblicherà un secondo studio su argomento simile, *La Béatrice de Dante et l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII^e siècle* (1885) che, ripreso, ampliato e completato, diventerà poi un breve libro, pubblicato nel 1908 dal Mercure de France: *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse. Essai sur l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII^e siècle*.

Nel saggio del 1883, Gourmont prende in considerazione la donna amata da Dante e fulcro della *Vita nova*, ma anche la figura di Beatrice come appare nella *Divina Commedia*. A questo proposito, mediante diverse citazioni della *Commedia*, è chiaro a Gourmont il ruolo di guida che Beatrice assume nella narrazione del viaggio ultraterreno di Dante, in Purgatorio (all'arrivo di Dante nel Paradiso terrestre) e in Paradiso:

La beauté de Béatrice, seule, le conduira directement au but suprême, sans qu'il change de culte. C'est Béatrice elle-même qui se modifiera et qui, après l'avoir soutenu dans le droit chemin, par le charme de sa beauté terrestre, le soutiendra encore, quand

¹⁰ «Ma scriveva anche piccole cose tenere del tutto identiche a quelle di cui è piena la lettera in cui annuncia il suo fidanzamento: «Scostare, accarezzare quei fini capelli biondi... possibile! La natura non ne avrà un sussulto? Potrebbe succedere?» Togliete l'ironia che è notevole soprattutto nella fine del paragrafo, che non ho citato, ed è lo stesso atteggiamento di adorazione davanti al mistero della purezza verginale. Per lui, la ragazza (gli interessano soprattutto le ragazze) è un essere quasi sovranaturale; la vede, come Dante e i suoi contemporanei, in uno sfoltorio, in un'atmosfera celeste che la isola dal mondo volgare».

¹¹ «La lettura della *Vita nuova* segnò il giovane Gourmont, e fu quello uno dei libri essenziali che lo accompagnò per tutta la sua vita».

elle aura quitté ce monde, par la beauté cachée de son âme; par
cette seconde beauté qui n'est visible qu'aux yeux de l'esprit:

*Alcun tempo'l sostenni col mio volto:
Mostrando gli occhi giovinetti a lui,
Meco'l menare in dritto parte volto.*

Et plus tard, lorsque le poète est arrivé au Paradis, il entend
chanter autour de lui:

*Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi
(Era la sua canzone) al tuo fedele...
Per grazia fa noi grazia che disvele
A lui la bocca tua si che discerna
La seconda bellezza che tu cele.*¹² (Gourmont 1883: 77-78)

In questo passo, benché Gourmont stia evocando la Beatrice della *Divina Commedia*, traspaiono i tratti che sembrano sedurre lo scrittore davanti alla figura della donna amata da Dante così come sono riconoscibili proprio nella *Vita nova*. Nell'aldilà, rimane immutato il culto che, nella sfera terrena, Dante consacra a Beatrice la quale, però, modifica il suo statuto, passando dal «charme de sa beauté terrestre» a quello della «beauté cachée de son âme», passando da creatura umana a creatura divina. E proprio sulla bellezza di Beatrice insiste, a più riprese, la riflessione di Gourmont:

Chaque fois qu'il parle de Béatrice Dante a des mots charmants
pour caractériser sa beauté. Tantôt il exalte la douceur de sa voix:

*... mia donna
Che mi disseta colle dolci stille;*

tantôt son sourire:

*... raggiandomi d'un riso
Tal che nel fuoco faria l'uom felice.*¹³ (78-79)

¹² «La bellezza di Beatrice, sola, lo condurrà direttamente al traguardo supremo, senza che egli cambi culto. È Beatrice stessa che si modificherà e che, dopo averlo sostenuto sulla retta via, con il fascino della sua bellezza terrena, lo sosterrà ancora, quando ella avrà lasciato questo mondo, grazie alla bellezza nascosta della sua anima: *Alcun tempo'l sostenni col mio volto: / Mostrando gli occhi giovinetti a lui, / Meco'l menare in dritto parte volto.*

E più tardi, quando il Poeta è arrivato al Paradiso, sente cantare intorno a lui: *Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi / (Era la sua canzone) al tuo fedele... / Per grazia fa noi grazia che disvele / A lui la bocca tua si che discerna / La seconda bellezza che tu cele.*

¹³ Gourmont, nelle pagine dedicate alla bellezza di Beatrice, cita in italiano dai canti XXX (vv. 121-123) e XXXI (vv. 133-134; 136-138) del *Purgatorio*, fornendo una traduzione in francese in

E l'esaltazione della bellezza incomparabile di Beatrice, nella *Commedia*, conosce, verso la fine del saggio di Gourmont, una vera e propria apoteosi che inebria il lettore grazie ad una traduzione e un adattamento in prosa dei vv. 22-33 e 139-145, rispettivamente dei canti XXX e XXXI del *Purgatorio* (cfr. 79). In tal modo, Gourmont focalizza, in particolare, alcuni tratti della figura di Beatrice, «une femme, les épaules couvertes d'un manteau vert: [...] vêtue d'une draperie couleur de flamme ardente; un voile blanc et une couronne d'olivier [qui] ornaient [...] sa tête»¹⁴ (*Ibidem*).

Gourmont è pienamente conscio del fatto che la bellezza – nella sua pluralità di valori – di Beatrice non è l'unico tratto che la definisce: «l'on peut voir en elle [...] l'image de la Beauté, de la Science, de la Sainteté»¹⁵ (76).

Non solo. Lo studioso di letteratura italiana che è Gourmont riconosce che Beatrice incarna una tipologia femminile nella poesia italiana del Quattrocento i cui valori simbolici sono molteplici:

Parmi les créations féminines écloses dans le cerveau ou dans le cœur des poètes, le type de la Béatrice est assurément un des plus beaux, mais aussi un des plus énigmatiques. Pour les uns elle est la femme idéalisée par le plus pur et le plus désintéressé des amours, une création du cœur; pour les autres, elle est la personnification de la science ou de la théologie, vers laquelle Dante porte toutes les ardeurs de son esprit.¹⁶ (75)

Un tratto che attira sovente l'interesse di Gourmont è ciò che, nel passo appena citato, sintetizza come l'enigmaticità per lui inscindibile da Beatrice. Un aspetto dell'enigma è singolarmente la domanda (e la relativa risposta) riguardante la veridicità di Beatrice: «La Béatrice de Dante, a-t-elle existé? [...] Est-elle une femme, une abstraction, une création romanesque?» (Gourmont 1999: 13)¹⁷; «Béatrice a existé, le témoignage des contemporains

nota; sempre dal canto XXXI del *Purgatorio*, cita traducendo direttamente in francese nel corpo del suo testo i vv. 34-36 e 49-51. Allo stesso modo, cita in italiano, con traduzione in nota, i vv. 11-12 e 17-18 del canto VII del *Paradiso*.

«Ogni volta che parla di Beatrice Dante ha parole ammalianti per caratterizzare la sua bellezza. Ora esalta la soavità della sua voce: ... *mia donna / Che mi disseta colle dolci stille*; ora, il suo sorriso: ... *raggiandomi d'un riso / Tal che nel fuoco faria l'uom felice*».

14 «Una donna, con le spalle coperta da un mantello verde: [...] vestita d'un drappaggio color fiamma ardente; un velo bianco e una corona d'olivo [che] adornavano [...] il suo capo».

15 «Si può vedere in lei [...] l'immagine della Bellezza, della Scienza, della Santità».

16 «Fra le creazioni femminili sbocciate nel cervello o nel cuore dei poeti, il tipo della Beatrice è di certo uno dei più belli, ma anche dei più enigmatici. Per gli uni, è la donna idealizzata dal più puro e più disinteressato degli amori, una creazione del cuore; per gli altri, è la personificazione della scienza o della teologia, verso la quale Dante indirizza tutti gli ardori del suo spirito».

17 «La Beatrice di Dante è esistita realmente? [...] È una donna, un'astrazione o una creazione romantica?» (Gourmont 2021: 29).

est formel: le poète la vit pour la première fois lorsqu'ils avaient huit ans tous les deux» (Gourmont 1883: 75)¹⁸.

Gourmont, a fronte dello statuto angelico che caratterizza Beatrice nella *Divina Commedia* e, in larga parte, anche nella *Vita nova*, non riesce ad evitare di interrogarsi e anche di insistere sulla sua esistenza reale:

Ni dans la *Vita nuova*, ni dans le récit [*Vita di Dante Alighieri*] de Boccace, Béatrice n'est à aucun moment réellement vivante. [...] Dans tout le personnage de Béatrice, on ne trouve rien de spontané, rien qui fasse croire à la sincérité, qui réclame le partage des sentiments exprimés. Lorsque le poète parle de son amour pour Béatrice, aucun désir humain ne trouble son cœur; il la contemple come une sainte, un ange sans sexe.¹⁹ (Gourmont 1999: 17-18)

La dimensione enigmatica di Beatrice – che talvolta coinvolge l'evento stesso che è il contenuto narrativo e poetico dell'opera giovanile di Dante (cfr. 23), nonché il tipo femminile che da lei si genera – riguarda, però, soprattutto lo statuto che acquisisce all'interno della *Vita nova*:

On s'aperçoit bientôt que l'on se trouve en présence d'un roman ou d'une légende; en tout cas, d'une énigme poétique dont le mot est: illusion. [...] Abstraction poétique, idéalisation d'une créature vivante [...] Il ne peut y avoir aucun rapport d'exactitude entre le modèle et le portrait.²⁰ (20-21)

La femme, la femme telle que la poésie la comprenait alors; un mélange d'ange et de châtelaine, de jeune fille et de déesse, un idéal très pur, mais aussi très singulier.²¹ (23)

¹⁸ «Beatrice è esistita, la testimonianza dei contemporanei è precisa: il poeta la vide per la prima volta quando avevano entrambi otto anni».

¹⁹ «Né nella *Vita Nuova* né nel racconto del Boccaccio Beatrice è realmente vivente. [...] Nel personaggio di Beatrice non si trova nulla di spontaneo, nulla che faccia credere alla sincerità, che reclaims la condivisione di sentimenti espressi. Quando il poeta parla del suo amore per Beatrice, nessun desiderio umano turba il suo cuore: la contempla come una santa, un angelo senza sesso» (Gourmont 2021: 31-32).

²⁰ «Ci si rende subito conto di trovarsi in presenza di un romanzo o di una leggenda; in ogni caso, di un enigma poetico che si può definire un'illusione. [...] Astrazione poetica, idealizzazione di una creatura vivente [...] Non può esistere alcun rapporto di esattezza tra modello e ritratto» (Gourmont 2021: 33-34).

²¹ «La donna, la donna come la poesia d'allora la concepiva, un connubio di angelo e di castellana, di fanciulla e di dea, un ideale molto puro ma anche molto particolare» (Gourmont 2021: 34).

Gourmont contempla, in Beatrice, una figura ossimorica, stupefacente sintesi degli opposti che, come tale, non può che allontanarsi dalla realtà della finitudine umana per spostarsi in sfere più ideali e quasi ultraterrene, ma che è in perfetta sintonia con quella che, agli occhi di Gourmont, è l'essenza profonda della *Vita nova*, indecifrabile, ma seducente armonia dei contrari:

Je tiens la *Vita nuova* pour un roman mystique aussi vague et aussi indéchiffrable que peut l'être un récit où aucun personnage n'a de nom, où le lieu des scènes n'est pas indiqué, où les dates ne sont que des chiffres cabalistiques.²² (*Ibidem*)

Rien n'est, au contraire, plus tourmenté de forme et de fond, ni ne montre un mélange plus complet de possible et d'impossible, d'apparences véridiques et de rêveries, de vraisemblable et de fantastique.²³ (15)

Nell'insieme delle osservazioni che formula nei suoi saggi in riferimento alla *Vita nova*, però, genera una qualche perplessità nel lettore di Dante quella che pare essere un'esitazione, da parte di Gourmont, nell'interpretazione e nella comprensione piena dell'episodio che porterà «allo sdegno di Beatrice per le eccessive attenzioni rivolte da Dante alla seconda donna dello schermo», (Carrai 2019: 10) donna, d'altra parte, ben presente anche nella lirica provenzale (della *fin'amor*) che Gourmont richiama sempre a giusto proposito:

On ne voit pas trop bien encore pourquoi Dante, ainsi qu'il le raconte, aurait, de peur de compromettre Béatrice, feint d'en aimer une autre, lui aurait adressé des vers, et, du geste et des lèvres, non du cœur, ses hommages. [...] Cette simulation, en tout cas, a quelque chose de laid et de louche qui aurait dû répugner à la franchise de Dante, surtout lorsque aucun péril ne la justifiait.²⁴ (Gourmont 1999: 27)

22 «Considero la *Vita Nuova* un romanzo mistico così vago e indecifrabile come lo può essere un racconto dove nessun personaggio ha un nome, il luogo dove si svolge la scena non è indicato e le date sono solo cifre cabalistiche» (Gourmont 2021: 35).

23 «Al contrario, non esiste nulla di più tormentato nella forma e nella sostanza, un insieme più completo di possibile e impossibile, di apparenze veritiere e di sogni, di verosimile e di fantastico» (Gourmont 2021: 29-30).

24 «E ancora non si capisce bene perché Dante, così come lo racconta, avrebbe finto, per timore di compromettere Beatrice, di amarne un'altra, le avrebbe dedicato dei versi e degli omaggi, ma solo con i gesti e le labbra, non con il cuore. [...] In ogni caso, questa simulazione ha in sé qualcosa di laido e di torbido che avrebbe potuto ripugnare alla schiettezza di Dante, soprattutto quando nessun pericolo la giustificava» (Gourmont 2021: 38-39).

Nonostante sia perfettamente consapevole del fatto che «au temps de la poésie provençale, [...] [l]es cours d'amour [...] avaient tout réglé minutieusement» (*Ibidem*)²⁵, sfugge a Gourmont, o almeno così pare, che secondo le norme dell'amor cortese, la «riprovazione da parte di Beatrice riflette precisamente la perentorietà di un precetto del trattato [*De Amore*] del Cappellano (2, 18) dal quale risulta che, a norma del codice comportamentale della società cortese, Beatrice si vedeva pressoché costretta a cessare ogni forma di rapporto con il protagonista della *Vita nova* – reo di aver palesato le proprie attenzioni verso la seconda donna schermo – per non rischiare a sua volta il biasimo e l'emarginazione» (Carrai 2019: 10-11).

A queste osservazioni, affidate al primo capitolo del saggio *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, interamente dedicato a 'La Vita Nuova', se ne aggiungono altre, nelle pagine successive, in cui Gourmont, prima di rilevare alcune specificità degli autori della «nouvelle école florentine» (Gourmont 1999: 40), il *dolce stil novo*, definisce e riconosce perfettamente in Beatrice la figura e il tipo della donna angelicata, presente nella poesia di diversi scrittori dell'epoca di Dante, tratto che spiega il personaggio stesso di Beatrice:

Dans la poésie de la fin du XIII^e siècle, il n'y a pas qu'une Béatrice; chaque poète a la sienne, et toutes sont pareilles, nulle n'a plus de consistance réelle.²⁶ (22-23)

Que sont, au vrai, ces femmes? sont-elles réelles ou vivantes? On n'aperçoit bien, tout d'abord, tant elles paraissent madonisées, en place de corps, que deux yeux derrière lesquels battent les ailes de l'ange, avec, pour fond, un ciel d'azur semé d'étoiles d'or.²⁷ (42)

C'est le commencement de cette divinisation de la femme qui sera complète à Dante et atteindra ses dernières limites avec Béatrice. [...]

L'étude de la *donna angelicata*, de la femme faite ange, à travers les poètes du nouveau style florentin, nous rendra toute claire sa mystérieuse Béatrice.²⁸ (43-44)

25 «Ai tempi della poesia provençale, [...] i percorsi d'amore [...] avevano già regolato tutto minuziosamente» (Gourmont 2021: 45).

26 «Nella poesia della fine del Duecento non c'è una sola Beatrice, ogni poeta ha la sua e tutte sono uguali, nessuna ha una consistenza reale» (Gourmont 2021: 34).

27 «Ma in realtà chi sono queste donne? Sono così angelicate che, invece del corpo, sono gli occhi ad attirare l'attenzione, dietro ai quali battono le ali dell'angelo sullo sfondo di un cielo azzurro cosperso di stelle d'oro» (Gourmont 2021: 49).

28 «È l'inizio di quella divinizzazione della donna che sarà completa con Dante e raggiungerà i suoi limiti con Beatrice. [...] Lo studio della "donna angelicata", attraverso i poeti del nuovo stile fiorentino, renderà più chiara la misteriosa Beatrice» (Gourmont 2021: 50-51).

Al di là di tutto ciò, comunque, agli occhi di Gourmont, «ce qui séduit dans l'œuvre de Dante, c'est *la relation* du poète à sa dame, c'est l'évocation de la passion, c'est la réflexion sur le statut de la poésie»²⁹ (Poulouin 1988). Dante, nella lettura che offre Gourmont di questo tratto portante della *Vita nova*, «essaiera de mettre dans son idéal quelques parcelles de réel, et c'est précisément ce qui déroutera le lecteur»³⁰ (Gourmont 1999: 43), ciò che renderà al lettore più impervio l'accesso alla complessità di Beatrice.

Infatti, anche se «le poète ne s'adresse pas à une femme, mais à l'idéal, un idéal formé de tous ses amours, à la femme composée de toutes les perfections féminines»³¹ (50), come Gourmont ribadisce più volte, non si tratta di un amore puramente spirituale: «Ce ne sont pas des amours d'âme, ce sont bien des amours d'origine charnelle, mais tellement idéalisés que la femme n'est plus qu'une figure de rêve»³² (51).

Questi tratti che compongono il personaggio di Beatrice affascinano Gourmont a tal punto che trapassano nella sua creazione letteraria e vanno ad informare, quasi come un palinsesto, un'ampia parte dei personaggi del suo romanzo più noto, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1890), fra le espressioni più alte del romanzo *fin-de-siècle*.

Come sovente accade per il romanzo francese simbolista-decadente, la materia narrativa non è particolarmente articolata, come riassume Gérard Gengembre:

Une intrigue romanesque réduite à presque rien, un homme et une femme, Hubert d'Entraques et Sixtine, tombent amoureux l'un de l'autre; elle veut bien se laisser prendre mais lui ne réussit pas à prendre les bonnes décisions au bon moment. Elle part avec un autre, aventure amoureuse qui se déroule entièrement sous le signe de la vie affective et spirituelle dans la banalité de la vie quotidienne où rien n'arrive.³³ (Gengembre 2010: 77)

Hubert d'Entraques, scrittore trentenne ben inserito negli ambienti intellettuali della sua epoca, s'innamora di Sixtine Magne, giovane vedova, colta e

29 Il corsivo è mio. «Ciò che seduce, nell'opera di Dante, è la relazione del poeta verso la sua dama, è l'evocazione della passione, è la riflessione sullo statuto della poesia».

30 «Cercherà di introdurre nel suo ideale alcune particelle di reale, ed è proprio quello che sconcerterà il lettore» (Gourmont 2021: 50).

31 «Il poeta non si rivolge a una donna, ma all'ideale, un'ideale formato da tutti i suoi amori, alla donna che rappresenta tutte le perfezioni femminili» (Gourmont 2021: 55).

32 «Non sono amori dell'anima, sono degli amori che hanno un'origine carnale, ma talmente idealizzati che la donna è solo una figura di sogno» (Gourmont 2021: 57).

33 «Un intreccio narrativo ridotto a quasi nulla, un uomo e una donna, Hubert d'Entraques e Sixtine, s'innamorano uno dell'altra; lei è anche disposta a lasciarsi prendere ma lui non riesce a prendere le decisioni giuste al momento giusto. Lei se ne va con un altro, avventura amorosa che si svolge interamente sotto il segno della vita affettiva e spirituale nella banalità della vita quotidiana in cui non succede niente».

affascinante. Fra i due, però, la sintonia non riesce a tradursi in realtà, a concretizzarsi in nessun modo. Il lettore segue, intanto, anche la redazione de *L'Adorant*, breve romanzo che Entragues sta scrivendo e ai capitoli del quale il lettore ha direttamente accesso. È proprio in una delle sue numerose riflessioni su questo testo che è possibile trovare una prima traccia del motivo che impedisce la realizzazione di questo amore paradossalmente condiviso:

On verra, dans *l'Adorant*, s'il est besoin, pour vivre, de se mêler aux complications ambiantes. Mais ce n'est qu'un essai et mon œuvre véritable sera celle-ci: un être né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionne que le cerveau et l'appareil nutritif. Il n'a jamais eu aucune connaissance des choses externes, puisque même la sensibilité de la peau est absente. Un miracle, électrique ou autre, le guérit partiellement, il apprend à parler et raconte sa vie cérébrale: elle est pareille aux autres vies.³⁴ (Gourmont 1982a: 186-187)

Il «mépris du matérialisme»³⁵ (187) di Hubert lo spinge a considerare il romanzo che porta a termine all'interno della cronologia in cui si svolgono gli eventi di *Sixtine* un semplice tentativo, una prima prova in cui, però, già formula una domanda fondamentale e cioè se è necessario mescolarsi alle complicazioni materiali per vivere. La sua opera importante, però, sarà quella che, in un imprecisato futuro, dovrà generare il progetto che qui sintetizza: il racconto della vita di un essere in cui solo l'apparato nutritivo e il cervello funzionano, il racconto, cioè, di una vita esclusivamente cerebrale.

Non rimanere nella realtà impone, però, il bisogno di staccarsi dalla concretezza delle cose; impone «le refus de l'action» perché «lorsque l'idée engendre l'action, elle se dégrade, elle dégénère»³⁶ (Juin 1982b: 22): siamo di fronte ad una serie di espressioni che traducono ciò che la critica ha definito come l'idealismo gourmontiano³⁷. Espressioni e scelte che coinvolgono e travolgono proprio il suo amore per *Sixtine*.

34 «*L'Adorante* dimostrerà quanto non sia necessario, per vivere, mescolarsi al disordine del mondo. Ma sarà solo una prova, perché la mia opera vera sarà questa: un essere nato con la paralisi totale di tutti i sensi, nel quale funzionano soltanto il cervello e l'apparato nutritivo. Non ha mai avuto alcuna conoscenza delle cose esterne, poiché non possiede nemmeno la sensibilità tattile. Un miracolo, per esempio di natura elettrica, lo guarisce in parte, ed egli impara a parlare e può raccontare la sua vita cerebrale: si scopre che è identica a quella delle persone normali» (Gourmont 1982c: 137).

35 «Disprezzo del materialismo» (Gourmont 1982c: 137).

36 «Quando l'idea genera l'azione, questa si degrada, degenera».

37 Sull'idealismo alla fine dell'Ottocento in Francia e, in particolare, sulla particolare declinazione che ne dà Gourmont, si veda, per esempio: Goruppi T., 1982, *Postfazione* a R. de Gourmont, *Sixtine. Romanzo della vita cerebrale*, Milano, Serra e Riva Editori: 255-267; Juin H., 1982b *Préface* à R. de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, cit.; Michelet-Lacquod V., 2008, *Le roman symboliste: un art de l'«extrême conscience»*, Genève, Droz; Sadkowska-Fidala A.,

Lo sforzo che Hubert ritiene necessario compiere per «purificare, emendare, il proprio amore», la messa in atto di «un processo di sublimazione e di ri-creazione» lo allontanano dalla realtà del desiderio e gli fanno definitivamente perdere la donna che ama. Il rivale che gli sottrae, anche fisicamente, Sixtine, il russo Sabas Moscowitch, è a sua volta uno scrittore, ma è anche «clairement du côté du réel»³⁸ (Boyer 2010: 36), come testimonia anche il suo ritratto – «C'était un blond aux violentes moustaches, la barbe à l'autrichienne: mâchoire animale, œil béatifié, l'air d'avoir besoin de beaucoup de viandes et de beaucoup de tendresses» (Gourmont 1982a: 173) – che contrasta con quello dell'altrettanto biondo Hubert, con «le front haut [et] la peau très pâle», che richiama, invece, alcuni «vieux portraits vénitiens» (154).

Il romanzo di Goncourt diventa, così, il «récit d'une passion cérébrale entre Hubert d'Enragues et Sixtine Magne» (Gillybœuf 1999: 11) in cui l'intertesto dantesco – in particolare quello della *Vita nova* – si inserisce con piena pertinenza e perfetta armonia.

L'aspetto fisico di Sixtine Magne è in parte debitore di quello che Gourmont ricostruisce nei suoi studi relativamente al personaggio di Beatrice:

Sixtine avait de la grâce et les contours s'accordaient selon le rapport voulu pour évoquer le mot de beauté. Blonds, les cheveux, et d'un vert doré, les yeux; violente, la bouche et très blanches, les dents. Ah! la bouche violente rompait l'harmonie, un esthéticien froid l'eut déclaré, mais, et preuve qu'Hubert était déjà la proie du désir, il en aimait la destructrice violence, n'y voyait qu'une plus assurée promesse de plaisir.³⁹ (Gourmont 1982a: 79)

Elle avait l'air assez quatorzième siècle, prisonnière en sa chaise abbatiale. Vêtus de rouge, ses pieds foulaient un coussin noir; ses doigts illuminés de grenats et d'opales, de cassidoines, peut-être, et de chélonites, jouaient avec la corde blanche qui serrait à sa taille une robe aux lourdes ondulations pourpourescentes; vers la boiserie sculptée, fleur pâle, la tête se penchait; l'ombre de l'ogive encadrait l'auréole blonde.⁴⁰ (96)

2011, *L'absence qui devient présence: la vie et l'Idée dans Sixtine de Remy de Gourmont*, «Quêtes littéraires», 1: 32-38.

38 «Chiaramente appartenente al lato della realtà».

39 «Sixtine aveva una certa grazia e l'armonia della sua figura era fatta per evocare l'idea della bellezza. Capelli biondi e occhi di un verde dorato; bocca violenta e denti bianchissimi. Un freddo cultore dell'estetica avrebbe trovato che quella bocca violenta spezzava l'armonia, ma (e non era questa una prova che Hubert era già preda del desiderio?) egli ne amava la violenza distruttiva, in cui vedeva soltanto una più sicura promessa di piacere» (Gourmont 1982c: 48).

40 «Aveva un'aria un po' quattordicesimo secolo, incastonata nel suo scanno abbaziale. Calzati di rosso, i piedi erano posati su un cuscino nero; le dita, inanellate di granati e di opali, di calcedoni, forse, e di cheloniti, giocavano con il cordone bianco che stringeva alla

Gli occhi color verde smeraldo di Beatrice che ci consegna il canto XXXI (vv. 116) del *Purgatorio* lasciano il posto ad un verde dorato; il vestito dalle forti ondulazioni tendenti al porpora si allinea al colore «umile ed onesto sanguigno» (1.4)⁴¹ (aggettivo cromatico che Gourmont palesemente interpreta come variante del rosso) della veste che porta Beatrice al momento del suo primo incontro con Dante nella *Vita nova*, ma anche al «color di fiamma viva» che indossa quando appare a Dante nel canto XXX (v. 33) del *Purgatorio*. Gourmont, però, aggiunge la nota della bocca violenta che stride con il pallore del volto (la *fleur pâle*, eco dell'incarnato di Beatrice che «color di perle à quasi», come evoca il v. 47 di *Donne ch'avete intelletto d'amore*) e con l'armonia che il ritratto dovrebbe avere per un esteta.

A questi tratti, infatti, si somma e si sovrappone, secondo un raffinatissimo gusto simbolista-decadente, l'avvicinamento della figura femminile all'atmosfera religiosa, suggerita da sapienti scelte lessicali (*chaise abbatiale*, *ogive*, *auréole*) e alla sfera dell'arte; soprattutto i gioielli, con pietre rare e preziose – granate, opali, calcedoni, cheloniti – favoriscono l'artificializzazione della donna⁴², premessa indispensabile per la composizione della *femme fatale* che è Sixtine Magne la quale recupera, certo, una dimensione angelicata nell'aureola bionda incorniciata dall'ombra di un'ogiva, ma all'interno di un ritratto che proclama un'eredità nel contempo dantesca e baudelairiana.

La *Vita nova*, inoltre, si rivela parte di una cultura condivisa da Hubert e Sixtine. In uno dei primi dialoghi che sembrerebbero poter tessere un filo fra lo scrittore e la giovane vedova, nella penombra della casa di Sixtine, echeggiano alcuni versi (vv. 7-8) di *Tanto gentile e tanto onesta pare*:

– C'est dans une pareille lumière que je vous vis une nuit, une surprenante nuit de rêve ou de vision: *E par chie sia una cosa venuta...*

– *Da cielo in terra*, continua Sixtine. Ma mère était vénitienne; elle me faisait lire des poètes italiens. Des bribes m'en sont restées, et ce fut tout mon héritage: elle ne m'a même pas donné ses cheveux, je suis blonde comme mon père, d'un blond pâle qui me désespère, car je n'ai pas l'âme blonde.⁴³ (Gourmont 1982a: 97)

vita un abito dalle pesanti pieghe color porpora. Contro le pareti di legno scuro, il suo capo si chinava come un fiore pallido; il profilo di un'ogiva incorniciava l'aureola bionda dei capelli» (Gourmont 1982c: 61).

⁴¹ Secondo la divisione in paragrafi adottata dall'edizione curata da Stefano Carrai; secondo quella più comune: II.3.

⁴² Su questo concetto, si veda almeno Nissim L., 1992, *L'Artificiale come via verso l'Assoluto* in Cigada S. (a cura di), *Il simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.

⁴³ «- Circonfusa da questa luce io vi vidi una notte, una notte strana di sogno o di visione: *E par chie sia una cosa venuta...*

- *Da cielo in terra* – completò Sixtine. – Mia madre era veneziana e mi faceva leggere i poeti italiani. Qualche frammento è la sola eredità che mi è rimasta di lei. Anche i miei capelli sono

In uno dei frequenti momenti in cui, ben presto, alla luce cupa di quel che è sempre più chiaramente l'infattibile legame d'amore con Sixtine, l'animo di Hubert oscilla fra uno *spleen* di chiara matrice baudelairiana e un «ennui motivé» (160), Entragues, riflettendo sull'amore e sulla gloria e riconoscendo la vanità di entrambi, ricorda la *Divina Commedia*.

Hubert, in un primo momento, rammenta e traduce i versi (100-102) dell'XI canto del *Purgatorio* che trattano della fama come vento incostante. Più tardi, quando la concretizzazione della sua storia d'amore sarà ancor più compromessa, passerà, sempre in traduzione francese, al v. 42 del IV canto dell'*Inferno* che, insistendo su un'esistenza senza speranza, ma carica di desiderio, pare siglare il momento che sta attraversando lo stesso Entragues:

Il se récita les vers orgueilleux et découragés pourtant du vieux Dante:

La mondaine rumeur n'est rien qu'un souffle
De vent qui vient d'ici, qui vient de là.
Et, changeant d'aire, change aussi de nom.

Ayant mis ces trois vers en syllabes françaises, Hubert remarqua combien Dante était difficile à vêtir d'un convenable vêtement étranger. Il pardonna aux hommes de bonne volonté, qui l'avaient tenté, leurs scandaleuses traductions: on ne pouvait peut-être faire mieux qu'en adoptant une exacte barbarie aussi défigurante que les métaphores: la précision de l'original devient de la sécheresse; sa clarté, de la pénombre car il faut employer certains mots courts dont le sens vrai s'est perdu et d'autres qui ne se lisent plus que dans les glossaires⁴⁴. (*Ibidem*)

Il se connaissait et s'était appliqué, avec une joie qui montrait bien la triplicité de son âme, ce vers de Dante.

Che senza speme vivemo in disio
«Et sans espoir vivre dans le désir».⁴⁵ (190-191)

diversi dai suoi, sono bionda come mio padre, di un biondo pallido che detesto, perché la mia anima non è bionda» (Gourmont 1982c: 62).

44 «Ripeté i versi orgogliosi e tuttavia desolati del vecchio Dante: La mondaine rumeur n'est rien qu'un souffle / De vent qui vient d'ici, qui vient de là. / Et, changeant d'aire, change aussi de nom. Per aver ridotto in francese questi tre versi, Hubert si rese conto di quanto fosse difficile far rivestire a Dante panni stranieri. Perdonò quindi agli uomini di buona volontà, che l'avevano tentato, le loro abominevoli traduzioni: forse era possibile fra meglio solo scegliendo un linguaggio barbarico e letterale, che però avrebbe sfigurato l'originale non meno di quello metaforico. Infatti, ricorrendo a parole brevi il cui senso primitivo è ormai perduto, o ad altre che sopravvivono solo nei glossari, la precisione sarebbe diventata aridità e la chiarezza sarebbe stata fatalmente oscurata» (Gourmont 1982c: 115).

45 «Si conosceva bene, e aveva fatto proprio, con una gioia che ben dimostrava la triplicità della sua anima, questo verso di Dante: Che senza speme vivemo in disio. "E senza speranza viviamo nel desiderio"» (Gourmont 1982c: 140-141).

Al di là dei tratti del filologo che appartengono a Gourmont e che sono qui assegnati al letterato che è Hubert, non solo Dante è, così, dichiarato parte del patrimonio culturale ed esistenziale di Entragues, ma si rivela persino perfetta chiave di lettura e insuperabile strumento di messa a fuoco del suo stato d'animo.

È, però, *L'Adorant*, il romanzo che Entragues sta scrivendo e i cui capitoli s'inseriscono fra quelli della storia principale, che in maniera più immediatamente evidente si struttura grazie all'intertesto dantesco.

L'Adorant racconta la storia, ambientata a Napoli verso la fine del XV secolo, di Guido della Preda, un prigioniero che s'innamora di una statua della Madonna che vede, durante la sua passeggiata quotidiana, dalla torre in cui è rinchiuso. La guardia che veglia sulla prigionia di Guido si chiama Veltro, probabile reminiscenza dantesca, ma è la natura dell'amore di della Preda nei confronti della Madonna Novella che si rivela significativa.

L'oggetto d'amore di Guido è «la Femme, une madone, une statue que l'amour du prisonnier a douée de la vie, de la sensibilité, et qui devient pour lui aussi réellement existante qu'une créature de Dieu»⁴⁶ (120). Apostrofata più volte da della Preda, in modo pertinente ed evocativo, come *madone* l'amore di Guido è letteralmente «une statue auréolée», espressione usata da Gourmont per definire proprio Beatrice in *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*.

Inoltre, solitamente vestita d'azzurro, anche alla statua della Novella verrà messo un abito «pourpre sanglant»⁴⁷ (127), richiamo di quello indossato da Sixtine e di quello di Beatrice. Ed anche per insistere ulteriormente su questo rapporto analogico, la Novella è, a sua volta, adorna di gioielli: nella nicchia ogivale (la cui ombra incorniciava l'aureola dei capelli di Sixtine) in cui è posta, il sole declinante fa scintillare «les rubis et les péridots de sa tiare, les lépidolithes et les topazes de son auréole étoilée»⁴⁸ (124).

Alla Novella, il prigioniero assicura la sua totale disponibilità spirituale: un servaggio che si palesa nel titolo del romanzo (l'adorante), in sintonia con l'amor cortese, verso una figura che, in questo caso, non può che essere donna angelicata, caratterizzata da una «immaculée tendresse» e da una «souveraine grâce» (124-125).

A più riprese, il narratore o Entragues focalizzano, poi, la funzione che, per il suo autore, *L'Adorant* viene ad avere. Valga, a titolo esemplare, il passo che segue:

46 «La Donna, una madonna, una statua in cui l'amore del prigioniero aveva infuso la vita e la sensibilità, assumeva per lui la stessa esistenza di una creatura di Dio» (Gourmont 1982c: 81-82).

47 «Rosso come il sangue» (Gourmont 1982c: 88).

48 «I rubini e i peridot della sua tiara, i lepidoliti e i topazi della sua aureola stellata» (Gourmont 1982c: 85).

Il commença, dès le lendemain matin, cette histoire étroitement basée sur son actuel état d'esprit et dans laquelle il devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine.⁴⁹ (120)

Non solo il romanzo che Hubert sta scrivendo è una trasposizione o, forse più precisamente, una proiezione della sua complicata storia d'amore con Sixtine, ma la frontiera fra l'universo reale di Entragues e quello diegetico in cui si muove Guido si rivela permeabile e si può sfaldare, sottolineando l'inevitabile legame fra le due sfere, come accade alla fine di una giornata pesante, mentre Hubert termina di raccontare un aneddoto alla giovane vedova, a casa di quest'ultima:

Brisé de ma journée, je m'endormis et dormis comme on dort à treize ans, mais, dans la nuit, les yeux de la Madone me firent une visite et la physiologie seule pourrait expliquer l'inexplicable plaisir qui depuis s'est toujours associé en moi à la contemplation de deux yeux pareils aux yeux de la Madone de Masolino da Panicale.

Entragues en finissant s'aperçut que Sixtine les avait, ces yeux tout pareils; il s'agenouilla et dit:

– «C'est donc pour cela que je vous aime, Sixtine, et que je vous aimerai toujours!

– «Je vous en prie, relevez-vous et rendez-moi mes mains!»⁵⁰ (142)

La genuflessione di Hubert davanti alla *domina* che diventa, in quell'istante, Sixtine è un segno del servaggio che è elemento costitutivo dell'amor cortese (e di quello che Guido della Preda offre alla Novella nell'*Adorant*); gesto che, però, viene mal tollerato da Sixtine, creatura di una realtà diversa e, per molti aspetti, incompatibile con quella in cui sembra volersi muovere Hubert che, come ho già ricordato, segnala inequivocabilmente «sa préférence pour l'imaginaire au détriment du réel»⁵¹ (Sadkowska-Fidala 2011: 32).

49 «Il mattino successivo iniziò a scrivere. La storia era tutta basata sullo stato attuale del suo spirito e in essa era trasposto, secondo i dettami di una logica bizzarra, il dramma che realmente viveva con Sixtine» (Gourmont 1982c: 82).

50 «Schiantato da quella giornata, piombai nel sonno profondo dei miei tredici anni. Tuttavia, durante la notte, gli occhi della madonna vennero a visitarmi, e bisognerebbe ricorrere alla fisiologia per spiegare l'inesplicabile piacere che da allora ha sempre generato in me la contemplazione di due occhi simili agli occhi della Madonna di Masolino da Panicale.

A questo punto, Entragues si accorse che gli occhi di Sixtine erano identici a quelli; si inginocchiò e disse:

– Dunque è per questo che vi amo, Sixtine, e che vi amerò sempre!

– Vi prego, alzatevi e lasciate le mie mani!» (Gourmont 1982c: 101)

51 «La sua preferenza per l'immaginario a scapito del reale».

In maniera analoga, la Novella rimane irraggiungibile per Guido così come Sixtine lo sarà per Hubert, con la significativa differenza, però, che il primo subisce questa distanza incolmabile, mentre il secondo la sceglie. E la situazione è tale perché Entragues più volte ribadisce, all'insegna dell'idealismo che lo identifica, che «l'accomplissement charnel n'est pas nécessaire pour le développement d'une passion vraie et sincère»⁵² (35):

Ai-je besoin, pour rêver à des amours, d'avoir serré contre ma chair de la chair aimée? Naïveté. Est-ce que Guido a touché sa madone? Est-elle une femme avec qui il ait dormi dans un lit, ou seulement joué sur un canapé? Pourtant il y a une vraie joie d'amour à revêtir son illusoire charnalité pour aimer, en sa personne, l'intangible créature de ses songes!⁵³ (Gourmont 1982a: 256-257)

È chiaro che, alla luce di queste convinzioni, la relazione con Sixtine è destinata al fallimento, perché la giovane donna risulta incapace di apprezzare e condividere la bellezza dell'amore cerebrale e sceglierà la dimensione carnale, fisica che Sabas Moscowitch saprà offrirle.

Non certo in modo innocente, nell'*Adorant*, Hubert decide che Guido, sconvolto all'annuncio della sua liberazione (che lo allontanerà dalla torre da cui può contemplare la Novella) sceglie di unirsi a lei definitivamente, nell'unico modo che ritiene possibile, uscendo dalla sfera della contingenza in cui è relegato, per entrare in quella della trascendenza a cui appartiene la Madonna. Così, Guido si suicida, scavalcando il parapetto della torre, gettandosi verso l'adorata che lo attende con le braccia aperte (cfr. 130).

Come ben osservato da Tiziana Goruppi, Guido della Preda, doppio di Hubert d'Entragues, «esprime sul piano metaforico, letterario, il sogno impossibile di Hubert; [...] Guido ha saputo ricreare l'oggetto immediato della passione, trasferendolo e isolandolo da ogni contaminazione di natura esterna. È per questo che il suicidio di Guido, gesto simbolico, assume tutto il valore dell'adempimento: [...] continuare a *vivere* all'interno della dimensione carnale non ha più senso per chi è riuscito a *esistere idealmente*» (Goruppi 1982: 259).

E Hubert, valutando il suo fallimento, ricorre, per l'ennesima volta, all'intertesto dantesco della *Vita nova*, soppesando come avrebbe dovuto agire e non è stato in grado di fare, contrariamente al suo personaggio, proiezione ormai imperfetta:

⁵² «La concretizzazione carnale non è necessaria per lo sviluppo di una passione vera e sincera».

⁵³ «Ho forse bisogno, per fantasticare sull'amore, di stringere al mio corpo il corpo dell'amata? Stoltezza. Forse che Guido ha toccato la sua madonna? È mai andato a letto con lei? O hanno mai fatto giochi su un divano? Eppure è vera felicità poter amare attraverso la propria carnalità illusoria il corpo di carne dell'intangibile creatura dei nostri sogni» (Gourmont 1982c: 195).

Il fallait l'aimer de loin, comme Guido aime sa madone. Le contact est destructeur du rêve. Tu ne connaîtras pas le livre d'amour où je t'aurais béatifiée, car il s'évanouira avec le désir, brûlé par les flammes de ton premier baiser.⁵⁴ (Gourmont 1982a: 276)

Tout ceci a été mal conduit. J'aurais dû [...] destiner cette femme au rôle pur d'une Béatrice exemptée de l'œuvre charnelle, – mais elle n'aurait pas compris, étant femme: Béatrice, qui s'est prêtée à ce jeu sublime, était une créature de rêve, aux ordres du poète et le symbole même de sa pensée. Celle-ci devait tomber dans mes bras, ou bien d'autres bras l'auraient recueillie.

«Reste sur ton piédestal. C'est à genoux que je veux t'adorer, les mains tendues vers toi, éternellement.

«Non, je m'ennuie, là-haut. Adorateur adore de plus près, adore avec des baisers.»⁵⁵ (295-296)

Le ultime battute del passo appena riportato richiamano lo schermirsi di Sixtine davanti ad una precedente genuflessione di Hubert, già ricordata.

Sixtine, come riconosce lo stesso Entragues, è donna di baci carnali e non intende né può coprire il ruolo di ideale signora da adorare.

Tale statuto, grazie al quale lo scrittore, come Dante con Beatrice, l'avrebbe *beatificata* nel suo libro d'amore, sarebbe stato possibile solo assegnando Sixtine ad una sfera priva di dimensione fisica, mantenendola ad una distanza il cui effetto sarebbe stato quello di collocare questo amore nella dimensione dell'ideale, di intensificare una passione cerebrale, recuperando l'immagine di una Beatrice «exemptée de l'œuvre charnelle». In quanto tale, infatti, si troverebbe in perfetta sintonia con il pensiero portante di Entragues, secondo il quale il contatto è distruttore del sogno e, come ricordavo sopra, quando l'idea genera l'azione, si degrada e degenera: «contaminée par l'action, l'idée périt»⁵⁶ (Juin 1982b: 22).

Agli occhi di Hubert, Sixtine avrebbe dovuto essere una nuova Beatrice. Beatrice, però, non è tanto, come rileva più volte Gourmont anche in *Dante*,

54 «Avrei dovuto amarla da lontano, come Guido ama la sua madonna. Il contatto distrugge il sogno. Tu non conoscerai il libro con cui il mio amore celebrerà la tua beatitudine, giacché esso svanirà col desiderio, bruciato dal fuoco del tuo primo bacio» (Gourmont 1982c: 211).

55 «Tutta questa faccenda è stata condotta male. Avrei dovuto [...] attribuire a questa donna il puro ruolo di una Beatrice estranea all'opera della carne – ma lei, essendo donna, non avrebbe capito. Beatrice, che si era prestata a questo gioco sublime, era una creatura di sogno, agli ordini del poeta, puro simbolo del suo pensiero. Questa invece doveva cadere tra le mie braccia, o ci sarebbero state molte altre braccia pronte ad accoglierla.

«Rimani sul tuo piedestallo. Voglio adorarti in ginocchio con le mani tese verso di te, eternamente.»

«No, quassù mi annoio, Adoratore, adorami più da vicino, adorami con i baci».

56 «Contaminata dall'azione, l'idea perisce».

Béatrice et la poésie amoureuse, una donna in carne ed ossa, quanto piuttosto l'ideale, donna idealizzata, somma di tutte le perfezioni femminili (cfr. Gourmont 1999: 50), quel che Hubert definisce, qui, «une figure de rêve»⁵⁷. Simbolo stesso del pensiero del poeta, non gli domanderebbe mai, come farebbe Sixtine, di adorarla, certo, ma da vicino e con dei concretissimi baci: «étant femme», Sixtine non può in nessun modo coincidere con quella figura di Beatrice, alla quale non può che risultare totalmente aliena.

Nell'opposizione fra idealismo e realtà, solo nell'*Adorant*, anche se in modo tragico, quest'ultima viene sconfitta a favore della prima. Nel caso della storia fra Hubert e Sixtine, invece, la concretezza della donna contamina, per sempre, la dimensione intangibile dell'idealismo.

Non è questa la sede per approfondire ulteriormente la portata del romanzo di Gourmont, ma è importante rilevare come, in entrambi i casi, l'intertesto dantesco diventi il veicolo eccelso per tradurre adeguatamente l'inconciliabile antagonismo fra idealità e realtà di vitale importanza per Hubert, per Gourmont e per larga parte della *fin-de-siècle*.

Gli esempi sin qui illustrati confermano, senza possibilità di dubbio, la grande familiarità e la profonda intimità che Gourmont intrattiene, nel tempo, con una parte essenziale dell'opera di Dante. Un ultimo cenno, in tal senso, va riservato alle *Lettres à Sixtine* che, nonostante il titolo, poco hanno a che vedere con il romanzo del 1890. Si tratta di una raccolta di lettere e di alcuni testi poetici di Gourmont, pubblicata postuma nel 1921. Sotto il nome di Sixtine che appare nel titolo, si cela Berthe de Courrière (1852-1916), amata da Gourmont dal 1886 fino alla sua morte, e che è una delle principali fonti ispiratrici di *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*.

Anche in questa corrispondenza, Dante è presente. Oltre al primo testo, una *Ballade de la robe rouge* (Gourmont 1982b: 331-332) che spinge a pensare all'abbigliamento di Beatrice che colpisce l'attenzione di Gourmont, la seconda quartina della poesia *À Gustave Doré* (333), richiama la figura e l'episodio di Francesca da Rimini, parafrasando il v.138 del canto V dell'*Inferno*: «Telle page où son cœur chanta/Je n'en lirai pas davantage»⁵⁸ (vv. 7-8). E il canto II dell'*Inferno* (come l'esergo dichiara: «Color che son sospesi») è l'intertesto che struttura *Les tortures sont douces aux pieds de mon amie*, dove la seconda terzina ricorda che «L'Alighier de Florence, descendu chez les morts,/vit des âmes semées parmi les airs, légères/comme feuilles d'automne au cruel vent du nord»⁵⁹ (vv. 4-6) (378).

Sovente, allusioni alla *Divina Commedia* o versi della stessa ricorrono nelle lettere che Gourmont invia a Berthe, spesso adottate per meglio tradurre lo stato d'animo di colui che scrive:

57 «Figure de rêve» è titolo del sesto capitolo di *Sixtine* oltre che definizione di Beatrice in Dante, *Béatrice et la vie amoureuse*.

58 «Quella pagina in cui il suo cuore cantò/Non ne leggerò di più».

59 «L'Alighieri di Firenze, disceso fra i morti, / vide delle anime disseminate nell'aria, leggere / come foglie d'autunno al crudele vento del nord».

Je suis comme Dante, dans la forêt mystique et terrible, qui n'ose se reporter à son impression, tant elle lui est dure; et moi je dois m'y replonger, vos lignes que je relis depuis que je les ai, la perpétuent en moi.⁶⁰ (349)

L'immense joie ce me sera de sentir votre vie liée à ma vie par le ferme lien de nos volontés, de pouvoir vous nommer: Celle qui jamais ne sera séparée de moi, – *questa, che mai da me non fia divisa*.⁶¹ (366)

E in una lettera scritta dal Manoir de Mesnil-Villeman e datata «Lundi, 5 septembre 1887», riappare l'attentissima conoscenza della *Vita nova*, citata, tradotta e parafrasata per dare voce adeguata alla gioia che esplose nell'animo di Gourmont al pensiero dell'amore legato alla figura di Berthe:

Tu m'as fait cette joie, je te dois tout; il me semble que c'est de toi que je tiens l'existence et hors de toi je n'en voudrais pas. C'est bien la Vie Nouvelle, la *Vita Nuova*, qui a commencé avec ton amour. Je puis écrire comme Dante, à cette date: Ici commence la Vie nouvelle. Et j'aurais pu dire encore comme lui, quand je te vis, la première fois, si j'avais eu de justes pressentiments: Voilà un Dieu plus fort que moi, il va me dominer.⁶² (399)

Il percorso sin qui seguito attraverso una parte delle sue opere conferma in modo insindacabile che «le fait que Remy de Gourmont ait consacré plusieurs travaux savants à l'œuvre de Dante révèle l'estime dans laquelle il tenait le poète florentin. Pour lui, quand il le cite, il y a donc en plus de la référence, [...] reconnaissance d'une dette envers un auteur lu dans le texte»⁶³ (Poulouin 1988).

Stima letteraria innegabilmente testimoniata non solo dagli studi dedicati alla *Vita nova*, ma soprattutto da una presenza costante di un intertesto dantesco che comprende pure la *Commedia* e che attraversa anche la creazione letteraria e persino la corrispondenza privata di Gourmont.

⁶⁰ Lettera datata: «Lundi, 16 mai 1887, 7h 1/2».

⁶¹ Lettera datata: «Lundi matin, 6 juin 1887». Gourmont cita il v. 135 del canto V dell'*Inferno*.

⁶² «Mi hai dato questa gioia, ti devo tutto: mi sembra che a te debbo la mia esistenza e al di fuori di te non ne vorrei. È davvero la Vita Nuova, la *Vita nuova*, che è iniziata con il tuo amore. Posso scrivere come Dante, a quella data: Qui incomincia la Vita nuova. E avrei potuto dire ancora come lui, quando ti vidi, la prima volta, se avessi avuto giusti presentimenti: Ecco un Dio più forte di me, mi dominerà».

⁶³ «Il fatto che Remy de Gourmont abbia dedicato diversi lavori scientifici all'opera di Dante rivela la stima in cui teneva il poeta fiorentino. Nei suoi confronti, quando lo cita, c'è dunque oltre alla fonte di riferimento, [...] riconoscimento di un debito verso un autore letto in lingua originale».

Profonda conoscenza e compenetrazione delle due opere dantesche, dovuta alla sapienza dello studioso, del filologo e del critico letterario. Opere frequentate con una tale assiduità da favorire l'interiorizzazione del poeta che si manifesta in una familiarità quotidiana, segno di un'evidente consonanza fra l'animo di Gourmont e il pensiero, il sentire di Dante.

Lungi dall'essere un abbellimento estetico, citare Dante, direttamente o indirettamente, non è nemmeno solamente ammirevole indice di una vasta cultura e di un apprezzamento letterario. Citare Dante diventa, per Gourmont, funzionale e fruttuoso, dato che il poeta fiorentino mette a sua disposizione paradigmi emozionali e stilemi psicologici che, attraverso e nonostante il tempo, permettono – riprendendoli e, in parte, risemantizzandoli – di esprimere al meglio l'individualità, la personalità e le corde essenziali di un personaggio o dell'autore stesso.

L'intertesto dantesco nell'opera di Gourmont si rivela così, omaggio e testimonianza dell'immortalità di Dante, del suo poter trapassare, vigoroso e sempre fecondo, da un'epoca culturale ad un'altra, da una letteratura ad un'altra. E, nel contempo, ribadisce con forza uno degli aspetti più alti dell'intellettuale che è Remy de Gourmont, «engagé dans les débats de son temps, mais soucieux avant tout de lancer des ponts entre les écrivains et les savants»⁶⁴ (Larrat 2010: 20).

Bibliografia

I. OPERE DI REMY DE GOURMONT

Gourmont R. de, febbraio 1883, *Béatrice, Dante et Platon*, «La Revue de l'enseignement secondaire des jeunes filles»: 76-80; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68034f.r=Béatrice%2C%20Dante%20et%20Platon?rk=21459;2> (consultazione: 18/01/2021).

—, giugno, luglio, agosto 1885, *La Béatrice de Dante et l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII^e siècle*, «Revue du monde latin».

—, 1892, *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, Paris, Mercure de France.

—, 1922, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France (1904).

—, 1922a, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, UGE (1890).

64 «Impegnato nei dibattiti della sua epoca, ma attento, prima di ogni altra cosa, a gettare ponti fra gli scrittori e gli studiosi.»

- , ²1982b, *Lettres à Sixtine* in Gourmont R. de, *Sixtine*, cit: 329-444 (1921).
- , ²1982c, *Sixtine. Romanzo della vita cerebrale*, trad. dal francese di M. Balatti, Milano, Serra & Riva (ed. orig. *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, Mercure de France, 1890).
- , ²1999, *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, Paris, L'Herne (1908).
- , ²2008, *Il Latino mistico*, trad. dal francese di A. Grignola e R. Peverelli, Milano, Medusa (ed. orig. *Le Latin mystique*, Paris, Mercure de France, 1892).
- , ²2021, *Dante, Beatrice e l'ideale femminile. Saggio sulla poesia amorosa*, trad. dal francese di C. Fumagalli, Milano, Medusa (ed. orig. *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, Paris, Mercure de France, 1908).

2. BIBLIOGRAFIA SU REMY DE GOURMONT

- Boyer A., 2010, *La figure de l'écrivain chez Remy de Gourmont* in J.-C. Larrat-G. Poulouin (dir.), *Modernité de Remy de Gourmont*, Presses universitaires de Caen: 35-47.
- Gengembre G., 2010, *Décadence et roman expérimental: notes pour une lecture de Sixtine* in J.-C. Larrat - G. Poulouin (dir.), *Modernité de Remy de Gourmont*, Presses universitaires de Caen: 75-81.
- Gillybœuf Th., 1999, *Le Rêve pygmalionien de Remy de Gourmont* in Gourmont R. de, *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, Paris, L'Herne: 7-12.
- Goruppi T., 1982, *Postfazione* a Gourmont R. de, *Sixtine. Romanzo della vita cerebrale*, Milano, Serra e Riva Editori: 255-267.
- Juin H., 1982a, *Préface* a Gourmont R. de, *Histoires magiques et autres récits*, Paris, UGE: 7-51.
- , 1982b, *Préface* a Gourmont R. de, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Paris, UGE: 7-39.
- Klantzis A., 2006, *Les 'Trois Béatrices' chez Gabriele D'Annunzio et Remy de Gourmont*, «Revue de littérature comparée», 1/317: 23-36.
- Larrat J.-C., 2010, *Présentation* in J.-C. Larrat - G. Poulouin (dir.), *Modernité de Remy de Gourmont*, Presses universitaires de Caen: 15-20.
- Pouloin G., 1988, *L'Ombre de Béatrice*, «L'Orne littéraire», 13: 3-9. http://www.remydegourmont.org/de_rg/oeuvres/dantebeatrice/echos.htm (consultazione: 18/01/2021).
- , 2010, *Avant-propos* J.-C. Larrat - G. Poulouin (dir.), *Modernité de Remy de Gourmont*, Presses universitaires de Caen: 7-13.
- Sadkowska-Fidala A., 2011, *L'absence qui devient présence: la vie et l'Idée dans Sixtine de Remy de Gourmont*, «Quêtes littéraires», 1: 32-38.

3. ALTRI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bernardi S.-Ceserani R., *Francia* in Aa. Vv., *Enciclopedia dantesca*, Roma, Treccani, 1970;
https://www.treccani.it/enciclopedia/francia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
(consultazione: 18/01/2021).
- Carrai S., 2019, *Introduzione* a Alighieri D., *Vita nova*, Milano, Rizzoli, BUR: 5-23.
- Counson A., 1906, *Dante en France*, Erlangen/Paris, Fr. Junge/Fonteming.
- Livi F., luglio-dicembre 2012, *Dal poeta vate al mistico esoterico. Letture e interpretazioni di Dante nella Francia dell'Ottocento*, «La Rassegna della letteratura italiana», 2: 600-615.
- Michelet-Lacquod V., 2008, *Le roman symboliste: un art de l'«extrême conscience»*, Genève, Droz.
- Nissim L., 1992, *L'Artificiale come via verso l'Assoluto* in Sergio Cigada (a cura di), *Il simbolismo francese*, Carnago, SugarCo: 75-133.
- Piva F., 2009, *La (ri)scoperta di Dante in Francia fra secolo dei Lumi e primo Ottocento*, «Studi Francesi», 158: 264-277.
- Svolacchia S., 2018, *Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7: 371-390.

CHI METTERE ALL'INFERNO? MASTERS ELIOT POUND

Massimo Bacigalupo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Nella poesia del primo Novecento americano troviamo vari rifacimenti dell'*Inferno* e della *Commedia*. In fondo la celeberrima *Antologia di Spoon River* è una galleria di trapassati che ci informano dall'aldilà delle loro esistenze, passioni, odi, tragedie, gusti, circostanze di morte. Una rappresentazione teatrale dell'America della piccola città con le sue dimensioni personali, politiche, sociali, economiche, letterarie. C'è perfino un dongiovanni di provincia ormai decrepito, Lucius Atherton, che non si perita di rimpiangere di non aver avuto un fatale amore come un suo vicino nell'aldilà, Dante:

There is a mighty shade here who sings
Of one named Beatrice;
and I see now that the force that made him great
Drove me to the dregs of life.¹ (Masters 1986: 152-53)

Masters scrive una poesia giornalistica, una *Commedia* di fatterelli in uno stile sciatto. Come nelle cronache di un giornale c'è posto per tutto, anche per la poetessa del villaggio che muore d'aborto clandestino, la prostituta multata, il ragazzo promettente distrutto dagli stravizi. La morale è scontata: l'amore della donna che ha reso grande Dante ha condotto Atherton alla 'feccia della vita'. Però sono le anime che ragionano così, un po' grossolanamente. Del resto anche quelle dantesche rimuginano amori e livori, bat-

¹ «C'è qui una grande ombra che canta / d'una certa Beatrice; / ora capisco che la stessa forza che fece lui grande / ha ridotto me alla feccia della vita». Traduzione di A. Rossatti nell'ediz. citata.

tibeccano addirittura ('Non ti curar di lor'). Già l'indice della raccolta con la sua galleria di nomi americani (Hainsfeather Barney, Hamblin Carl, Hately Constance, Purkapile Roscoe...) è uno spaccato di vita, come un elenco telefonico. In effetti l'*Antologia* di Masters, che tanto successo ha riscosso da noi, raccoglie 244 telefonate (tanti i personaggi) dall'aldilà.

Presso il nostro pubblico colto hanno avuto più fortuna nel secondo Novecento i sodali Ezra Pound e T.S. Eliot, specie il secondo con le sue preoccupazioni etiche e religiose, la sua serietà e cultura tradizionale, soprattutto con il suo sguardo sull'«immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea» (così scrisse Eliot nella recensione a *Ulysses*, 1923: 483). Un inferno, da organizzare nell'opera letteraria così come Dante aveva puntigliosamente organizzato i suoi cerchi. Ed è questo che Eliot aveva fatto, un anno prima della recensione all'*Ulisse*, in *The Waste Land*: il poema della 'terra desolata' uscito un anno dopo il sesto centenario della morte di Dante, il 1922 che vide anche la pubblicazione dell'*Ulisse*, insomma le due opere che segnano il culmine della letteratura 'modernista' (novecentesca?) di lingua inglese, e forse non solo. *La terra desolata* è un *Inferno* moderno che richiama (cita) esplicitamente nella prima parte «si lunga tratta / di gente, ch'io non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta», come a Dante appaiono gli ignavi, e ad Eliot la folla che attraversa il Ponte di Londra per recarsi al lavoro negli uffici della City: un'umanità anonima, da cui nel corso del poema si staccheranno singole figure, la signora nevrotica, la dattilografa annoiata dall'amplesso, le popolane che spettegolano, le 'figlie del Tamigi' sedotte e abbandonate dai bellimbusti della City, una delle quali riprende Pia de' Tolomei: «Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me»² (Eliot 1963: 74).

«Siena mi fè, disfecemi Maremma...». Per una volta l'inglese non ce la fa a replicare il bisticcio dell'italiano, anche se 'undid me' è proprio un calco di 'disfecemi'. In realtà nell'edizione Temple usata da Eliot Pia dice: «Siena made me, Maremma unmade me» (Alighieri 1901: 57). Dunque Eliot volle consciamente distaccarsi dalla fonte, forse anche per l'allitterazione 'Highbury bore me'. Highbury è un quartiere di Londra ad alta densità abitativa, mentre il quartiere di Richmond, sul Tamigi, e Kew, che ne fa parte con il suo giardino botanico, sono luoghi di svago e in questo caso perdizione: «By Richmond» racconta la novella Pia di Eliot «I raised my knees / Supine on the floor of a narrow canoe»³ (1963: 74). Una descrizione meccanica dell'atto sessuale, del 'disposarsi' della giovane con chissà quale 'sua gemma'. E i primi recensori non mancarono di segnalare questo passo con sconcerto. L'umanità trascorre e parla dei suoi errori, come in una *Spoon River* più sintetica e... poetica. Il tono è di stanchezza e accettazione-

2 «Highbury mi generò / Richmond e Kew. mi disfecero». Salvo diversa indicazione le traduzioni sono mie.

3 «Presso Richmond sollevai le ginocchia / supina sul fondo di uno stretto canotto».

ne, ognuno ha la sua storia, forse squallida, ma degna di essere registrata: 'Ricordati di me...'. È tutta umanità, come nell'inferno gaudente dell'*Ulisse*. Eliot arriva, al massimo, alla serenità e all'accettazione di Pia, anche all'espiazione, la preghiera, l'umiltà perseguita che troveremo in altre opere di ispirazione dantesca (*Mercoledì delle Ceneri*). Non che egli non sappia stare in taverna coi ghiottoni, come nell'abbozzo di 'melodramma aristofanesco' *Sweeney Agonista*, che rimanda nel titolo a un'opera grandiosa di Milton, *Samson Agonistes*, sostituendo a Sansone un essere scimmiesco e malavitoso, Sweeney, e ponendo la scena (sembra) in un bordello. Sweeney appariva in diverse poesie-canzonette della raccolta *Poems 1920*, preludio a *The Waste Land*, poema che allarga lo sguardo dal piccolo mondo londinese-americano contemplato con disgusto a tutta la civiltà e fa parlare appunto una lunga serie di personaggi emblematici. L'orrore affascinato della poesia di Sweeney dà luogo a un più dantesco distacco che sfuma nella condivisione del disagio, simpatia, pietà, anche gusto (la rappresentazione in fondo divertite delle popolane che parlano di guerra, sesso, dentiere, cibo, aborti nella sezione II, *A Game of Chess*). Di queste cose è fatto il quotidiano che sottende il mito.

In un articolo del 1920 sulla inscindibilità di poesia e struttura nella *Commedia*, il trentaduenne Eliot riprendeva da un dialogo di W.S. Landor la definizione che questi mette in bocca a Petrarca: «Dante is the great master of the disgusting»⁴ (Eliot 1960: 68). E commentava: «È vero, anche se Sofocle almeno una volta gli si avvicina» (come se Landor avesse detto che Dante è 'il più grande maestro del disgustoso'). «Ma» continua Eliot, «un disgusto come quello di Dante non è l'ipertrofia di una reazione singola; è completato e spiegato solo dall'ultimo canto del *Paradiso*» (*Ibidem*). A conferma di quanto aveva detto qualche riga sopra: «Quella di Dante è la più ordinata presentazione di emozioni mai realizzata». Il tema dell'ordine, della visione totale e completa, attira il poeta-critico americano, che come si è visto individuerà di lì a poco nel 'metodo mitico' di *Ulysses* e della sua *The Waste Land* un modo di ordinare il caos degradato dell'Occidente del primo dopoguerra. Intanto la 'poesia del disgustoso' di Dante trova eco nelle sopraccitate liriche posttribolari di Sweeney, edite nello stesso 1920 dell'articolo su Dante. Scritte in quartine, in stile music hall, sono un viaggio nella bassezza, guardata con un certo compiaciuto orrore. E ad esse risponderanno le rarefatte atmosfere stilnoviste di *Mercoledì delle Ceneri*: «Signora dei silenzi / calma e turbata / lacera e integra / rosa della memoria / rosa della dimenticanza / esausta e portatrice di vita...» (Eliot 1963: 97-98).

Così scrive sulle orme di Dante un poeta essenziale, che pensa e soffre, lacerato come era Eliot in quegli anni (in *Poems 1920* ci sono echi di un suo infelice matrimonio, incoraggiato da Pound, con una coetanea inglese turbata, lacera ed esausta più che calma e integra). Il suo mentore di allora nel labirinto londinese, Ezra Pound, si era anche fatto un modello di Dante,

4 «Dante è il grande maestro del disgustoso».

scrivendone in un volume del 1910, e pubblicando nel 1917, prima di conoscere il più giovane Eliot, *Three Cantos* di un poema senza altro titolo o forma se non la divisione in ‘canti’. Non inedita nella poesia di lingua inglese, visto che Byron l’aveva usata nel suo *Don Juan* e prima nel celeberrimo *Childe Harold’s Pilgrimage*. I ‘canti’ di Pound sono di solito più brevi, e comunque egli ha ben presente il modello dantesco oltre che quello omerico, visto che la redazione definitiva dei primi canti edita nel 1925 a Parigi si apre con un rifacimento della discesa di Odisseo agli inferi che ovviamente allude anche alla discesa dantesca all’Inferno. E verso il 1940, quando ormai aveva pubblicato una settantina di canti di carattere storico, lirico, economico, Pound dichiarava troppo ottimisticamente che gli restava da scrivere di religione, un suo paradiso, per arrivare ai fatali cento canti della *Commedia*. Le cose andarono altrimenti e la parte più visionaria o paradisiaca del diseguale poema furono i *Canti pisani* (canti LXXIV-LXXXIV) composti in un campo di prigionia per soldati americani nell’estate 1945. E in seguito il poema continuerà fino a centosedici e più canti piuttosto sofferiti.

Ma torniamo alla poesia del disgustoso e agli inizi del viaggio poundiano. Il primo lussuoso volume di canti uscito nel 1925 e da Pound presentato orgogliosamente come un unicum in una lettera a Carlo Linati del 6 giugno (Pound 1980: 96) si chiude con un vero e proprio rifacimento dell’*Inferno* (canti XIV-XV) e qualche pagina purgatoriale nel canto XVI, che curiosamente continua con testimonianze sulla Grande Guerra e la Rivoluzione d’Ottobre, ma si apre con un paesaggio idillico all’uscita dalla ‘bocca dell’Inferno’ e comparse di anime serene o purganti come William Blake e... ‘Malatesta Novello’ (le vicende dei Malatesta riminesi hanno molto spazio in questo primo fascio di canti poundiani). Quanto alla discesa all’Inferno vero e proprio, è un luogo maleodorante ed escrementizio abitato da personaggi tipici: proprietari di bassifondi, madri sadiche che prostituiscono le figlie, speculatori, finanziari, gli odiati filologi che ‘oscurano i testi’ con le loro chiose, eccetera. Ma oltre a questi innominati diversi dannati sono citati per nome, e sono in gran parte i politici del tempo, responsabili dell’assetto mondiale dopo la Grande Guerra, i cui errori in effetti stiamo ancora pagando oggi. Solo che William Bird, editore di questi *XVI Cantos* (come leggeva il frontespizio), chiese che per evitare rogne i nomi fossero camuffati e Pound ebbe la pensata di lasciare solo l’ultima lettera del nome preceduta da puntini, quanti erano le lettere che componevano lo stesso. Sicché l’incipit recita in tutte le edizioni:

Io venni in luogo d’ogni luce muto;
 The stench of wet coal, politicians
e andn, their wrists bound to their ankles
 Standing bare bum,
 Faces smeared on their rumps

[...]
 And with themr,
 a scrupulously clean table-napkin
 Tucked under his penis,
 andm
 Who disliked colloquial language.⁵ (Pound 2012: 152-53)

La fantasia lavora creando immagini, polsi legati a caviglie, facce sulle natiche, tovaglioli sotto i genitali... Un mondo alla Hieronymus Bosch. Il tono di questa come di tante altre pagine è quello della cantilena che procede per addizioni, invereconda, a suo modo compiaciuta, sicura che chi legge condiderà le posizioni del poeta. Basta ‘malsopportare il linguaggio colloquiale’ (cioè difendere una poesia aulica) per finire all’Inferno. Magari il passatista avrà combinato altre marachelle, ma questa per il poeta che voleva rinnovare il linguaggio (dopo aver egli stesso in realtà molto peccato nelle prime prove quanto a ‘linguaggio non colloquiale’) è già ragione sufficiente per deferirlo a Minosse. Comunque il ragazzone Pound si sta anche divertendo alle spalle dei suoi avversari.

Ma chi sono questi dannati di cui come egli dirà in seguito tutto è stato eroso salvo qualche lettera? Infatti Pound non confesserà mai che la ragione dell’erosione era un’autocensura, la presenterà come un fatto del suo Inferno. Ma per fortuna abbiamo i dattiloscritti originali in cui i nomi apparivano tutti a chiare lettere, e l’incipit recita:

Plus I , St Andrews ,
 he had his wife repeatedly
 despite her protests
 He continued this during her pregnancy
 (on the raw nerves)
 The first child was an idiot,
 Then he began again
 God’s own Englishman ,
 and continued
 Franz Joseph existed
 io vieni [*sic*] in luogo d ogni luce muto;
 The stench of wet coal, politicians,
 Lloyd George and Wilson, their wrists bound to their ankles
 Standing bare bum,
 Faces smeared on their rumps
 [...]

5 «Io venni in luogo d’ogni luce muto; / Il fetore di carbone fradicio, politicianti /e conn, i polsi legati alle caviglie, / Ritti a culo nudo, / Facce smerdate sul deretano [...] E con loror, / un tovagliolo scrupolosamente lindo / Infilato sotto il pene, / edm / Che malsopportava la lingua colloquiale».

And with them Balfour,
 a scrupulously clean table-napkin
 Tucked under his penis,
 and Lee of Fareham
 Who disliked colloquial language.⁶ (Pound 1923: 1)

Come si vede, c'era un prologo di dieci righe poi sopresse in cui si descrive/denuncia un 'Inglese come Dio lo vuole' che (forse affetto da malattia venerea) non desiste dai rapporti sessuali con la moglie, nonostante le 'proteste' di lei e la nascita di un figlio disabile. E si riferisce che 'Franz Joseph esisté', con l'implicazione che questo è un fatto che grida vendetta. Pound ovviamente predica ai convertiti, non ritiene di dover spiegare perché la semplice esistenza di Francesco Giuseppe è uno scandalo, come (più ragionevolmente) non ci spiega perché il comportamento sessuale dell' 'Inglese come Dio lo vuole' sia spregevole. Ma appunto questo pur notevole inizio, che mette sullo stesso piano l'imperatore austroungarico e i suoi nemici inglesi, è rimasto nell'archivio dell'editore mentre il canto XIV edito inizia con la citazione dantesca, significativa data la tematica della luce centrale nei *Cantos*.

I primi nomi, Lloyd George e Wilson, appartengono appunto ai leader che trattarono a Versailles le condizioni di pace, insieme a George Balfour, citato poco sotto, con l'immagine del tovagliolo immacolato sotto il pene che forse allude all'eleganza proverbiale di Balfour, come suggerisce Roxana Preda nel commento disponibile sul sito dell'Università di Edimburgo *The Cantos Project*, che contiene anche i link ai materiali d'archivio, fra cui il dattiloscritto appena citato. Possiamo ben capire perché l'editore Bill Bird e Pound stesso cancellassero i nomi di questi dannati in vita (tutti sulla settantina) dal volume pubblicato.

Lee of Fareham, nominato poco dopo, fu un altro ministro britannico durante la guerra. Come segnala Preda, in una sua corrispondenza da Parigi sul mensile statunitense «Dial» (giugno 1922) Pound attribuisce sarcasticamente a Balfour e Lee una comune 'sartorial elegance', di cui il presidente statunitense Woodrow Wilson sarebbe finalmente all'altezza, eleganza alla quale però non corrisponderebbe (lascia intendere) «il linguaggio accurato che può essere raggiunto solo dalla letteratura e che il succinto G. Cesare, o il lucido Machiavelli, o l'autore del Code Napoléon, o Th. Jefferson per citare un esempio locale non avrebbero in alcun modo disprezzato» (1960: 409).

⁶ «Più un tal St. Andrews, / ebbe la moglie ripetutamente / nonostante le proteste di lei / Continuò durante la sua gravidanza / (sui nervi scoperti) / Il primogenito fu un idiota / Poi lui ricominciò / Un Inglese come Dio lo vuole, / e continuò / Franz Joseph esisté / io vieni [sic] in luogo d'ogni luce muto; / Il fetore di carbone fradicio, politicianti / Lloyd George con Wilson, i polsi legati alle caviglie, / Ritti a culo nudo, / Facce smerdate sul deretano [...] E con loro Balfour, / un tovagliolo scrupolosamente lido / Infilato sotto il pene, / e Lee of Fareham / Che malsopportava la lingua colloquiale».

XII

Plus 1, St ~~Andrews~~,
Danville - he had his wife repeatedly ~~assaulted~~
~~assaulted~~
despite her protests

He continued this during her pregnancy

(on the raw nerves)

The first child was an idiot ,

Then he began again

own
God's ~~own~~ Englishman ,

and continued
Franz Joseph existed

io vieni in luogo d ogni luce muto

The stench of wet coal , politicians ,

Lloyd George and Wilson , their wrists bound to their ankles

Standing bare bum ,

faces smeared on their rumps

Wide eye on flat buttock ,

bush hanging for beard

Addressing crowds through their srse-holes

to the multitude in the ooze

newts , water-slugs , water maggots

and with them Balfour ,

a scrupulously clean table napkin

tucked under his penis

and Lee of Fareham ,

who disliked colloquial language

Stiff-starched , but soiled , collars

circumscribing his legs

the pimpled and hairy skin pushing over the collars edge

Immagine 1. Ezra Pound, abbozzo dattiloscritto del Canto XIV,
William Bird Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library,
Yale University. Per gentile concessione di Mary de Rachewiltz.

Qui vediamo i dannati contrapposti ai salvati dell'enciclopedia poundiana, i materiali con cui lavora e che poi metterà in gioco nelle pagine magmatiche del poema.

Il lettore curioso che ha sottomano un'edizione di questi canti (nell'edizione Meridiani della figlia Mary, 1985, o nella mia traduzione del 2012) potrà disambiguare gli altri nomi cancellati come segue. Dopo Lee appaiono «[Zaharof]f e i finanzieri», «[Chesterto]n e la combriccola dei giornali», «[Benedetto XV] che masturba un fischietto da fiera», «[Ingra]m Episcopus, che stringe un preservativo pieno di blatte nere» – cioè l'arcivescovo anglicano di Londra, che avversava la contraccezione. Pound scriverà all'amico Ford Madox Ford che la sola novità del suo Inferno rispetto a Dante è l'evoluzione dei contraccettivi. La morale sessuale è come si vede abbastanza centrale, infatti siamo nell'Età del Jazz della nuova liberalizzazione, e l'attacco alle posizioni retrive (per non dire del Proibizionismo) è caratteristica comune degli americani a Parigi, fino a Hemingway e Cummings, i quali riconoscevano entrambi in Pound un maestro. Certo la riduzione di Benedetto XV a un dannato sessuofobo non gli rende giustizia, ma Pound potrebbe anche qui appellarsi ai papi dannati di Dante.

Nel secondo di questi canti infernali, il XV, i nomi occultati sono di nuovo Balfour e Ingram, poi «i vigliacchi che incitano alla violenza [Carso]n e [Helfferic]h⁷ mangiati da tonchi, / [Churchi]ll come un feto gonfio», «i proprietari di giornali, [Curti]s / gli anonimi / [Northcli]ffe, spezzato» (si tratta degli editori del «Saturday Evening Post» e del «Times» londinese) e infine, sempre a proposito di carta stampata, sua bestia nera, «copie della [New Republi]c, un multiplo [Lippma]nn, / e io dissi: 'Come può essere?' / e la guida: Questa razza si riproduce per scissione...» (2012: 158, 160). C'è infatti anche una guida, non Virgilio (che a Pound, come del resto ma per altri motivi al nostro Sbarbaro, spiaceva) ma Plotino...

Così avvisato il lettore può riconoscere i dannati di questo abbozzo di inferno, che non manca di vigore. Proprio Eliot avanzò obiezioni al quadro tracciato da Pound: «Ti serve un VERO inferno con qualcuno che sente qualcosa... Sono solo dei tipi... Non so come si possa fare un inferno senza peccato e peccatori» (2016: 645, 657). E in una famosa e controversa serie di conferenze del 1933 ribadirà che quello di Pound «is a Hell for the other people, the people we read about in the newspapers, not for oneself and one's friends»⁸ (Eliot 1934: 43). Mentre i suoi Sweeney e abitanti della Terra Desolata sarebbero persone come noi. «Mettici me, se ti va. Comunque senza questo è solo... Oh be', basta per ora» («Put me in if you like, Anyway

7 Edward Carson, 1854-1935, politico unionista irlandese, assunse la difesa di Queensberry nel processo per diffamazione intentatogli da Oscar Wilde che poi condusse al processo e alla condanna di Wilde; Karl Helfferich, 1872-1924, economista e politico della Repubblica di Weimar, esponente del Partito Popolare Nazionale Tedesco.

8 «[...] è un Inferno per le altre persone, le persone di cui leggiamo nei giornali, non per sé ed i propri amici».

without that it just... Oh well no more for the present from yours etc», 29 settembre 1933; 2016: 658).

Eliot coglie bene i limiti della riscrittura poundiana dell'*Inferno*, un mondo senza interiorità, semplificato, come del resto è anche il mondo positivo di Pound: luce, visione, comportamenti esemplari, battute felici e giocose, momenti di appagamento sensuale. Dovremo aspettare i *Canti pisani* per una breve introspezione e ammissione di insensibilità. Questa volta sarà lui a sentire e interrogarsi. Qualche dubbio esistenziale, nonostante il protervo ribadire delle proprie posizioni ormai indifendibili. È la lingua, la cantilena, che cambia tonalità e mette a profitto immagini ed esperienze (anche la prigionia). Più che scrivere, Pound è scritto.

Ma nell'*Inferno* dei canti XIV-XV non possiamo non sentire il ritmo della sua voce inconfondibile che tutto trascina, ringhiosa come quella di Dante e i suoi dannati:

a stench, stuck in the nostrils;
 beneath one
 nothing that might not move.
 mobile earth, a dung hatching obscenities,
 inchoate error,
 boredom born out of boredom.⁹ (Pound 2012: 160-61)

Qui tutto risuona di una musica propriamente infernale.

Bibliografia

- Alighieri D., 1901, *Dante's Purgatorio*, London, Dent.
 Eliot T.S., 1923, *Ulysses, Order, and Myth*, «The Dial», 75.5 (novembre 1923): 480-83.
 —, 1934, *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*, London, Faber.
 —, 1960, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen (1920).
 —, 1963, *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber.
 —, 2016, *The Letters of T. S. Eliot: Vol. 6: 1932-33*, a cura di V. Eliot e J. Haffenden, London, Faber.
 Masters E.L., 1986, *Antologia di Spoon River*, trad. dall'inglese di A. Rossatti, Milano, Rizzoli (ed. orig.: *Spoon River Anthology*, New York, Macmillan, 1915).

⁹ «un puzzo che aderisce alle narici; / e sotto / nulla che non muova, / terra mobile, sterco che schiude oscenità, / errore informe, / noia generata da noia».

- Pound E., 1923, *Cantos XIV-XV*, William Bird Ezra Pound papers, 86, Beinecke Library, Yale University, New Haven, Ct.
- , 1960, *Literary Essays*, a cura di T.S. Eliot, London, Faber.
- , 1980, *Lettere 1907-1958*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Feltrinelli.
- , 1985, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori.
- , 1995, *The Cantos of Ezra Pound*, New York, New Directions.
- , 2012, *XXX Cantos*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Guanda.
- Preda, R., 2021, *The Online Companion to The Cantos of Ezra Pound*, «The Cantos Project», <https://thecantosproject.ed.ac.uk/index.php/online-companion> (consultazione: 08/02/2021).

«DANTE SCHWENKT / DEN DÜRREN HINTERN»¹:
CLASSICO, POESIA ED ESILIO IN BERTOLT BRECHT

Marco Castellari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit.
Die Sprache verriet mich dem Schlächter.
Ich vermochte nur wenig.
Aber die Herrschenden
Waren ohne mich sicherer, das hoffte ich.
So verging meine Zeit,
Die auf Erden mir gegeben war.
(An die Nachgeborenen)²*

1 «Dante dimena / il deretano magro». Così la chiusa della quarta 'Elegia di Hollywood'. Qui e di seguito il *corpus* lirico di Bertolt Brecht è citato dai canonici due volumi della «Biblioteca della Pléiade» (Brecht 1999-2005, abbr. *BPF*) – qui *BPF* II: 382s. Poiché folta è la schiera dei traduttori coinvolti, per ogni lirica citata si segnalerà il nome di chi la ha versata in italiano – qui Roberto Fertonani. Ove utile, si produrranno riflessioni sulle specificità dell'originale, senza per questo mettere in questione la resa italiana, perlopiù convincente e comunque legata al contesto testuale e co-testuale, ivi proposta. Nel caso in questione, si dovrà osservare come *dürr* sia assieme più brutale, più concreto e più disperato di «magro», *Hintern* più colloquiale di «deretano». Tenendo conto della collocazione nonché della pausa causata dall'enjambement, si potrebbe arrivare a rendere l'immagine (che, lo si vedrà oltre, III parte, mostra un poeta che si prostituisce) come: «Dante agita / le chiappe secche».

2 «Al mio tempo, le strade si perdevano nella palude. / La parola mi tradiva al carnefice. / Poco era in mio potere. Ma i potenti / posavano più sicuri senza di me; o lo speravo. / Così il mio tempo passò / che sulla terra m'era stato dato». Traduzione di Franco Fortini, *BPF* II: 308-313, qui 310s. La seconda sezione della celebre poesia *A coloro che verranno*, che chiude la principale raccolta dell'esilio brechtiano nonché apice indiscusso della poesia tedesca dell'epoca (*Svendborger Gedichte*, «Poesie di Svendborg»), contiene la sestina sopra riportata, i cui due versi finali costituiscono un ritornello presente anche nelle due strofe precedenti e in quella successiva. La metafora della palude, verosimilmente da legarsi in prima battuta al discorso propagandistico della dittatura hitleriana (vd. il commento all'edizione citata, 1489),

I. IL 'CLASSICO'

Per Bertolt Brecht, non c'è dubbio, Dante rientra nella categoria dei *Klassiker*³ – e ciò pressoché a qualunque altezza della sua riflessione, scrittura e attività intellettuale, artistica, politica e culturale, vale a dire *grosso modo* lungo il quarantennio che va dalle prime prove poetiche del giovane liceale (in Germania guglielmina pronta a scatenare una guerra che segnerà la fine della cultura ottocentesca), attraverso le cangianti giravolte degli anni di Weimar e un lungo, s fibrante esilio, in tempo di dittatura e di guerra, fino alle ultime fatiche dell'ormai celebre drammaturgo e regista, morto nella giovane e già irrigidita DDR a soli cinquantotto anni – quando ormai a sua volta, nonostante tutto e in parte contro la sua volontà, egli stesso è guardato da molti come un *Klassiker* (da alcuni anche, e con sollievo, accantonato). Non sappiamo con certezza quando Brecht udì per la prima volta il nome del poeta fiorentino o notizie sulla sua vita e i suoi versi (verosimilmente ad Augusta, nel solido *Gymnasium* che frequentò), e nemmeno, nel dettaglio, se e quando affrontò sistematicamente la lettura delle sue opere, a cominciare dalla *Commedia*⁴ – tracce dantesche emergono, in ogni caso, a partire dalla scrittura letteraria degli Anni Venti. La vasta presenza del poema oltremondano, della figura storico-intellettuale del fiorentino e di vari aspetti della sua riflessione, produzione e ricezione nella cultura tedesca moderna, sulla quale insiste un'ampia e variegata letteratura critica, induce a non dubitare sul fatto che fossero molti ed eterogenei i filoni dai quali il

contiene forse una risonanza dalla *Commedia* (*If* VII-IX) – pienamente dantesca, al di là di un riferimento intertestuale, è la concezione di una poesia/di un poeta-intellettuale che (così la lettera dell'originale) fa «stare seduti» meno sicuri i potenti sui loro scranni. Simili richiami sono nella prima strofa (dove si parla di un'«indignazione» – Fortini sposta sul sema della ribellione – che accomuna l'io lirico e gli esseri umani del «tempo del disordine», della «fame» e delle «rivolte») come anche nel resto della poesia, fino su alle icastiche immagini che l'hanno resa un vero breviario delle strette dell'esilio, i «tempi bui» in cui «andammo [...] più spesso cambiando paese che scarpe» (313).

3 Il concetto è qui e di seguito inteso nell'accezione larga, che è anche brechtiana, con la quale esso indica in tedesco un «classico» (tanto una persona/figura, specie in quanto autore, quanto un'opera, un'idea, un evento), senza che vi sia, a connotarlo, un legame specifico con la classicità greco-romana. Per la centralità del «lavoro sul classico» di Brecht, come emergerà sopra, il tema è esplicitamente o implicitamente parte di ogni riflessione critica (in questi termini o con riferimento più generale a questioni come 'tradizione', 'eredità', 'letteratura universale'), motivo per cui qui si deve rinunciare a una indicazione bibliografica univoca sul tema – fatti salvi i due pionieristici lavori di Mayer e Grimm, entrambi del 1961, dai quali conviene tuttora ripartire, e dal principale riferimento complessivo degli studi brechtiani, lo *Handbuch* di Jan Kopf nella seconda edizione, ampliata e aggiornata a inizio millennio (2001-2003).

4 Del poema oltremondano, come si noterà nelle riflessioni che seguono, Brecht sembra avere presente a livello testuale soprattutto la cantica infernale e, in particolare, i primi cinque canti.

Nostro poté estrarre dantesco ‘materiale’ – un concetto sul quale si dovrà tornare – per la sua scrittura⁵.

Non inganni l'apparente, relativa esiguità dei concreti riscontri testuali o intertestuali che dicano di una specifica memoria o di un determinato riuso dell'Alighieri, almeno in alcune epoche della scrittura brechtiana, e non si esageri nell'opporvi altre fasi (l'esilio, come si vedrà) in cui Dante fa capolino con maggiore insistenza e, soprattutto, ‘con nome e cognome’. A questo proposito, e per non incorrere in valutazioni superficiali, vale la pena ricordare in primo luogo che Brecht, per la vastità e precisione delle sue letture, per il lucido vaglio della loro pregnanza e per la stupefacente abilità trasformativa della *Wellliteratur* più o meno canonizzata e di tanto altro sapere che si sarebbe detto un tempo ‘libresco’ (a cominciare dal libro per antonomasia, la *Bibbia*), sarebbe in altro contesto e senza alcun dubbio da definirsi un *poeta doctus* – se non fosse per quel modo, o se vogliamo dirla à la Brecht per quel *gesto* con il quale di continuo il Nostro non solo smonta qualsiasi timore reverenziale di fronte a testi, autori e *auctoritates* d'ogni sorta, nonché qualsivoglia aura neoromantica attorno alla creatività propria e altrui, ma spariglia con fare compiaciuto anche le carte della sua officina poetica e sconsiglia lettori e studiosi, simulando sardonico un misto fra noia e irritazione, di occuparsene troppo. Il viatico che il poeta di *Aus dem «Lesebuch für Städtebewohner»* («Dal “Libro di lettura per gli abitanti delle città”», 1926-27, 1930)⁶ consegna ai contemporanei per sopravvivere nella

5 Ci si può orientare, quanto alla ricezione letteraria di Dante in area tedesca, partendo dai due volumi Hölter 2002 (trattazione storica) e Hölter 2016 (antologia di testi) e approfondire poi in varie altre direzioni quella che Luigi Reitani, al recente «dialogo italo-tedesco» dell'Istituto Italiano di Cultura di Berlino su *Dante in Germania*, ha definito con pregnante formula «una storia d'amore tardiva» tra il poeta fiorentino (e in particolare la *Commedia*) e la cultura tedesca (recuperabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=YSIagHih8Ts&t=4578s>, ultima consultazione 1 giugno 2021). Particolarmente studiate sono la vicenda delle letture e (ancor più) delle traduzioni del poema oltremontano nel mondo germanofono, e di conseguenza in particolare la ricezione nell'età di Goethe e nella *Moderne*, anche in chiave intertestuale e intermediale, nonché – pur sempre con tale allargamento – la fortuna novecentesca, con un suo specifico drammatico acuirsi nel tempo dell'esilio, della guerra e della *shoah* e poi lungo gli ultimi decenni del secolo fino all'*extrême contemporain*. Accanto a studi che saranno citati oltre, si vedano sulla fase classico-romantica Polledri 2010, su singoli momenti e questioni tra Ottocento e Novecento Monti (cur.) 2018 (saggi di Kofler, Larcari, Pelloni), sul secolo di Brecht il saggio Dallapiazza 2011 e la raccolta Dallapiazza/Simonis (Hrsg.) 2014, sullo specifico della letteratura concentrazionaria Taterka 1999.

6 Il gruppo di poesie reca nel titolo la traccia di un ponderato inserimento in un progetto più ampio, diversificato nei generi, centrato sull'esperienza metropolitana quale segno distintivo della modernità – un tema modulato negli Anni Venti su varie tonalità e diverse ambientazioni, in prose narrative o para-saggistiche e soprattutto nel teatro: si pensi a opere come *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* («Ascesa e caduta della città di Mahagonny», 1930) o, già degli anni bavaresi, alla commedia *Im Dickicht der Städte* («Nella giungla delle città» (1923). *Verwisch die Spuren!* è il refrain, ribattuto cinque volte, che suggella le strofe della poesia, *Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof...* – si tratta di accorati consigli dati al lettore dall'io lirico, a sua volta precedentemente istruito a come sopravvivere («Allontanati dai tuoi compagni alla stazione...», 1926-27, trad. di Emilio Castellani, *BPF* I: 404-407). Si veda

giungla della città – *Verwisch die Spuren!* «Cancella le tracce!» – vale anche per la sfrontata quanto tagliente modalità di trattare e occultare le proprie fonti. Ripescando un'altra celebre affermazione degli anni weimariani – la «Laxheit in Sachen geistigen Eigentums»⁷ con la quale Brecht giustificò la scarsa attenzione nel chiosare a dovere i *credits* di testi e traduzioni, fingendo di essersene dimenticato per una sorta d'ingenua sbadataggine – si può ben affermare che il Nostro lavora anche qui, e pervicacemente, a erodere dall'interno una *Haltung*, un 'atteggiamento' della cultura borghese al quale, su vari fronti, ha dichiarato guerra da tempo⁸. Si prenda dunque la giusta misura nel confrontarsi con i percorsi carsici, gli avvistamenti sotto traccia e gli affioramenti improvvisi, sempre rimescolati nel flusso della storia novecentesca che, nella poesia brechtiana, caratterizzano i riferimenti danteschi – esattamente come altri esempi di lavoro su *Klassiker* più o meno canonici⁹.

In secondo luogo – segno parallelo e complementare, non meno indicativo del definitivo scadimento, per il Nostro, di ogni concezione 'geniale' e idealizzante d'intendere la creatività quale sfogo soggettivo di un più o meno estatico tormento interiore – non si potrà dimenticare che l'opera brechtiana emerge in gran parte da una forma collettiva di lavoro, specie in termini di raccolta di materiali, traduzione e vaglio di testi preesistenti, elaborazione e riscrittura. Se ciò vale in tutta evidenza, ed è universalmente riconosciuto, per la produzione drammatico-teatrale – che in termini genetici è per Brecht sempre (come minimo) di 'secondo grado', e che nel suo intero processo testuale, intertestuale, paratestuale e intermediale si basa su una concezione di autorialità multipla e su competenze plurime che si integrano nell'intera *Theaterarbeit*¹⁰ –, anche altri comparti della sua

infra, terza sezione e in part. nota 50, per i tratti dantesco-infernali nella rappresentazione dell'esperienza metropolitana.

7 «Lassismo nelle questioni di proprietà intellettuale». Così nell'articolo *Eine Erklärung Brechts* («Una dichiarazione di Brecht»), apparso sul «Berliner Börsen-Courier» il 6 maggio 1929. Per i testi non lirici di Brecht si cita direttamente dall'edizione commentata 'berlinese-francofortese' in trenta volumi (Brecht 1988-2000, abbr. *GBFA*) – qui *GBFA XXI*: 316. Per tali testi non lirici la traduzione è, anche per ragioni di armonia argomentativa, mia [M.C.]; ove utile, rimando a edizioni italiane dei singoli testi.

8 L'accusa di plagio gli era stata mossa in quel caso, con tipica mordacia, dal grande critico teatrale Alfred Kerr, per alcuni brani della *Dreigroschenoper* («L'Opera da tre soldi», 1928) – la questione fu poi in parte risolta, il clamoroso e duraturo successo dei *songs* di Brecht e Weill, proprio presso quel pubblico borghese che sbeffeggiavano, finì in ogni caso per inghiottirla.

9 Si veda, accanto ad autori menzionati oltre e dettagliati alle note 19 e 20, il caso di Büchner come esempio di un lavoro sulle strutture drammaturgiche profonde più che sul piano della parodia o della stretta intertestualità (Castellari 2015).

10 Per una contro-lettura rispetto alla *vulgata* inaugurata da John Fuegi e da altri/e poi incrementata – con *Brecht & company* del 1994 e poi l'anno successivo con *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, lo studioso statunitense assegnava al drammaturgo l'unico talento di sfruttare i talenti altrui, in specie femminili, misconoscendo in sostanza per deriva biograficista e, bisogna dire, scandalistica la natura stessa della *Theaterarbeit* – si legga, di chi scrive, una ricostruzione del 'multi-talento' brechtiano anche come 'talento collettivo' (Castellari 2021 forthcoming).

scrittura derivano dalla medesima prassi di lavoro e, nelle pur diversissime condizioni ideali e materiali in cui questa si esplica nei vari contesti, si mostrano come distillazione del lavoro di raccolta, concerto, dialogo e discussione svolto da più o meno vasti ed eterogenei gruppi di collaboratori e collaboratrici, interlocutori e interlocutrici. Ciò vale anche per il genere per eccellenza ‘soggettivo’ della lirica, perfino negli anni del più marcato isolamento dell’esilio, quando la separazione fisica, la prostrazione dell’animo, la durezza del quotidiano e l’indeterminatezza del futuro sono ulteriormente piagati dalla perdita irreversibile di figure eminenti proprio di quel concerto di voci (da Margarete Steffin a Walter Benjamin, sulla cui perdita si leggono, nell’*annus horribilis* 1941, epitaffi di dolente nitore¹¹).

Richiamati dunque in primo luogo l’altissimo tasso d’intertestualità della scrittura brechtiana – seppure spesso e volentieri non dichiarata o addirittura occultata, specialmente nei primi due decenni di attività –, in secondo luogo il carattere collettivo della prassi letteraria (e non solo teatrale!) della squadra-Brecht (la cui emergenza in superficie è simile a quella di un iceberg, tale da tenere sotto vista un’elaborazione di fonti e materiali che andrà di volta in volta scandagliata), va ora brevemente ripreso il concetto di *Klassiker* e di lavoro sul classico, la sua evoluzione nel percorso biografico, artistico-letterario e politico-culturale del Nostro e la sua specifica applicabilità al confronto con Dante, così da evitare cortocircuiti critici che, anche in validissimi studi ai quali non si mancherà qui di fare riferimento, tendono a distinguere fasi in cui (ancora) varrebbe e altre in cui non (più) varrebbe la coincidenza tra trattamento brechtiano dei classici (erroneamente inteso come monolitico) e riuso dantesco¹². Piuttosto valga l’ipotesi – che qui si anticipa per poi verificarla al confronto con i testi – che, in analogia a quanto succede con altri *Klassiker*, il Dante di Brecht rimane tale in tutta la pur mutevole traiettoria del loro confronto, e che, piuttosto, a modificarsi (lievemente) e soprattutto a riarticolarsi, facendosi più complesso e assieme più meditato, è l’‘atteggiamento’ (*Haltung*) con cui Brecht si confronta con tali *Klassiker* e ne ripensa anche profondamente il ‘valore d’uso’ (*Gebrauchswert*) negli invero diversissimi *hic et nunc* che si succedono nella storia personale, collettiva, globale del ‘secolo breve’.

Quando, tra il 1926 e il 1929, Brecht insiste nei suoi scritti e interventi sulla necessità di abbandonare ogni reverenza *bildungsbürgerlich* nei con-

11 Margarete Steffin muore a Mosca il 4 giugno 1941; la notizia raggiunge Brecht mentre sta proseguendo il viaggio attraverso la Siberia, diretto ai porti sul Pacifico da cui imbarcarsi per gli Stati Uniti. Walter Benjamin si toglie la vita al confine franco-spagnolo l’anno prima, il 26 settembre 1940, quando gli sembra ormai fallito il tentativo di raggiungere, per via atlantica, la stessa meta d’esilio – Brecht apprende del suicidio una volta in California. Sulla ‘reazione’ poetica che ne consegue, si veda il capitolo «Brecht and Benjamin: a friendship in its epitaphs» in Castellari 2021: 48-151.

12 Cfr. Tucci 2010, che rimane tra le migliori analisi del nesso Dante-Brecht, nonché Montironi 2010. Ai due studi rimando anche come più recenti contributi in lingua italiana sul tema.

fronti del canone letterario e di trattare quei testi alla stregua di vecchio materiale, dalla validità perlopiù scaduta, solo parzialmente riciclabile per usi contemporanei, purché opportunamente smembrati, ri-assemblati e ri-funzionalizzati, lo fa certamente pensando in particolare alla drammaturgia e al teatro nonché intendendo soprattutto i ‘classici’ tedeschi in senso lato, quelli che una retorica allora diffusa e giammai spenta definirebbe ‘nazionali’¹³. Nel breve articolo *Wie soll man heute Klassiker spielen?* («Come si devono recitare i classici oggi?»), pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» a Natale del 1926, si legge ad esempio che il repertorio classico appare ormai scaduto, utile solo come arsenale di soggetti, anzi: certi *Klassiker* non avrebbero più nemmeno tale «valore materiale» (*Materialwert*) che, almeno, li renderebbe funzionali a un riuso nella cultura contemporanea. Quest’ultima, d’altronde, è un’«epoca impaziente» (*ungeduldige Zeit*, insuperabile definizione brechtiana, ‘da dentro’, dell’ansiosa corsa weimariana, e forse non così peregrina anche per i nostri tempi), ha «dure esigenze» e non può certo prendersi il tempo di crogiolarsi nell’ascolto di versi cosiddetti imperituri¹⁴. In *Gespräch über Klassiker* («Conversazione sui classici»), testo nato per la radio e trasmesso su quel *medium* ancora giovane il 28 aprile 1929, la diagnosi è se possibile ancora più dura e certamente più circostanziata¹⁵. Partendo, come tre anni prima, dalla concreta prassi teatrale (alla quale egli stesso non ha mancato di contribuire, ma a suo modo¹⁶), Brecht e il suo fittizio interlocutore¹⁷ prendono atto che, nonostante tanti sforzi drammaturgico-scenici i *Klassiker* sono in realtà morti – «vittime della guerra» (*Kriegsopfer*), quel primo conflitto mondiale che ha seppellito la cultura

13 Solo apparentemente paradossale è la presenza, fra tali *Klassiker* ‘nazionali’, di William Shakespeare, che alla data delle riflessioni brechtiane da quasi due secoli era stato ampiamente ‘acquisito’ alla cultura teatrale e all’estetica tedesca e, in alcuni specifici contesti, inteso come una sorta di fratello germanico, come bardo ‘più tedesco dei tedeschi’. Nelle riflessioni del 1926 Brecht si posiziona, in sostanza, entro una frangia non maggioritaria ma certo determinante del discorso culturale del tempo, basti qui citare per il teatro i nomi del critico Herbert Ihering e dei registi Erwin Piscator e, in parte, Leopold Jessner (i ‘classici’ su cui Brecht si interroga sono quelli portati in scena, nei primi anni della Repubblica di Weimar, da questi uomini di teatro oltre che dal più navigato Max Reinhardt, certo su posizioni estetiche differenti).

14 Il saggio è in *GBFA XXI*: 181s; lo si può leggere per intero in lingua italiana, nella traduzione di Carlo Pinelli, in Brecht 1975: I, 47s.

15 *GBFA XXI*: 309-315; trad. it. di Carlo Pinelli in Brecht 1975: 81-86.

16 Si pensi alla rielaborazione (a quattro mani con Lion Feuchtwanger) dell’*Edoardo II* di Christopher Marlowe, che andò in scena nella regia di Brecht, il 19 marzo 1924, a Monaco di Baviera (*Leben Eduards des Zweiten von England*).

17 Ihering è presentato nel testo (di paternità tutta brechtiana) come interlocutore, in sostanza mimando una conversazione ad alta voce con l’autore del saggio *Reinhardt, Jessner, Piscator, oder Klassikertod?* («Reinhardt, Jessner, Piscator o la morte dei classici», 1929), dal quale effettivamente la riflessione prende le mosse. Come noto, Ihering, antipodo del già citato Kerr, fu il principale promotore del giovane Bertolt Brecht nel teatro tedesco dei primi Anni Venti; dopo ben diverse sorti negli anni della dittatura e della guerra, i due si rincontrarono nel mondo teatrale e culturale della DDR, per il quale Ihering – pur risiedendo stabilmente a Berlino Ovest – lavorò a lungo. Di dieci anni più anziano di Brecht, gli sopravvisse oltre quattro lustri.

ottocentesca proprio perché se l'è portata in trincea, esponendo la supposta immortalità dei suoi valori alla carneficina d'ogni umanità e creaturalità. L'obiettivo polemico è qui, naturalmente, non già il *Klassiker* in sé (che, anzi, è appunto 'vittima') bensì l'«abuso» (*Mißbrauch*) dei classici da parte di una cultura borghese che vi ha cercato conferma e giustificazione dell'esistente, incensandoli e idealizzandoli, in ultima analisi rendendoli irricognoscibili e inoffensivi. È l'atteggiamento nei confronti dei classici, dunque, che per Brecht andrà mutato, reso più libero (*frei*) e affrancato da ogni smania di possesso: una *Haltung* simile a quella di chi, in ambito scientifico, si confronta con la storia di scoperte, esperimenti, teorie, in una disponibilità e dialogicità al di là di ogni confine culturale o 'nazionale', senza timore di correggere, rovesciare, rigettare quanto ereditato, se necessario, e soprattutto tornando continuamente e spassionatamente a verificarne la validità.

Una concreta ed efficace appropriazione del 'valore materiale' dei classici – la nota locuzione suona «Vorstoß zum Materialwert der Klassiker, der doch dazu hätte dienen können, die Klassiker noch einmal nutzbar zu machen»¹⁸ – non riesce a Brecht in quegli ultimi anni della Repubblica di Weimar, quantomeno non nel contesto drammaturgico-teatrale, cui qui si fa principale riferimento. La magistrale tessitura intertestuale delle *Heilige Johanna der Schlachthöfe* («Santa Giovanna dei macelli») – l'ultimo frutto della stagione dei *Lehrstücke* (drammi didattici) fu bloccato nella sua realizzazione scenica, prevista per il gennaio 1933, dalle azioni di disturbo delle squadacce in camicia bruna e dal precipitare del paese nel parossismo che precedette di poco, favorendola, l'ascesa al potere di Hitler – mostra sì un riuso dei classici tedeschi (Schiller *in primis*, ma anche Goethe e Hölderlin), ma tale recupero, sostanzialmente parodistico, è funzionale alla *pars destruens* del discorso brechtiano sul classico, poiché denuncia esattamente quel *Mißbrauch* di cui la cultura dominante ha fatto e fa uso per giustificare ed esaltare lo *status quo*, utilmente al mantenimento della propria stessa posizione di potere. Quanto alla *pars construens*, se mai, Brecht troverà modo di sperimentare soluzioni drammaturgiche, specie in chiave parabolica, nell'esilio – penso in particolare, ma non unicamente, a *Der gute Mensch von Sezuan* («L'anima buona di Sezuan», 1938-40) –, e di fondare poi un lavoro teatrale a tutto tondo al ritorno in Europa, a partire dall'*Antigone* del 1947/48¹⁹ e poi nelle rielaborazioni e messinscene di *Klassiker*

¹⁸ GBFA XXI: 309-315. «Conquista di quel valore materiale dei classici che pure sarebbe valso a renderli ancora una volta inutilizzabili». Brecht 1975: I, 82s.

¹⁹ Sulla modalità di riuso del classico, sia sulla linea sofocleo-hölderliniana che in alcune ulteriori tessiture intertestuali dell'*Antigone* rielaborata da Brecht e portata in scena a Coira il 15 febbraio 1948, rimando a Castellari 2004. Il caso-Hölderlin, *Klassiker* che si fa (inaspettato) mediatore di un approccio moderno all'antico, è emblematico proprio delle rimodulazioni sopra descritte nelle varie fasi della scrittura brechtiana nonché, in una prospettiva più ampia, della maniera in cui il lavoro sul classico di Brecht funga da modello per il teatro del secondo Novecento e, per certi versi, contemporaneo, come ho cercato di dimostrare in Castellari 2018, in part. cap. 3.2.

al Berliner Ensemble negli anni successivi. Da Molière a Lenz a Goethe²⁰, da Hauptmann allo stesso Brecht, i cui drammi scritti in esilio assurgono rapidamente a classici, il principale teatro dello 'stato socialista degli operai e dei contadini' incanta il pubblico, anche internazionale, con leggendarie *tournées*. Quanto al favore della critica, questo fu *solo* internazionale, giacché fino alla sua morte Brecht sarà più o meno subdolamente osteggiato dalla politica culturale interna del regime con censure preventive, interventi sottotraccia e recensioni pilotate contro il 'formalista', mentre oltre Elba, in una Germania federale dominata dal *Brecht-Boykott*, è ancora di là da venire un vero e proprio confronto con la proposta drammaturgica ed estetica del maggior autore teatrale del Novecento tedesco.

Il confronto brechtiano con i *Klassiker* si è ormai fatto, d'altronde, più articolato e complesso, allo stesso tempo più meditato e più dolente. Senza negare il principio del *Materialwert*, bensì in sostanziale coerenza con tale formulazione, Brecht non ha mancato di tener conto di quello che è accaduto alla tradizione letteraria e culturale, specialmente quella tedesca, nelle mani della propaganda nazionalsocialista – alla cui davvero degenerata ideologia, come noto, furono piegati *malgré eux* non pochi grandi poeti e artisti del passato, mentre le istanze moderniste vennero mandate al rogo o esposte quali controesempi di cosiddetta *entartete Kunst*, arte degenerata. Allo stesso tempo, già il Brecht in esilio rifiutava come errata la contro-reazione, per quanto alimentata da sincera opposizione all'operazione nazionalsocialista, del gruppo più ortodosso di tedeschi comunisti riparati a Mosca²¹, specie Johannes Becher e la sua cerchia, che propugnavano una difesa 'classicista' del canone: irrimediabilmente nazionalista e piccolo-borghese è tale misoneismo²², secondo il parere di un Brecht invero lungimirante, se si guarda a certe consimili evoluzioni, altrettanto 'fedeli al partito' dei successivi decenni tedesco-democratici, con i loro ingessati e grigi classici protosocialisti, spesso indistinguibili dal monumentalismo vetero-prussiano. Cercare un proprio spazio di lavoro sul classico nelle strette dei tempi 'grami' e 'bui'²³ è,

20 Per il lavoro su Goethe come *Klassiker* e in particolare sull'*Urfaust* del collettivo brechtiano (andato in prima rappresentazione a Potsdam il 25 aprile 1952) rimando a Castellari 2012, dove si può seguire un'altra storia' di riuso di un 'altro classico' – per quanto con incroci anche sorprendenti – rispetto a quella menzionata alla nota precedente.

21 Superfluo aggiungere che a Brecht non appare percorribile la strada di un Thomas Mann *soi-disant* baluardo della cultura tedesca, pure fisicamente così vicino a lui per lunghi tratti dell'esilio americano, e tantomeno quella di altri più o meno legittimi, più meno auto-proclamatisi rappresentanti dell'«altra Germania», il che significa al tempo perlopiù una Germania liberal-conservatrice.

22 Cfr. quanto riportato nella pagina di diario del 10 novembre 1943 (*GBFA* XXVII: 181).

23 Cfr. le due più celebri liriche dell'esilio brechtiano, entrambe del 1939: *Schlechte Zeit für Lyrik* («Tempi grami per la lirica», trad. di Franco Fortini in *BPF* II, 904s) e *An die Nachgeborenen* («A coloro che verranno», trad. di Franco Fortini in *BPF* II, 308-313, con la duplice ricorrenza della locuzione «in finsternen Zeiten» – «in tempi bui», ad aprire e chiudere la prima parte, e la sottile *variatio* «der finsternen Zeit», letteralmente 'del tempo buio', che ricorre nell'ultima parte).

in secondo luogo, parte fondamentale dell'inevitabile ripensamento che la *Inzwischenzeit* dell'esilio variamente e costantemente produce: esilio quale 'tempo del frattempo', come si potrebbe rendere tale ficcante formulazione brechtiana, contenuta in una nota dello *Arbeitsjournal* del 19 agosto 1940²⁴. Isolamento, attesa, distanza, perdita ma anche resilienza, ribellione, lucidità progettualità sono i tasselli di un tempo lungo e apparentemente immobile, precario quanto fecondo. Il recupero esplicito di Dante come 'personaggio e poeta' andrà visto precipuamente proprio in questa *Inzwischenzeit*, che si rivela essere il tempo per eccellenza del classico à la Brecht (e non certo il tempo di una sua revoca o di una radicale revisione).

«Die Kisten sind gepackt»²⁵, si legge su una celebre fotografia che ritrae Brecht seduto col suo sigaro a un tavolo americano, appena visibile sotto macchina da scrivere e fogli sparsi. È il 1947, in quelle 'casse' lo scrittore quasi cinquantenne è pronto a riportare in Europa anche il maturato e articolato lavoro sul classico, quello in parte già elaborato nella nuova *Haltung*, riversato in testi più o meno conclusi, spesso sotteso alle riflessioni estetiche e – soprattutto – quello ancora da farsi nell'amata *Praxis*, avendo finalmente la prospettiva di un palcoscenico e un pubblico di lingua tedesca. Tanto è nuova la situazione che lo attende oltreoceano – saranno, per un decennio scarso, le «fatiche delle pianure», dopo le «fatiche delle montagne» dei tre lustri da fuggiasco²⁶ – tanto è ormai chiaro, maturato proprio nell'esilio, il

24 Così il contesto di tale pagina di diario, risalente al periodo d'esilio in Finlandia nonché a una prima fase della guerra che vede le armate nazista avanzare: «Im Augenblick kann ich nur diese kleinen Epigramme schreiben, Achtzeiler und jetzt nur noch Vierzeiler. [...] Wie kann man sich vorstellen, daß dergleichen je wieder Sinn bekommt? Das ist keine rhetorische Frage. Ich müßte es mir vorstellen können. Und es handelt sich nicht um Hitlers augenblickliche Siege, sondern ausschließlich um meine Isolierung, was die Produktion betrifft. Wenn ich morgens die Radionachrichten höre, [...] beginnt der unnatürliche Tag, nicht mit einem Mißklang, sondern mit gar keinem Klang. Das ist die *Inzwischenzeit*» (*GBFA XXVI*: 413s.). «Al momento riesco a scrivere solo questi brevi epigrammi, di otto versi, ormai solo di quattro. [...]. Come si può pensare che tutto questo possa, un giorno, tornare ad avere senso? Non è una domanda retorica. Dovrei riuscire a pensarlo. E il punto non sono le vittorie che – per il momento – Hitler continua a mietere ma solo e soltanto il mio isolamento, il modo in cui questo incide sulla mia produttività. Quando la mattina ascolto le notizie per radio [...] ha inizio il giorno innaturale – non con una dissonanza bensì proprio senza suono alcuno. Questo è il tempo-del-frattempo».

25 «Le casse sono pronte»: i bagagli dell'esule, che dalla Germania era scappato velocemente e che negli anni danesi si raccomandava una casa con quattro porte, per poter fuggire in ogni momento all'avvicinarsi del nemico, sono idealmente sempre pronti. All'altezza della fotografia qui citata, la guerra è conclusa, il ritorno in Europa programmato, non senza una certa fretta per sottrarsi alle spire del *House Un-American Activities Committee* (Brecht viene interrogato il 30 ottobre 1947 e abbandona gli Stati Uniti il giorno successivo).

26 Cfr. la breve poesia *Wahrnehmung*, risalente a quel 1949 che segna il ritorno stabile di Brecht a Berlino, in quel settore sovietico che nel medesimo anno diventa capitale della neonata DDR (*BPF II*: 1228s.): «Als ich wiederkehrte / War mein Haar noch nicht grau / Da war ich froh. // Die Mühlen der Gebirge liegen hinter uns / Vor uns liegen die Mühlen der Ebenen», nella traduzione di Robert Ferttonani *Constatazione*: «Quando ritornai / i miei capelli ancora non erano grigi / ed ero contento. // Le fatiche delle montagne sono alle nostre spalle / davanti a noi le fatiche delle pianure».

nesso tra teoria e prassi da perseguirsi nel ricostruire un teatro adatto alla contemporaneità. Anche quanto potrebbe sembrare un dato inedito – il fatto di includersi esplicitamente o meno, tra scetticismo e timore, nel novero dei classici stessi – non è nuovo, e proprio i testi ‘danteschi’ dell’esilio ce lo ricorderanno. Qui converrà prima concludere il percorso tra vita e opera, tra riflessione e prassi attorno alla *Haltung* che continuamente Brecht ricerca nel confronto con la tradizione. Perfetto allo scopo è il breve testo teorico-didattico *Einschüchterung durch die Klassizität* («Effetto intimidatorio dei classici», 1954), che sa anche molto di lascito ad allievi e posteri da parte di un Brecht che, pure ancora relativamente giovane, qui e altrove pare intuire di dover presto concludere il suo percorso artistico e intellettuale. L'eccessiva reverenza con la quale, in una sorta di automatismo culturale, ci si lascia intimorire da un ipotetico statuto di classicità delle opere della tradizione²⁷ è naturalmente l'atteggiamento da *non* assumere, secondo il Nostro, nei confronti della *Klassizität*, concetto qui da leggersi in un senso ampio, di ‘repertorio classico’. Si tratta dell'effetto di una concezione errata, leggiamo, che confonde la «grandezza umana» (*menschliche Größe*) dei *Klassiker* con una sorta di magnificenza del tutto esteriore, una idealizzazione patetica nel senso deteriore, in una parola: una «falsa grandezza» (*falsche Größe*). Come in una sorta di corollario sui ‘classici’ alla teoria del teatro epico appena sistematizzata nel *Kleines Organon für das Theater* («Breviario di estetica teatrale», 1949; 1953), e alla luce di una riflessione estetica, mediatica e politica trentennale, Brecht afferma al contrario la necessità di sfuggire all'eccessiva reverenza di fronte al testo classico da rielaborare e rappresentare (di nuovo, il contesto di applicazione di tali riflessioni è in prima linea drammaturgico-teatrale), altrimenti sarà impossibile quella rivoluzione copernicana di un teatro dell'era scientifica che il Nostro lascia in eredità a collaboratori e continuatori: «imparare a vedere l'opera come nuova» (*das Werk neu sehen*), così da riconoscerla nella sua forza: in quanto «viva» (*lebendig*) e «umana» (*menschlich*)²⁸.

Si apprezzerà chiaramente, da questa pur breve e sommaria ricapitolazione di alcuni punti fondamentali, quale sviluppo il lavoro di Brecht sui *Klassiker* abbia conosciuto – per fissarlo in due concetti: il *Materialwert*, valore materiale, individuato negli Anni Venti arriva a fissarsi a metà Anni Cinquanta, come *Ideengehalt* contenuto ideale, secondo un riassetamento e integramento della prospettiva con cui il moderno guarda al classico e, di conseguenza, delle via via nuove visioni che ne risultano, certo anche nel continuo rifrangersi sui variati contesti personali e collettivi, sociali e culturali, artistici e politici. Nelle riflessioni che seguono, interamente dedicate a Dante come *uno* di tali classici e concentrate quasi esclusivamente sul

27 Questo dice il titolo; la traduzione vigente, col concetto di ‘effetto intimidatorio’, coglie solo in parte il ‘gesto’ insito nella formulazione *Einschüchterung*, e opera una sovrapposizione fra *Klassiker* e *Klassizität* che, nel contesto, non è peregrina e purtuttavia lievemente fuorviante.

28 GBFA XXIII: 316-318, trad. it. di Emilio Castellani in Brecht 2001: 110-112.

Brecht lirico, potrà emergere una specifica declinazione di tale lavoro, rileggendo la quale, come accennato, si mira a mostrare come Dante rimanga sempre un classico, sottoposto di volta in volta a forme di riuso eterogenee, che qui di seguito sono raggruppate (anche per contiguità cronologica) in due categorie principali. Il poeta d'amore (quello della *Commedia* e quello della *Vita Nova*) e il poeta dell'/in esilio si danno dunque la staffetta fra Anni Venti a Quaranta, in luoghi nodali della scrittura poetica brechtiana.

2. IL POETA (D'AMORE)

Non risulta, nonostante alcune ipotesi critiche, che Brecht abbia mai ponderato un progetto pienamente ed esplicitamente drammatico su Dante, vuoi impostandolo sul personaggio storico del poeta fiorentino, vuoi basandolo sulla *Commedia* o ad altre sue opere, vuoi (come, per ovvie ragioni consustanziali all'*opus* dantesco stesso, più plausibile) tenendo assieme le due dimensioni²⁹. Ciò in fondo non sorprende – per quanto al Brecht parabolico e/o storicizzante dell'esilio si sarebbe potuto anche confare un progetto di questo tipo, magari andando a scavare nella dimensione politica della figura e della scrittura di Dante – e corrisponde a una pressoché completa assenza del mondo medievale anche dal suo teatro di ambientazione non strettamente contemporanea. Il maggior autore teatrale tedesco non procede dunque ad alcuna drammatizzazione della vita, della poesia o della parabola in-

29 Alcuni *loci* nel lascito brechtiano hanno fatto pensare a progetti drammatici ispirati alla *Commedia*. Si tratta di testi piuttosto eterogenei (e invero non memorabili); in versi, sì, ma di sostanza, mi pare, più narrativa che lirica (cfr. al contrario Tucci 2010: 140s) e riferibili a contesti differenti. Il primo e più compiuto *Als ich den beiden so berichtet hatte* («Quand'ebbi raccontato ai due...»), una sorta di sonetto 'terzinizzato' e, con ciò, epicizzato), che esce dalla fucina degli *Studien*, nel 1938. L'«Augustano» scende nell'Inferno e riporta a Paolo e Francesca notizia di quanto sia cambiato in terra, rispetto ai tempi loro, il rapporto tra amore e possesso (una breve nota introduttiva d'autore suggerisce che si tratti di un episodio al quale se ne sarebbero aggiunti altri, quasi una cantica da risciversi alla luce del socialismo, con Dante novello Virgilio ad accompagnare Brecht). Il secondo, e questo per forma e per contesto accostabile, è *'S GAB NICHT GESCHÖPFE, die, vor ich war, waren!* («Creature non v'erano prima che io fossi», 1938), in cui una voce inconfondibilmente dantesca ricorda il passato viaggio (qui il riferimento è *If* III; è ipotizzabile si tratti dell'abbozzo di uno degli episodi suddetti). Nel complesso, i due testi confermano la particolare conoscenza/predilezione brechtiana per quei primi canti infernali. Il terzo testo è la cosiddetta *Dante-Revue*, un frammento, non in terzine e di difficile datazione, da molti attribuito ai tardi Anni Quaranta, in cui Dante stesso compare come io narrante. Preferibile, mi pare, considerare questi testimoni da un lato esperimenti formali – una sorta di parte sommersa dell'iceberg di cui affiorano gli esempi sopra commentati, quanto a riuso di schemi metrico-strofici danteschi o comunque anche a Dante riferibili –, dall'altro tentativi del tutto embrionali di impostare una riscrittura, forse in parallelo a simili intraprese dell'ultimo quindicennio quali, in particolare il progetto di 'popolarizzazione' del *Capitale* attraverso il riversamento del marxismo in una riscrittura di Lucrezio. Non fosse per la sostanziale esiguità e indeterminazione di tali riscontri, si potrebbe utilmente legarli al lavoro sul classico delineato sopra.

tellettuale di Dante: il dialogo di Brecht con il maggior poeta italiano avviene pressoché solo nella scrittura lirica o, comunque, in brevi testi in versi³⁰.

Alla luce di ciò, appare d'altra parte significativo che la prima emergenza davvero forte della *Commedia* fra le opere del Nostro sia da riscontrarsi nelle invero splendide *Terzinen über die Liebe*, note anche come *Die Liebenden* («Terzine sull'amore», «Gli amanti», 1928). Significativo perché si tratta di un testo sì poetico fin dalla sua prima stesura e che però Brecht riversa presto nella fucina drammatico-operistica di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* («Ascesa e caduta della città di Mahagonny», 1930), adattandolo con opportuno straniamento a un duetto fra due 'amanti' decisamente particolari e piuttosto differenti dai loro 'antenati' Paolo e Francesca. Nell'opera ambientata nella città immaginaria di Mahagonny – inserita in un invero assai poco immaginario ma oltremodo spietato mondo capitalista tra 'sogno americano' e frontiera coloniale – il taglialegna Jim e la prostituta Jenny, grazie al denaro da lui sudato nei boschi del nord, si sono appena uniti, e in causa dal denaro, a lui presto in difetto, saranno celermente divisi – in ciò così diversi da «quei due che 'nsieme vanno» e sono eternamente dannati e congiunti (*If* V, 74, cfr. anche 135). Fin dalla prima versione, ancora monodica, il testo brechtiano, d'altronde, richiamava sì dell'ipotesto dantesco le gru (46), il volo, il vento (75, 79, 96), finanche il carattere assoluto del legame, per svolgere tuttavia, in analogia ad altri celebri poesie e *songs* degli Anni Venti³¹, il tema di un amore che *appare* agli amanti quasi un appiglio, un sostegno in quell'irresistibile traversare l'aere – si noti il paradosso, il volo come sostegno, il tempo fuggevole come durata – e che però altro non è che un volo iniziato «da poco» e «presto» destinato a finire:

Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
Die Wolken, welche ihnen beigegeben
Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen

³⁰ Detto della curvatura in certi punti narrativa di alcuni testi in versi, su cui si torna oltre, e del riutilizzo di pezzi originariamente lirici in contesti drammatici – il primo esempio sopra riportato – si aggiunge a margine che Dante compare talvolta, senza particolari approfondimenti ma in funzione sostanzialmente di citazione a titolo comparativo o esplicativo, in contesti saggistici o narrativi. Ad esempio il poeta fiorentino e i suoi celebri versi sulla porta dell'Inferno sono menzionati in un breve frammento intitolato dagli editori «sulla moderna letteratura cecoslovacca» (1934) quale pietra di paragone per trattare i mondi 'infernali' di Kafka (Brecht 2019: 370s). Ancora, in una bozza di sceneggiatura su Walter Reed, medico americano, verosimilmente risalente al periodo scandinavo (cfr. *GBFA* XIX 403-416 – Dante e Virgilio sono qui menzionati quale *tertium comparationis* del protagonista e del suo aiutante che debbono 'scendere' nell'Inferno' degli *slums* de L'Avana per reclutare volontari disposti a sottoporsi ad esperimenti medici).

³¹ Penso alla poesia *Erinnerung an die Marie A.* (*BPF* I: 240-243), forse la più celebre lirica d'amore di Brecht in assoluto, ma anche ai *songs* de *Die Dreigroschenoper* («L'opera da tre soldi», 1928), ad es. la sezione che si apre con «Siehst du den Mond über Soho» («Vedi la luna su Soho»; *GBFA* II, 254).

Aus einem Leben in ein andres Leben.
In gleicher Höhe und mit gleicher Eile
Scheinen sie alle beide nur daneben.
Daß also keines länger hier verweile
Daß so der Kranich mit der Wolke teile
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen
Und keines andres sehe als das Wiegen
Des andern in dem Wind, den beide spüren
Die jetzt im Fluge beieinander liegen.
So mag der Wind sie in das Nichts entführen;
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben
So lange kann sie beide nichts berühren
So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben
Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.
So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.
Wohin, ihr?

Nirgendhin.

Von wem entfernt?

Von allen.

Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?

Seit kurzem.

Und wann werden sie sich trennen?

Bald.

So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.³² (BPF I: 960-3)

Dante, questa volta nominato e chiamato in causa esplicitamente in un dialogo a distanza tra poeti d'amore, riappare nel 1934, all'inizio dunque dell'esilio. Nonostante l'affinità tematica e la vicinanza temporale le due versioni del sonetto «Noch immer über der verstaubten Gruft...» («Ancor oggi, sulla tomba polverosa...», BPF I: 506s, BPF 2: 34) manifestano ben altro tono. Assieme al coevo, ancora più 'privato' «Das Wort, das du mir oft schon vorgehalten» («Il termine che spesso mi rinfacci», BPF I: 508s), essi

32 «Guardalo, quel grand'arco delle gru! / Le nuvole che navigano erano / già insieme a loro quando via volarono / da una vita verso un'altra vita. / A eguale altezza e con eguale moto / paiono queste a quelle appena prossima. / Sì che alcuno dei due più non s'indugia / sì che la gru e la nube condivisioni / quel che in brev'ora bel cielo trasvolano / né altro se non l'ondulazione vede / dell'altro dentro il vento, cui consentono / essi che ora nel volo uniti posano; / così portare li può al nulla il vento / solo che non si sciolgano e in sé restino, / Nulla li può turbare sino allora / e sino allora volan via da dove / piogge minaccino o schianti di spari. / Così per lune e soli, poco dissimili spere, / volano via, l'uno all'altro devoti. / E dove? / In nessun luogo. / E via da chi? / Da tutti. / Da quando, voi chiedere, sono insieme? / Da poco. / E si separeranno? / Presto. / Ché sembra amore agli amanti una sosta». BPF I: 960-3, trad. di Ruth Leiser e Franco Fortini.

dicono di uno «scontro dialettico condotto con una singolare mescolanza di toni sarcastici e nondimeno deferenti», come ha perfettamente sottolineato Francesca Tucci³³. Con il titolo *Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice* (Sulle poesie di Dante per Beatrice), il primo sonetto è qualche anno dopo posto enfaticamente in apertura degli *Studien*³⁴. Ammorbidendo in un unico punto la versione originale (che era ancora del tutto interna al dialogo poetico, sostanzialmente privato, con la collaboratrice e amata Margarete Steffin), il testo diviene manifesto di tale raccolta: gli «Studi» sono esperimenti di rigorosa versificazione in cui la relazione con la tradizione (da Dante, appunto, attraverso Shakespeare, Kant, Lenz, Schiller e Goethe fino a Kleist), come notò subito Walter Benjamin, si esplica segno di un «omaggio pieno di riserve»³⁵. Unico modo possibile, tanto per il grande critico quanto per il suo miglior poeta, in quella costellazione storica, politica, culturale in cui è già incisa, nello spirito se non ancora la carne, la ferita della dittatura, dell'esilio e delle loro conseguenze: in ultima analisi, della frattura del Novecento. Si tratta di un lavoro che non manca dunque di inclinazione verso i grandi del passato – d'altronde trascelti fra molti, e perciostesso 'omaggiati' – e che però proprio nel cimento formale (la severa forma del sonetto, il che già dice della primaria ascendenza dantesca) finisce per mettere alla prova tanto il *de cuius* quanto il suo lascito quanto l'erede medesimo, tra pensosità e irriverenza, tra riuso e disambientazione.

Noch immer über der verstaubten Gruft
In der sie liegt, die er nicht haben³⁶ durfte

33 Tucci 2010: 136. Si veda lì immediatamente di seguito anche per una analisi del testo, qui solo menzionato, che si apre con il verso «Das Wort, das du mir oft schon vorgehalten». Anche in questo caso un sonetto, mai dato alle stampe dall'autore e in seguito edito come 'tredicesimo'. In un personalissimo scambio poetico con l'amata, che evidentemente lo deve aver redarguito per l'uso troppo disinvolto del termine *ficken* ('fottere'), l'io lirico ne sostiene la derivazione (etimologicamente assai avventurosa) dal «fiorentino... fica» e trova questa volta proprio nel più celebre poeta fiorentino una sorta di predecessore nell'eloquio diretto e nella conseguente riprovazione: «Il grande Dante fu redarguito rozzamente / perché in poesia usò questa parola». Circostanza non attestata, peraltro, ma si non è naturalmente la correttezza storico-filologica a guidare i licenziosi esperimenti sonettistici di Brecht. Perfino in questo *privatissimum*, il 'classico' fornisce un materiale (chissà se del tutto inventato o derivato da un fraintendimento d'autore) che, rifunzionalizzato, risulta utile all'elogio moderno tanto della «cosa che del resto è assai pregiata. [...] parte, giustamente famosa», quanto dell'autenticità di una poesia che la canta senza falsi pudori. Cfr. *BPF I*: 508s, traduzione di Mario Carpitella.

34 La raccolta, pronta nel 1938, presenta alcuni sonetti dei primissimi anni d'esilio; la pubblicazione avverrà nel 1951.

35 Perché un «omaggio senza riserve», specifica Benjamin nei suoi *Commenti ad alcune liriche di Brecht* del 1938, avrebbe invece finito per equivalere a un «concetto barbaro della cultura» (cit. da *BPF II*: 1413). Benjamin poté leggere e commentare i testi brechtiani, ancora inediti, grazie ai dattiloscritti che l'autore faceva circolare tra i sodali.

36 Il verbo era nella versione 'steffiniana', assai più esplicitamente: *vögeln* (scopare; l'edizione italiana qui utilizzata ha invece in entrambi i casi forma eufemistica: tanto 'che non gli era permesso scopare' quanto 'che non gli era permesso avere' sono resi perifrasticamente con: «che mai fu sua», I: 507; II: 35).

Sooft er auch um ihre Wege schlurfte
 Erschüttert doch ihr Name uns die Luft.
 Denn er befahl uns, ihrer zu gedenken
 Indem er auf sie solche Verse schrieb
 Daß uns fürwahr nichts andres übrigblieb
 Als seinem schönen Lob Gehör zu schenken.
 Ach, welche Unsitt bracht er da in Schwang
 Als er mit so gewaltigem Lobe lobte
 Was er nur angesehen, nicht erprobte!
 Seit dieser schon beim bloßen Anblick sang
 Gilt, was hübsch aussieht und die Straße quert
 Und was nie naß wird, als begehrensvert.³⁷ (BPF II: 506s.)

Capostipite di una genealogia di poeti che cantano ciò che hanno visto ma non davvero sperimentato (qui non conta, naturalmente, la giustezza storico-letteraria della polemica brechtiana), Dante è addirittura colpevole di una sorta di *communis opinio* (maschile e maschilista, come invero anche il ribaltamento brechtiano) che, pare di capire, andrebbe ribaltata in una sorta di metodo sperimentale applicato alle cose d'amore³⁸. La scelta di estrarre questo testo dal dialogo privato con l'amata e co-autrice Margarete Steffin, e da un contesto di genesi fortemente legato a un confronto serrato, sperimentale, sottotraccia con Dante, per porlo in apertura di un ciclo come gli *Studien*, di carattere fortemente programmatico proprio con riferimento al lavoro sui/coi *Klassiker*, dice certamente della centralità che Brecht in ciò attribuisce al poeta fiorentino e al proprio dantismo dialettico. D'altronde, questa costellazione tende a chiudersi presto, anche per le mutate e di continuo mutanti condizioni del (collettivo di) lavoro brechtiano, mentre già si è aperta un'ulteriore linea di dialogo alla distanza con Dante, che conviene riprendere e seguire nell'ultima parte di queste riflessioni.

37 «Ancor oggi, sulla tomba polverosa / ove giace colei che mai fu sua, sebbene / tanto le si trascinasse dietro, il nome / di lei è sufficiente a scuoter l'aria. / Giacché egli ci ingiunse di averne ricordo / scrivendo versi tali al suo riguardo / che a noi, in verità, non rimase altro / se non prestare orecchio al bell'elogio. / Ahimè, cattiva usanza ha messo in voga / quando elogio con lode smisurata / cosa nota solo al suo sguardo e non provata. / Da quando egli cantò alla sola vista, / passa per desiderabile chi per via / sembra graziosa, anche se mai si bagna» (BPF II: 506s, trad. di Mario Carpitella).

38 Detto dei numerosi richiami brechtiani, serissimi anche in contesti faceti, alla premienza della pratica sulla teoria (che la qualità del budino si palesi solo mangiandolo era uno dei suoi *Sprüche* preferiti), è qui obbligatorio il riferimento a *Über induktive Liebe* («Sull'amore induttivo», 1938, BPF II: 896s), proprio un sonetto, nato proprio nel contesto degli *Studien*, che propugna di applicare 'finalmente' anche alle cose d'amore il metodo sperimentale (il testo è dedicato a Francis Bacon).

3. L'ESULE

Ripartiamo dunque dal 1934. In una lettera indirizzata proprio Margarete Steffin, Brecht paragona il proprio esilio a quello di Dante: eccezionalmente lungimirante³⁹, già in quel primissimo anno che ancora non poteva sapere essere destinato a moltiplicarsi quasi quindici volte, nel sentire già «come sa di sale / lo pane altrui» (*Pd* XVII, 57s)⁴⁰. Il poeta fiorentino, quale esule ma anche e ancora come autore e personaggio del poema oltremondano, e dunque, pervasivamente, come *Klassiker* che fornisce una chiave sia formale sia figurale grazie alla quale interrogarsi nell'*hic et nunc*, farà ora ripetutamente capolino. Non già sotto forma di mero transfert identificativo – tanto che quella dell'esule Dante è solo una delle varie esperienze di 'emigrazione artistico-poetica' a venire laconicamente rievocata, e tanto che tono e sostanza del gesto lirico brechtiano, essenziale e diretto, marcano a ogni piè sospinto differenza e distanza – bensì nella pienezza e complessità del classico.

Fin da *Die Auswanderung der Dichter* («L'emigrazione dei poeti», 1934) l'esperienza dell'esilio non si esaurisce in una condizione esistenziale e nemmeno assume un carattere assolutizzante, tantomeno viene idealizzato in accenti patetici: il bando colpisce in forme diverse (non necessariamente quella delle vera e propria emigrazione coatta) coloro la cui voce è invisibile al potere o più in generale al discorso dominante – e dunque anche il lavoro sull'Alighieri (di cui qui emerge un ulteriore tassello in quell'anno così intensamente ed eterogeneamente 'dantesco') permane nella composita for-

39 Notoriamente, durante i primissimi anni d'esilio prevale in Brecht (come in molti altri autori e autrici banditi-fuggiti dalla Germania) l'idea che si possa trattare di un periodo relativamente breve, con il 'ritorno' in vista. Saranno in particolare gli eventi di fine Anni Trenta e lo scoppio della guerra (per molti a ciò connesso: l'ulteriore allargamento della parabola migratoria oltre i confini europei) a rendere la precarietà dell'esilio una condizione che, paradossalmente e drammaticamente, unisce persistenza e fralezza. Paradigmatica anche in questo caso una poesia brechtiana, i *Gedanken über die Dauer des Exils* del 1937 («Pensieri sulla durata dell'esilio», 1937, *BPF* II: 296-299). Per un orientamento sulle condizioni materiali e ideali della scrittura in esilio, nelle loro eterogenee declinazioni, rimando a Castellari 2019.

40 «Im übrigen – scrive Brecht a Steffin da Londra – gehe ich die Treppen auf und ab, von denen der verbannte Dante berichtet» («Per il resto, salgo e scendo scale di cui scrive il Dante colpito da bando»). Il riferimento è dunque, assieme biografico e intertestuale, al medesimo *locus* cacciaguiliano («lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» *Pd* XVII, 60). La lettera, per la quale si rimanda a Hecht 2007: 419, è del 13 novembre 1934 ed è discussa anche in Hölter 2002: 285 e in Montironi 2011: 106s, con qualche eccesso di biografismo. Sia lecito fin d'ora segnalare come il passo, oltre a denunciare appunto il riuso del passo dantesco, richiama le scelte lessicali dell'autorappresentazione poetica del Brecht esule (basta richiamare alla memoria la celebre *Über die Bezeichnung Emigranten*, «Della qualifica di emigrante», 1937, *BPF* II: 294s). Esso andrà letto dunque in chiave letteraria più che come mera, patetica identificazione a distanza di secoli tra esuli. A derivare dalla lettera a Steffin, che richiamava poco prima un quadretto di vita urbana a una bancarella di frutta a Tottenham Court Road, è non a caso un sonetto (*Orangenkauf*, «Compravo arance, 1934, *BPF* II: 4s), assieme alla terzina la forma nella quale, come si è visto, Brecht lavora attorno a Dante nella lirica tra fine Anni Venti e inizio Anni Trenta, anche perciò nei primi anni di esilio. Si veda infra, nota 50, per ulteriori legami tra il soggiorno a Londra, l'ispirazione inglese e il recupero di tracce dantesche.

ma del confronto col *Klassiker*, non già in una semplicistico parallelo (auto) biografico.

Homer hatte kein Heim
 Und Dante mußte das seine verlassen.
 Li-Po und Tu-Fu irrten durch Bürgerkriege
 Die 30 Millionen Menschen verschlangen.
 Dem Euripides drohte man mit Prozessen
 Und dem sterbenden Shakespeare hielt man den Mund zu.
 Den François Villon suchte nicht nur die Muse
 Sondern auch die Polizei.
 «Der Geliebte» genannt
 Ging Lukrez in die Verbannung
 So Heine, und so auch floh
 Brecht unter das dänische Strohdach.⁴¹ (*GBFA IX*: 495)

Il *ductus* è già quello del ‘dire gestuale’, breve ed incisivo, che sarà fissato nel saggio *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* («Sulla lirica non rimata in ritmi irregolari», 1939)⁴². Dante (menzionato al secondo verso, piuttosto laconicamente come colui che al pari di Omero «dovette abbandonare la sua» città natale) e Brecht (ultimo) sono solo due dei dieci poeti passati in rassegna – alcuni ‘omaggiati’ anche con maggiore indugio di loro (Villon, Lucrezio) – e l’enfasi conclusiva sull’autore dei versi rifugiati «sotto il tetto di paglia danese» nulla ha a che fare con una marcatura soggettiva-sentimentale, di sapore neoromantico. Se mai, siamo di fronte a un’autorappresentazione della propria posizione artistica, intellettuale, politica in quanto esemplare dei suoi ‘tempi bui’, e con ciò alla costruzione del proprio ruolo di classico moderno entro una *Weltliteratur sub specie exilii*. Anche qui, infatti, la formulaicità intratestuale dell’espressione – essa campeggerà notoriamente in ben più esposta sede, quale motto della grande raccolta dell’esilio ‘danese’, appunto, i *Svendborger Gedichte*⁴³ – segnala quan-

41 Il testo originale, non inserito nelle raccolte di quegli anni, si legge in questa forma in *GBFA IX*: 495, mentre è assente in *BPF*; la traduzione qui di seguito riportata, puramente di servizio, è di chi scrive [M.C.]: «Omero non aveva casa / E Dante dovette abbandonare la sua. / Li Bai e Du Fu errarono tra guerre civili / Che divorarono 30 milioni di esseri umani. / Euripide lo minacciarono con i processi / E allo Shakespeare morente tapparono la bocca. / Non solo la musa rendeva visita a François Villon / Ma anche la polizia. / Con l'appellativo "L'amato" / Lucrezio prese la via dell'esilio / Così Heine, e così fuggì: anche / Brecht sotto il tetto di paglia danese».

42 *GBFA XX/1*: 357-364. Il saggio è stato di recente riedito in lingua italiana in Brecht 2019: 333-343.

43 Cfr. anche *supra*, nota 2. Come motto della raccolta Brecht inserì un’ottava rivolta agli «amici», assicurando il suo sostegno nella «lotta» e dando istruzioni di un «uso ... con prudenza» della silloge lirica. La formula *Geflüchtet unter das dänische Strohdach*, «fuggito sotto il tetto di paglia danese», apre questi versi datati 1939 e dunque, sullo stretto piano intratestuale, è derivata da *Die Auswanderung der Dichter* (*BPF II*: 51). Si tratta comunque

to l'inserimento di se stesso nel novero di cotali poeti sia alieno a ogni lirismo intimista o alla mera solidarietà sulla base di un destino ipoteticamente comune fra scrittori. Piuttosto, il testo espone passo passo la differente curvatura delle esperienze di ciascuno e degli eterogenei loro contesti, e costruisce un catalogo delle *diverse* emigrazioni di poeti, come una rimodulazione della rassegna dantesca di figure oltremondane, ciascuna con la propria colpa e la propria pena, e poi, i meno sfortunati, con la propria espiazione e la propria salvezza.

Lo spunto di tale riuso dantesco si allarga pochi anni dopo, in *Besuch bei den verbannten Dichtern* («Visita ai poeti in esilio»⁴⁴) a una costruzione sostanzialmente teatrale: una scena da *Commedia* riletta in chiave onirica e sapientemente orchestrata, nell'alternarsi delle voci, tra satira e saggezza, tra ironia malinconia, fino al finale sgomento.

Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten
Dichter, die neben der Hütte gelegen ist
Wo die verbannten Lehrer⁴⁵ wohnen (er hörte von dort
Streit und Gelächter), kam ihm zum Eingang
Ovid entgegen und sagte ihm halblaut:
«Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben.
Wer weiß da
Ob du nicht doch noch zurückkehrst? Und ohne daß andres
sich ändert
Als du selber». Doch, Trost in den Augen
Näherte Po Chü-i sich und sagte lächelnd: «Die Strenge
Hat sich jeder verdient, der nur einmal das Unrecht benannte».
Und sein Freund Tu-fu sagte still: «Du verstehst, die Verban-
nung

di un'immagine pervasiva, che tiene assieme, come tipico in Brecht, il dato concreto della dimora di Skovsbostrand presso Svendborg, la semplicità e precarietà della condizione dell'esule, comunque riconsciente alla piccola terra che lo accoglie, il riferimento letterario a *topoi* dell'amata poesia cinese (ad es. alla capanna del succitato Tu Fu / Du Fu, poeta della dinastia Tang come anche Li Po / Li Bai).

44 La stesura risale al 1937, ancora in Danimarca. In questo caso, a differenza di quanto accadde a *Die Auswanderung der Dichter* che ne costituisce in sostanza un preliminare, la poesia è accolto tra i *Svendborger Gedichte*. Accanto alle *Terzinen über die Liebe*, si tratta dei versi più intensamente frequentati dalla *Brecht-Forschung*, fra quelli discussi in queste riflessioni. Si può utilmente partire da Tucci 2010, alla quale rimando, per ricostruire a ritroso le tappe fondamentali di tale dibattito critico.

45 Il riferimento ai «maestri» che pure sono stati «in esilio» (letteralmente il testo dice: «banditi») apre uno squarcio verso figure di saggi e filosofi antichi che pure si incontrano nella lirica brechtiana, e in particolare nella sezione dei *Svendborger Gedichte* intitolata «Cronache». A cominciare dal Lao-Tse dell'indimenticabile poesia che lo vede protagonista, *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*: la «Leggenda sull'origine del libro Taoteking dettato da Laotse sulla via dell'emigrazione» precede immediatamente, nella raccolta, proprio «Visita ai poeti in esilio» (1938, cfr. *BPF* II: 140-145, traduzione di Franco Fortini).

Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird». Aber irdischer
 Stellte sich der zerlumpte Villon zu ihnen und fragte: «Wie viele
 Türen hat das Haus, wo du wohnst?» Und es nahm ihn der Dante beiseite
 Und ihn am Ärmel fassend, murmelte er: «Deine Verse Wimmeln von Fehlern, Freund, bedenk doch
 Wer alles gegen dich ist!» Und Voltaire rief hinüber:
 «Gib auf den Sou acht, sie hungern dich aus sonst!»
 «Und misch Späße hinein!» schrie Heine. «Das hilft nicht»
 Schimpfte der Shakespeare, «als Jakob kam
 Durfte ich auch nicht mehr schreiben». «Wenn's zum Prozeß kommt
 Nimm einen Schurken zum Anwalt!» riet der Euripides
 »Denn der kennt die Löcher im Netz des Gesetzes». Das Gelächter
 Dauerte noch, da, aus der dunkelsten Ecke
 Kam ein Ruf: «Du, wissen sie auch
 Deine Verse auswendig? Und die sie wissen
 Werden sie der Verfolgung entrinnen?» «Das
 Sind die Vergessenen», sagte der Dante leise
 »Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet».
 Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. Der Ankömmling
 War erblaßt.⁴⁶ (BPF II: 146-149)

46 «Quando in sogno egli entrò nella capanna / dei poeti in esilio, che è prossima a quella / dove i maestri in esilio dimorano – litigi e risate / ne udiva venire – a lui sulla soglia si fece / Ovidio e, a mezza voce, gli disse: / “Meglio che tu non ti sieda, ancora. Non sei ancora morto. Chi sa / se non ritorni in patria, forse? E senza che altro si muti / fuor che tu stesso”. Ma, con uno sguardo di conforto, / si avvicinò Po Chü-i e sorridendo gli disse: “Meritamente / fu colpito, chi nominò l’ingiustizia anche solo una volta”. / E il suo amico Tu Fu disse, tranquillo: “Capisci, l’esilio / non è il luogo adatto a dimenticare la superbia”. Ma più terrestre, / e tutto stracci, Villon entrò in mezzo chiedendo: “La casa / dove stai, quante porte ha?” E Dante lo prese / da parte, per la manica, e gli mormorò: “Quei tuoi versi, / amico, son brulcanti di errori: considera dunque / quanti sono contro di te!” E Voltaire, più lontano, chiamando: / “Bada al soldo, o ti affamano!” / “E mettimi qualche burletta!”, gridò Heine. “Ma è inutile!”, / brontolò Shakespeare: “Quando re Giacomo venne / anch’io non potei scriver più”. “E se arrivi al processo, / per avvocato prenditi un cialtrone!”, raccomandava Euripide, / “perché conosce i buchi nella rete della Legge”. Le risa / duravano ancora quando, dall’angolo più tenebroso, / venne una voce: “O tu, li sanno a mente / quei tuoi versi? E quelli che li sanno / Si salveranno dai persecutori?” “Quelli / sono i dimenticati”, disse, a bassa voce, Dante: / “non solo i corpi a loro, anche l’opere furono distrutte”. / Cessarono le risa. Nessuno osava guardare laggiiù. Il nuovo venuto / era impallidito» (BPF II: 146-149, traduzione di Franco Fortini).

Di nuovo una decina di poeti, in assortimento solo leggermente differente (Omero e Lucrezio lasciano il posto a Ovidio, Li Bai a Po Chü-i, vale a dire Bai Juyi; si aggiunge infine Voltaire) e però soprattutto in ruoli diversi: Brecht (l'io lirico non fa questa volta il suo nome in terza persona, anche se è del tutto evidente che sia lui il protagonista) visita in sogno⁴⁷ la «capanna / dei poeti in esilio», che molto assomiglia a un limbo dantesco, e da alcuni di costoro riceve consigli e ammonimenti, ascolta domande e lamentazioni. Proprio Dante, che compare esplicitamente solo verso la metà del testo (con parole poco lusinghiere, peraltro, per i versi del Nostro), assume in chiusa un ruolo che diremmo virgiliano, spiegando al «nuovo venuto» chi sia quella schiera che, «dall'angolo più tenebroso» gli ha chiesto ansiosa se la sua poesia sia davvero protetta dalla cancellazione, perché serbata nella memoria di persone che sopravvivranno ai 'tempi bui'. Quando Dante nomina il destino di queste voci senza nome – sono i poeti «dimenticati», perché furono annientati i loro corpi, «distrutte» le loro opere – nell'atmosfera di questo limbo *weltliterarisch* (non privo altrove di ironie e ammiccamenti) cala un gelido silenzio. Al visitatore (giunto «anzitempo», come Ovidio gli ha subito fatto notare) saranno balenati alla vista interiore i famigerati roghi dei libri, si sarà fatta concreta la *damnatio memoriae* che la politica culturale nazista sta attuando per lui e per i suoi compagni di strada. Il sogno/visione si interrompe bruscamente, la «lapidarietà, linearità, incisività»⁴⁸ che fanno di questa lirica un esempio paradigmatico della poesia brechtiana del 'dire gestuale' rendono superfluo aggiungere versi che dicano dell'intuibili, concitato risveglio del poeta moderno in terra straniera, una terra dalla quale presto, ne è ben consapevole, sarà necessario ulteriormente fuggire per mettere in salvo se stesso e quelle carte su cui, ogni giorno, anche se stravolto in viso dall'«odio contro la bassezza» e con la voce arrochita dall'«ira per l'ingiustizia», si cerca di «apprestare il terreno alla gentilezza»⁴⁹.

Per molti versi, il *Besuch*, che come si è visto risuona dei grandi temi del Brecht 'danese', avrebbe potuto rappresentare il punto di arrivo del confronto del poeta novecentesco con Dante, passato lungo il decennio 1928-38 attraverso il riuso e la rimodulazione metrico-formale, lessicale e d'immagine, fra poesia d'amore, 'studio' critico dei 'materiali' tradizionali, il cui

47 L'espedito del sogno che si fa incubo, rispetto alla struttura antica e medievale del viaggio negli inferi, andrà letta quale prima marca di modernità della poesia: il riuso del 'classico' segue sempre, come si vede, la via di un recupero solo parziale e comunque opportunamente straniato, nel quale si mescolano imitazione, variazione e trasformazione: la gestione del rapporto intertestuale e ideale con la tradizione continua a obbedire alla necessità di una pratica libera e demitizzante, aliena a ogni idealizzazione, patetismo o ingessamento – in altri termini, è quella dell'«omaggio con riserve» dell'ormai più volte citato Benjamin.

48 Cfr. Castellari 2019: 138.

49 «Dabei wissen wir ja: / Auch der Haß gegen die Niedrigkeit / Verzerrt die Züge. / Auch der Zorn über das Unrecht / Macht die Stimme heiser. Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein» (*An die Nachgeborenen*, «A coloro che verranno», traduzione di Franco Fortini, *BPF* II: 308-313, qui 312s).

eventuale ‘valore’ è stato di volta in volta verificato, infine giunto qui a un lavoro sul *Klassiker* a tutto tondo, in cui l’emblematicità del modello si nutre di riferimenti ai testi (principalmente a *If* IV ma in realtà alla *Commedia* tutta come progetto) e alla figura (Dante anche come personaggio, intellettuale e *homo politicus*), senza cadere né nell’«omaggio senza riserve» né in una facile identificazione a cavallo dei secoli, bensì costruendo un dialogo che mantiene ‘epicamente’ la distanza e si snoda entro un ‘collettivo’ di voci autoriali, in una precisa, per quanto onirica, situazione ‘scenica’, e con una sapiente distribuzione di ‘ruoli’. Certo, lo sgomento finale si spiega in termini contestuali, e il «nuovo arrivato» che non ha proferito parola non potrà certo farlo in chiusa – centrato da una sorta di effetto di straniamento, o se vogliamo colto in un *freezing* da teatro contemporaneo, il personaggio silente, assieme drammaturgo, attore e spettatore della visita, si ritrova al di fuori dalla finzione e la osserva, assieme al suo lettore. Dante invece, come i suoi ‘simili’, è rimasto in scena: il *Klassiker* ha colpito ancora. Ma non per l’ultima volta: un’ancora differente figurazione dantesca è destinata a materializzarsi oltre i confini dell’esilio europeo ma non certo al di fuori della rifunzionalizzazione del *Klassiker*.

California, tra il 1941 e il 1942. Riattivando un riferimento a *Hell* (1820) del poeta romantico inglese Percy Bysshe Shelley che già era emerso nella sua scrittura Anni Trenta (e che ha comunque una sorta di retroterra dantesco, come qui non v’è spazio di dettagliare⁵⁰), Brecht trasla la celebre simi-

50 E ciò non soltanto perché, come naturale, la stessa immagine shelleyana di Londra come città infernale trovava nel poema dantesco uno dei suoi principali riferimenti – il punto è quello di una vera e propria genealogia dantesca entro l’immaginario metropolitano nella poesia di Brecht. Fin dagli Anni Venti (in *Aus dem «Lesebuch für Städtebewohner»*, con testi degli anni 1926-27) vi si palesa il riuso della celebre iscrizione sulla porta degli inferi che apre *If* III – la «città dolente» col suo «eterno dolore» e la sua «perduta gente» (1-3), l’intimazione «Lasciate ogni speranza, voi ch’intrate» (9) risuonano intensi nella raccolta (ad es. nel testo n° 8: «Laßt alle Träume fahren [...] Laßt nur eure Hoffnungen fahren» – «Lasciate perdere i vostri sogni [...] Lasciate dunque perdere le vostre speranze» *BPF* I: 428s). Su tale ipotesto dantesco, già rimodulato sulla rude vita urbana nella Berlino degli anni ruggenti, si innesta successivamente quello shelleyano. Ciò accade concretamente a Londra, nel 1934, una città che Brecht definisce «malvagia e tenace» e che gli ispira la poesia *Die Hölle der Enttäuscher* («L’inferno dei deludenti», *BPF* II: 720-723, la cit. p. 1601). Già la capitale britannica appare all’esule radicalmente più feroce di quella tedesca, appena lasciata, e il richiamo allo Shelley di *The Hell* in quei versi risuona come un potenziamento in disumanità dell’orrore dantesco. Ancora nel 1938 Brecht riprende in mano il poema dell’inglese per tradurlo, assieme a Steffin; nel medesimo periodo danese, è già risuonata nella brevissima *Die Oberen* il «Laß alle Hoffnung fahren» («Quelli che stanno in alto», 1936-37 «lascia ogni speranza», si consiglia qui amaramente all’uomo comune di fronte alla corsa agli armamenti che preannuncia la guerra, *BPF* II: 70s). Infine, all’altezza dei primi Anni Quaranta a cui siamo giunti sopra, in quell’esilio al quadrato che è per lui l’esilio americano, Brecht assegna tratti ‘infernalissimi’ al terzo, smisuratamente e inutilmente grande *moloch* urbano, quello di Los Angeles, in una sorta di contrappasso onomastico che le nega ogni supposta angelitudine. Per operare l’ostinato straniamento dell’apparente amenità dell’eterna primavera californiana Brecht riattiva e riusa così, nella sua poesia ‘americana’, entrambi gli ipotesti infernali che ha tenuto vivi per anni nella sua scrittura (quello dantesco e quello shelleyano).

litudine «Hell is a city much like London»⁵¹ alla Los Angeles in cui si trova, assai contro voglia, a vivere⁵². Nei versi di *Nachdenkend, wie ich höre über die Hölle* («Meditando, mi dicono, sull'inferno», *BPF* II, 1012s) e in un coevo frammento intitolato proprio *Die Hölle* («L'inferno») ⁵³ che ne è una sorta di sorta di studio in prosa preparatorio, infernale nella 'città degli angeli' sono i «giardini lussureggianti / con fiori grandi come alberi, che però appassiscono senza indugio se non si annaffiano con acqua carissima» (vv. 7-9), la «frutta» dei mercati «che però / non ha odore né sapore» (v. 10s); i «veicoli luccicanti in cui / gente rosea, che non viene da nessuna parte, non va da nessuna parte» (v. 13s); le «case, costruite per uomini felici, quindi vuote / anche se abitate». Il «fratello mio Shelley» (v. 2) è in questo contesto evocato come primo 'moderno' (e non come *Klassiker*: si noti la vicinanza fra l'io lirico e il poeta ottocentesco, così marcatamente differente dalla distanza 'epica' da Dante) che ha rifunzionalizzato l'immaginario 'infernale' della tradizione per dire del disorientamento contemporaneo – perfetto per essere a sua volta rifunzionalizzato da Brecht come chiave di rappresentazione del cosiddetto *American Way of Life* quale trionfo dell'artificialità e della mercificazione⁵⁴.

Se Dante rimane ancora sullo sfondo del dialogo intertestuale con Shelley e della complessiva visione degli Stati Uniti come «obitorio dell'*easy going*»⁵⁵, della California come falsa eterna primavera – una demitizzazione dell'immaginario che innerva tutta la scrittura lirica degli anni 'americani' – proprio all'apice poetico di tale unica esperienza oltreoceano del radicalmente europeo Brecht, è il poeta fiorentino a tornare protagonista. Lo fa nelle brevi, incisive, splendide *Hollywood-Elegien*, «Elegie di Hollywood», scritte da Brecht nel 1942 per l'amico compositore Hanns Eisler, anzi su suo esplicito invito, dopo che i due si sono ritrovati e in qualche modo salvati a vicenda proprio in quel «mercato dove si comprano menzogne» (così nella

51 Percy Bysshe Shelley: *Peter Bell the Third. A satirical poem* (1820, pubbl. 1839; parte terza: *Hell*, v. 1). Cfr. Rossington [ed.] 2014: 70-152.

52 Dopo una prima sistemazione provvisoria a Hollywood, 1954 Argyle Avenue, e fatti salvi alcuni viaggi e soggiorni interni agli Stati Uniti, Brecht e la famiglia vissero tra il 1941 e il 1947 a Santa Monica, prima all'indirizzo 817 25th Street, poi, dall'agosto 1942, 1063, 26th Street.

53 Il brano è tradotto all'interno del commento introduttivo alle *Hollywood-Elegien* («Elegie di Hollywood») in *BPF* II, 1507s. (di Paola Barbon); per il testo originale si rimanda a *GBFA* XII: 399 (anche in tale edizione il brano è dunque citato nel commento alla scrittura poetica e non come opera a sé stante).

54 Ancora più radicalmente esplicita è, sulla medesima questione, la lettera del frammento in prosa: «Dall'inferno la gente scrive a casa che ride tutto il giorno e che abita vicino agli angeli. All'inferno gli affamati non si saziano e i sazi non hanno fame. [...] si mangiano bigliettoni di banca e si beve sudore. Vanno in giro tutto il giorno, vendono aria fritta e di notte si rubano i soni a vicenda. [...] L'inferno è un salone di bellezza in cui tutto viene reso più bello [...] ma dal salone provengono terribili urla di dolore» (*BPF* II: 1506).

55 Così nel *Diario di lavoro* del 1° agosto 1941, qui citato da *BPF* II: 1508. Cfr. *Arbeitsjournal*, «Schauhaus des easy-going», *GBFA* XXVII: 10.

VI elegia)⁵⁶. Hollywood, come altrove ho cercato sintetizzare il senso di questo breve e duro ciclo morale, è «sineddoche del mondo americano dominato dagli imperativi: sorridi! venditi!, dove ogni naturalezza scompare – di qui il carattere elegiaco – e tutto si fa mercanzia da commercializzarsi come se fosse felicità»⁵⁷. Lo *Hollywooder Liederbuch* di Eisler conterrà, oltre a frammenti di poeti antichi e moderni, ventotto eterogenei testi brechtiani (alcuni precedenti) – cinque di questi sono raccolti espressamente come «Elegie di Hollywood», altri vi si aggiungono nelle edizioni letterarie⁵⁸. Inseguendo probabilmente anche una suggestione fonica reinventata para-etimologicamente, oltre che dando seguito alle premesse dantesche-shelleyane di cui si è detto, *Hollywood* corrisponde per Brecht dunque a una *Hölle*, a un inferno in terra (quasi lo traducesse mentalmente in *Höllennwald*), o meglio: alla mondanizzazione dell'intero 'sistema' dantesco, come dice in forma di 'insegnamento' tratto dalla vita in città, e al culmine della *brevisitas*, la VII elegia:

Diese Stadt hat mich belehrt,
Paradies und Hölle können eine Stadt sein.
Für die Mittellosen
Ist das Paradies die Hölle.⁵⁹ (*BPF* II: 388s)

L'immagine di un inferno terrestre degli sfruttati/perdenti che alimenta il paradiso altrettanto terrestre degli sfruttatori/vincenti – anticipata nella prima elegia, in circonlocuzioni appena più distese⁶⁰ – è il nerbo dell'intera costruzione della raccolta, in aderenza alle parole con cui Eisler ricorda di aver spronato Brecht alla stesura: «A Hollywood non si sfugge alla punizione.

⁵⁶ «Markt, wo Lügen gekauft werden», *BPF* II: 386s. Nelle edizioni brechtiane sono raccolte nove elegie, di cui l'autore ha esplicitamente numerato solo le prime quattro. Nelle riflessioni sopra svolte adottiamo una numerazione basata su questo ordine, e non sulla base del posizionamento dei testi nel *Liederbuch* di Eisler.

⁵⁷ Castellari 2019: 140.

⁵⁸ Sul ciclo di *Lieder* eisleriani nel contesto dell'esilio cfr. Albert 1991. Per ragioni di taglio critico e di spazio, non può qui avvenire una lettura dei testi brechtiani in rapporto alla loro destinazione musicale, che li informa fin dal contesto di genesi e che aprirebbe prospettive ulteriori grazie all'incrocio fra il lavoro sul classico letterario e su quello musicale, il quale comunque emerge in chiave figurale nella IV elegia, sopra discussa.

⁵⁹ «La città di Hollywood mi ha istruito / paradiso e inferno / possono essere una città: per chi non ha mezzi / il paradiso è l'inferno» (*BPF* II: 388s, trad. di Olga Cerrato – il senso è naturalmente: «possono essere un'unica città»; corsivo mio, M.C.)

⁶⁰ «Das Dorf Hollywood ist entworfen nach den Vorstellungen / Die man hierorts vom Himmel hat. Hierorts / Hat man ausgerechnet, daß Gott / Himmel und Hölle benötigend, nicht zwei / Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern / Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser / Dient für die Unbemittelten, Erfolglosen / Als Hölle». «Il villaggio di Hollywood è ideato secondo l'immagine / che da queste parti si ha del cielo. Da queste parti / si è calcolato che Dio, / avendo bisogno di cielo e d'inferno, non ebbe bisogno / di ideare due insediamenti, ma / uno solo, il cielo. Questo / per chi non ha niente, per chi non ha successo, / serve da inferno» (*BPF* II, 376s).

Dobbiamo semplicemente contribuire a descriverla»⁶¹. Oltre a dare la stura a ulteriori esempi di riuso dantesco nel Novecento tedesco – penso a Peter Weiss, naturalmente, e al suo «Dante contropelo» calato nella Germania nazista e postnazista⁶² – essa funge da chiave di lettura del ciclo elegiaco brechtiano. Le «torri di estrazione» del petrolio sono il nutrimento delle «fabbriche di sogni di Hollywood», costruite dai figli dei «cercatori d'oro» per produrre pellicole cinematografiche «imbevute dell'odore di petrolio» (II elegia, *BPF* II: 378s; cfr. anche la VIII, *BPF* II: 390s); gli angeli che hanno dato il nome alla città «puzzano di petrolio» e girano con «pessari d'oro» e profonde occhiaie (V, *BPF* II: 384s): «stanchi di sorridere», si riducono a dover comprare al mercato anche il piacere artificiale, «bottigliette / con odore di sesso» (III, *BPF* II: 380s); «a grande altezza», lontani dai fetori «dell'avidità e della miseria», si librano «i caccia / della difesa» (IX e ultima, con l'unico riferimento alla guerra in corso, *BPF* II: 392s)⁶³. In questo 'bosco infernale' non ci sono artisti, intellettuali o poeti ma solo *Schreiber*, «scribacchini», che sperano di piazzare la merce di cui sanno l'infimo valore e l'assoluta inautenticità – l'io lirico stesso, «per guadagnar[s]i il pane», si mette «pieno di speranza ... in fila tra i venditori» (VI, *BPF* II: 386s).

Unica delle nove elegie a dare un nome a uno di tali *Schreiber* – e al *Musiker*, musicista, che lo accompagna – è la IV:

Unter den grünen Pfefferbäumen
Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei
Mit den Schreibern. Bach
Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt
Den dürrn Hintern.⁶⁴ (*BPF* II: 382s)

Come in uno strano contrappasso, il sommo poeta dell'aldilà e l'eccelso compositore di Dio sono ridotti a svendere la loro altissima arte – il

61 Le parole vanno prese come soggette a possibili interferenze memoriali, essendo tratte da tardo un libro-intervista a Eisler, pubblicato postumo nel 1970, e qui citate direttamente da *BPF* II: 1509.

62 Il 'progetto Dante' di Weiss ha una lunga genesi e si dirama in vari filoni di scrittura dell'autore ebreo-tedesco-svedese (1916-1982). Partendo dall'assunto già brechtiano che nessuna giustizia divina pare rendere merito ai virtuosi e punire i peccatori, Weiss imposta una trilogia drammatica basata sul rovesciamento dello schema dantesco di cui completa solo *Inferno* (1964) e la cui parte originariamente intitolata *Paradiso* sfocia nella celebre *Ermittlung* («L'istruttoria», 1965). Sul tema rimando a Weiss 2009, in particolare ai saggi ivi contenuti del curatore (237-261) e di Christoph Weiß (263-285); Maria Elisa Montroni ha più recentemente sviluppato la filiazione Brecht-Weiss (2014, in part. 68-71).

63 Le traduzioni delle «Elegie di Hollywood» nell'edizione utilizzata sono, rispettivamente, di Roberto Fertonani (elegie I, II, III, IV, V, IX), Olga Cerrato (VII, VIII) e, a quattro mani, di Ruth Leiser e Franco Fortini (VI).

64 «Sotto i verdi alberi del pepe / i musicisti battono il marciapiede, in coppia / con gli scribacchini. Bach / ha un quartetto battonesco nel taschino. Dante dimena / il deretano magro» *BPF* II: 382s.

gioco di parole fra *Strich*, che in certi contesti sta per «prostituzione», e *Streich* (*quartett*), quartetto d'archi, infligge a Bach una tremenda dissonanza, incrementando lo stridere del suono con la stonatura dell'accostamento; l'enjambement al penultimo verso ritarda la comprensione del gesto di Dante, che non sventola bandiere e non agita braccia (collocazioni tipiche di *schwenken*) bensì «dimena il deretano magro»⁶⁵. Certamente, come tutti i commentatori sottolineano, la coppia di artisti del passato è anche un'ironica allusione a se stesso e al compositore Eisler, forse direttamente estratta dalla consuetudine amicale e dalle conversazioni attorno al progetto hollywoodiano-elegiaco. D'altronde, non solo la sovrapposizione non appare completa e nemmeno il testo sembra davvero voler far collimare i ben diversi destini lungo i secoli – Bach mai sperimentò l'esilio, e nella serie di coppie scribacchino-musicista si sottintende, evidentemente, una notevole varietà di assortimenti, fra cui forse anche quella dei due tedeschi in California –, ma soprattutto ogni supposta identificazione di Brecht in Dante sarebbe del tutto secondaria rispetto al centro figurale e semantico del testo, che va ben al di là del soggettivismo lirico, nuovamente straniando l'apparente convenzionalità del tono elegiaco che la raccolta promette nel titolo proprio per disattendere l'orizzonte d'attesa del lettore (e dell'ascoltatore). Un'ultima volta, e in piena coerenza con il percorso che in queste pagine si è tentato di mostrare, Dante è nella lirica di Brecht il *Klassiker* sul quale costruire, tanto attraverso il riuso intertestuale e la sperimentazione formale quanto riattivando la sua funzione di poeta e personaggio della propria opera e della propria vita, da intellettuale e da esule, un lavoro dialettico, libero e aperto, in cui lo scrittore moderno esercita di continuo, affidandola così come compito anche al suo lettore, la ricerca della *Haltung* da assumere di fronte a ciò che resta della tradizione per capire la propria contemporaneità e farsi attore del suo necessario, radicale cambiamento.

65 Si vedano le riflessioni alla prima nota sulla resa in italiano di questo passaggio. Verosimilmente, la secchezza delle carni di Dante è anche riferimento agli stenti dell'esilio, questione 'personale' che comunque viene qui appena accennata, predominando piuttosto l'idea che non già e non solo gli artisti europei riparati a Hollywood finiscano per scendere a patti col commercio dell'attività intellettuale – cosa che ridurrebbe il tutto a un epifenomeno della migrazione – bensì che si tratta di una questione di sistema, che tutti e tutto riguarda e che deve essere radicalmente sovvertito.

Bibliografia

- Albert C., 1991, «Das schwierige Handwerk des Hoffens». Hanns Eislers «Hollywooder Liederbuch», Stuttgart, Metzler.
- Brecht B., 1998-2000, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht-J. Knopf-W. Mittenzwei-K.-D. Müller, Berlin-Frankfurt/Main, Aufbau-Suhrkamp [abbr.: GBFA].
- , 1975, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi.
- , 1999, *Poesie*, a c. di L. Forte, Torino, Einaudi [abbr.: BPF].
- , 2001, *Scritti teatrali*. Torino Einaudi.
- , 2019, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, con la nota introduttiva di C. Cases e una postfazione di M. Castellari, traduzione di B. Zagari, Milano, Meltemi.
- Castellari M., 2004, *La presenza di Hölderlin nell'«Antigone» di Brecht*, «Studia theodisca» XI: 143-182.
- , 2012, «Eine schlaue Scharade mit mehreren Lösungen». *Percorsi faustiani nel teatro di Bertolt Brecht*. in M. Castellari-M. Cometta (cur.), *Studia faustiana. Dal «Volksbuch» al romanzo contemporaneo. Saggi in onore di Fausto Cercignani*, Milano, Mimesis: 129-149.
- , 2015, *Verwischte Spuren. Zu Bertolt Brechts Büchner-Rezeption*, in id.-A. Costazza (Hrsg.), *Büchner-Rezeptionen – intertextuell und intermedial*, Bern et al., Peter Lang: 55-70.
- , 2019, *La letteratura in esilio*, in C.M. Buglioni-M. Castellari-A. Goggio-M. Paleari, *Letteratura tedesca. Epoche, generi, intersezioni. Dal primo dopoguerra al nuovo millennio*, Firenze, Le Monnier: 117-154.
- , 2021, *A threepenny Hogarth. Brecht, Benjamin, and a friendship, with Hogarthian traces between Weimar and exile*, in C. Patey-C.E. Roman-G. Letissier (eds.), *Enduring Presence. William Hogarth's British and European Afterlives*, vol. 1 (*Aesthetic, Visual and Performative Cultures*), Oxford et al., Peter Lang: 143-161.
- , 2021 forthcoming, *Zwischen den Künsten und den Medien. Die vielen Begabungen des Bertolt Brecht*, in M. Paleari (Hrsg.), *Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten*, Milano, Ledizioni.
- Dallapiazza M., 2011, «L'Inferno è il presente, non l'aldilà». *Dante nella letteratura tedesca dell'esilio*, in id.-R. Unfer-Lukoschik (Hrsg.), *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, München, Meidenbauer: 129-144.
- Dallapiazza M.-Simonis A. (Hrsg.), 2014, *Dante deutsch. Die deutsche Dante-Rezeption im 20. Jahrhundert in Literatur, Philosophie, Künsten und Medien*, Bern et al., Peter Lang.
- Grimm R., 1961, *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*, Nürnberg, Carl.
- Hecht W., 2007, *Brecht-Chronik. 1898-1956*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Hölter E., 2002, «Der Dichter der Hölle und des Exils». *Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- (Hrsg.), 2016, *Dante Alighieri. Texte zur literarischen Rezeption im deutschsprachigen Raum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Kindt T.-Müller H., *Stockende Botschaften, gewundene Mitteilungen. «Und nun ist Krieg»: Brechts Letztes Sonett An Margarete Steffin*, «German Life & Letters» 60/3: 401-411.
- Knopf J. (Hrsg.), 2001-03, *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Mayer H., 1961, *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen, Neske.
- Monti S. (cur.), 2018, *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- Montironi M.E., «... è duro calle/ lo scendere e 'l salir per altrui scale». *La ricezione di Dante nella letteratura dell'esule Brecht*, in M. Dallapiazza-R. Unfer-Lukoschik (Hrsg.), *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, München, Meidenbauer: 109-128.
- , 2014, *Dante und Peter Weiss. Das ketzerische Paradies der Literatur*, in M. Dallapiazza-A. Simonis (Hrsg.): *Dante deutsch. Die deutsche Dante-Rezeption im 20. Jahrhundert in Literatur, Philosophie, Künsten und Medien*, Bern et al., Peter Lang: 63-74.
- Polledri E., 2010, *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante*, Tübingen, Narr.
- Rossington M. (ed.), 2014, *The Poems of Shelley. IV: 1820-1821*, London et al., Routledge.
- Taterka Th., 1999, *Dante deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin, Erich Schmidt.
- Tucci F., 2010, «*Il reciproco ereditarsi dei poeti*». *Dante e Brecht*, «Studi Germanici» 48: 135-154.
- Weiss P., 2009, *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, a c. di M. Castellari, Milano, Mimesis.

VICTORIA OCAMPO LETTRICE DI DANTE

Camilla Cattarulla
UNIVERSITÀ ROMA TRE

Victoria Ocampo (1890-1979), appartenente a una delle famiglie oligarchiche più illustri di Buenos Aires, viene ricordata soprattutto per la rivista «Sur», da lei fondata, finanziata e diretta dal 1931 al 1978, rivista che rappresenterà un vero e proprio ponte culturale fra l'America Latina (con un occhio di riguardo per l'Argentina), da un lato, e l'Europa e gli Stati Uniti, dall'altro¹. In sintesi, attraverso «Sur» Victoria svolge un ruolo di mediatrice culturale da collocarsi all'interno di un processo di trasformazione che attraversa la società argentina e, in particolare, il ruolo della donna imposto dalla tradizione. Infatti, l'oligarchia liberale, negli anni del suo massimo splendore (approssimativamente 1880-1930), aveva elaborato la propria immagine mediante una contrapposizione in base alla quale nella gestione dei rapporti famigliari predominava il valore dell'*hidalguía* (tradizionalista, di retaggio spagnolo), mentre esteriormente si presentava cosmopolita e aveva nel *gentleman* inglese e nel *dandy* francese i suoi ispiratori per cultura, moda, costruzione e arredamento delle proprie abitazioni. In un tale modello, la donna (sposa/madre) era diventata il nucleo di questa contrapposizione, in quanto destinata a essere la custode di valori profondi e non declamati perché contrastanti con la modernità. Ed è proprio nel periodo di maggior auge di questo modello famigliare e sociale che diverse intellettuali, appartenenti

1 «Sur», nata dai colloqui tra il nordamericano Waldo Frank e Victoria Ocampo e appoggiata da José Ortega y Gasset, si avvale di una redazione di intellettuali, tutti provenienti dalla cerchia di amicizie di Victoria e tutti, pur con ovvie divergenze, interessati alla funzione sociale della letteratura. Al nucleo originario appartengono, tra gli altri, Jorge e Norah Borges, Oliverio Girondo, María Rosa Oliver, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Eduardo Mallea, Francisco Romero e Pedro Henríquez Ureña. Nel 1933 alla rivista si aggiungerà l'omonima casa editrice. Sulla storia di «Sur» cfr. King 1989.

al fior fiore dell'oligarchia argentina, danno vita ad un'operazione fatta di strategie spesso apparentemente di segno opposto, di messa in discussione o di 'riscrittura' del discorso maschile sulla donna². Si tratta di una riformulazione che segue prevedibili itinerari di rifiuto del ruolo imposto dalla società, e contemporaneamente manifesta la testimonianza di una svolta radicale, segno anche di un'epoca di cambiamenti storico-sociali, di polemiche e dibattiti culturali e politici.

Fra queste intellettuali vi è, appunto, Victoria Ocampo, la quale, senza rinnegare né tralasciare le proprie radici, e, anzi, a partire dai privilegi che queste le assegnano, si trova a contrastare il ruolo che la donna deve occupare all'interno della famiglia oligarchica dove abnegazione, fedeltà, discrezione, efficienza nella gestione della casa, impegno nelle opere di carità e, naturalmente, senso materno sono le doti che non possono mancare a una sposa patrizia. Al contrario, Victoria, animata da una profonda inquietudine intellettuale che forse le deriva proprio da una delle abitudini più consolidate presso le famiglie dell'oligarchia, ovvero il viaggio in Europa, svilupperà un pensiero ed un atteggiamento che la allontaneranno dall'ideologia della domesticità, portandola anche ad impegnarsi attivamente a favore dei diritti delle donne argentine.

Il primo viaggio in Europa della famiglia Ocampo risale al 1896 e dura circa un anno. La Francia, o per meglio dire Parigi, costituisce uno spazio privilegiato per gli argentini. Qui viene contrattata un'insegnante per impartire alle sorelle Ocampo i rudimenti scritti e orali della lingua francese che, per Victoria, diventerà la prima lingua di espressione e di avvicinamento alla lettura. Anche a Londra, dove il soggiorno sarà più breve, viene assunta un'insegnante per l'apprendimento dell'inglese. L'insegnamento delle due lingue continua con il rientro a Buenos Aires, tanto che Victoria arriverà a dominarle perfettamente e meglio dello spagnolo. Il privilegio di poter leggere le grandi opere nelle versioni originali (fra le tante, quelle di Pierre Corneille, Alphonse Daudet, Victor Hugo, Guy de Maupassant, Charles Perrault, Jean Racine, Jules Verne, Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Daniel Defoe, William Shakespeare, Virginia Woolf), la porterà, oltre che alla passione per la letteratura, anche a coltivare ambizioni letterarie che, come si vedrà, si riverteranno nella saggistica e nell'autobiografia³.

2 Un panorama su queste intellettuali è offerto da Muschietti 2006.

3 In una lettera a Delfina Bunge, sua grande amica, scrive: «Pero no conseguiré hacer nada en el campo de la novela. Tengo que escribir à batons rompus, cuando se me antoje. Jamás podré crear un personaje. Lo llevaría a la rastra, y eso no sirve. Y todos mis personajes serían "yo" disfrazada. Perfectamente insoportable. ¿Cómo demonios puede uno deshacerse de su "yo"?» («Ma non riuscirò a fare nulla nel campo del romanzo. Devo scrivere à *batons rompus*, quando ne ho voglia. Non sarò mai in grado di creare un personaggio. Lo trascinerai con me, e non va bene. E tutti i miei personaggi sarebbero "io" sotto mentite spoglie. Assolutamente insopportabile. Come diavolo ci si può sbarazzare del proprio "io"?») Cit. in Ocampo 1982a: 85. Se non indicato diversamente in bibliografia, tutte le traduzioni dallo spagnolo sono mie.

Nel 1908 la famiglia Ocampo realizza il suo secondo viaggio in Europa, che durerà due anni. Per Victoria il ritorno a Parigi rappresenta l'occasione per poter frequentare i corsi del Collège de France, dove seguirà le conferenze di Henri Bergson, e della Sorbonne, presso cui si iscrive ai corsi di letteratura greca, storia dell'Oriente, grammatica francese, letteratura inglese, tedesca e italiana. È grazie a quest'ultima che entra di nuovo in contatto con Dante Alighieri⁴. In precedenza, quando aveva sedici anni, la sua insegnante di italiano le aveva fatto leggere alcuni passi dell'*Inferno*⁵. Così ricorda quei momenti:

La impresión que me causó la lectura sólo es comparable a la que sentí, de muy niña, la primera vez que, bañándome en el mar, fui envuelta y derribada sobre la arena por el magnífico ímpetu de una ola. En todo mi ser recibí el bautismo de aquellas *parole di colore oscuro*, como tan cabalmente dice el mismo poeta, y salí de la inmersión tambaleándome, saturados los labios de amargura.⁶ (Ocampo 1963: 32, corsivi nel testo)

Tornata a Buenos Aires, nel 1912 sposa Luis Bernardo de Estrada, un giovane della sua stessa classe sociale. Ma già durante il lungo viaggio di nozze in Europa si rende conto che il marito non le piace né fisicamente né caratterialmente. A partire dall'anno seguente la coppia, pur continuando a vivere sotto lo stesso tetto, manterrà rapporti di apparenza, fino a quando, nel 1922, la separazione sarà formalizzata con il trasferimento di Victoria in un altro appartamento. In ogni caso, il matrimonio le aveva permesso un'indipendenza personale, la possibilità di uscire da una 'chiusura' dettata dalle regole di una famiglia, e di una società, che la obbligava a una vita 'fittizia' che le pesava oltremisura. In breve, era stato parte di una sua strategia per costruirsi un altro destino. In una lettera a Delfina Bunge scrive che il matrimonio: «Era la única manera de salir del atolladero: pésima manera.

4 Le lezioni dantesche sono tenute da un allievo di Pio Rajna e Pasquale Villari, Henri Hauvette, che nel 1906 aveva ottenuto una cattedra alla Sorbonne presso la quale portava avanti i suoi studi su Dante.

5 Va ricordato che Dante era ben conosciuto in Argentina e, negli anni in cui Victoria Ocampo la rilegge, la *Divina Comedia* conta già su più di una traduzione a cominciare da quelle di Cayetano Rossell (1870) e di Juan de la Pezuela (1879), pubblicate in Spagna ma diffuse anche in Argentina e, in generale, in America Latina, e proseguendo con quella di Bartolomé Mitre (1893). Allo stesso tempo, Dante aveva goduto anche dell'attenzione di critici e scrittori. Per un panorama sulla figura di Dante in Argentina si veda Marani 1983. Il primato argentino negli studi danteschi è riconosciuto in Campanella 2013. Per uno sguardo più vicino ai nostri giorni ed esteso ad altri paesi sudamericani cfr. Bottiglieri; Colque 2007.

6 «L'impressione che mi aveva provocato la lettura è comparabile solo con quella che avevo provato, da piccolissima, la prima volta che, facendo il bagno al mare, ero stata travolta e sbattuta sulla sabbia dal magnifico impeto di un'onda. In tutto il mio essere avevo ricevuto il battesimo di quelle *parole di colore oscuro*, come così pienamente dice lo stesso poeta, ed ero riaffiorata dall'immersione barcollando, le labbra sature di amaro».

Intolerable era también el atolladero. No me resigné a soportarlo ni un día más... pero me resigné a crearme otro, peor, aunque en aquel momento no calculé las consecuencias que el casamiento podía acarrear»⁷ (Ocampo 1982a: 168).

Va poi ricordato che proprio durante il viaggio di nozze aveva conosciuto Julián Martínez, cugino di Estrada, con il quale a Buenos Aires aveva allacciato una relazione che durerà più di un decennio. È questa sua doppia vita, di sposa fedele e amante clandestina con in più l'aggravante dell'incesto, che la riavvicina a Dante: «me puse de nuevo, buscándole explicación a mi drama, a releer la *Divina Comedia* (of all books!) segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, es decir del sufrimiento de la condición humana, tendría oculto allí algún consuelo, alguna revelación, algún bálsamo»⁸ (Ocampo 1982b: 94).

Dalla lettura dantesca sorge l'idea della scrittura di un saggio di commento alla *Divina Commedia*, gesto 'ardito' perché alle donne della classe sociale di Victoria al massimo era concesso scrivere poesie (e in francese). Invece, come ricorda Beatriz Sarlo (1988: 90), «un ensayo era demasiado, porque quien lo escribe no trabajó solo con sus sentimientos, materia típicamente femenina, sino con ideas, a partir del cuerpo del otro y, en este caso, nada menos que el de Dante, hombre y fundador de la literatura europea»⁹. Il primo approccio al commento dantesco è un articolo che Victoria Ocampo pubblica su «La Nación» il 4 aprile 1920. Si tratta di *Babel*, in cui analizza il canto XV del *Purgatorio* e si sofferma sul tema delle disuguaglianze tra gli esseri umani. Dante avvia Victoria al cammino verso la scrittura, anche se questa pubblicazione genera una certa inquietudine in famiglia. Al contrario Julián Martínez la incoraggia: «Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para nombrarme. Tomaba notas para aprender a leerlo mejor. J. [Julián Martínez] me animaba: "Escribí lo que se te ocurra"»¹⁰ (Ocampo 1982b: 78). Nasce così *De Francesca a Beatrice*, inizialmente come *baedeker*; in questa veste Victoria lo fa leggere a Paul Groussac, in quel momento direttore della Biblioteca Nacional di Buenos Aires. Il giudizio del francese (peraltro, la lingua in cui Victoria gli

7 «Era l'unico modo per uscire dal pantano: pessimo modo. Ma anche il pantano era intollerabile. Ho deciso che non mi sarei rassegnata a sopportarlo neanche un giorno in più... però mi sono rassegnata a crearmene un altro, peggiore, anche se in quel momento non ho considerato le possibili conseguenze del matrimonio».

8 «In cerca di una spiegazione al mio dramma, avevo riletto la *Commedia* (of all books!) sicura che Dante, in quanto grande conoscitore dei peccati, cioè della sofferenza della condizione umana, vi aveva nascosto una qualche consolazione, una rivelazione, un balsamo».

9 «Un saggio era troppo, perché chi lo scrive non lavora solo con i suoi sentimenti, materia tipicamente femminile, bensì con le idee, a partire dal corpo dell'altro, in questo caso addirittura quello di Dante, uomo e fondatore della letteratura europea» (Sarlo 2005: 108-109).

10 «Io vivevo Dante, non lo leggevo. Alcuni versi mi davano il loro battesimo, perché sentivo che erano stati scritti per nominarmi. Prendevo appunti per imparare a leggerlo meglio. J. mi spronava: "Scrivi quello che vuoi"».

presenta il volumetto) non è positivo: la taccia di pedanteria e di audacia, e la invita a scrivere testi più consoni alla sua condizione sociale e di donna. Ma il libro ha comunque un futuro. Nel 1916 Victoria Ocampo aveva conosciuto a Buenos Aires il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, il quale ne era rimasto affascinato. Ma una sua mancanza di tatto (un commento sulla relazione tra Ocampo e Martínez) aveva irritato Victoria al punto da non rispondere mai alle numerose lettere che lui aveva cominciato a inviarle una volta tornato in Spagna. Si deve però proprio a Ortega y Gasset la pubblicazione, nel 1924 e tradotto in spagnolo da Ricardo Baeza, di *De Francesca a Beatrice. A través de la Divina Comedia* come secondo volume della collana della «Revista de Occidente» e con un epilogo dello stesso Ortega y Gasset¹¹.

Come recita il titolo, Victoria Ocampo si avvale di due figure femminili per tracciare il commento dell'intera opera dantesca. Se Beatrice è, ovviamente, Beatrice Portinari, la donna amata da Dante, Francesca è Francesca da Polenta (più nota come da Rimini), che è collocata da Dante nel canto V dell'*Inferno*, uno dei più noti e analizzati della *Divina Commedia*.

Innanzitutto, è bene indicare tre aspetti su cui Victoria Ocampo insiste prima di avviare il proprio commento. Il primo riguarda il destinatario. L'autrice lo indica chiaramente nel titolo dell'introduzione: si tratta del «lector común». Con una sorta di *excusatio non petita*, Victoria prende le distanze dai tanti eruditi che hanno interpretato l'opera dantesca. Scrive:

Armados de agresiva erudición, se yerguen sobre el umbral de cada canto del Poema; y sus interpretaciones – que con frecuencia se contradicen una a otras –, blandidas como horquillas, hacen retroceder al lector medroso *là dove il sol tace*. [...] Yo no creo que una gran erudición – que, desde luego, se hace indispensable si nos proponemos seguir al Poema paso a paso – sea la condición *sine qua non* de que dependen la enseñanza y el deleite que un lector cualquiera puede derivar de esta lectura... siempre que sea sensible a la belleza de un texto literario.¹² (Ocampo 1963: 20-21)

11 È la stessa Victoria Ocampo nel *Prólogo para la nueva edición* (1963: 9-16) a tracciare la storia editoriale del suo commento dantesco. La nuova edizione comprende anche due testi sempre di Ocampo: *Contestación al epilogo de Ortega y Gasset* (*Ibidem*: 119-145) e *Dante este contemporáneo* (*Ibidem*: 146-153, brani estratti da una conferenza tenuta nel 1957). A questa edizione del 1963, la più completa, si farà riferimento nella presente analisi. La pubblicazione del 1924 non sembra aver avuto ripercussioni significative in Argentina. Fa eccezione una recensione dello scrittore e poeta ultraista Alfredo Brandán Caraffa che sulla rivista «Proa» (di cui era co-fondatore) elogia il testo di Ocampo. Cfr. Brandán Caraffa 1924: 3-9.

12 «Armati di un'erudizione aggressiva, si ergono sulla soglia di ogni canto del Poema; e le loro interpretazioni – che spesso si contraddicono tra loro –, brandite come forconi, fanno retrocedere il lettore timoroso *là dove il sol tace*. [...] Non credo che una grande erudizione – che, naturalmente, diventa indispensabile se ci proponiamo di seguire il Poema passo dopo passo – sia la condizione *sine qua non* da cui dipendono l'insegnamento e la gioia che un qualsiasi lettore può trarre da questa lettura... sempre che sia sensibile alla bellezza di un testo letterario».

Aggiunge – e questo è il secondo aspetto – che non è sua intenzione occuparsi del «drama social», bensì del «drama individual» contenuto nelle pagine del poema dantesco. Pertanto, conclude: «No me dirijo a los dantólogos, ni a los eruditos, pues nada puedo yo enseñarles. Me dirijo al lector común, a aquellas personas que podrían amar este hermoso y tremendo libro y que, por una u otra razón, aún no se acercaron a él»¹³ (*Ibidem*: 26).

Il terzo aspetto, reso evidente nel prologo alla nuova edizione, riguarda il suo aver voluto trasportare Dante nella contemporaneità. Con questo obiettivo (a suo parere non percepito da Ortega y Gasset nell'epilogo) aveva scritto una propria 'guida' all'opera dantesca, perché «[e]l ser humano sigue sometido a las mismas pasiones, es capaz de las mismas crueldades, sufre de las mismas deficiencias morales atribuyendo casi siempre al prójimo los desastres que ocasionaron»¹⁴ (*Ibidem*: 14).

Lettore comune, dramma individuale e Dante trasportato nel XX secolo: tutto rinvia alla vita personale dell'autrice. Come già segnalato, Victoria Ocampo è, ed è stata fin da piccola, una grande lettrice benché spesso le sue scelte siano state censurate dalla famiglia. Con Julián Martínez condivide questa passione per la lettura: «Hablábamos poco tiempo. Nos recomendábamos libros. Leíamos a Colette, a Maupassant, a Vigny. Nos dábamos citas para leerlos a la misma hora. “A las diez, esta noche. ¿Puede?” A veinte cuadras de distancia, yo en mi casa, él en la suya, leíamos»¹⁵ (Ocampo 1982b: 29).

Alla lettura sono poi legati il dramma individuale e la contemporaneità della *Divina Commedia* perché Victoria, leggendo Dante, riconosce nel pensiero del poeta le proprie peripezie personali, in particolare quelle sentimentali, soprattutto là dove, con la sua relazione con Martínez, rompe con le regole della propria società abbandonandosi a una passione amorosa che è indice di peccato. Si tratta di un processo di mimesi di cui la letteratura e la lettura sono gli elementi catalizzatori¹⁶. In particolare, il processo di mimesi avvicina Victoria al canto V dell'*Inferno*, ovvero il girone dei lussuriosi, scosso da una tempesta di vento che rappresenta l'abbandono dei dannati alla passione sessuale. Le anime, però, non vagano alla rinfusa, bensì suddivise in schiere in relazione al tipo di amore condotto in vita. Fra queste vi sono Paolo Malatesta e Francesca da Rimini, gli adulteri e incestuosi (sono cognati) che si innamorano e, scoperti da Gianciotto, marito di lei, vengono da questi uccisi. La coppia è condannata a girare vorticosamente in balia del

13 «Non mi rivolgo ai dantisti, né agli eruditi, perché non ho nulla da insegnare loro. Mi rivolgo al lettore comune, a quelle persone che potrebbero amare questo meraviglioso e tremendo libro e che, per una qualche ragione, non vi si sono ancora avvicinati».

14 «L'essere umano è ancora oppresso dalle stesse passioni, è capace delle stesse crudeltà, patisce le stesse mancanze morali attribuendo quasi sempre al prossimo i disastri occorsi».

15 «Parlavamo poco. Ci raccomandavamo libri. Leggevamo Colette, Maupassant, Vigny. Ci davamo appuntamento per leggerli alla stessa ora. “Stasera, alle dieci. Può?” A due chilometri di distanza, io a casa mia, lui nella sua, leggevamo».

16 Su questo tema cfr. Arqués 2012.

vento, abbracciata ma senza potersi parlare e guardare. Ovviamente Victoria è particolarmente attratta dalla figura di Francesca¹⁷, con cui dà inizio al suo commento dell'*Inferno*. E di nuovo è importante la lettura come ricorda il famoso verso «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Inf.*, V, 137). Come noto, infatti, Paolo e Francesca stanno leggendo il romanzo cavalleresco *Lancillotto del Lago* e, nel momento in cui Lancillotto e Ginevra si baciano, scatta un casto bacio tra Paolo e Francesca. René Girard ha elaborato una teoria mimetica del desiderio che coinvolge anche la lettura. Un esempio è dato proprio dall'episodio di Paolo e Francesca:

Una spiegazione di Dante sta nella frase «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse». Vale a dire che i libri non sono innocenti, dietro ogni libro c'è un autore che cerca di sedurti, che fa sì che tu voglia imitarlo. Nella mia terminologia il libro svolge la funzione di mediatore, di modello di Paolo e Francesca: il loro amore è dunque in un certo senso un amore copiato. (Benvenuto 2003)

Il bacio adultero e incestuoso, insomma, spingerebbe i lettori a copiarlo¹⁸. Se riportiamo tutto ciò a Victoria Ocampo, valgono le considerazioni di Sylvia Molloy (2001: 93): «Ocampo se lee a sí misma en una figura [quella di Francesca] que lee y para quien la lectura está aliada con lo prohibido. Más importante aún, se lee a sí misma en una figura que reflexiona sobre los efectos del proceso de lectura»¹⁹.

In sintesi, attraverso la lettura Victoria si riconosce nella trasgressione e nell'amore-passione simboleggiato da Paolo e Francesca. Su questi temi Ocampo tornerà nel terzo volume della sua autobiografia (il già citato *La rama de Salzburgo*) in cui presenta una catena di amori letterari clandestini – e quindi trasgressivi – di cui si sente partecipe riconoscendosi nel suo amore per Julián Martínez²⁰. In effetti, in *La rama de Salzburgo*, Victoria

17 Nella letteratura argentina, Francesca da Rimini non ha attirato solo l'interesse di Victoria Ocampo. In precedenza, Leopoldo Lugones era stato ispirato dal canto V dell'*Inferno* nella poesia *Ave mía, gratia plena* (da *Los crepúsculos del jardín*, del 1905) e nel racconto *Francesca* (in *Lunario sentimental*, del 1909). Successivamente, riferimenti al canto V si riscontrano nel racconto di Silvina Ocampo (sorella di Victoria) *Los amantes*, tratto da *Las repeticiones*, libro postumo pubblicato nel 2006. Anche Jorge Luis Borges ha commentato la *Divina Commedia* senza ignorare il canto V. Si veda, in particolare, la conferenza sull'opera dantesca pubblicata nel 1980 nel volume *Siete noches* e la poesia *Inferno, V, 129*, pubblicata nella raccolta *La cifra* (1981).

18 In fondo, anche quello tra Lancillotto e Ginevra può considerarsi un amore, se non adultero e incestuoso, almeno illecito dal momento che il primo Cavaliere della Tavola Rotonda (Lancillotto) tradisce moralmente il proprio Re (Artù).

19 «Ocampo legge sé stessa in una figura che legge e per la quale la lettura è legata a ciò che è proibito. Cosa ancora più importante: legge sé stessa in una figura che riflette sugli effetti della lettura».

20 Si tratta di una catena letteraria esplicitata da Borges nella già citata poesia *Inferno, V, 129* (1982: 104-105): «Dejan caer el libro, porque ya saben / que son las personas del libro./ (Lo

esemplifica la sua idea di ‘amore-passione’ in diversi miti letterari (come quello di Tristano e Isotta) spingendosi fino a eroine della letteratura a lei più contemporanea (come Emma Bovary), creando sé stessa come ‘personaggio’. Si tratta, insomma, di un meccanismo di emulazione che, partendo dalla lettura di un testo, attiva il barthesiano ‘contagio affettivo’²¹ e da lì il desiderio nato da una passione spontanea. Secondo Claudia Pelossi (2010), Ocampo definisce l’amore-passione sia in forma positiva sia in forma negativa per arrivare a collegarlo con l’amore ‘misto’ (ovvero il carattere complesso dell’amore fisico e insieme spirituale, che sarebbe il vero amore-passione). Scrive Victoria:

Justamente porque el alma se mezcla al cuerpo soporta penas terribles. El infierno a que se ve arrastrado no castiga sólo al cuerpo, ataca cuerpo y alma. El *amour-goût* no lo conoce. El amor físico (apetito), el amor vanidad, menos aún. Los tres primeros son amores equiparables a los placeres de la mesa, del paladar. Son casi gastronómicos. Pero a la gran hambre de la pasión la tiene sin cuidado ese tipo de gula. El amor pasión es un hambre tremenda y no sólo del cuerpo, no sólo del corazón, sino de algo en nosotros que escapa a toda clasificación y análisis, a toda denominación precisa. [...] Desde los acantilados del amor pasión, la certidumbre de estar al borde de algo tremendo nos invade.²²
(Ocampo 1982b: 33)

serán de otro, el máximo, / pero eso qué puede importarles.) / Ahora son Paolo y Francesca, / no dos amigos que comparten / el sabor de una fábula. / Se miran con incrédula maravilla. / Las manos no se tocan. / Han descubierto el único tesoro; / han encontrado al otro. / No traicionan a Malatesta, / porque la traición requiere un tercero / y sólo existen ellos dos en el mundo. / Son Paolo y Francesca / y también la reina y su amante / y todos los amantes que han sido / desde aquel Adán y su Eva / en el pasto del Paraíso. / Un libro, un sueño les revela / que son formas de un sueño que fue soñado / en tierras de Bretaña. / Otro libro hará que los hombres, / sueños también, los sueñen.»; «Fanno cadere il libro, ormai già sanno / che sono i personaggi del libro. / (Lo saranno di un altro, l'eccelesso, / ma ciò ad essi non importa.) / Adesso sono Paolo e Francesca / non due amici che dividono / il sapore di una favola. / Si guardano con incredulo stupore. / Le mani non si toccano. / Hanno scoperto l'unico tesoro: / hanno incontrato l'altro. / Non tradiscono Malatesta / perché il tradimento richiede un terzo / ed esistono solo loro due al mondo. / Sono Paolo e Francesca / ma anche la regina e il suo amante / e tutti gli amanti esistiti / dal tempo di Adamo e la sua Eva / nel prato del Paradiso. / Un libro, un sogno li avverte / che sono forme di un sogno già sognato / nelle terre di Bretagna. / Altro libro farà che gli uomini, / sogni essi pure, li sognino».

21 Il contagio affettivo è una delle figure indicate da Barthes (1979: 112-113), secondo il quale ogni figura del desiderio proposta dalla letteratura o dall'arte indica all'individuo, mimeticamente, cosa deve desiderare.

22 «Proprio perché l'anima si mescola con il corpo, sopporta pene terribili. L'inferno in cui si vede trascinato non punisce solo il corpo, attacca corpo e anima. Non conosce l'*amour-goût*. E neanche l'amore fisico (appetito), l'amore vanesio. I primi tre sono amori equiparabili ai piaceri della tavola, del palato. Sono quasi gastronomici. Ma la grande fame della passione è disattesa da questo tipo di ingordigia. L'amore passione è una fame tremenda e non solo del corpo, non solo del cuore, ma di qualcosa in noi che sfugge a qualunque tipo di classificazione

Ma è a Francesca da Rimini che Victoria dedica gran parte delle sue riflessioni sull'amore-passione con l'obiettivo di assolvere gli amanti danteschi e se stessa dall'accusa di adulterio. Ocampo si identifica in Francesca, che nel canto V è colei che dialoga con Dante per cercare di convincere il poeta che la sua colpa è dovuta ad Amore, ovvero a una legge esterna della natura già cantata dallo stesso Dante nei suoi versi stilnovisti. In qualche modo, Francesca attribuisce a Dante una colpa indiretta del suo adulterio, così come la attribuisce ai comportamenti del proprio marito. Lo stesso fa Victoria, che però, in *La rama de Salzburgo* (Ocampo 1982b: 95-98), si spinge oltre, incolpando anche le regole imposte alle donne dalla società a lei contemporanea, e i genitori, dai quali ha ricevuto un'educazione rigidamente legata a tali regole: «Las mujeres en mi juventud recibían una educación reducida a lo que del sexo femenino se esperaba»²³ (Ocampo 1977: 7).

Stando così le cose, Victoria non può essere d'accordo con l'epilogo che Ortega y Gasset scrive per *De Francesca a Beatrice*, in cui il filosofo spagnolo si sofferma lungamente sul ruolo della donna nei confronti dell'uomo ripercorrendolo anche attraverso la Storia, fino a concludere che «El oficio de la mujer [...] es ser el concreto ideal [...] del varón. Nada más»²⁴ (Ortega y Gasset 1963: 101). Per Ortega y Gasset la missione della donna sarebbe quella di portare l'uomo alla perfezione e per farlo non è necessario essere madre, sposa, figlia o sorella, considerati dal filosofo ruoli della femminilità necessari ma non indispensabili. L'uomo 'fa', la donna 'è'²⁵, e scrive:

Sin duda, quedaría el universo pavorosamente mutilado si de él se eliminasen esas maravillosas potencias de espiritualidad que son la esposa, la madre, la hermana y la hija – de tal modo venerables y exquisitas que parece imposible hallar nada superior. Mas es forzoso decir que con ellas no están completas las categorías de la feminidad y que ellas son inferiores y secundarias si se emparejan con lo que es la mujer cuando es mujer y nada más.²⁶ (*Ibidem*: 97)

e analisi, a qualunque tipo di denominazione esatta. [...] Dalle scogliere dell'amore passione, ci invade la certezza di essere sul bordo di qualcosa di tremendo».

23 «Durante la mia gioventù le donne ricevevano un'educazione limitata a ciò che ci si aspettava dal sesso femminile».

24 «Il compito della donna [...] è di essere l'ideale concreto dell'uomo. Nient'altro».

25 Come ricorda Beatriz Sarlo (1988: 92), si tratta di una definizione che Victoria Ocampo «sin duda no suscribirla, ya que su literatura configura precisamente una insubordinación contra lo que ella es». («senza dubbio non potrà sottoscrivere, visto che la sua letteratura si costruisce proprio come insubordinazione nei confronti di ciò che la donna è», 2005: 111).

26 «Senza dubbio, l'universo rimarrebbe spaventosamente mutilato se da esso venissero eliminati quei meravigliosi poteri della spiritualità – la moglie, la madre, la sorella e la figlia –, così venerabili e squisiti che sembra impossibile trovare qualcosa di superiore. Ma va detto che le categorie della femminilità con esse non sono complete e che anzi sono inferiori e secondarie se abbinate a ciò che la donna è quando è donna e nient'altro».

Victoria risponderà all'epilogo di Ortega y Gasset solo nel 1931, nel n. 2 della rivista «Sur». A prescindere dai rapporti personali tra lo spagnolo e l'argentina (che comunque si erano appianati in occasione del secondo viaggio di Ortega y Gasset a Buenos Aires, nel 1928), forse non è un caso che la risposta arrivi solo in quel momento e in quella sede: con «Sur» Ocampo sta raggiungendo il prestigio intellettuale al quale come donna aspirava sebbene non le fosse destinato, un riconoscimento che le viene attribuito anche dalla rete di intellettuali che ha via via creato attorno a sé e alla rivista «Sur». Risponde, quindi, da una posizione di 'forza' che non aveva all'epoca della pubblicazione del commento dantesco. Inoltre, dichiara di farlo a partire dalla lettura di un libro di Bertrand Russell (*The Conquest of Happiness*) che le ha suscitato diverse riflessioni a cominciare da quella di non riconoscersi nel ruolo di musa ispiratrice. Insomma, Victoria 'fa' e non 'è'; in questo senso la sua lettura di Dante è stata «activa, no pasiva. Si de alguna cosa tengo que acusarme es quizá de haberme conmovido por lo que de mí se proyectaba sobre ese poema tanto como por lo que de él me llegaba»²⁷ (Ocampo 1963: 120). Nella sua risposta lascia trasparire tra le righe la necessità che nei rapporti sentimentali siano necessari rispetto e indipendenza mutui in nome di un principio di dialogo e di uguaglianza tra i sessi e non di gerarchia, come, invece, affermava Ortega y Gasset²⁸. Insomma, pur presentandosi come incentrata su Dante e sulla *Divina Commedia*, la risposta di Victoria Ocampo ha ben presenti le preoccupazioni di una donna che vive un'epoca imperniata di sicuri cambiamenti ai quali anche lei sta dando il proprio contributo²⁹.

Ancora al tema della lettura dantesca è dedicata la conferenza *Dante, este contemporáneo* che Victoria Ocampo tiene nel 1957 presso l'Istituto Italiano de Cultura di Buenos Aires su invito dell'allora Direttore Umberto Cianciolo. Come nel caso di Russell, punto di avvio della risposta a Ortega y Gasset, anche qui Victoria si appoggia ad un'autorità che individua in T.S. Eliot e in particolare nel saggio *Dante* uscito nel 1929, ovvero otto anni dopo il *baedeker De Francesca a Beatrice*. Nel lavoro di Eliot, Ocampo trova diversi

27 «Attiva, non passiva. Se devo colpevolizzarmi di qualcosa, forse è di essermi commossa per ciò che di mio si proiettava su quel poema così come di quanto da esso mi arrivava».

28 Su questi temi cfr. Queirolo 2002.

29 Cinque anni dopo, in un articolo dedicato all'emancipazione della donna, Victoria sembra ancora evocare Ortega y Gasset: «los hombres han hablado enormemente de la mujer, pero desde luego y fatalmente a través de sí mismos. A través de la gratitud o de la decepción [...]. Se los puede elogiar por muchas cosas, pero nunca por una profunda imparcialidad acerca de este tema». (Ocampo 1936: 6); («Gli uomini hanno parlato enormemente della donna, ma ovviamente e fatalmente attraverso se stessi. Per gratitudine o per delusione [...]. Possono essere lodati per molte cose, ma mai per una profonda imparzialità su questo tema»). L'articolo si può considerare il manifesto dell'imminente Unión Argentina de Mujeres, di cui Ocampo assumerà la presidenza a conferma del suo impegno per la difesa dei diritti civili delle donne. Su questo tema cfr. Cosse 2008.

punti in comune con quanto lei aveva «balbuceado» nella sua lettura della *Commedia*:

Como nunca, el ensayo de Eliot me aclaró la diferencia que media entre comprender un texto y transmitir, por escrito, a un lector lo que hemos comprendido. Yo había comprendido ciertos versos de la *Commedia* exactamente como los comprendió Eliot. Teníamos muchos puntos de vista en común. Habíamos subrayado los mismos pasajes, y pensamientos idénticos nos asaltaron al leerlos. [...] La diferencia, la inmensa diferencia radicaba en esto: Eliot había tratado el tema como un gran poeta que escribe sobre otro gran poeta, es decir con un poder de expresión a la altura de lo captado; yo [...] carecía de instrumento apto para dar forma a mi pensar y mi sentir, a mi emoción poética. Todo eso, diamante en su ganga, quedaba a medio camino, apenas anunciado.³⁰ (Ocampo 1963: 146-147)

Nonostante ciò, i loro presupposti coincidono. Come Eliot, anche Ocampo ritiene che per potersi abbandonare alla lettura di un grande scrittore non è necessario né conoscere bene la lingua di partenza (se diversa dalla propria), né pretendere di essere teologi, storici o eruditi; solo bisogna essere sensibili al linguaggio poetico. E allora, si domanda Ocampo nella conferenza, come mai Dante è il meno letto tra i grandi della letteratura?³¹ La risposta rinvia a considerazioni già espresse in *De Francesca a Beatrice* che, ricordiamo, si rivolgeva al «lettore comune». Afferma Ocampo (*Ibidem*: 149): «Para mí los lectores le tienen miedo a Dante y parte de este miedo proviene de todos los señores que aseguran que hay que saber muchas cosas antes de leerlo. Las cosas, naturalmente, que ellos dicen saber. Y claro que es bueno saber algunas de ellas [...]. Pero no es lo esencial»³¹.

Per Ocampo, essere in grado di commuoversi alla lettura del testo è sufficiente e, ovviamente, si riconosce in questo atteggiamento, così come nel

30 «Come mai prima d'ora, il saggio di Eliot mi aveva chiarito la differenza tra comprendere un testo e trasmettere per iscritto, a un lettore, ciò che abbiamo compreso. Avevo capito alcuni versi della *Commedia* esattamente come li aveva capiti Eliot. Avevamo molti punti in comune. Avevamo sottolineato gli stessi passaggi, e mentre li leggevamo eravamo stati colti dagli stessi pensieri. [...] La differenza, l'immensa differenza stava in questo: Eliot aveva trattato l'argomento come un grande poeta che scrive su un altro grande poeta, cioè con una potenza espressiva pari a quanto aveva captato; a me... mancava lo strumento per dare forma al mio pensiero e al mio sentimento, alla mia emozione poetica. Tutto ciò, un diamante inutilizzabile, era rimasto a metà strada, appena annunciato».

31 «Per me i lettori hanno paura di Dante e parte di questa paura è provocata da tutti quei signori secondo i quali bisogna sapere molte cose prima di leggerlo. Le cose, naturalmente, che loro affermano di sapere. E certamente è giusto conoscerne alcune [...]. Ma non essenziale».

non essere un'erudita. E aggiunge: «Si Dante estuviera vivo esclusivamente para el erudito, no tendría la grandeza que tiene»³² (*Ibidem*: 153).

Ancora Ocampo coincide con Eliot nell'affermare che a volte una citazione, un'osservazione critica o un saggio possono risvegliare l'interesse per un determinato autore e quindi stimolarne la lettura. Considera queste situazioni un *accidente* e quindi si augura che la sua conferenza possa essere stata, per qualcuno, quell'*accidente* che permette di avvicinarsi a Dante.

Così, Victoria Ocampo chiude il cerchio, iniziato con *De Francesca a Beatrice*, sulle modalità che possono avvicinare chiunque a un grande scrittore, in sintesi riconoscendosi con la figura del lettore comune. In fondo, anche il suo rapporto con Dante, non è forse il frutto di una serie di *accidentes* (auto)biografici? E vale la pena qui ricordare le parole con cui dà inizio a una conferenza tenuta in Italia nel settembre del 1934³³: «Yo he recibido como un don inestimable vuestro más precioso poema. Este no ha sido para mí una de esas obras maestras que se admiran con hastío y respeto. Me ha ayudado a vivir. ¿Qué más podría agregar?»³⁴ (Ocampo 1935: 13).

Bibliografia

- Arqués R., 2012, *Victoria Ocampo: il desiderio tra Francesca, Beatrice e Dante*, in *Legger d'Amore. Giornate Internazionali Francesca da Rimini. Quinta edizione. Rimini, 18-21 marzo 2011. Atti del Convegno*, Rimini, Editrice Romagna Arte e Storia: 53-81.
- Ayerza de Castilho L.-Felgine O., 1992, *Victoria Ocampo. Intimidades de una visionaria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Barthes R., 1979, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi (ed. orig.: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977).
- Benvenuto S., 2003, *Differenza, identità, violenza. Conversazione con René Girard*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», a. 4, <https://mondodomaini.org/dialegesthai/> (consultazione: 12/12/2020).
- Borges J.L., 1982, *La cifra*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori.

32 «Se Dante fosse vivo solo per un erudito, non avrebbe la grandezza che ha».

33 Invitata dall'Istituto Interuniversitario Fascista di Cultura e dalla Direzione Generale degli Italiani all'Estero, Victoria, dopo aver a lungo dubitato perché contraria al fascismo, decide di accettare l'invito e, nell'estate del 1934, arriva in Italia con Eduardo Mallea. Terrà la conferenza nella sede dell'Unione Intellettuale de Firenze per poi ripeterla nell'Aula Magna dell'Università di Venezia. Durante il viaggio incontrerà anche Mussolini. Sul tema cfr. Ayerza de Castilho; Felgine 1992: 154-155.

34 «Ho ricevuto come un dono inestimabile il vostro poema più prezioso. E per me non è stato uno di quei capolavori che si ammirano con noia e rispetto. Mi ha aiutato a vivere. Che altro potrei aggiungere?»

- Bottiglieri N.-Colque T. (coords.), 2007, *Dante en América Latina. Actas Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004)*, Universidad Católica de Salta, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino.
- Brandán Caraffa A., 1924, *La calle de la tarde. De Francesca a Beatrice*, «Proa», I, 3: 3-9.
- Campanella R., 2013, *Dante, Borges e l'Argentina*, «Dante», 10: 173-181.
- Cosse I., 2008, *La lucha por los derechos femeninos: Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres (1936)*, «Revista Humanitas», XXVI, 34: 131-149.
- Eliot T.S., 1929, *Dante*, London, Faber & Faber.
- King J., 1989, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Marani A.N., 1983, *Dante en la Argentina*, Roma, Bulzoni.
- Molloy S., 2001, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Delfina Muschietti D., 2006, *Mujeres: feminismo y literatura*, in *Literatura argentina siglo XX*, dir. D. Viñas, vol. 2: *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, ed. G. Montaldo, Buenos Aires, Paradiso: 111-136.
- Ocampo V., 1931, *Contestación a un epílogo di Ortega y Gasset*, «Sur», I.2: 16-52. Poi in Ead., 1963, *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur: 119-145.
- , 1935, *Supremacía del alma y de la sangre*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- , 1936, *La mujer: derechos y responsabilidades*, «La Nación», 29/07/1936.
- , 1963, *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur (1924).
- , 1977, *Testimonios. Décima serie, 1975-1977*, Buenos Aires, Sur.
- , 1982a, *Autobiografía II. El imperio insular*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- , 1982b, *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- Ortega y Gasset J., 1963, *Epílogo*, in V. Ocampo, *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur: 89-117.
- Pelossi C., 2010, *De Francesca a Victoria o La rama de Salzburgo*, «Gramma», 3, <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2020> (consultazione 15/12/2020).
- Queirolo G., 2002, *Diálogos acerca de lo femenino: Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset*, «Cyber Humanitatis», https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5942%2526ISID%253D258,00.html (consultazione 20/12/2020).
- Sarlo B., 1988, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. (trad. it.: *Una modernità periferica: Buenos Aires 1920-1930*, Prefazione Raúl Antelo. A cura di Edoardo Balletta, Macerata, Quodlibet, 2005).

UNA COMMEDIA PER VOCI DANESI.
IL ROMANZO *KOMEDIE I FIRENZE* DI POUL ØRUM

Andrea Meregalli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Poul Ørum (1919-1997) è un autore significativo del panorama letterario danese del Secondo dopoguerra, cui ha contribuito con 39 romanzi pubblicati tra il 1953 e il 1992. Originario dello Jutland, ha dedicato parte consistente della sua opera a condannare la mentalità ristretta della società di provincia in romanzi di ispirazione realista, tra cui una celebre serie di gialli¹. La sua produzione comprende però anche testi che si allineano meno alla poetica del realismo e tra questi si può annoverare un romanzo dichiaratamente ispirato alla *Commedia* di Dante. Pubblicato la prima volta nel 1960 con il titolo *Komedie i Florens (Commedia a Firenze)*, il testo fu poi rielaborato e ridato alle stampe nel 1977 in una seconda edizione intitolata *Komedie i Firenze*, adottando il nome italiano della città, ormai d'uso corrente in danese. Come spiega l'autore stesso in una nota preliminare, il contenuto è identico, ma il testo è stato sottoposto a una revisione stilistica (Ørum 1977: 4)².

La vicenda principale prende le mosse da uno degli episodi più celebri della *Commedia*, la storia del conte Ugolino narrata in *If XXXII-XXXIII*, per elaborarne una originale continuazione. Ørum immagina che Anselmuccio, nipote di Ugolino, giunga a Firenze sotto il falso nome di Ansel Muccia, pittore, per compiere la sua vendetta nei confronti dell'ultimo degli aguzzini della sua famiglia ancora in vita, l'abate Ruggieri (qui inteso evidentemente come cognome), fratello dell'arcivescovo di Pisa, ora a capo del convento

1 Per un breve inquadramento dell'autore nel relativo contesto letterario vid. Houe 1992: 436-437; Schou 2006: 564-566. Nessuna sua opera è stata tradotta in italiano; tutte le traduzioni dei passi citati sono di chi scrive.

2 Tutti i rinvii sono alla seconda edizione del 1977.

francescano di Santa Croce³. La trama è arricchita da una serie di altri personaggi, tra cui è utile menzionare, per il prosieguito del nostro discorso, un eremita considerato santo, il locandiere Ginepro, Madonna Chiara, anch'ella alla ricerca di vendetta contro l'abate in quanto vedova di uno dei figli del conte.

La versione della *Commedia* utilizzata, come segnala lo stesso Ørum (1977: 4), è la traduzione di Christian Knud Frederik Molbech (1821-1888), pubblicata originariamente tra il 1851 e il 1862. Fu la prima traduzione danese della *Commedia* e all'uscita del romanzo, nel 1960, era ancora l'unica disponibile⁴. Molbech appronta una traduzione in pentametri giambici, che conserva la struttura metrica in terza rima con cadenze femminili (Frederiksen 1965: 193-194; Sørensen 1965: 145-149). Ørum utilizza la sesta edizione, del 1948, corredata di illustrazioni di Ebba Holm e preceduta da un'introduzione di Valdemar Vedel (1865-1943), autore della prima monografia critica su Dante in danese, apparsa nel 1892 (Frederiksen 1965: 197-198; Sørensen 1965: 142). L'unico intervento, nelle citazioni, è un adeguamento alle nuova norma ortografica danese.

Lo scopo del presente studio è indagare in quale modo la *Commedia* è inserita e rielaborata nel romanzo, osservando le diverse strategie messe in atto da Ørum: citazione diretta del poema; rievocazione dell'universo dantesco nei dialoghi dei personaggi; rielaborazione di temi, passi, motivi della *Commedia* in un nuovo contesto narrativo.

Il debito dell'autore nei confronti della sua fonte è esplicitamente riconosciuto con un rinvio all'*auctoritas* di Dante, mai menzionato per nome, ma ricordato come il 'Poeta' per eccellenza. Il locandiere Ginepro sta raccontando la visione degli inferi avuta durante un sogno, e quando si chiede chi mai abbia fatto un sogno simile, Ansel gli risponde: «Chi non ha fatto un sogno simile? [...] Il Poeta ha cantato del tuo sogno, Ginepro» (Ørum 1977: 50). L'affermazione è seguita dalla citazione diretta, per bocca dello stesso Ansel, dei vv. 22-30 di *If* III nella versione di Molbech, con i lamenti della prima schiera di dannati nell'Antinferno. Benché isolata, questa menzione del Poeta è significativa perché situa la vicenda in un contesto evidentemente successivo alla vita e all'opera di Dante, il cui testo è dunque noto ai personaggi.

Per la maggior parte, però, le nozioni tratte dalla *Commedia* e riferite nel romanzo non vengono apertamente attribuite alla penna di Dante, ma compaiono nei dialoghi dei personaggi come tasselli di un patrimonio di

3 Ørum usa, impropriamente, il termine danese *abbed* 'abate' per indicare il superiore della comunità francescana.

4 Una nuova traduzione, ad opera di Knud Hee Andersen, uscì nel 1963 (Rinaldi 1992). La traduzione danese più recente, pubblicata nel 2000, è di Ole Meyer. Per uno studio recente specificamente dedicato alla ricezione di Dante in Danimarca vid. Schwarz Lausten-Toftgaard 2016.

5 «Hvem har ikke haft en sådan drøm? [...] Digteren har sunget om din drøm, Ginepro».

conoscenze comune e di un immaginario condiviso. Questo riguarda non solo i contenuti della *Commedia*, ma talvolta anche i versi stessi del poema. Oltre alle citazioni in versi, di cui si è menzionato un esempio, ritroviamo sulle labbra di un mendicante, citate come modo di dire corrente, le parole di Francesca, riportate quasi letteralmente da *If* V, 121-123: «Come si dice, non c'è nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria»⁶ (Ørum 1977: 103).

Come anticipato, è soprattutto attraverso i discorsi dei personaggi che il lettore viene a conoscenza di una serie di dettagli relativi all'universo danese, come la struttura dei regni dell'oltretomba, l'inventario delle pene e singole figure incontrate da Dante, con cui il lettore medio danese ha certo meno familiarità di quello italiano. In particolare si incontrano numerosi riferimenti ai supplizi cui le anime dei dannati sono sottoposte nell'Inferno. Parlando della sua famiglia, Ginepro ritiene che, se il Creatore aveva in serbo per sua nonna «il terzo dei nove cieli, [...] la sfera di Venere»⁷ (Ørum 1977: 35), a suo padre augura invece di subire la pena inflitta in Caina ai traditori dei parenti: «possa la sua vergogna illividirsi congelandosi e i suoi occhi essere chiusi da lacrime di ghiaccio nel più basso lago ghiacciato dell'Inferno, dove spero che si trovi in compagnia di altri che hanno tradito il loro proprio sangue!»⁸ (30). Ritiene poi che l'anima dell'abate Ruggieri si trovi già all'Inferno, in Tolomea, mentre il suo corpo prosegue la vita terrena posseduto da un diavolo, che vede attraverso i suoi occhi e parla attraverso la sua bocca (160), come è spiegato in *If* XXXIII, 124-135.

Uno dei richiami più ampi e dettagliati si trova nell'episodio in cui Lapo, detto 'il Ladro', porta a Ginepro un calice d'oro rubato dalla chiesa di Santa Croce. Questi rifiuta di ricettare un oggetto sacro e gli intima di restituirlo prospettandogli la pena riservata ai ladri con una minuziosa descrizione che segue da vicino il testo dantesco (*If* XXIV-XXV), come si può osservare chiaramente anche in pochi stralci:

Sei dannato, Lapo. Tu stesso sarai disfatto nell'Inferno. Laggiù c'è un luogo chiamato Malebolge, e nella settima bolgia sono collocati i ladri come te, nudi e legati dietro con lacci costituiti da serpenti vivi annodati, per essere punti in eterno da pungiglioni velenosi e divorati senza sosta da vermi ripugnanti, dieci volte più grandi e cento volte più numerosi di tutti i chelidri, iaculi e

6 «Der er, som ordet siger, ej større sorg end at erindre lykkelige dage i vanheds stund» (cfr. *If* V, 121-123: «En større Sorge ej findes, / end at erindre lykkelige Dage / i Vanheds Stund»). Tutte le citazioni dalla *Commedia* in danese sono tratte da Alighieri 1948.

7 «den tredje af de ni himmelkredse, [...] Venus' sfære».

8 «mätte hans skam fryse isblå og hans øjne være lukket af istårer i det nederste Helvedes issø, hvor han nu forhåbentlig befinder sig i selskab med andre, som forrådt deres eget blod!».

faree e cencri con anfibena che pullulano nel deserto di Libia.⁹
(Ørum 1977: 62-63)

Il racconto prosegue rievocando la figura di Vanni Fucci e attribuendo a lui e a Lapo il castigo della metamorfosi:

No, no, Lapo, tu non riuscirai affatto a riconoscere lo stizzoso mastino della fazione dei Neri a Pistoia quando lo incontrerai nella settima delle Malebolge. In forma di serpe a quattro zampe si scioglie dall'intrico della fossa dei serpenti e corre incontro a te, che ha atteso con ansia; e si alza terribile, ma non per abbracciarti – oh no, Lapo! La sua ripugnante testa piatta avanza e ti punge il ventre, nell'ombelico, così veloce che non te ne rendi conto [...]. La coda del serpente si fende e allo stesso tempo le tue cosce e gambe si attaccano strette unendosi a formare una coda di serpente dalla pelle coperta di corni e squame, che si contorce sotto di te, mentre il serpente Vanni si solleva sulle tue gambe. Le sue corte zampe anteriori si allungano come braccia, le tue braccia si ritraggono nelle ascelle, e poi le zampe posteriori dell'animale si attorcigliano insieme e diventano il membro che l'uomo cela, quel membro che a te nello stesso istante si fende fino alla radice.¹⁰ (63)

La rappresentazione dell'Inferno ha il suo momento culminante in un episodio in cui Ørum ricorre a un'altra forma d'arte per mettere in scena visivamente il mondo dell'oltretomba. È ancora Ginepro che, raccontando ad Ansel la sua vita, descrive uno spettacolo teatrale cui ha assistito a dieci anni. Sul palcoscenico allestito in mezzo a una piazza ha luogo una sacra rappresentazione della vita e della passione di Cristo in cui è presente anche l'ingresso dell'Inferno, raffigurato da una testa di drago con le fauci spal-

9 «Du er fordømt, Lapo. Du skal selv smeltes om i Helvede. Dernede er et sted, dets navn er Sorgkældrene, og i den syvende kælder bliver ransmænd som du hensat, nøgne og bagbundne med bånd som er levende, knudebundne slanger, for i al evighed at blive stukket med giftbrodde og opædt påny og påny af hæsligt kryb, ti gange større og hundrede gange flere end samtlige de snoge og pilslanger, de dobbeltslanger, giftøgler og vipere, der vrimler i Libyens ørken».

10 «Nej, nej, Lapo, du vil aldeles ikke kunne kende den arrige blodhund af de Sortes parti i Pistoia, når du mødes med ham i den syvende af Sorgkældrene. I skikkelse af en firbenet slange løsgør han sig fra ormegårdens mylder og iler dig i møde, som han har ventet med længsel; og han rejser sig frygtelig, men ikke for at omfavne dig – o, nej, Lapo! Hans hæslige flade hoved farer frem og stikker dig i bugen, i din navle, så hastigt at du ikke begriber det [...]. [S]langens hale kløves og samtidig dine lår og ben klæber sig tæt til hinanden og forenes med hornet og skællet hud til en slangehale, der vrider sig under dig, alt imens slangen Vanni rejser sig på dine ben. Dens korte forben gror ud som arme, dine arme kryber ind i armhulerne, og dernæst snor dyrets bagben sig sammen og bliver til det lem, som en mand bærer tildækket, det lem som hos dig i det samme øjeblik kløves til roden».

cate. In una scena in cui Lucifero balla con Maria Maddalena, si palesa agli occhi del bambino una vera e propria visione infernale:

Mentre la musica si faceva più concitata e il canto del coro elevava la sua invocazione, vidi l'Inferno aprirsi dietro la danzatrice. Le fauci spalancate della testa di drago emisero una nuvola di fumo di fuoco e vapore di zolfo, che faceva risaltare una figura vestita in un costume di colore fiammante: Lucifero, che mostra la sua vera persona nascondendosi dietro la maschera cornuta con il ghigno del Diavolo.¹¹ (Ørum 1977: 47)

In effetti Ginepro ritiene che a interpretare Lucifero non sia un attore bensì il demonio stesso, in viaggio sulla terra e alloggiato alla locanda, che nella sacra rappresentazione compare in vari ruoli, come il re magio etiope, fino a impersonare sé stesso, fingendo di rappresentare con una maschera quello che è in realtà.

L'episodio appare particolarmente significativo perché, da un lato, richiama attraverso l'espedito della sacra rappresentazione il tema della visione, riallacciandosi quindi anche al genere letterario medievale della *visio*, cui si può ricondurre la stessa *Commedia*. Non si tratta peraltro dell'unico riferimento all'esperienza della visione, ricordata anche a proposito dell'eremita, che pare vivere sui monti in contemplazione dei beati delle sfere celesti (Ørum 1977: 8), tanto che Ansel gli attribuisce il nome di Padre Saturno (*Fader Saturnus*), associandolo agli spiriti contemplanti del VII cielo.

D'altro canto, la sacra rappresentazione è rievocata nella prospettiva del narratore intradiegetico Ginepro, che narra un suo ricordo di bambino. Questo fa sì che l'irruzione fisica del demoniaco nella vita quotidiana, e quindi l'interazione materiale tra dimensione terrena e ultramondana, che arriverebbe fino a un rapporto sessuale tra Lucifero e la nonna di Ginepro (Ørum 1977: 41), sia filtrata e al contempo relativizzata da questa stessa prospettiva, che il lettore potrebbe legittimamente mettere in dubbio come rielaborazione fantasiosa della mente impressionabile di un fanciullo.

Questo aspetto si collega a un tema ricorrente dell'opera, ossia la riflessione sulla rappresentazione artistica e il suo rapporto con la realtà, o in altri termini sul rapporto tra realtà e sogno in quanto fonte d'ispirazione dell'opera d'arte, come Ansel spiega a Ginepro: «Tu sei un vero artista, che crea la realtà dai suoi sogni»¹² (Ørum 1977: 36). Il sogno, del resto, è anche uno degli espedienti di cui si serve la letteratura medievale delle visioni come chiave di accesso alla realtà ultraterrena. Che i confini tra le due dimensioni

¹¹ «Mens nu musikken blev heftigere og korsangen steg besværgende, så jeg Helvede åbne sig bag danserinden. Dragehovedets opspilede gab pustedede en sky af ildrøg og svovldampe, som udskilte en skikkelse klædt i en flammefarvet dragt: Lucifer, som viser sin sande person idet han skjuler sig bag den hornede maske med Djævelens grin».

¹² «Du er en sand kunstner, som skaber virkeligheden af dine drømme».

non siano netti è sottolineato anche dal fatto che talvolta i personaggi sono descritti come ombre, proprio come le anime che Dante incontra nel suo viaggio. Chiede ancora Ansel a Ginepro:

Che cos'è il sogno, e che cos'è la realtà? Il sogno è solo una specie di luce che rende ciechi davanti alla realtà? Oppure è così, che quando tu vedi me, Ginepro, seduto qui, vedi un'ombra, un'ombra ripugnante e grottesca cresciuta sulla parete del tempo? E se potessi distoglierne lo sguardo, vedresti che quest'ombra è gettata da un bel bambino sognante.¹³ (38-39)

La realtà è ambigua, la verità si rivela sfuggente e duplice come un'idra a due teste (138). Queste considerazioni hanno una portata non solo gnoseologica ma anche etica, per esempio nei dubbi sui concetti di vendetta e giustizia che muovono le azioni di Ansel nel perseguire l'assassino della sua famiglia:

Un uomo parte alla ricerca della vendetta e così cammina sulle vie del Diavolo. Ma non ha forse con sé Dio nel momento in cui la vendetta è un mezzo per fare giustizia? [...] Ma tu sai forse dirmi, Padre, perché deve essere così, perché un uomo non può distinguere in sé stesso Dio e il Diavolo?¹⁴ (22)

Ma qui interessa concentrarsi soprattutto sulla dimensione della creazione artistica, che è essa stessa oggetto di narrazione. Si è già visto come si faccia esplicita menzione del sommo Poeta e come si riportino citazioni di passi letterari, tratti non solo dalla *Commedia*, ma anche, in un caso, dal *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi nella traduzione di Johannes Jørgensen (Ørum 1977: 137-138). Anche altre forme d'arte, oltre alla letteratura, sono oggetto d'attenzione, come il teatro, già menzionato, e la pittura, soprattutto nella descrizione di un affresco che Ansel sta restaurando in casa di Madonna Chiara e che rappresenta la vicenda di Giuditta, simbolica prefigurazione della vendetta che i due si accingono a compiere. L'elemento che manca è la testa di Oloferne, per la quale l'abate Ruggieri appare un modello perfetto (118). Ma Ansel non è l'unico artista, anche Ginepro è considerato tale per la sua abilità narrativa:

¹³ «Hvad er drøm, og hvad er virkelighed? Er drømmen kun som et lys, der blænder for virkeligheden? Eller er det således, at når du ser mig, Ginepro, sidde her, ser du en skygge, en hæslig og grotesk skygge groet op på tidens væg! Og kunne du vende dig bort fra den, ville du se, at denne skygge kastes af et smukt og drømmende barn».

¹⁴ «En mand går ud for at søge sin hævn og færdes dermed på Djævelens veje. Men har han ikke Gud med sig, når hævnen tilvejebringer retfærdighed? [...] Men kan du så sige mig, Fader, hvorfor det skal være således, at et menneske ikke kan adskille Gud og Djævelen i sig?».

Dopo migliaia di ripetizioni il resoconto di Ginepro era diventato un'opera d'arte compiuta, che si poteva paragonare a uno spettacolo ben allestito. Solo in rare occasioni deviava dal testo ripetuto parola per parola con improvvisazioni di poco conto, come può accadere anche su un palcoscenico. [...] Dagli spettatori di turno tra gli avventori abituali esigeva altrettanta fedeltà al ruolo di ascoltatori, come una condizione indispensabile perché l'opera potesse essere creata e portata a compimento.¹⁵ (32)

È forse proprio per questa sua abilità che, come s'è visto, la rievocazione dell'universo ultraterreno di Dante è affidata, se non esclusivamente, in via decisamente prioritaria alla sua voce.

La discussione sull'arte, sulla sua funzione e sul suo rapporto con la realtà conferisce al romanzo una stratificazione metaletteraria, quasi una *mise en abyme*, che appare particolarmente rilevante per comprendere l'ultima strategia con la quale Ørum inserisce nella propria narrazione elementi della *Commedia*, che è anche la più raffinata e interessante sul piano compositivo e narrativo. Questa tecnica, più difficile da riconoscere per chi non abbia familiarità con l'ipotesto, consiste nel rielaborare episodi danteschi inserendoli direttamente nella narrazione, adattati a un nuovo contesto e a nuove funzioni. In questi casi i personaggi del romanzo vivono nella loro 'realtà' le vicende della *Commedia*, benché l'opera, come s'è visto, sia loro nota anche nella sua dimensione prettamente letteraria: il poema di Dante è al tempo stesso 'letto' e 'vissuto', opera letteraria e realtà nella finzione narrativa.

Un esempio di questa strategia s'incontra nella sezione iniziale del romanzo, quando viene introdotto il protagonista Ansel nel suo incontro con l'eremita. L'uomo ci viene presentato mentre, a dorso di un asino, s'aggira sui rilievi intorno a Firenze perché ha smarrito la strada per arrivare in città. La condizione del viandante smarrito rimanda immediatamente al Dante personaggio nel canto I dell'*Inferno*, un rinvio confermato da una serie di ulteriori dettagli: l'oscurità (qui dovuta al crepuscolo), la foresta, i monti in sostituzione del colle, fino all'incontro con l'eremita che farà da guida ad Ansel, così come Virgilio a Dante. Il parallelo con il testo dantesco è evidenziato anche a livello linguistico perché Ørum riprende una serie di termini direttamente dalla traduzione danese, come dimostrano i seguenti passi (la voce narrante in terza persona si alterna al discorso diretto di Ansel in prima persona)¹⁶:

15 «Efter tusinde gentagelser var Ginepros beretning blevet til et endegyldigt kunstværk, der kunne sammenlignes med et veliscenesat skuespil. Han fraveg kun en sjælden gang den ordrette tekst med ubetydelige improvisationer, som det også kan ske på en scene. [...] [Han] krævede af sine skiftende tilhørere blandt stamgæsterne en tilsvarende troskab mod tilhørerrollen som en nødvendighed for, at værket kunne skabes og fuldkommengøres».

16 Per evidenziare il parallelismo con il testo dantesco, nei passi riportati di seguito in traduzione italiana si utilizzano i termini della *Commedia*, segnalati in corsivo, quando questo

Nell'oscurità veniva un uomo, cavalcando da est oltre la montagna.¹⁷ (Ørum 1977: 14; cfr. v. 2)

Se avessi perso anche te, sarei in una situazione peggiore di questa, in cui ci siamo solo *smarriti* dalla *via* intrapresa.¹⁸ (15; cfr. v. 3)

[...] mi sono *smarrito* in queste *selve* e montagne. Vuoi indicarmi la *diritta via* per Firenze?¹⁹ (16; cfr. vv. 2-3, 12)

[...] sul cui dorso [dell'asino] ero caduto in un *sonno*²⁰ (20; cfr. v. 11)

Anche l'ambiente montuoso può ricordare il colle ai cui piedi giunge Dante. Nella resa italiana questo appare poco evidente, ma è opportuno sottolineare che il «colle» di *If* I, 13 è tradotto in danese con il termine «Fjeld» (qui al v. 15), che indica piuttosto un'alta montagna, tanto che da qui potrebbe essere derivata a Ørum l'idea del contesto montuoso, per il quale usa però la parola danese più comune *bjerg* (es. 1977: 14, *passim*). Anche la «valle» di *If* I, 14 (dan. «Dalen») è richiamata dalla valle dell'Arno in cui si trova Firenze, osservata dall'alto del rifugio dell'eremita.

Infine, l'apparizione dell'eremita alla fioca luce del falò circondato dall'oscurità fa sì che, di primo acchito, il cavaliere lo scambi per un'ombra dell'aldilà: «Sei dunque un uomo e non, come ho temuto all'inizio, un'ombra dal mondo dei morti, disse»²¹ (16), riecheggiando il dubbio di Dante alla vista di Virgilio (*If* I, 66). E come Dante dovrà «tenere altro viaggio» (*If* I, 91), così l'eremita sottolinea, passando dal piano geografico a quello spirituale, che non c'è una 'diritta via' per Firenze in quanto la città è in preda ai vizi: «O dovrebbe esserci una diritta via per il postribolo, per la lussuria e l'avidità?» (16)²², con una domanda retoricamente costruita su tre elementi, che forse adombrano le tre fiere.

In generale, al di là dei singoli dettagli, risulta evidente la memoria del passo dantesco di cui è intessuta, a livello sia contenutistico sia stilistico, tutta la costruzione di questa scena, che fa da proemio al romanzo come il I

avviene nel romanzo danese, anche a costo di una resa italiana meno scorrevole rispetto all'originale. Tra parentesi si rinvia ai rispettivi versi di *If* I. I passi in lingua originale citati nelle note successive sono seguiti tra parentesi dai versi del I canto nella traduzione danese (Alighieri 1948); il corsivo evidenzia le corrispondenze lessicali.

17 «I mørket kom en mand ridende østfra over bjerget» (cfr. *If* I, 2: «jeg fandt mig i en Skovs bælgmørke Sale»).

18 «Hvis jeg havde tabt dig med, var jeg værre stillet end nu, hvor vi blot har *forvildet* os bort fra den slagne *vej*» (cfr. *If* I, 3: «*forvildet* fra den *Vej*, som var mig givet»).

19 «[...] jeg er faret *vild* i disse *skove* og bjerge. Vil du sige mig *den rette vej* til Firenze?» (cfr. *If* I, 2 alla nota 17 per «Skov»; e I, 12: «at fra *den rette Vej* den lod mig vige»). In questo caso l'espressione «den rette vej» è ripresa dal v. 12 danese, ma si preferisce tradurla con «la diritta via» del v. 3 italiano per una resa linguisticamente più prossima.

20 «[...] på hvis ryg jeg faldt i *søvn*» (cfr. *If* I, 11: «saa mægtig havde *Søvn* mig overvældet»).

21 «Så er du vel et menneske og ikke, hvad jeg først frygtede, et skygebillede fra de døde, sagde han».

22 «Eller skulle der føre en ret vej til skøgens hus, til vellysten og griskheden?».

canto alla *Commedia*. Alla luce di questo, non stupisce che anche Ansel invochi le Muse, citando *If* II, 7: «O muse, o alto ingegno, or m'aiutate» (15)²³.

Se nell'esempio ora analizzato il parallelo tra il romanzo e la *Commedia* si fonda su una situazione simile dei due protagonisti, la stessa strategia, consistente nell'adattamento di immagini e motivi del poema all'interno della narrazione, s'incontra anche in altri passi con effetti diversi. Per esempio, in una scena ambientata lungo la sponda dell'Arno una folla s'accalca attorno a un traghettatore che porta sulla sua imbarcazione il santo eremita, oggetto della venerazione popolare. Il modello è chiaramente la calca delle anime sulla riva dell'Acheronte per imbarcarsi sul vascello di Caronte (*If* III, 82-120), ma qui l'episodio è rievocato al solo scopo della rappresentazione retorica, senza che si possa istituire un parallelo tematico. I dannati sono sostituiti da una folla indistinta di poveracci, derelitti e malfattori, che l'autore paragona a uno stormo di storni neri (Ørum 1977: 146). Sono raccolti intorno a una barca tirata in secco, su cui si erge come un gigante uno dei traghettatori in servizio sul fiume, che li minaccia come un cane infuriato cui si voglia rubare un osso. Quando vede arrivare una prostituta, inveisce contro di lei intimandole di allontanarsi per non farla avvicinare all'eremita, anche se poi questi la accoglie benevolo. Per quanto differente nell'elaborazione dei dettagli, il modello è facilmente riconoscibile ed è peraltro dichiarato esplicitamente quando la donna si rivolge al traghettatore chiamandolo per nome: «Charon», Caronte (*Ibidem*).

Come si sarà notato, gli esempi citati per le varie strategie mostrano come Ørum tragga il suo materiale principalmente dai canti dell'*Inferno*. E in effetti a un girone dell'*Inferno* pare simile la stessa Firenze ritratta nel romanzo, novella Babilonia abitata da ladri e prostitute, mendicanti e religiosi corrotti, sede di crimini e scelleratezze, nella quale, proprio nelle stesse ore in cui si svolge la trama, inizia a diffondersi la peste, una memoria più boccacciana che dantesca. Del resto, anche se non così presente nel tessuto testuale, non è forse estranea all'autore la lezione del *Decameron*, accanto a quella della *Commedia*, quando rappresenta diversi tipi di corruzione e vizi. La critica colpisce non da ultimo la Chiesa, in particolare nel contrasto tra i francescani conventuali, rappresentati dall'abate, e il movimento spirituale, simboleggiato dall'eremita, visto come un messo della giustizia divina.

Dopo che l'azione si è sviluppata lungo una trama di complotti, crimini, soprusi, tra sete di vendetta e anelito alla giustizia, quando alla fine i protagonisti escono di notte dalla città e riprendono la strada per i monti, dalla quale erano giunti all'inizio, lasciandosi alle spalle la nebbia che avvolge la valle dell'Arno, Ansel, artista definito «esperto di versi» («den verskyndige», Ørum 1977: 178), non può che concludere con le parole del Poeta, citate letteralmente dalla versione danese della *Commedia*: «Så steg vi ud og genså Himlens stjerner» (*Ibidem*), «E quindi uscimmo a riveder le stelle».

23 «Nu, hørje Genius! Muser! Hjælp I sende!».

Bibliografia

- Alighieri D., ⁶1948, *Dante Alighieris Guddommelige Komedie*, trad. di Chr.K.F. Molbech, introduzione di Valdemar Vedel, 108 illustrazioni di Ebba Holm, København, Gad, (1851-1862).
- Frederiksen E., 1965, *Dante e la Danimarca*, «Analecta Romana Instituti Danici» III: 183-205.
- Houe P., 1992, *Danish Literature, 1940-1990*, in S.H. Rossel (a cura di), *A History of Danish Literature*, Lincoln-London, University of Nebraska Press: 387-543.
- Rinaldi M., 1992, *Dante in Danimarca*, in E. Esposito (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 27-29 aprile 1989)*, Ravenna, Longo: 245-250.
- Schou S., 2006, *Konkretion og myte i prosaen*, in S. Schou-L. Horne Kjældgaard et al. (a cura di), *Dansk litteraturs historie*, vol. 4, 1920-1960, København, Gyldendal: 548-570.
- Schwarz Lausten P.-Toftgaard A., 2016, *La fortuna di Dante in Danimarca. Leggere, tradurre, studiare e collezionare Dante*, in E. Garavelli (a cura di), "Quando soffia Borea." *Dante e la Scandinavia nel 750esimo anniversario della nascita del Poeta (1265-2015). Atti dell'VIII seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 26 ottobre 2015)*, Université de Helsinki: 149-180.
- Sørensen H., 1965, *Dante in Danimarca*, in V. Branca-E. Caccia (a cura di), *Dante nel mondo. Raccolta di studi promossa dall'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Firenze, Olschki: 129-150.
- Ørum P., ²1977, *Komedie i Firenze*, København, Fremad, (I ed.: *Komedie i Florens*, 1960).

JOSÉ LEZAMA LIMA E PIER PAOLO PASOLINI: UN DIALOGO DANTESCO

Francesca Valentini
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Petrolio (2010) è l'ultima opera scritta da Pier Paolo Pasolini. Il romanzo venne pubblicato solo nel 1992 a cura di Maria Careri e Graziella Chiarcossi, con la supervisione di Aurelio Roncaglia. Inizialmente il romanzo non suscita l'interesse della critica, che non focalizza l'attenzione su «un'opera così complessa ed al contempo folgorante nella struttura e nel contenuto» (Consoni 2008: 7). Pasolini, parlando di *Petrolio*, afferma: «Ho iniziato un libro che mi impegnerà per anni [...]. Non voglio parlarne, però; basti sapere che è una specie di “summa” di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie» (Re 1975: 3). Volponi sostiene: «sapeva che era un'impresa difficile, ma ne era entusiasta: in quel libro buttava tutto il suo impeto e le sue ambizioni. Mi disse che con *Petrolio* voleva esprimere i drammi della società, smascherare il potere. Doveva essere un imponente volume sociale, una caccia alla simulazione e alle illusioni del tempo, una dichiarazione di sdegno» (Consoni 2008: 21).

Il romanzo, che secondo le stesse affermazioni dell'autore, avrebbe dovuto rappresentare il culmine della sua attività letteraria, è stato pensato sin dal principio come una serie di Appunti, struttura adatta a continue integrazioni e annotazioni; come sottolinea Walter Siti, il manoscritto di *Petrolio* presenta annotazioni, indicazioni correttive, appunti in chiose, disarticolazioni dell'ordine stabilito (Siti 1998). L'opera è caratterizzata da quello che in Pasolini è un non finito programmatico, tuttavia, la prematura scomparsa dell'autore, complica ulteriormente l'interpretazione e l'analisi dell'enciclopedico progetto. Se l'influenza dell'incompletezza strutturale di *Petrolio* è evidente e viene esplicitata dallo stesso Pasolini che lo definisce «un'opera monumentale, un *Satyricon* moderno» (Pasolini 2010: 3), non si possono

negare altre influenze che rendono il romanzo un complesso di rimandi e interpretazioni, un'opera aperta, secondo la definizione di Umberto Eco (Eco 2013: 35 sgg.). Il procedimento narrativo che prevede un dialogo incessante tra il passato e il presente letterario e culturale, tra «fatti reali, sogni o congetture» (Pasolini 2010: 4, con adattamento), è una delle costanti della poetica pasoliniana: Vallora parla di una «manieristica volontà di riscrittura» (Vallora 1978: 120) capace di creare strutture narrative nuove attraverso la rielaborazione del pre-formato. In *Petrolio*, è lo stesso Pasolini, in una delle riflessioni metaletterarie presenti, a creare una sorta di virtuale bibliografia dell'opera: nell'Appunto 19a, *Ritrovamento a Porta Portese*, il lettore si trova dinanzi alla materializzazione della natura composita del romanzo: «i libri ritrovati [...] si presentano come l'appendice fisica e 'corporea' dell'enciclopedismo del romanzo pasoliniano» (Lago 2006: 47). Tra i volumi della valigetta piena di libri del mercato di Porta Portese spiccano quelle che sono fonti dirette del romanzo come *I demoni* di Dostoevskij – riferimento che torna nell'Appunto 105, *Premessa alla grande Digressione*¹ – Swift, Hobbes, Pound, il Don Chisciotte² e «un'edizioncina, anch'essa economica, della *Divina Commedia*, dove c'era solo un indizio, cioè una grande orecchia nella pagina dove cominciava il Canto XXIX del Purgatorio. Mentre molto sottolineate erano le paginette su Dante (e anche su De Sade) di un volumetto in francese: *L'écriture et l'expérience des limites* di Philippe Sollers» (Pasolini 2010: 95).

La presenza di Dante nell'opera di Pasolini³, quella che Siti definisce la sua «spina dorsale» (Siti 1998: CXIV), è una presenza che cresce nel tempo dagli anni '50 alle ultime opere dell'autore: il «dantismo fa capolino in celluloido e a stampa tra i gironi di *Salò* (1975), *La Divina Mimesis* (concepita tra il '63 e il '65, ma uscita nel 1975 a ridosso dell'assassinio dello scrittore), e *Petrolio* (che copre come cronologia interna gli ultimi anni di vita)» (Dini 2005: 140). Il richiamo di Pasolini va al Dante poeta in esilio, mai incline al compromesso, maestro di una poesia forte, politica e civile: nel suo in-

1 Pasolini scrive: «Che Carlo [il protagonista] sia uno Stavrogin, non può essere assolutamente e neanche lontanamente vero. È indubbio però che egli è proprio quello Stavrogin che Dostoevskij aveva programmato di fare (e che poi in realtà non ha fatto: per la semplice ragione che egli non avrebbe mai potuto sopportare di convivere per circa due anni della sua vita (1868-69) con un personaggio simile. Carlo è cioè un personaggio veramente 'tiepido'. [...] Insomma, in conclusione, Carlo è uno Stavrogin come dovrebbe essere stato [...]» (Pasolini 2010: 500).

2 La presenza di riferimenti alla letteratura spagnola in *Petrolio* è testimoniata anche da un frammento presente nella bozza del romanzo: la vicenda di Carmelo, amate del protagonista, è infatti una sintesi del *Lazarillo de Tormes*, romanzo picaresco spagnolo; il frammento verrà tuttavia biffato dallo stesso Pasolini (ne parlerà Siti nell'edizione che sta attualmente curando per Garzanti).

3 In parte si può anche pensare che questa presenza sia condizionata dall'ammirazione di Pasolini nei confronti di Pascoli, il quale si era dedicato a vari studi sulla poetica dantesca. Pasolini aveva dedicato la sua tesi di laurea alla poesia pascoliana.

tervento sulla rivista «Paragone» nel dicembre del 1965⁴, Pasolini definisce Dante una figura intellettuale capace di sondare livelli sociali diversi adattando, soprattutto nell'*Inferno*, il linguaggio e l'immaginario al mondo rappresentato, procedura che ha caratterizzato anche la cifra stilistica del poeta di Casarsa, il quale non si è sottratto all'esplorazione di mondi diversi, dall'universo della campagna friulana, ai sobborghi della Roma postindustriale. In *Petrolio*, il debito pasoliniano nei confronti del grande trecentista emerge sin dal titolo del romanzo: tra i fogli iniziali della cartella in cui Pasolini conservava il manoscritto del romanzo, si trovano tre indicazioni diverse per quello che sarebbe dovuto essere il titolo definitivo. La prima opzione era 'Romanzo', la seconda 'Vas' e la terza 'Petrolio'. Secondo Siti il titolo 'Vas' sarebbe il risultato «di una suggestione dantesca nel riprendere il 'vas d'elezione' dall'*Inferno*, II, 28, e sarebbe a sua volta una citazione degli 'Atti degli Apostoli' (9,15), in cui 'vas electionis' è San Paolo» (Consoni 2008: 33). Come sottolinea Siti, il verso dantesco «Andovvi poi lo Vas d'elezione» era già stato citato negli Appunti e nei frammenti per il VII canto della *Divina Mimesis*, dove assistiamo ad un rovesciamento e il «vas» diventa «vas di riduzione» (Pasolini 2019b: 45). Antecedente a *La Divina Mimesis*, opera che spesso è stata letta dalla critica come un fallimento, «l'esempio dell'impraticabilità di una 'imitazione' del modello» (Dini 2005: 141), è un frammento narrativo pubblicato nel 1965 in *Ali dagli occhi azzurri*: «La mortaccia»⁵. Il frammento, abbozzato e incompiuto, testimonia il progetto pasoliniano di un'attualizzazione della *Commedia* dantesca⁶: la pratica della riscrittura del capolavoro della letteratura italiana è quindi rintracciabile già nel 1959, data di composizione de «La mortaccia». Il frammento presenta una *mimesis* totale nell'orizzonte interpretativo e sociale dei personaggi, richiamando quella che per Pasolini era la capacità dantesca di scandagliare l'intero universo psicologico del sistema di personaggi presentati. Come Dante era stato capace di dare voce alla stratificata società a lui contemporanea, così Pasolini si riproponeva di far «rivivere un discorso altrui, linguisticamente» (Pasolini 2019c: 109), oggettivando quella condizione sociale che si riflette sull'uso del linguaggio. «La mortaccia» si presenta divisa in due canti che riprendono i luoghi del Canto I dell'*Inferno* di Dante: ne vengono riprese le allegorie, quali la selva, il colle, le fiere, ma vengono adattate ad un contesto storico-sociale diverso. La «pora Teresa» pasoliniana si muove in una capitale sonnolenta, avvolta da una notte buia – riferimento all'oscurità

4 Il contributo, «La volontà di Dante ad essere poeta» fa parte della raccolta *Empirismo eretico*.

5 Va segnalato che *Ali dagli occhi azzurri* è una silloge composta che comprende testi di varia natura collegati tra di loro proprio da un comune scheletro dantesco.

6 Scrive Pasolini: «Sto scrivendo un libro, che non so se chiamare romano, che racconta la discesa all'*Inferno* secondo la falsariga dantesca (un Dante letto sui fumetti) di una prostituta: all'*Inferno* si incontreranno tutti i protagonisti della nostra storia, della nostra cronaca, della nostra tipica vita quotidiana» (Pasolini 1992: 150-151).

che domina l'Inferno di Dante – cerca di salire un monte che «era tutta una melma» (Pasolini 2014: Ebook pos. 3835) e non le permette di avanzare, incontra «colla bava alla bocca, tre canacci lupi, abbaiano da torcersi i polmoni, secchi allampanati, con le code dritte sulle cosce spelate e piene di rogna» (*Ibidem*). Anche Virgilio viene trasfigurato nella versione pasoliniana: chiama Teresa rivolgendole un «Aòh» e la donna «non riusciva a svagare s'era un cliente, di quelli che arrivano con la macchina, a San Sebastiano, e non vogliono farsi conoscere, o perché sono sposati, o perché sono viziosi, oppure se si trattava invece di qualcuna di quelle persone importanti che s'incontrano andando per gli uffici a fare le carte. Oppure un dottore di San Gallicano, o magari... un commissario di polizia!» (pos. 3846). Pasolini realizza quindi una riscrittura straniante del modello dantesco, ma, a tempo stesso, è necessario considerare la distanza prospettica esistente tra la ricezione medievale del testo di Dante e quella del testo di Pasolini: la pratica di riscrittura è una sorta di opera di traduzione culturale che richiede un adattamento della simbologia ad un contesto diverso. La percezione dell'uomo medievale traduce le allegorie della selva e del colle come il simbolo della decadenza e della corruzione del suo tempo allo stesso mondo in cui l'uomo contemporaneo interpreta lo scenario delle borgate romane, il degrado della prostituzione e della lotta volgare per la sopravvivenza. Pasolini si ispira quindi alla «giustizia gerarchizzata dell'imbuto infero sottoponendovi le moderne nefandezze del perbenismo borghese, l'ovvietà, la paralisi, la mediocrità, e sperimenta le tinte più cruente delle roventi bolge di Dante per tratteggiare la dannazione e l'innocenza dei ghetti suburbani» (Titone 2001: 4). Il procedimento pasoliniano è una vera appropriazione del modello di Dante che passa attraverso l'uso del plurilinguismo e pluristilismo.

Tuttavia del progetto letterario de «La mortaccia» rimane un unico frammento: più che di un fallimento, come spesso ha asserito la critica letteraria, crediamo che si possa parlare di un tentativo che però non riesce a soddisfare Pasolini: il poeta non rinuncia al suo proposito, infatti inizia a scrivere la *Divina Mimesis*, ma è evidente che non ha ancora trovato la sua ideale soluzione. Pasolini afferma in un'intervista del 1975: «[La Divina Mimesis] È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo pubblico i primi due canti: a un Inferno medievale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al “mezzo del cammin di nostra vita”, all'incontro con le tre fiere, eccetera» (Pasolini 2019b: nota iniziale). La riscrittura della *Commedia* in chiave neocapitalista è per Pasolini un percorso fatto di tentativi che culminerà nella scelta meno ovvia, quella del romanzo, nonostante l'autore sia generalmente «refrattario al genere romanzesco» (La Porta 2012: 127) perché ritiene il romanzo, genere borghese per eccellenza, poco incline alla rappresentazione della «rivela-

zione oracolare» (*Ibidem*). Pasolini concepisce *Petrolio* come la rappresentazione della vita di un dirigente dell'Eni: Carlo, cattolico progressista, il quale subisce da subito una dissociazione simbolica in Carlo di Polis e in Carlo di Tetis, il quale ha un aspetto infernale e incarna le pulsioni più segrete e scandalose del personaggio⁷. È attraverso Carlo di Tetis che Pasolini compie quella discesa infernale che aveva cercato di tracciare in «La mortaccia» e nella *Divina Mimesis*. Carlo di Tetis si muove sullo scenario di una Roma corrotta, vive completamente calato in una realtà letta come ormai irrecuperabile. Nell'Appunto 51, Carlo subisce un'ulteriore metamorfosi, chiaro riferimento kafkiano, come ha messo in luce Rino Genovese (1995: 83): il protagonista assiste al suo cambio di sesso. È dopo l'episodio del metamorfismo simbolico subito da Carlo che si svolge la scena più celebre dell'intero romanzo, ovvero l'Appunto 55, quello del «Pratone della Casilina». Carlo, nell'Appunto 55, viene ritratto mentre trascorre la notte alternando venti rapporti sessuali con altrettanti giovani delle borgate romane. Il capitolo, che da subito ha attirato l'attenzione della critica per il suo contenuto, è l'emblema della sessualità famelica e onnivora del protagonista. Pasolini indugia sulle descrizioni fisiche dei ragazzi del Pratone attuando una tecnica costitutiva della scena che richiama una «impostazione teatrale di origine dantesca» (Bazzocchi 2006: 20). È sempre Bazzocchi a mettere in luce che tutti i ragazzi dell'Appunto 55 sono «individuati dalla specificità dei loro capelli, dall'odore che si portano dietro, dal loro membro e dalle loro abitudini sessuali» (*Ibidem*); la tecnica utilizzata da Pasolini che fa corrispondere alla descrizione del volto e dell'aspetto fisico di ciascuno dei ragazzi quella del loro membro, richiama un altro capitolo letterario, ugualmente discusso, ovvero l'VIII capitolo di *Paradiso* (1966) del cubano José Lezama Lima. Il romanzo, il cui titolo è un chiaro omaggio al capolavoro di Dante (Pérez Firmat 1976: 247), è l'atto finale dell'ammirazione di Lezama Lima per il poeta italiano. Ideatore e fondatore del Grupo Orígenes, all'interno del quale era tangibile «la presencia dantesca» (Bello Valdés 2009: 7), Lezama conservava nella sua personale biblioteca di Calle Trocadero 162 due copie della *Divina Commedia*: la prima era una versione in prosa tradotta da Aranda Sanjuán e pubblicata nel 1952 a Buenos Aires, la seconda vedeva la traduzione diretta da Cayetano Rosell, con note e prologo firmati dal presidente dell'Accademia Spagnola, Juan Eugenio Hartzenusch, e con le illustrazioni di Gustavo Doré. Le due copie sono conservate oggi nel fondo Lezama Lima della Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, ma non presentano annotazioni del poeta cubano. Il legame tra gli intellettuali del gruppo Orígenes e Dante è esplicito: «homenajes en versos, epígrafes, isotopías de sello dantesco, apelaciones diversas al autor de la Comedia hacen que el juicio que Fina García Marruz expresara en *La familia de Orígenes*, esto es, la

7 In realtà dovremmo parlare di tre personaggi: quello che assiste alla scissione, Carlo di Polis e Carlo di Tetis.

influencia de Dante en nuestro modernismo y, por extensión, en el “origenismo”, no resultara, [...], demasiado enfático»⁸ (Bello Valdés 2009: 90-91). È sempre Fina García Marruz a scrivere: «Dante es un nombre más esencial a nuestro modernismo que Verlaine. Martí hablaría del “Dante americano” que habría de sobrevivir cuando tuviéramos Hispanoamérica. El poeta de la *Vida Nueva*, el desterrado Orestes florentino, tenía que atraerlo, no como un influjo literario más, sino como esperanza de un espacio nuevo»⁹ (García Marruz 1997: 14). Lezama Lima, raffinato poeta e saggista, si dedica alla prosa solo nell’ultima parte della sua produzione e «la novelística lezamianna (*Paradiso*, *Oppiano Licario*, que pudo llamarse *Inferno*¹⁰) invita desde su título al diálogo con la *La Divina Comedia* dantesca»¹¹ (Bello Valdés 2009: 92). Come afferma Julio Ortega:

Tratándose de Lezama, poseído por la pasión analógica, la primera correlación con Dante que anuncian los títulos de las dos novelas (*Oppiano Licario* se llamó antes *Inferno*) no puede ser casual, aunque tampoco una correlación mecánica o meramente paralelística. Tratándose de Lezama, otra vez, las cosas se definen por su complejidad y, en el caso de esta novela inacabada y póstuma, por su enigma. [...] Tanto el paraíso como el infierno dantesco son en estas novelas dos emblemas de la tradición, dos imágenes generadoras capaces de desencadenar una metamorfosis distinta en la expansión y el drama de la causalidad, en la

8 «Omaggi in versi, epigrafi, isotopie di stampo dantesco, i diversi richiami all’autore della *Commedia* rendono il giudizio che Fina García Marruz ha espresso in *La familia de Orígenes*, ovvero l’influenza di Dante nel modernismo cubano, e per estensione, su quello che è l’origenismo, non eccessivamente enfatico». Ove non diversamente segnalato, le traduzioni sono a cura dell’autrice.

9 «Dante è un nome più importante per il nostro modernismo che quello di Verlaine. Martí parlerebbe di un “Dante americano” che dovrebbe sopravvivere quando avremo un’America ispanica. Il poeta della *Vita Nova*, l’esiliato Oreste fiorentino, lo avrebbe attratto, non tanto dal punto di vista letterario, quanto come speranza di uno spazio nuovo».

10 José Lezama Lima durante un’intervista afferma: «En realidad, es un poco prematuro pensar que mi próxima obra tenga que llamarse, en una inexorable ley de simetría, *Inferno*. Yo me decido por el nombre después de aquello que Kafka hacía referencia diciendo: sucede, quieras o no quieras. El nombre final no creo que tenga por ahora peculiar importancia. La cuestión está en que casi todos los días voy sumando página a página, los personajes se desplazan hacia nuevas situaciones, y las culturas entre el *Paradiso* y el *Inferno* se hacen más cercanas porque en realidad el júbilo del placer y el rechazo del dolor forman parte de un mismo éxtasis» (Méndez Martínez 2010: 30); «In realtà, è un po’ prematuro pensare che la mia prossima opera debba intitolarsi, come per un’inesorabile simmetria, *Inferno*. Io scelgo il nome dopo di quello a cui Kafka faceva riferimento dicendo: succede, che tu lo voglia o no. Il titolo finale, al momento, non credo abbia una grande importanza. La questione è che quasi tutti i giorni sto aggiungendo nuove pagine, i personaggi si muovono in nuove situazioni, e le culture tra il *Paradiso* e l’*Inferno* diventano via via più vicine perché in realtà la gioia del piacere e il rifiuto del dolore fanno parte della stessa estasi».

11 «I romanzi di Lezama (*Paradiso*, *Oppiano Licario*, che si sarebbe potuto intitolare *Inferno*) invita, a partire dai titoli, ad un dialogo con la *Divina Comedia* dantesca».

«cantidad novelable». Por eso, tanto el infierno como el paraíso, y también el purgatorio, están en este mundo, son formas perpetuadas por la búsqueda de la realización integral, por la aventura poética y metafísica del aprendizaje y el progreso espiritual.¹² (Ortega 1988: 684)

Il viaggio come metafora dell'esperienza umana verso la completa realizzazione, che per Dante era concepita, secondo quanto si apprende dal *De Monarchia*, come realizzazione materiale e spirituale, diventa in Lezama il moto ascensionale di José Cemí in *Paradiso* e la discesa in *Oppiano Licario* (1977). In tal senso, José Cemí, le cui iniziali rimandano a Jesus Christos, ovvero «l'uomo della passione, della morte e della resurrezione» (Nigro 2002: 692), in *Paradiso* sembra compiere «una discesa rituale nella morte e una resurrezione nella poesia» (690); lo stesso Lezama afferma:

En la novela José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la familia, del desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego, la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario [...]. Vemos, en cada uno de los capítulos del libro cómo se va desenvolviendo Cemí, cómo se va a veces marginando cuando surge Oppiano Licario, que es el conocimiento infinito.¹³ (Méndez Martínez 2010: 29)

Il pellegrino-Dante e il viaggiatore-Cemí acquistano consapevolezza durante un viaggio caratterizzato da eventi epifanici, sogni e incontri. In Lezama,

12 «Nel caso di Lezama, posseduto da una passione per l'analogia, la prima correlazione con Dante annunciata dai titoli dei due romanzi (*Oppiano Licario* si chiamava inizialmente *Inferno*) non può essere casuale e neppure una correlazione meccanica o un semplice parallelismo. Quando si tratta di Lezama, ancora una volta, le cose sono definite dalla loro complessità e, nel caso di questo romanzo incompiuto e postumo, dal suo enigma. [...] In questi romanzi il *Paradiso* e l'*Inferno* di Dante sono due emblemi della tradizione, due immagini generatrici capaci di scatenare una diversa metamorfosi nell'espansione e nel dramma della causalità, nella "quantità romanzabile". Per questo tanto l'inferno che il paradiso, ma anche il purgatorio, sono coinvolti in questo mondo, sono forme perpetuate dalla ricerca della pienezza integrale, dall'avventura poetica e metafisica del sapere e del progresso spirituale».

13 «Nel romanzo José Cemí vive tre momenti. Uno, il primo, è quello che potremmo chiamare placentario, dell'immersione nella famiglia, dello sviluppo nella placenta familiare. Poi, l'uscita, l'apertura al mondo esteriore, il momento dell'amicizia, il momento in cui Cemí si incontra con Fronesis e con Foción e successivamente la partecipazione di Cemí all'immagine, alla poesia e al regno degli archetipi che è ciò che rappresenta il suo incontro con Oppiano Licario [...]. Vediamo, in ciascuno dei capitoli del libro come si evolve Cemí, come questi si va emarginando quando emerge Oppiano Licario, il quale è la conoscenza infinita».

come in Dante, «todo parte de la propia experiencia, de la autobiografía; el cotidiano bregar, los seres y las cosas de este mundo, se vuelven, en un súbito-escorzo que descubre una visión íntima e iluminada-, correspondientes: un orden oculto, indescifrable para la razón per penetrable por el visionario, se hace patente»¹⁴ (Bello Valdés 2009: 96). Questo viaggio metaforico porterà alla stesura del capitolo più commentato e più controverso dell'opera, l'VIII capitolo, accusato assieme al IX, di essere «avasalladoramente homosexual»¹⁵ (Arenas 2011: 110). Cemí, pur rivestendo un ruolo marginale nel capitolo, poiché, come sostiene Mary E. Beaton, è presente solo come un «voyeur» (Beaton 2007: 11), completa la sua formazione anche dal punto di vista sessuale:

Paradiso es una totalidad y en esa totalidad está el sexo. En determinado momento del desarrollo de José Cemí ocurre el despertar genésico. [...] De tal manera que para mí todo lo que haga el cuerpo es como tocar un misterio superior a cualquier maniqueísmo modulativo, pues es absolutamente imposible descubrir nuevos vicios y nuevas virtudes, ellas estuvieron desde el inicio y estarán en las postrimerías, y tal vez sería bueno recordar la visión memorable de una Santa en la que se reveló que había un infierno, pero que estaba vacío.¹⁶ (Simón 1970: 24)

L'VIII capitolo può essere diviso in due parti: la prima, ambientata in un collegio, vede come figure protagoniche il semititanico Farraluque e il *guajiro* Leregas, la seconda ruota attorno a Godofredo El Diablo. Farraluque, «cruzado de vasco semititanico y de habanera lánguida»¹⁷ (Lezama Lima 2011: 263), è il guardiano dei bagni del collegio e si esibisce in «ritual fálico» (264), come farà il *guajiro* Leregas davanti ai suoi compagni di classe. Lezama, descrivendo il pene di Farraluque e Leregas, scrive:

El órgano sexual de Farraluque reproducía en pequeño su leptosomía corporal. Su glande incluso se parecía a su rostro. La

14 «Tutto si sviluppa a partire dall'esistenza, dall'autobiografia; la lotta quotidiana, gli esseri e le cose di questo mondo, diventano, in uno scorcio-improvviso che rivela una visione intima e illuminata-, corrispondente: un ordine nascosto, indescifrabile per il motivo per penetrabile dal visionario, diventa palese».

15 «dichiaratamente omosessuale» (Arenas 2009: 104).

16 «*Paradiso* è una totalità e in questa totalità c'è il sesso. In un determinato momento dello sviluppo di José Cemí avviene il risveglio genetico. [...] In questo modo per me tutto quello che fa il corpo è come toccare un mistero superiore a qualsiasi manicheismo modulativo, perché è assolutamente impossibile scoprire nuovi vizi e nuove virtù: questi c'erano dall'inizio e ci saranno l'indomani, e tale forse sarebbe bene ricordare la memorabile visione di una Santa in cui si rivelò che c'era un inferno, ma che era vuoto».

17 «incrocio di un basco semititanico e di una habanera languida» (Lezama Lima 2016: 323).

estensión del frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la cúpula de la membranilla a su frente abombada.¹⁸

(*Ibidem*)

El órgano sexual de Leregas, no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. [...] Su lengua tenía el rosado brioso de un perro de aguas. Se podía comparar entonces el tegumento de su glande con el de su cavidad bucal. Ambos ofrecían, desde el punto de vista del color, una rosa violeta, pero el del glande era seco, pulimentado, como en acecho para resistir la dilatación porosa de los momentos de erección; el de la boca brillantaba sus tonos, reflejados por la saliva ligera, como la penetración de la resaca en un caracol orillero.¹⁹ (267)

Lezama costruisce la descrizione del fallo come fosse il doppio anatomico del volto e del corpo del suo possessore; il procedimento lezamiano è costituito da una serie di comparazioni, rimandi cromatici, di assonanze. La peculiare tecnica descrittiva di Lezama ritorna nell'Appunto 55 di Pasolini:

Il cuore di Carlo era in tumulto, per la visione di quel cazzo, grande, chiaro, quasi luminoso nel suo pimento, con la pellicina tirata sulla glande appena appena un po' arrossata, e con la leggera screpolatura dovuta a una lanugine inodore, segno che era tanto che Sandro 'non se ne veniva': e del resto il carico del seme e della voglia era ben visibile in una certa palpitazione dell'intero membro, pulito, chiaro, ma nodoso [...] Il sorriso della larga bocca carnosa [di Sandro], quasi di negro – mentre l'impianto del suo viso era di tipo chiaro e quasi biondo – gli occhi rotondi, rimpiccioliti dal sorriso, le orecchie un po' sporgenti sotto la lanugine fitta dei capelli castano-chiari [...] (Pasolini 2010: 217)

Sergio slacciò subito la cinta, e con un gesto deciso tirò fuori il cazzo dal fondo degli slip, dove si era rannicchiato, tra il pelo fitto e crespo. [...] I capelli gli stavano attaccati alla testa, come una crosta fitta e nera. [...] Così il cazzo di Sergio finì per erigersi

¹⁸ «L'organo sessuale di Farraluque riproduceva in piccolo la sua leptosomia corporea. Il suo glande addirittura somigliava alla sua faccia. L'estensione del filetto era paragonabile al suo naso, il prolungamento rilevato della cupola della membrana alla sua fronte convessa» (Lezama Lima 2016: 324).

¹⁹ «L'organo sessuale di Leregas, non riproduceva come quello di Farraluque il suo volto ma il suo corpo tutto intero. [...] La sua lingua aveva il rosa vigoroso di un cane barbone. Si poteva confrontare allora il tegumento del suo glande a quello della sua cavità orale. Entrambi presentavano, dal punto di vista del colore, un rosa violaceo, ma quello del glande era secco, levigato, come in agguato per contenere la dilatazione porosa dei momenti di erezione; quello della bocca, aveva toni brillanti, illuminati dalla saliva leggera, come la penetrazione della risacca in una chiocciola costiera» (Lezama Lima 2016: 324; 326-327).

sotto i suoi occhi [...] con la sua pelle grassa e delicata tirata sulla glande [...]. Il suo sorriso non era puro e sfolgorante: aveva qualcosa di sgraziato e di tirato [...] (Pasolini 2010: 219)

Il procedimento lezamiano è meno esplicito in Pasolini, tuttavia la corrispondenza tra le descrizioni è evidente. *Paradiso* verrà pubblicato in Italia nel 1971 dalla casa editrice Il Saggiatore con la traduzione di Arrigo Storchi e di Valerio Riva, tuttavia l'VIII capitolo, scorporato dal romanzo e tradotto dallo stesso Riva, viene pubblicato già nel 1970 dalla rivista diretta da Pasolini «Nuovi Argomenti» con il titolo «In collegio»; la nota di Riva recita «già il titolo (che anche nel testo originario è in italiano) designa uno schema di riferimento più vasto [rispetto a Proust²⁰]: non solo alla cantica più sublime e misteriosa della *Commedia*, ma alla definizione che Valéry diede della poesia: “paradiso del linguaggio”» (Riva 1970: 56-57). L'interesse di Pasolini nei confronti del progetto lezamiano è facilmente intuibile per il riferimento alla *Divina Commedia*, per la censura che si interessa al capitolo VIII mettendone a rischio la pubblicazione, per il contesto politico della Cuba post-rivoluzionaria²¹ e per il ruolo degli intellettuali nella Cuba castrista²². Pasolini, che dagli anni '50 sta cercando la struttura di una riscrittura della *Divina Commedia*, attraverso «La mortaccia» e la prima bozza di *La Divina Mimesis*, inizia la stesura di *Petrolio*, definito una «summa» (Re 1975: 3) – lemma che rimanda alla tradizione medievale – negli anni immediatamente successivi alla traduzione italiana del capolavoro di Lezama Lima, il quale definisce la propria opera «una totalidad» (Simón 1970: 24), altro concetto che rimanda al sapere medievale.

L'impulso dato da Lezama per la stesura di *Petrolio* non trova testimonianza diretta da parte di Pasolini, tuttavia la ripresa della tecnica lezamiana di descrizione del pene, la concezione di un viaggio non più strutturato sul modello formale della *Divina Commedia*, come in «La mortaccia» e in *La Divina Mimesis*, ma la scelta di scrivere un romanzo per riprodurre la metaforica discesa dantesca (rappresentata dagli Appunti delle Visione de Il Merda, simbolo della mediocrità), il riferimento a Cuba inserito nei capitoli de *La Divina Mimesis* fatti stampare da Pasolini nel 1975²³, sono elementi

20 Un altro elemento che accomuna Lezama Lima e Pasolini è il riferimento proustiano: «Walter Siti ci ricorda come nei primi anni Cinquanta Pasolini, nel suo furore onnivoro-mimetico avrebbe voluto rifare perfino la Recherche» (La Porta 2012: 136).

21 In *L'odore dell'India* (1962) Pasolini aveva già manifestato il proprio interesse per Cuba, scrive infatti «A Nuova Delhi sono andato con Moravia a un ricevimento all'ambasciata di Cuba, in occasione del secondo anniversario della rivoluzione [...]» (Pasolini 2009: 25).

22 Pasolini sarà uno dei firmatari di «An open Letter to Fidel Castro» pubblicata dal quotidiano francese «Le Monde» il 9 aprile del 1971 per chiedere la scarcerazione immediata di Heberto Padilla.

23 «Sarà lui la salvezza del mondo: che non si rigenererà affatto con le morti assurdamente eroiche a cui è delegata l'umile gioventù di sempre: i ragazzi di Reggio o Palermo, gli adolescenti cubani o algerini [...]» (Pasolini 2019b: 18).

innegabili di un interesse dell'autore di Casarsa per l'opera di Lezama Lima. È attraverso la lezione dantesca che due universi così geograficamente distanti come la Cuba di Lezama e l'Italia di Pasolini sembrano costruire un dialogo letterario: Pasolini accoglie l'impulso lezamiano per riprendere un progetto da sempre cullato, ma che dopo il 1970 sembra impegnarlo in maniera quasi esclusiva e che, se l'autore non fosse stato barbaramente ucciso il 2 novembre 1975, probabilmente sarebbe culminato nella realizzazione di *Petrolio*, una monumentale riscrittura della *Commedia* dantesca, attraverso la cifra stilistica del neobarocco lezamiano.

Bibliografia

- Arenas R., 2011, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets.
- Arenas R., 2009, *Prima che sia notte*, trad. Elena Dallorso, Parma, Guanda.
- Bazzocchi M.A., 2006, «“Tutte le gioie sessuali messe assieme”: la sessualità in *Petrolio*», in *Progetto Petrolio*, *Progetto Petrolio* a cura di Salerno, Bologna, CLUEB: 9-23.
- Beaton M.E., 2007, *The Difficulty of the text: the poetics of the homosexuality in José Lezama Lima's Paradiso*, Ohio State University.
- Bello Valdés M., 2009, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, La Habana, Letras Cubanas.
- Consoni S., 2008, *Sul 'Petrolio' di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Prospettiva Editrice.
- Dini A., 2005, *Una Commedia di borgata. Pasolini, Dante e La mortaccia*, «Paragone», LV: 140-159.
- Eco U., 2013, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, (1962).
- García Marruz F., 1997, *La familia de Orígenes*, La Habana, Ediciones Unión.
- Genovese R., 1995, *Manifesto per Petrolio*, in C. Benedetti-M.A. Grignani (a cura di), *A partire da Petrolio, Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo Editore: 79-91.
- La Porta F., 2012, *Pasolini*, Bologna, Il Mulino.
- Lago P., 2006, *Petrolio e l'antico: la presenza e l'influsso delle letterature classiche nel romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, in P. Salerno (a cura di) *Progetto Petrolio*, Bologna, CLUEB: 45-69.
- Lezama Lima J., 1970, *In collegio*, trad. di Riva, in «Nuovi Argomenti», XX.20: 23-56, (1966).
- , 1977, *Oppiano Licario*, Madrid, Catedra.
- , 2011, *Paradiso*, Madrid- México, Alianza/Era, (1966).
- , 2016, *Paradiso*, trad. Glauco Felici, Roma, Sur, (1966).

- Nigro S., 2002, *Paradiso, José Lezama Lima*, in *Il romanzo. Le forme*, vol. ii, Torino, Einaudi.
- Méndez Martínez R., 2010, *José Lezama Lima*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Ortega J., 1988, De *Paradiso* a *Oppiano Licario*, in J. Lezama Lima, *Paradiso*, Madrid, Ed. Crítica, Colección Archivos: 682-696.
- Pasolini P.P., 1992, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti.
- , 1998, *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di Siti e De Laude, Milano, Mondadori.
- , 2009, *L'odore dell'India*, Milano, Garzanti, (1962).
- , 2010, *Petrolio*, Milano, Mondadori, (1992).
- , 2014, *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti (versione consultata: EBook), (1965).
- , 2019a, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, (1972).
- , 2019b, *La Divina Mimesis*, Milano, Mondadori, (1975).
- , 2019c, *La volontà di Dante a essere poeta*, «Empirismo eretico», Milano, Garzanti, (1972).
- Pérez Firmat G., 1976, *Descent into "Paradiso": a study of Heaven and Homosexuality*, «Hispania» 59.2: 247-257.
- Re L., 1975, *Il nudo e la rabbia*, «Stampa Sera», 09/01/1975.
- Riva V., 1970, Nota a *In collegio*, «Nuovi Argomenti», cit.: 56-58.
- Simón P., 1970, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas.
- Siti W., 1998, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. Pasolini, *Romanzi e racconti 1962-1975*, cit.
- Titone M.S., 2001, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Città di Castello, Leo S. Olschki.
- Vallora M., 1978, *Pier Paolo Pasolini tra manierismo e metaletteratura*, in *Per conoscere Pasolini*, Roma, Bulzoni.

L'ITINERARIO BORGESIANO DELLA *COMMEDIA*

Patrizia Di Patre

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

I. *DE ARTE POETICA*

È difficile non scorgere il contrasto fra il carattere quasi iperbolico e i toni decisamente colloquiali della critica borgesiana alla *Divina Commedia*. Mi riferisco in particolare al Dante de *Siete noches*¹, la prima di quelle conferenze che presentano, e non a caso, referenti poetici ideali. Dante diventa così decisamente, e non ho mai potuto sottrarmi a questa suggestione, un esperimento di modellizzazione in atto. Offre un termine concreto per delle astrazioni il cui carattere emblematico può spiegare l'«essenza» stessa – Croce non poteva mancare infatti² – della poesia. Anche le altre conferenze del *corpus* teorico borgesiano sono piene di riferimenti a Dante; ma questo primo «notturno» è pieno soprattutto dei restanti autori. Una simile corte di legionari artefici, ardite personificazioni dell'arte poetica, che possono a loro volta ricorrere a Dante per un'autocritica ispettiva, qui si riducono al ruolo di chiosatori: evidenziano in primo luogo, o con prodotti analitici o mediante una produzione fattuale, le coordinate poetiche dell'*exemplum*. In questo modo le costanti dell'osservazione borgesiana collaborano all'analisi poetica sia in qualità di enti riflettori che di soggetti riflessivi; e la dinamica che instaurano sarà frutto della stessa dialettica, un arco teso fra epistemologia e spassionamento, inerente all'affermazione creativa ammessa o elaborata da Borges.

1 Che citerò dall'edizione curata da Vázquez, 1980.

2 Ad onta della precisione limitante operata dall'autore, che si riferisce al suo apprezzamento condizionato del critico.

Possiamo cercare una riprova a questo fatto nella serie di termini definitivi delle stesse linee nell'opera di Borges; che infatti interviene di persona almeno una volta, scoprendo la rispettiva autorialità in modi quasi sfacciati. Mi riferisco all'imitazione del 'momento' nella storia di un personaggio³: questi non si descrive sequenzialmente, in una sorta di parabola cronologica; ma è svelato nell'istante della sua, in termini drammatici, 'desventura' o crisi risolutiva, come per Francesca e Paolo. Ora, al margine della confessione borgesiana al rispetto, al di là quindi di artifici più o meno patenti, bisognerà chiedersi se non è improntata a Dante anche la poliziesca scrittura 'in prima persona'⁴, i cui effetti di ovvia compenetrazione emotiva si sviluppano anche, o piuttosto gravitano attorno al movente assiale della sorpresa, unicamente prodotta dall'ambiguità⁵; con l'inevitabile addentellato o piuttosto necessario preliminare della 'precisione scientifica'⁶, in un dosaggio calcolato per produrla, l'ambiguità richiesta, ed ottenere così la miscela vittoriosa del *suspense*, il genere di *suspense* così peculiare in Dante; come nei casi dichiarati, cioè esplicitamente trattati da Borges, dell'Ulisse scopritore, della Francesca oggetto d'invidia per il personaggio Dante. Ora la creatura poetica che è Borges non si limita ad estrarre da quegli episodi emblematici un puro artificio teatrale; ma ne fa, al momento della copia, anche uno specchio di altre sue creazioni derivate, francamente romantiche oltretutto: il sogno dell'infinito (Ulisse), soggetto reale di tanti labirinti e delle innumerevoli biblioteche; il castigo vincolato a questo; e il trionfo dell'amore sulla morte, con il binomio di prima, prometeico ma anche wagneriano; è l'interpretazione del Tristano di Wagner che Borges applica direttamente alla sua Francesca, eroina positivamente opposta a una inafferrabile Beatrice, e dunque sua antitesi vittoriosa. Stranamente assente dall'opera borgesiana, questo mito dell'irraggiungibilità amorosa diventerà un referente emotivo della relativa biografia: ipotesi in atto. Ma per tornare ai nuclei espressamente poetici, ecco anche apparire in modi variamente correlati l'unione dichiarata del sogno e la visione, procedimento omerico che richiede la mimesi, una partecipazione attiva del soggetto poetico⁷; e insieme a questa, o grazie a un

3 Il personaggio non si descrive nell'arco di una vita, sostiene Borges: basta un momento per delinearne la figura. «Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre» («In un romanzo contemporaneo si usano cinquecento o seicento pagine per tratteggiare i lineamenti di una persona – se pur si raggiunge l'obiettivo. A Dante basta un momento. In quell'istante, il personaggio resta scolpito per sempre») cfr. *Siete noches* (Borges 1980: 7).

4 La *Commedia* è scritta in prima persona, annota Paul Groussac: niente si interpone fra colui che narra e i suoi lettori («Conocemos profundamente a Dante por un hecho que fue señalado por Paul Groussac: porque la *Comedia* está escrita en primera persona») (Borges 1980: 6).

5 L'ambiguità dei finali danteschi è sempre descritta da Borges con evidente empatia.

6 Si veda oltre, nel commento all'espressione «tetragono ai colpi di ventura» di *Par.* XVII, 24.

7 Omero è una delle costanti della referenzialità borgesiana; non a caso, si potrebbe aggiungere. Anche Omero è un rappresentante ideale dell'arte poetica.

nodo inestricabile, lo sviluppo coerente della metafora⁸, parallelo indiscusso di quella precisione scientifica stabilita in precedenza, e che fa della produzione borgesiana non solo una metanarrazione cosciente, ma un modello di ipostatizzazione indotta, smontabile a volontà. Troviamo questo prototipo nel racconto del 'memorioso' Funes, metafora in sé stesso dell'insonnia: mancanza di sonno, appunto, o di visione, secondo il binomio inscindibile stabilito per l'eroicità dantesca; una *visio* che trascende i confini, mentre la memoria dettagliata di Funes ne annulla la spazialità magica, il relativo potenziale d'ipotesi: infinito romantico dissolto. «Ciò che non ha limiti, non ha forma», recita un aforisma leonardiano. Ora la *visio* ha queste caratteristiche complementari e apparentemente antitetiche: abbondanza e precisione; introspezione e obiettività. È ciò che induce anche l'apprezzamento borgesiano di altre virtù antitetiche – cioè esaurienti – dell'opera dantesca: l'universalità e l'individualità, alla cui analisi è necessario dedicare un paragrafo indipendente, così come alle caratteristiche correlate di una visione negata, nel suo significato più strettamente tecnico, dal Borges interprete di Dante.

2. INDIVIDUALITÀ E UNIVERSALITÀ DELLA POESIA

Fin dall'inizio si rende evidente il significato reale della conferenza, che non riguarda l'analisi dell'opera dantesca ma una poetica esemplificata in Dante. Assistiamo subito infatti a una panoramica degli aspetti salienti o più rappresentativi della poesia, visti dapprima nella congiunzione simultanea di universalità e soggettività, questi astratti di difficilissima definizione. Impossibile sottrarsi alle suggestioni dell'autocritica, accanto alla critica più autorevole e coeva incarnata per Borges nei commenti, Pietro di Dante alla testa. Con la molteplicità di sensi stabilita dall'*Epistola a Cangrande* – che il conferenziere adduce senza metterne in dubbio l'autenticità – entriamo subito nel terreno della risonanza espressiva, di quella vita polisemica che se l'autore accende nel suo pubblico, questo misura sul potenziale di ricettività, cioè attraverso l'esponente in crescita della collaborazione all'opera.

Ora la molteplicità di letture, naturalmente sanzionata dai più svariati 'commentari' e le letture vigenti all'epoca del nostro referente, diventa per Borges nientemeno che una caratteristica medievale; di quel Medioevo tanto e così ingiustamente vituperato, per essere più precisi. La scolastica assume da questa prospettiva un carattere di perpetuo questionamento⁹ e ancor più fervida dinamica; le questioni si accendono su uno sfondo in effervescenza dialettica, per parlare ai più in un registro snodabile e attraverso

8 Strano che Borges non si riferisca a Proust, qui, alla sua iniziazione alla metafora ad opera di un maestro. Marcel Proust dichiara che le caratteristiche della sua scrittura si devono essenzialmente all'arte di «sviluppare con coerenza una metafora».

9 Cfr. Di Patre 2018, dove sviluppo l'idea che il manuale del Capellanus sia nient'altro che una *quaestio disputata*, secondo l'abitudine medievale di parlare in pro e in contro.

modalità d'incalcolabile definizione. Solo un segno la *Commedia*, dunque; perché la ricchezza e il carattere polimorfo di una scolastica interpretata in modi tanto diversi, dove tutto è oggetto di discussione e ognuno può intervenire ampliandone il capitale d'indagine, non può che produrre una *Commedia*. Tale è la messa a fuoco del problema in questa prima conferenza di Borges. Eccovi infatti, puntualmente, la sentenza medievale, di uno dei suoi esponenti più geniali. Mirabile sentenza di Scoto, la chiama l'autore. «La scrittura è un testo che racchiude infiniti sensi e può esser letto in infiniti modi: è come il piumaggio iridato del pavone reale»¹⁰. Il principio giunge a corroborare quanto si è detto ma s'incarica anche di smentire, in una connessione stabilita a sorpresa, la povertà di un enunciato proveniente da Claudel: indegna di lui, prosegue l'oratore. Claudel asserisce che il panorama offerto da Dante nei suoi tre regni è lungi dal coincidere con quello reale; sostiene la falsità *in re* di ciascuna delle sue creazioni. Come se Dante credesse davvero alla materialità delle sue fantasie... La lettura a più piani stabilita già in epoca medievale è destinata a respingere l'idea di un Dante e dunque di un Medioevo astretti alla corporeità di immaginari infantili o strategie dettate dalla catechesi. Ma come il classico più antico, ossia Omero, parla dell'individualità moderna con accenti tolti alla mitologia, così il moderno Claudel concede ai caratteri dell'universalità medievale – con la partigianeria stabilita da un testimone interno – proprio il riconoscimento che s'intendeva negare. Si nota che Borges ha imparato moltissimo da Dante: il coro universale delle voci in primo luogo, quel collocare *auctoritates* di tutti i tipi, ad esempio, allo scopo di opporre gli uni agli altri, mettere tutti d'accordo, o anche solo per silenziarsi da sé. Persino i procedimenti retorici sono gli stessi; nello stesso luogo, e parlando della falsa pretesa di Claudel, chiosa i termini dell'enunciato con la frase appena riportata: «Credeva realmente che Dante credesse...», che sembra quasi il «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse» del termine emulato e difeso¹¹. E cosa credeva poi Claudel? Che Dante s'immaginasse il tutto davvero concreto, veramente prefigurativo e profetico... Come se, direbbe Coleridge, non sospendessero davvero e volontariamente l'incredulità autori e ricettori insieme, al fine di godere dello spettacolo bene ideato; o pensando all'impossibilità dantesca di stabilire un coinvolgimento globale, alla maniera di Spitzer: «Ricorditi, lettore...». Ma questo è un tema che va trattato oltre, per quanto inserito qui a maniera di cortese preambolo: Borges avverte, e passa oltre. Giungerà il momento di sviluppare le implicanze di questo nodo, supremamente cru-

¹⁰ «Conviene recordar aquí a Escoto Erígena, que dijo que la Escritura es un texto que encierra infinitos sentidos y que puede ser comparado con el plumaje tornasolado del pavo real» (Borges 1980: 3).

¹¹ «[...] tendemos a pensar que él se imaginaba el otro mundo exactamente como lo presenta. Fatalmente creemos que Dante se imaginaba [...]. Ello es evidentemente absurdo. La observación de Claudel corresponde no a lo que razonan los lectores [...], sino a lo que sienten» (Borges 1980: 3).

ciale nelle intenzioni del proponente, stabilito dal realismo magico della creazione, il carattere 'vivido', come lo chiama il declamante, di prodotti in cui bisogna credere.

L'individualità, invece: ingrediente anch'esso indispensabile, e presente quindi necessariamente in quel prototipo d'ogni poetica che è secondo Borges la *Commedia* di Dante. Qui intervengono i cabalisti ebrei: la Scrittura è stata composta per ciascuno dei fedeli, e parla diversamente ad ognuno. Il che non è assurdo, aggiunge Borges, giacché l'autore del libro e l'autore dei fedeli è sempre uno, Dio stesso. L'originalità e allo stesso tempo evidenza di questo principio rende il rilievo sufficientemente persuasivo da sfatare ogni possibile obiezione. Se il testo è in larga misura individuale; se suggerisce a ognuno ipotesi, nozioni, e persino poetiche differenti, perché dovremmo avere una ricostruzione unica? Ma questo non è tutto; grazie all'indispensabile unione con l'altro polo del binomio delineato da Borges – universalità assoluta di ogni scritto –, è lecito raggiungere anche il limite ideale d'una 'costruzione' infinita. Qui l'autore ragiona davvero come qualsiasi personaggio delle sue storie: storie, com'è noto, polisemiche, dai risvolti epistemologici come ragionato è il contenuto di quei discorsi: storie che si creano all'atto stesso dello svolgersi. Dunque uno dei fattori determinanti nella costruzione dell'infinito, fonte anche dei più formidabili paradossi, è la possibilità di un'annessione a oltranza. Ma dato che l'universo letterario, o meglio qualunque prodotto dello stesso è infinito, e parla con complessità inesauribile ad ogni interlocutore, e tutti possono ampliarne il raggio in ogni possibile direzione: allora il libro vive non solo una vita illimitata all'interno del singolo ricettore, ma tutti loro a un tempo tracciano una vicenda inesauribile, stratigraficamente inconcepibile, nella mente del creatore; come, potrebbe dire Borges togliendo a Dante le sue stesse immagini, i raggi infinitamente riflettenti e rifratti del *Paradiso*. Come ha appena fatto egli stesso, suo interprete del momento, utilizzando risorse dantesche e perfino sintagmi tratti dalla *Commedia*. Costruzione molteplice, individualità costruttrice vuol suggerire qui il nostro conferenziere. Vietato intervenire in altro modo, o su piani diversi; basti la serie di infiniti stabiliti dal Testo (con maiuscola obbligatoria).

3. CARATTERE VIVIDO DELLA DIVINA COMMEDIA; RISORSE LETTERARIE

Per tutto ciò che si è detto prima non è logico supporre che Dante credesse davvero alla realtà delle sue rappresentazioni figurative: complesso non solo *in fieri* ma estensibile. È conveniente però pensar di leggere una narrazione veridica, e leggerla come se avesse una verità letterale. Dunque la compenetrazione è importante, e anche quell'adesione che nasce dall'*incanto*. L'incanto è una delle qualità fondamentali di un autore, ricorda Borges

citando Stevenson. E Dante di incanto ne ha da vendere. Immediatamente seguiranno i termini dell'eterno fascino dantesco, le risorse concrete, le qualità. Ma per ora al relatore preme un'altra cosa, ritorna al detto sfortunato di Claudel, bisogna sfatare quell'equivoco. Si dev'essere lettori edonici, sottolinea Borges. Egli lo è davvero nel caso della *Commedia*, se la gode con tutto il cuore facendo finta di non conoscere nulla, e mandando anche a... farsi benedire la congerie di interpretazioni che pure cita estesamente e con dominio di causa. Un paio di quelle letture, possiamo aggiungere pedantemente da filologi, lo porta anche a un curioso fraintendimento; ancor più curioso però è che gli detti un'altra arguzia, od originale strategia, da attribuire a Dante. Lo vedremo oltre. Per il momento tutto è spontaneità ed estasi, assaporarsi il ritmo di ogni verso, lasciarsi 'portare' dalla suggestione dell'insieme, immagini, quadri, concetti: non sottrarsi al fascino. Farsi incantare dall'illusione volutamente prodotta è condizione *sine qua non*; e mi stupisce, ma neanche tanto per la banalità annessa, che il nostro autore non citi Orfeo; il flautista di Hamelin, invece, mi par di sì (ed è intrascendente riascoltare o rileggere al fine di sincerarsene). Dunque cooperare all'incanto, farsi irretire anche dall'inganno sottinteso (c'è infatti un inganno sull'inganno, come quello che segue e ci si accinge a riferire).

Per dire che Dante è veramente unico nella sua originalità creatrice, Borges ricorre ora ad opinioni di interpreti vari, come il Grabher. Importante l'accentazione di ogni verso, suggerisce quest'ultimo. Milton ha una sola musica, ma in Dante questa segue le emozioni, ed ogni verso va letto in modo diverso perché dà luogo a un ritmo particolare. Ma non solo questo, prosegue Borges. Guardate l'audacia di certe immagini: «come balestro frange, quando scocca / per troppa tesa la sua corda e l'arco, / e con men foga l'asta il segno tocca». Non è che il nostro autore citi espressamente questi versi, ma li si può identificare grazie alle sue considerazioni su una ipotizzata inversione di termini: il fine diventa aristotelicamente la 'causa', ossia l'obiettivo è scambiato per l'origine o la fonte del movimento, qui rappresentato dalla freccia. Ora, ciò non è affatto vero, a meno di non formulare una congettura che l'*Enciclopedia dantesca* documenta in questo modo:

In *Purg.* XXXI 16 'come balestro frange, quando scocca / da troppa tesa la sua corda e l'arco', ha il valore assoluto di 'scattare', 'operare il lancio'; qui gli interpreti non sono d'accordo: alcuni, come Scartazzini-Vandelli e Momigliano, propongono come soggetto di s. corda ed arco, ma incorrono in una evidente forzatura grammaticale e contestuale; altri, meglio, propongono come soggetto il balestro. (Salsano 1970)

Giustappunto: ciò che aveva appena citato il conferenziere, parlando delle sue vicissitudini di lettore e circostanziale interprete della *Commedia* era, in

una serie di ricordi imprescindibili, un complesso di commenti autorevoli; quelli di Momigliano e Grabher, in primo luogo; indi proprio lo Scartazzini, e di lì proviene evidentemente la nozione *de qua*. Ma l'altra tergiversazione è sua: mischiando vari *loci* dedicati alla metafora della freccia – molto utile e variamente attinta, nel Medioevo: il fatto è che risale ad Aristotele¹² –, Borges aggiunge *ad locum* che è per parlare della velocità, qualità naturale della freccia; quando, in realtà, il concetto che vuol consegnarsi lì è affatto opposto. Probabilmente Borges si riferisce alla più naturale immagine di *Par. I*, 125-6, insieme a innumerevoli altri dotati della stessa valenza. Un nuovo esempio di 'ricreazione' borgesiana (posto che non si tratta certo di un errore).

L'esigenza di leggere ogni verso di Dante con accento diverso e in maniera, diremmo, genotipica, richiama o suppone le altre affermazioni borgesiane riguardo all'universalità. Le useremo all'inizio del prossimo paragrafo, come necessario preambolo – tutto qui è legato – ad altre affermazioni borgesiane su rilievi apparentemente sparsi dello stesso inscindibile contesto.

4. OBIETTIVITÀ E COINVOLGIMENTO

La partecipazione suppone un coinvolgimento senza riserve. Ed è quel che avviene quando l'opera acquista allo stesso tempo una dimensione assoluta ma soggetta alle più ampie tergiversazioni: come la realtà. Si opera così un riflesso delle cose che è analogo al sovramondo dantesco, una specie di trasposizione carica di intellettualità. Lo stesso Dante vi contribuisce quando dice, ad esempio, «e serbolo a chiosar con altro testo»; si tratta nientemeno che di un mondo in versi. Borges ha buon gioco allora nel citare una frase emblematica di Omero: «Gli dei vanno intessendo sciagure agli umani perché *le generazioni future abbiano qualcosa da cantare*»; e all'inverso Mallarmé: «Tutto va a finire in un libro». Per questo i versi di Dante vanno letti a voce alta, come il resto della poesia sublime ma come ogni altra manifestazione poetica; i versi si leggono ad alta voce perché retaggio di un patrimonio orale; vale a dire collettivo.

Ma come preserva Dante o piuttosto instaura questa impronta di immedesimazione istintiva, un interesse indotto dalla vitalità? E qui una rassegna di accorgimenti che sono piuttosto qualità, o caratteristiche all'insegna delle manifestazioni più svariate. L'intensità costante delle emozioni, per esempio, così come in *Macbeth* sottolinea Borges: «La terra ha le sue bolle, come l'aria». Non decade mai nella *Commedia* l'emozione spinta al più alto grado; ma in concomitanza con questa e ad accrescerne l'efficacia, ecco le regioni della delicatezza, tenerezze diffuse. Impossibile non notare di nuovo la

¹² Mi soffermo sulla connotazione di questa immagine nell'articolo che proporrò alla *Rivista di letteratura tardogotica e quattrocentesca*, sull'aristotelismo del Quattrocento.

completezza per antitesi di ogni manifestazione dantesca, succedanea della frase triviale con cui si allude alla rispettiva universalità: Dante ha tutto. Ma su Dante si può dire tutto, anche; non dimentichiamoci che Borges persegue una lettura in chiave universale, o l'universalità passibile di tradursi in tutte le possibili chiavi, rispondente insomma a un canone globale. Anche la precisione scientifica di Dante è chiamata in causa, un'espressione audace e allo stesso tempo letterale nel suo carattere di metaforizzazione imposta, cerebrale: «ben tetragono ai colpi di ventura», si manifesta l'autore della *Commedia* per dire che è ben robusta e solida la sua tolleranza agli eventi; addirittura cubica, sottolinea Borges con la sua capacità di chiosare anche alla buona, quando «si è fra amici». Il capitolo delle antitesi in atto si sviluppa ad un tempo in questa occasione: si tratta di precisione scientifica, sì, ma usata alla maniera sconvolgente della poesia. Ed un altro tratto, che intuimmo contrastivo per la sua contiguità coll'antecedente esposto: il colore intensamente emotivo, distribuito a pennellate di pura intellettualità: «Dolce colore d'oriental zaffiro» («hay que leerlo así»). Il gioco d'ingegno consiste qui nell'attribuire al cielo la caratteristica del colore orientale, orientale come lo è lo zaffiro dell'oriente, ma anche l'omologa localizzazione. Se si scorgesse troppo il calembour, addio all'incanto poetico; ma come si traduce nella naturalezza di quell'incanto rosa, così orientale per giunta, e allusivo senza parere, addio piuttosto alla figura; dimentichiamoci, aggiunge subito Borges, di quanti commenti, letture o tergiversazioni, simboli e allegorie possano celarsi dietro al velame de li versi strani: godiamone edonisticamente, insomma, sfruttiamo l'universalità della partecipazione indotta.

Ma si può anche dire 'me ne vado', come esclamò qualcuno in punto di morte: si può spiegare il gioco delle forze, smontarne il meccanismo geniale. Perché risuona tanto e in un ritmo così grave l'ultimo verso del quinto canto infernale? È per la ripetizione, sostiene il conferenziere, la quale assicura come un effetto ad eco: 'retumba', rimbomba sordamente quale pesante onomatopea. O anche le allusioni a versi virgiliani, che il poeta ripete 'migliorandoli'. Appunto sbarazzino e che rende al meglio l'attitudine di un poeta verso l'altro, a quali altezze faccia ascendere la poesia del secondo alchimista (non è che l'altro sia piccino: «siendo versos óptimos los de Virgilio», annota di fretta e per non essere frainteso l'oratore)¹³.

Ma cos'è infine che garantisce l'empatia, la totale compenetrazione con un pianeta inventato? È soprattutto la convinzione di base, sulla linea di un'affinità stabilita in partenza. «Dante», ci ricorda opportunamente Borges, «non aveva bisogno di preparare il suo animo agli effetti della *visio*, né di instaurarne il necessario preambolo nei suoi auditori»: tutto lì era presente all'origine, faceva parte di un immaginario impossibile da eludere.

13 Cfr. Borges 1980: 6: «[...] los versos de Virgilio que Dante repite, a veces mejorándolos, excelentes como son en latín». Dante migliorerebbe gli stessi versi di Virgilio, pur essendo, a detta del conferenziere, eccellenti.

Erano le convinzioni previe ad ispirare una iconografia, dei rudimenti teatrali, ed anche omelie cantanti all'insegna dell'unica escatologia consentita. Impossibile sbagliarsi. Di qui il supremo detonante di una *fictio* in prima persona: naturale perché inevitabile. Ma questo fa parte di un ulteriore capitolo, al quale sarà bene riservare uno spazio separato.

5. UNA SCRITTURA SENZA MEDIAZIONI

Notiamo in primo luogo come si riproduca in Borges una struttura assolutamente circolare: ritornano in questo settore della conferenza appunti svelati in precedenza, ma dal potenziale naturalmente ciclico. Il carattere vivido della creazione dantesca, ad esempio: Borges è partito da lì. Questo motivo si carica ora di precisazioni a catena e agganci retroattivi, alimentati dagli inattesi tagli dell'inizio. Figuriamoci se poteva rimanere senza un opportuno chiarimento la chiosa assurda stabilita da Claudel: «Non è affatto vero ciò che vi si scorge». Ma è la fede poetica instaurata dall'autore ciò che induce la sua stessa partecipazione emotiva alle vicende narrate e, naturalmente, la nostra adesione volontaria. «En el caso de Dante todo es tan vívido, que llegamos a suponer la real participación del autor en las vicisitudes que narra»¹⁴ (Borges 1980: 6). L'efficacia piena d'una *fictio* che si rispetti deriva da qui, ci ricorda Coleridge per bocca di Borges: è sospensione volontaria dell'incredulità. Oltretutto, ricorda strategicamente Borges in un consapevole parallelismo col secondo dei motivi instaurati, l'essenza della magia dantesca, in cui ci tuffiamo senza accorgercene, riguarda proprio l'adesione a un soprannaturale indotto senza preparazione alcuna.

Porque actualmente, cuando hay una obra con carácter sobrenatural, tanto el autor como el lector son incrédulos, necesitan de una preparación previa; Dante no necesitaba eso, y con toda naturalidad dice 'Nel mezzo del cammin di nostra vita' refiriéndose a los Salmos; y así se refiere a una 'visión' que no es propiamente tal; una visión es más breve: imposible que sea tan larga. Pero creemos en su realidad física.¹⁵ (1980: 6)

¹⁴ «Nel caso di Dante è tutto così vivido, che si giunge a supporre l'effettiva partecipazione dell'autore agli eventi narrati».

¹⁵ «Perché al giorno d'oggi, quando si ha a che vedere con un'opera dal carattere soprannaturale, tanto il lettore che il critico sono increduli, necessitano di una preparazione previa. Dante non aveva bisogno di ciò, e con totale naturalezza dice: 'Nel mezzo del cammin di nostra vita', riferendosi ai Salmi: in questo modo si allude ad una visione che non è propriamente tale. Una visione è più breve; impossibile che sia tanto lunga. Eppure crediamo alla sua realtà obiettiva».

(E qui il pensiero momentaneamente posposto di Coleridge: lo si vedeva giungere).

Ad accrescere la veridicità di questo principio avremo la testimonianza aggiunta di Paul Groussac: «La Commedia è scritta in prima persona, niente si interpone fra noi ed essa, non c'è retorica fuorviante, come nelle opere di altri autori; Dante è uno dei personaggi, non parla l'autore ma è lui che racconta» (*Ibidem*). Con questo giungiamo decisamente al nucleo della partecipazione emotiva stabilita da Dante; che non è ancora immedesimazione artistica, giacché questa arriverà solo coi 'personaggi'. Personaggi in cerca d'una immedesimazione, di una incarnazione transitoria in chi li scolpisce e, sorprendentemente, giunge ad invidiarli. È la Francesca infernale colei che ispirerebbe invidia – pur avendola egli sentita così poco – allo stesso Dante personaggio, forse all'autore in persona; e quell'Ulisse così poco innamorato, ma acceso d'un fuoco altrettanto passionale e struggente, ne ripete i termini in chiave intellettuale, ricorda le colpe dell'artefice dei due regni: che ha vaticinato, che ha osato superare i limiti come quell'altro, che ha voluto scrutare il volto stesso del Creatore. Colpa gravissima condivisa. In questo modo il gioco dei personaggi può ripetere in chiave la vivacità poetica del quadro, realizza la condivisione suggerita, cercata, e quasi imposta dall'Angelico imitatore della natura.

E si rianima la narrazione: con tenerezze mischiate al rigore, annota ora un Carlyle frequentemente citato. Si giunge con questo, di nuovo, alla metafisica vivente di tutti quanti, creature e Creatore *in primis*.

6. PERSONAGGI PRINCIPALI

«Basta un solo momento per descrivere un personaggio». Strano che all'insegna di questo principio si introduca subito il personaggio che meno vi soggiace, non soggetto cioè al 'momento'. Ma è un'altra novità borgesiana, che secoli di interpretazione ermeneutica avevano tenuto al margine. Dante sente il bisogno di descrivere gli istanti computabili della divinità, lascia fuori, consapevolmente, la stessa Umanità, non parla di Cristo. È vano e risulta banale mettersi a sfatare quest'asserzione di Borges, replicargli in tono deciso che Cristo compare sin dall'inizio, scandisce poi momenti salienti del quadro o mostrandosi «con segno di vittoria coronato», o come oggetto dalla 'meraviglia' virgiliana nel XXIII dell'*Inferno*: il quale termina con lui in definitiva, o con i suoi traditori riuniti nella bocca di Lucifero. Perché ciò che dirige lo sforzo interpretativo del momento, sia come oggetto d'indagine che nel senso di una autoreferenza circostanziale è proprio la conclusione indicata, cioè che Dio è il personaggio indecifrabile, non incarnato, semplicemente quel fenomeno incomprensibile e 'mostruoso' (è proprio l'autore a consegnare l'epiteto) la cui indagine giustifica la punizione di Ulisse come

la colpa inconfessa, ma sempre presente, del Dante autore di una *Commedia* divina. L'immedesimazione è sempre per Borges il motore della ricerca dantesca: un autore segretamente identificato con Ulisse, invidioso di un bene meritevole del castigo subito da Francesca, afflitto dall'impossibilità di raggiungere, in un senso anticristiano, l'ambigua beatitudine rapportabile alla femminilità di Beatrice. Lo stesso tentativo di interpretare il giudizio di Dio, questa entità dai mille volti del *Leviatán* («tanti animali insieme», precisa Borges), potenzialmente punitore di chi lo giustifica e di chi lo accusa, come nel libro di Giobbe, dichiara un verdetto di analoga implacabilità. A che si deve la valenza tragica dell'episodio di Ulisse? Ma al fatto che Dante sente di condividere lo stesso destino di Ulisse: l'altro vuole scoprire, per avidità umana di sapere; Dante ha l'audacia di antivedere, grazie a sovrumane autorità profetiche; e 'sogna', come Ulisse sognò il cavallo, ha una visione che pretende di indagare nello spazio più recondito di quell'inconoscibile – e vietato – che è Dio. Ora per meglio riaffermare l'affinità fra i personaggi in questione, Ulisse e lo stesso Dante, Borges si rifà ad una interpretazione particolare, in chiave astratta, dell'episodio determinante nella caduta di Troia. Ulisse avrebbe sognato il cavallo e la sua entrata in città; l'ha sognato insieme agli uccisori e il fuoco: si tratta solo di una *visio*, meccanismo fatale di cui entrano a far parte, indistintamente, un Virgilio sognato da Dante e le vittime di Troia, il pellegrinaggio vaticinante stabilito nella trama dell'autore ed egli stesso, quindi, visionario assurdo dell'inconoscibile. Sognano tutti quello che a volte non dovrebbe avvenire, sfidano in un sogno conquistatore i limiti più vari imposti dall'eternità e il mondo. È Dante in persona a scrivere che nessuno può farsi interprete del giudizio divino o anticiparlo; quindi, annota Borges coll'intenzione di chiudere il discorso, com'è che a sua volta elude l'interdetto stabilito per gli altri?

È da notarsi che la 'giustificazione' offerta, anche dall'angolatura critica di Borges, attraverso l'Epistola a Cangrande non sembra svolgere qui un ruolo determinante. Quando si tratta delle passioni imperanti al livello occulto della *Commedia* il nostro conferenziere rinuncia a seguire un filo logico, sottende equivoci e mozioni freudiane, aspira a separare decisamente, o in termini affatto romantici, un primo piano imposto dalla ragione scientifica e i termini inabbordabili dell'inconscio. Così è anche nel caso di quella Beatrice tanto allusivamente interpretata nei *Nueve ensayos*, ma incomprensibilmente lasciata al margine della prima conferenza dedicata ai sublimi autori. «Hablando de cumbres», postilla l'emittente in un linguaggio decisamente poetico, «sería difícil determinar cuál es la más alta»¹⁶. Ed ora giunge anche l'episodio sveltante di Francesca, a stabilire forse la stessa analogia delittiva svelata nell'episodio di Ulisse. Anche qui Dante sente 'alla rovescia' rispetto ai decreti divini, e una simile mentalità crede di poter attribuire anche ai protagonisti del canto V del suo inferno. O più precisa-

¹⁶ «Parlando di cime, è difficile determinare quale sia la più alta».

mente al personaggio femminile, reciproco di se stesso ed emulo quindi, ma in un opposto fattuale, di quello rappresentato da Beatrice. Francesca sì che ha conquistato l'oggetto eterno del suo amore, e «mai da *lei* non fia diviso»; Beatrice, come forma viva del suo desiderio individuale, si sottrarrà per sempre a una realizzazione definitiva. Di qui l'invidia: se Dante s'immersedima facilmente con l'operatività colpevole di Ulisse, non può invece che invidiare una conclusione ch'egli è nell'impossibilità di conquistare. Si direbbe che il raggiungimento dell'obiettivo supremo, quello risolto agli estremi confini dell'amore invalicabile, precluda quasi le stazioni intermedie riservate ad Eloisa, l'antica e la nuova, e con questa l'aspirazione eterna al 'disiato riso'¹⁷. È notevole l'abbondanza del riso nelle regioni superne del *Paradiso*; ma questo, suggerisce Borges all'indirizzo del suo sconfortato osservatore, non verrà mai raggiunto come tale. Quel che c'è di romantico in questa particolarissima analisi dell'universo dantesco, tanto come tensione all'infinito che in funzione di 'urlo' legato a un'irrimediabile impotenza, sarebbe un interessante oggetto di studio autonomo. Credo che Borges sia più postromantico di quanto non sia mai stato segnalato; e questo si nota anche negli stravolgimenti operati dalle sue *Ficciones*, alterazioni magiche – cabalistiche – *in primis*.

Ora tornando all'oggetto della nostra analisi, tutto ciò giunge per smentire, ed è destinato quindi a ricollegarsi – secondo un'abitudine sufficientemente risaltata – al postulato iniziale di questa sezione immaginaria, la frase di Nietzsche sulla «iena che versifica fra le tombe». Niente di più assurdo, chiosa Borges. Perché la vitalità dantesca, suggerita già dall'inizio come premessa indispensabile al tutto, ricava da questi rilievi la più potente e incontrovertibile affermazione. Si approda così, in una progressione veramente ammirevole, all'ultimo termine del discorso, quello che lo giustifica e dirige aristotelicamente: il senso assoluto e chiarificante della *visio*.

7. LA DANTESCA VISIONE

La colpa dunque è sempre poetica, per Borges; il fatto di addentrarsi nell'ignoto – qui entra in scena anche Schopenhauer, onnipresente in filigrana nei racconti borgesiani sulla libertà (cfr. Gómez Bowen 2020)¹⁸ – o nel giudizio inescrutabile, oppure varcare i confini della passione. Ma è sempre

17 «[...] parece cierto que tanto para Dante como para Borges el amor no fue un juego, tampoco la marca profunda que deja en algunos como una realidad lacerante (al modo de la *Nouvelle Héloïse*); en suma, que para ellos el amor no fue fácil» (Vehils 1984: 167). L'autore del frammento asserisce che, per Dante come anche per Borges, l'amore non rappresentò precisamente un gioco, ma non si tradusse neanche in quel marchio profondo che solca, come una ferita lacerante, l'esistenza di certi individui.

18 In questo lavoro, in realtà una tesi da me diretta recentemente, il tema della libertà è trattato in una maniera insolita ma, a mio giudizio, assai rappresentativa delle diverse istanze implicite nel pensiero borgesiano.

l'infinito a presiedere questi moti, e a fare di Francesca e Ulisse degli equivalenti nella passione sentimentale – che mai non resta – e nello stesso 'ardore', parola forte, di sapere. Quella «tanto picciola vigilia» dei nostri sensi non conta nulla, bisogna considerare la semenza eterna dello spirito, fino a che il mare non si richiuda sull'obiettivo o il vento ne dilunghi la meta per l'eternità. Borges è così incline a cercare paralleli danteschi nella letteratura di tutti i tempi¹⁹, che suggerisce senz'altro uno spunto tratto da *Moby Dick*. Certamente, Melville e l'Ulisse di Dante perseguono mete diverse; ma nel capolavoro del primo c'è lo stesso finale, un mare che si richiude sul soggetto esplorante, proteso al fine, e inevitabilmente stroncato nel suo impeto ascensionale. Borges non manca qui di commentare l'ardita metafora del 'folle volo', le cui ali sono remi, ma di un'imbarcazione greca, come richiede l'origine dell'immagine, tolta di peso da una *Odissea* che Dante – secondo ogni probabilità, annota Borges – non conosceva. E qui vien bene l'assimilazione a Beatrice: Beatrice sottratta a Dante, Beatrice santamente ascesa al cielo, mentre il turbine di Francesca le rende, e per sempre, il possesso fattuale dell'amato. Sono le vite parallele di una poesia impetuosa, un attingere eterno alle assenze che son di tutti. Borges è un deciso antiesistenzialista, non crede angustiosa l'esistenza ma insufficiente per un solo essere, abbondante in eccesso, subdola tentatrice. «Troppo bene seppi», non bevetti abbastanza dalla coppa della vita. In questa tanto picciola vigilia della vita ch'è del rimanente. Perciò il racconto, i sogni, la visione di Borges narratore, così come Dante è personaggio. La vita parallela dell'arte. Di qui anche la sospensione dell'incredulità, il lasciarsi portare, conquistare dalla verosimiglianza tridimensionale del soggetto. Lettore edonista è Borges, non lo nasconde. Allora le scene ed i paesaggi, che possono diventare quadri vivi animati, diventano parte essenziale di questa poetica del 'credere': crederci sul serio, e non c'è bisogno di tanti preamboli o di una preparazione specifica. Neanche per un soprannaturale che si fa spontaneo, affidabile e comune; dove la fiamma è peccato di superbia, e si sconta 'vivendo', cioè ascendendo all'infinito; e il turbine può sottrarre e unire, a seconda che sia l'amore supermo o un impeto immediato a originarne la foga.

Non è un caso dunque che il nostro conferenziere faccia appello anche all'amicizia: quella di Quijote e Sancho, ad esempio. L'immaginario diventa comune, un coro di voci concordi dove ognuno può crederci di volta in volta accusatore e penitente, artefice di tutto o travolto da una sola finzione. Non vi sono limiti alla partecipazione.

¹⁹ Secondo una modalità applicabile, del resto, ad altri casi della esegesi borgesiana: Francisco J. Rodríguez Risquete la descrive in questi termini: «Los investigadores borgesianos, y aun muchos de sus lectores, saben de sobras que el escritor argentino solía obsesionarse con un cierto número de citas de distintos autores, y que tales citas reaparecen en sus obras una y otra vez» (Rodríguez Risquete 2005: 196). Rodríguez fa riferimento al fatto, ben conosciuto da tutti gli studiosi e da molti lettori di Borges, che lo scrittore giungeva a 'fissarsi' su un certo numero di citazioni tratte da distinti autori; e che queste frasi riappaiono costantemente.

Questo è, in realtà, l'unico punto fermo dell'indagine borgesiana sulla *Commedia*. Dalla scrittura in prima persona ai caratteri di una narrazione 'vivida', vitale appunto. Il fatto stesso di consegnare un soprannaturale esoterico, definito sullo spazio di condivisione comunitaria, punta essenzialmente a un'entità aprioristica, quell'assoluto che non ammette re-fazioni. L'universo dantesco è semplicemente un *datum*, suggerisce con forza il nostro conferenziere. Solo così si può assumere la congerie di osservazioni discordanti accumulate dal latore del messaggio: si tratta di binomi oppositivi, poi risolti monodicamente sotto forma di, mettiamo, universalità individuanti, o tenerezze impetuose, persino arditezze quotidiane. I colori e i sensi, personaggi e interpreti entrano in questo modo a formar parte di un collettivo sinestesico, contrario alla linearità matematica, opposto anche a un pacifismo logico; delineano l'assurdo del «sentirse al mismo tiempo artísticamente superior e inferior al término emulado de Virgilio»²⁰, o misteri passionalmente irrisolti, relativi a condanne e colpe. Ritagliano, questi opposti sistematici, nientemeno che lo spazio dell'enigma. Borges non nomina affatto il termine assoluto del *Paradiso*, quel finale del canto XXXIII così pieno di ossimori vitali; ma lo ritrascrive con forza in racconti come *La Biblioteca de Babel*²¹, dove allo spazio dell'antagonismo è concesso unicamente il limite ritagliato sul paradosso²².

La poetica di Borges (più ancora che quella di Dante) parte da qui e approda allo stesso termine, snodandosi lungo il nastro di un illimitato che è vita, se è poesia, e diventa quando è tale un labirintico procedere fra antinomie pacificate all'infinito.

20 Si tratta di «sentirsi allo stesso tempo superiore e inferiore, dal punto di vista artistico, all'oggetto della sua emulazione, cioè Virgilio».

21 Il rapporto fra le conferenze de *Siete noches*, el aleph e l'infinito – come 'biblioteca i-limitada' – è delineato da Ángel García Galeano nel suo bell'articolo *Borges dialoga con Dante: hacia una poética comparatista* (2018). A questo schema specifico si ricollegano anche numerosi lavori della critica sul Borges lettore, come quello di Rafael Montano 'El aleph': *Dante y los dos Borges* (2003).

22 «Borges tenía una propensión particular a plantear paradojas o a descubrirlas donde todo parecía lógico, o aún más donde la lógica parecía el eje de sistemas, como por ejemplo las taxonomías que intentan reducir la multiplicidad a la unidad, confiando en el poder de la lógica para conseguir la clave del mundo. La *Comedia* de Dante tiene potencialmente una base en esa paradoja». In traduzione italiana: «Borges aveva una predilezione particolare non solo per l'impostazione di paradossi, ma per rinvenirli dove tutto pareva logico, o addirittura laddove la stessa logica appariva come la chiave di volta del sistema – ad esempio nelle tassonomie, dove si tenta di ridurre la molteplicità all'unità–: sempre nella persuasione che la logica fosse lo strumento atto a fornire una spiegazione totale del mondo. La *Commedia* di Dante ha la sua base potenziale in questo paradosso». Cfr. il bellissimo saggio di Paolo Cherchi (anch'esso paradigmatico, illuminante) *Dante en Rubén Darío y Borges* (2018: 95).

Bibliografía

- Borges J.L., 1980, *Siete noches*, México, Meló.
- Cherchi P., 2020, *Dante en Rubén Darío y Borges*, in P. Di Patre (ed.), *Entre epígonos y autoinspección. Actas del II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri (Quito, 22-24 de octubre de 2018)*, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador: 71-104.
- Di Patre P., 2018, *A la sombra del De Amore: Dante entre Capellanus y La Celestina*, «Celestinesca» 42: 57-82.
- García Galeano Á., 2018, *Borges dialoga con Dante: hacia una poética comparatista*, «CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas» XXVII.36: 139-153.
- Gómez Bowen S., 2020, *La libertad en tres cuentos de Jorge Luis Borges: El otro, Deutsches Requiem y Utopía de un hombre que está cansado*, Tesis de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 17 julio 2020, <http://repositorio.puce.edu.ec:80/xmlui/handle/22000/18014> (consultazione: 05/07/2021).
- Montano R., 2003, El aleph: *Dante y los dos Borges*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos» XXVII.2: 307-326.
- Rodríguez Risquete F., 2005, *Borges: fervor de Dante*, «Quaderns d'Italià» 10: 195-218.
- Salsano F., 1970, v. *Scoccare*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/enciclopedia/scoccare_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (consultazione: 05/07/2021).
- Vehils J., 1984, *Borges y Dante*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 409: 165-167.

DANTE NELLA MEMORIA CREATIVA DEL ROMANZO
PRILLI I THYER DI ISMAIL KADARE

Blerina Suta

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

I. PREMESSA

La grande importanza dell'opera di Dante nella storia culturale albanese e le analogie tra il mondo dantesco ed il 'medioevo' della storia recente dell'Albania, trattate da Kadare in opere saggistiche come *Dantja i pashmangshëm* (trad. it. *Dante l'inevitabile*) e *Mosmarrëveshja* (trad. it. *La discordia*), sono note al lettore contemporaneo.

È nota anche l'ispirazione dantesca, e specificamente dell'*Inferno*, per la strutturazione dell'opera narrativa *Pallati i ëndrrave* (trad. it. *Il palazzo dei sogni*), che Kadare stesso, in sede di poetica esplicita, dichiara di avere concepito come uno «schizzo di inferno», in grado di dare un profilo al male del regime dittatoriale in Albania (Kadare 2012: 64-65).

Meno nota, invece, è la ricezione del modello dantesco in quella che si può considerare la memoria creativa di Kadare, che trova nell'opera di Dante strumenti utili al procedimento artistico, in grado di sfuggire alla segregazione culturale messa in atto dal realismo socialista, salvando così la scrittura e lo scrittore.

Prilli i thyer (trad. it. *Aprile spezzato*), scritto in pieno comunismo (1978¹), si serve di un principio narrativo moderno per disvelare il funzionamento delle ballate e del Codice consuetudinario albanese – il *Kanûn* – che per

¹ Le citazioni dell'opera di Kadare (laddove non diversamente indicato) sono state tradotte dall'autrice di questo lavoro.

Kadare presentano entrambi la simbologia del «viaggio tra i due mondi» e ulteriori analogie con il mondo dantesco «visibili sin da lontano»².

Nel suo piano espressivo, l'opera è imbevuta della lingua di Dante (o meglio della sua traduzione in albanese di Pashko Gjeçi: Dante 2021³) per descrivere il *Kanûn*, caratterizzato da un «calendario»⁴ (Kadare 2009c: 72) e da uno spazio altro⁵ (Kadare 2009a: 531), che definiscono anche il famoso viaggio di Dante nell'aldilà.

Il ghego usato da Pashko Gjeçi per tradurre Dante presenta tratti espressivi della lingua albanese che Giorgio Fishta qualifica «lingua maschio» e che, a suo avviso, si adatta particolarmente bene a trasmettere il senso delle espressioni dantesche (l'opinione di Fishta è riportata da Kadare nell'opera *Dante l'inevitabile*⁶).

La storia si svolge al tempo del Re Zog, negli anni Trenta del 1900, anni in cui viene pubblicato per la prima volta in forma scritta il *Kanûn*, il Codice consuetudinario trasmesso per secoli solo oralmente, grazie al lavoro condotto per tre decenni dal francescano Shtjefën Gjeçov sulle montagne del nord e nord-est dell'Albania.

Besjan Vorpsi, noto scrittore e giornalista, e la giovane moglie Diana vanno in viaggio di nozze negli altipiani di Rrafsh, ospiti del Capobandiera, il quale è alla guida della comunità di montanari che vive in base, non alle leggi statali, ma ai precetti morali dettati dal *Kanûn*.

La coppia incrocia la propria strada con quella di Gjorg, il *gjaks* (Gjeçov 1941)⁷, figura drammatica che interpreta il ruolo del 'vendicatore', che

2 «Koliqi i njihthe mirë baladat e moçme shqiptare të krijuara disa qysh nga koha e Dantes, në të cilat këto afërsi duken që larg. [...] Ashtu si “Komedia hyjnore”, baladat ballkanase janë të mbushura me të tilla. O ju korba që më hani. O ti erë, o ju re. Bëni këtë e bëni atë. M'i çoni falmshëndet nënës. Ose, m'ia ktheni unazën nuses. Në fushë të Rmait kur të shkosh, kërkoma varrin. Në pyetë nëna për mua, i thoni kështu ose ashtu etj., etj.» (Kadare 2017a: 157-158).

3 Le citazioni in albanese dell'opera di Dante sono state prese dall'edizione integrale di Onufri (Dante 2021).

4 «Questa popolazione, che “prende o dà sangue”, generata da condizioni non normali, è popolazione non normale. Essa conduce una vita parallela, con altre leggi, con altro calendario, che non combacia con quello tradizionale» (Kadare 2009c: 72-73).

5 «Kjo lagje e botës mësuar ndërkaq me udhëtime të tilla, ato që ndodhin jo në sipërfaqen e saj, por brenda trurit të njeriut. I tillë ishte rrugëtimi i Odiseut në botën e poshtme. Më pas ai i Eneut, siç na e jep Virgjili. Pastja më i famshmi i të gjithëve, ai i Dantes» (Kadare 2009a: 531).

6 «Gjergj Fishta, sipas kujtimeve të Koliqit, mendonte se gjuha shqipe, “gjuha jonë mashkullore”, sipas tij, ishte tepër e përshtatshme për të mbartur shprehjet krenare danteske» (Kadare 2017a: 31).

7 Difficile da tradurre, la parola *gjak-s* è presente in varie parti del Codice, entrando in una rete di rapporti semantici finalizzati a dare un significato univoco alle norme che regolano la relazione tra famiglie e individui. Questi termini hanno un significato univoco, diverso dai significati che hanno assunto nel passaggio dall'albanese (e il mondo dell'oralità che li ha prodotti) all'italiano (e il mondo della scrittura e del diritto che li caratterizza), in cui sono stato tradotti (in Gjeçov 1941: citati qui secondo il numero degli articoli): *gjaku*/ “La vendetta di sangue” (§151); *gjaks*/ “sanguinario”; *gjak-hupës*/ “invendicabile”; *merr gjakun e vet* / “ha vendicato il suo sangue” (§871); *nuk mërr gjak por bjen në gjak* / “non vendica il sangue ma cade nella vendetta del sangue”, (§873); *Po vrau kush kend, gjaku lahet me “gja çdo gjâ”, si edhe gioba e fajeve të randa*

il Codice riserva alle famiglie implicate in vicende di sangue: il nonno di Gjorg è stato coinvolto in una di queste vicende per «lesa ospitalità»⁸, cioè per essere venuto meno alla «besa»⁹, la ‘parola-legge’.

Il Codice concede al *gjaks* trenta giorni di «tregua» (*besa e madhe*)¹⁰ per portare a compimento le ultime incombenze personali e domestiche: il periodo di trenta giorni della *besa e madhe* è il tempo narrato nel romanzo.

L’immagine in chiusura del romanzo – con Gjorg che, correndo, «lascia dietro di sé, in mezzo alla strada, il proprio corpo, appena ucciso»¹¹, espediente narrativo che dà l’illusione dello scorrimento temporale alla rovescia – e la scena iniziale, in cui Gjorg compie la vendetta e «si allontana correndo sulla strada deserta»¹², corrispondono, a livello della sostanza del contenuto, alla circolarità della presenza della morte nella vita e, a livello di sostanza di espressione, alla circolarità degli elementi espressivi che confermano, attraverso le loro relazioni strutturali, l’allegoria della vita attraverso la morte.

Parallelamente, si svolge la storia d’amore tra Diana e Gjorg: un’esperienza di profondo sconvolgimento interiore e di straniamento, che fa assumere alla vera protagonista del romanzo i tratti di una maschera tragica, ombra «totalmente estraniata, solo forma corporea, la cui anima era rimasta lassù»¹³.

È proprio l’elemento chiave che scaturisce da questa trasformazione a dare forma all’opera: nel pensiero di Kadaré, l’idea della salvezza, a cui i precetti del *Kanûn* fanno riferimento, coincide con il concetto della «coscienza

faqe katundit a Flamurit, si për trahiti, për mik të prëm etjera. // “Chi commette un omicidio paga il sangue con qualunque cosa in natura: con bestiame, terreno ed armi. Recentemente il sangue si paga con monete e in tal caso si accettano anche armi» (§496).

8 Dal punto di vista giuridico, l’articolo §642 del *Kanûn* esprime chiaramente il concetto di ‘protezione’, parificata all’ospitalità: «Colui che si appella alla tua protezione, invocando il tuo nome, anche se non ti sia mai stato in casa, viene considerato qual tuo ospite, e qualunque affronto gli venga fatto, macchia il tuo onore».

Nel contesto della lesa ospitalità c’è l’obbligo di vendicare l’ospite, pena la perdita dell’onore, patrimonio personale parificato alla vita: *Po i u pré kuj miku, kanûja i kà lânë dy udhë: a të fiket, a të koritet.* / “Nei casi di lesa ospitalità, la legge fa questa condizione: o rovinarsi, o rimanere disonorato”, (§ 644). (Gjeçov 1941).

9 Il concetto della ‘besa’, come suggeriscono i termini *bind*, convincere, obbedire, e *bë*, giuramento, fidare, fidarsi, affidabile, ai quali i linguisti ricollegano il significato del termine, indica obbedienza, fedeltà alla parola-legge. (Çabej 1976: 204-206).

10 Nel *Kanûn*, alla *besa*, intesa come tregua dalla vendetta, è dedicato l’articolo §122. In questo articolo, il termine *besa*, nella traduzione italiana, è quasi sempre tradotto come ‘tregua’ e indica l’accordo tra l’omicida e la famiglia della persona uccisa, per il quale si concede una pausa all’assassino e ci si impegna a non vendicarsi fino ad un momento prestabilito.

11 «Një grimë e humbi ndërgegjen, pastaj prapë dëgjoj kumbimin e hapave dhe përsëri i duk se ata ishin krejt hapat e tij dhe ishte ai vetë e askush tjetër, që po ngarendte kështu, duke lënë pas, të shtrirë midis rrugës, trupin e vet, që porsa e kishte vranë» (Kadare I, 2003: 121-122).

12 «Ca çaste më vonë e gjeti veten duke ikur gati me vrap nëpër rrugën e shkretë» (16).

13 «Ishte krejtësisht e huaj, e tjetërsuar, vetëm trajtë trupore, shpirti i së cilës kishte mbebur atje lart” (214).

tragica» (*ndërgjegje tragjike*), che similmente alla tragedia antica il *Kanûn* ha conservato¹⁴.

In tensione con l'idea della salvezza, l'idea della frammentazione, evocata nel titolo *Aprile spezzato*, attraversa le storie di tutti i protagonisti.

2. DANTE E LA SCENA DRAMMATICA

La struttura dell'opera si offre agli occhi del lettore nella forma di una scena drammatica costruita sotto una tripla prospettiva: i) quella dell'interpretazione popolare del *Kanûn*, nella figura di Gjorg, obbligato a portare a termine l'omicidio imposto dal Codice; ii) quella dell'interpretazione di Besjan e Diana, che rappresentano chi il *Kanûn* lo osserva, lo studia e lo ammira dall'esterno; iii) infine, quella dell'allegoria della morte, nell'unione speculare e complementare di due mondi: quello storico rappresentato da Gjorg e quello della contemporaneità rappresentato da Diana.

L'incontro tra i due mondi coincide, nell'isotopia figurativa dell'opera, con un trasferimento dello spazio narrato dalla geografia fisica alla topografia interiore, secondo il modello dantesco delle 'condizioni' dei tre regni: si parla, infatti, di *gjendja* (condizione/stato), termine usato da Gjeçi per tradurre le *vite spirituali* («gjendjet e shpirtnave»¹⁵).

A conferma della sua ispirazione dantesca, la «condizione nuova» (*një gjendje të re*) vissuta dai personaggi dopo la visione dello spettacolo tragico del *Kanûn* sul Rrafsh è circoscritta da Kadare nello spazio figurato dell'«anti-canto» (*parakëngë*) e dell'«anti-lamento» (*paravaj*): artifici, questi, costruiti su un modello che fa pensare all'antipurgatorio, il cui 'canto' è purificatore nell'accogliere coloro che hanno «punito in sé la colpa»¹⁶:

Come il frutto prima della maturazione, il suo intercalare era pronto a passare in una nuova condizione: una specie di anti-canto o anti-lamento. Evidentemente è di questa natura il principio creativo dei canti, pensava Besjan. Egli non toglieva gli occhi dalla donna *malësore*. L'apertura del canto aveva causato in lei modifiche inevitabili anche sul viso. Nei suoi occhi c'era il pianto, ma senza lacrime. Così riflettevano ancora più il lamento. (Kadare 2003: 180)

¹⁴ «Ma più del calendario, è qualcos'altro che non combacia: la sua coscienza, qualificata come "coscienza tragica"» (Kadare 2009c: 72-73).

¹⁵ «Or questi, che da l'infima lacuna/ de l'universo infn qui ha vedute/ le vite spirituali ad una ad una [...] // "E ky, që nga ajo golle e largtë, që rri /22 n'fund të gjithësisë, deri këtu ka pamë/ gjendjet e shpirtnave nji e nga nji, [...]» (Pd. XXXIII: 21-23).

¹⁶ «Per morder quella, in pena e in disio/ cinquemilia anni e più l'anima prima/ bramò colui che l morso in sé punio//!Veç pse e kafshoi, për ma se pesmijë vjet/ nga malli vujejt i pari shpirt në hon/ për atë që ndeshkoi fajin n'vehte t'vet» (Pg. XXXIII: 60-62).

Così, lo stesso *Rrafsh*, scena drammatica del romanzo, assume tratti carichi di suggestioni dantesche: lo spazio narrato presenta i connotati di un luogo spirituale che si apre sotto una «immobilità greve» (*një ngrirje e rëndë*), di «altezze montagnose che voltano intorno», con nuvole «pietrificate una volta per sempre lassù» e il movimento «circolare» che è «qui in terra» e non su «nel cielo» (130-131). La stessa immagine delle alture che «girano intorno» (*shtjelleshin*) è descritta in chiusura del romanzo, come similitudine del «sipario del dramma appena consumato»¹⁷.

Le descrizioni evocano la montagna del Purgatorio: l'immagine dell'orizzonte a cui si apre la mente di Dante¹⁸, il Paradiso terrestre descritto come «il monte che salì verso il ciel tanto» e il movimento circolare dell'aria intorno alla terra «con la prima volta» (Pg. XXVIII: 101-105).

L'elemento della «pietra» (*guri*), caratteristico dalla morfologia del paesaggio fisico («le strade di ghiaia» Kadare 2003: 13), «le croci di pietra» (22), (la *kulla*, casa fortilizio fatta di pietra), diventano parte fondamentale anche della descrizione del paesaggio morale dei personaggi.

Suggestioni dantesche si rinvencono anche a proposito della toponomastica del *Rrafsh*, parola che equivale all'italiano «piano» e che ricorda, oltre al *Rrafshi i Dukagjinit*, il dantesco «rrafshi vetmitar» (*lo solingo piano*: Pg. I.: 119); questo toponimo crea con il nome del villaggio del protagonista Gjorg un legame che ricorda la struttura architettonica delle 'cornici' nel regno del Purgatorio, che sono state tradotte da Gjeçaj con il termine «brezat»¹⁹. Il nome del villaggio è *Brezftoht*, composto da 'freddo' (*ftohtë*), come Kadare definisce la lingua del *Kanûn*²⁰, e *brez* (che riporta al significato di 'cornice').

Richiama la topografia di Dante anche il toponimo *Lugjet e Zeza*, menzionato in un racconto sulla drammatica storia di un uomo che, grazie ai meccanismi finanziari che regolano i rapporti tra i *gjaks*, vive economicamente delle proprie ferite: il toponimo di *Lugjet e Zeza* coincide con la traduzione che Gjeçi fa del luogo dell'Inferno dantesco «Malebolge» (*Lugjezeza*)²¹.

17 «Bjeshkët shtjelleshin përherë e më ngadalshëm, duke u larguar gjithnjë e më tepër në vetminë e tyre. Një mjegull e bardhë, misterioze ulej mbi to, si sipari mbi dramën e porsambaruar» (221).

18 «[...] diedi 'l viso mio incontr'al poggio che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga// e n'maje t'atij mal hypa me sy, që n'qiell mbi tjerë shpatin e vet e prir» (Pg. III 13-14).

19 «[...] una cornice lega/ dintorno il poggio// Një rrugë porsì një brez i mbshillet krejt» (Pg. XIII: 4-5).

20 «Mentre le espressioni linguistiche sono fredde e indifferenti, lo status delle due popolazioni in un certo modo appare come qualcosa di diverso. Può essere paragonato in qualche maniera alle due facce della Luna: la visibile e l'invisibile. La popolazione di *gjaks* è la visibile, mentre l'altra, quella che attende il colpo, è in ombra» (Kadare 2009c: 71-72).

21 «Luogo è in inferno detto Malebolge// "Një vend quejtë Lugjezeza asht në hon» (Inf. XVIII: 1).

3. DANTE E LE FUNZIONI DEI PERSONAGGI

Il parallelismo tra i due mondi, quello di Gjorg e quello di Besjan, corrisponde, nel linguaggio rispettivo, ad un doppio binario: quello freddo, quasi neutro, del *malësor* (Gjorg) che convive naturalmente con la morte, e quello mondano e mitizzante del giornalista (Besjan), incapace di comprendere la presenza della morte nella vita.

Il peso della coscienza tragica sull'interiorità di ciascun personaggio ne definisce la funzione: Gjorg ne rimane prigioniero; Besjan non riesce a raggiungere quel livello di esperienza che possa armonizzare la parte cerebrale con quella spirituale; Diana è l'interprete principale del passaggio della coscienza dalla storia alla contemporaneità.

3.1. *Besjan e il «regno della morte»*

Per Besjan, il *Rrafsh* rimane circoscritto al «regno della morte» (*mbretëria e vdekjes*: Kadare 2003: 78), altrove chiamato «zona della morte» (*zona e vdekjes*) (94).

Il termine dantesco di «obolo» (*taksë*²²) viene in mente a Besjan quando pensa alla frammentazione del suo matrimonio durante l'esperienza sul *Rrafsh*, quando lo sguardo della moglie assume l'aspetto del girone infernale: «si era smarrito qualcosa al centro e non era rimasto altro in esso che i lati»²³.

Il destino della sua esistenza è descritto alla fine del romanzo con i termini della condizione dantesca dell'Inferno: «irreparabile», «vortice torbido» (*shtjellë e turbullt*) di acque, flusso «concepito da migliaia di destini in tanti secoli»²⁴.

La luce simbolica della coscienza rimane al di fuori della sua dimensione interiore: lo straniamento di Besjan assume i tratti di una «mente» che «si invischiava tormentata tra piani e orli rocciosi, come se stesse cercando di trovare da dove proveniva quella cosa incomprensibile, peggio, quel qualcosa di beffardo, nell'illuminazione del giorno»²⁵.

22 «Herë-herë, me një qetësi prej së cilës trembej dhe vetë, ai mendonte se ndoshta i duhej dhënë kjo taksë Rrafshit. Një taksë për veprat e tij, për ato zanat dhe shtojzovallet e maleve të përshkruara në to dhe për atë lozhën e vogël të shfaqjes përballë skenës, ku një popull i tërë luante i përgjakur» (Kadare I, 2003: 215).

23 «Kishte humbur diçka në qendrën e tij dhe në të s'kishin mbetur tani veçse anët» (174).

24 «Në qoftë se kjo ndodhi (ajmë, sa hidhur tingëllonte ajo fjalë!), kishte ndodhur jo për shkak të një të treti, por prej diçkaje tmerrësisht të gjerë. Ishte një shtjellë e turbullt, ngjizur prej mijëra fatësh nëpër shumë shekuj, ndaj edhe dukej e pariparueshme. Si futura që mund të prekej nga një lokomotivë e zezë, ishte përkitur ajo me dramën e Rrafshit dhe kishte humbur» (214).

25 «[...] rropatej mundimshëm nëpër pllaja e zgripte, sikur të kërkonte të gjente se nga vinte ajo gjë e pakuptueshme, madje më keq, ajo diçka shpotitëse, në ndriçimin e ditës» (155).

L'immagine della mente tra «piani e orli rocciosi» (*plaja e zgripe*), che fatica a raggiungere il piano superiore a cui appartiene la coscienza, è una descrizione in evidente analogia con l'immagine dantesca dell'intelletto «fatto di pietra», in cui «il lume del detto» fa fatica ad accedere, che nella traduzione di Gjeçi viene reso con il verbo «gurzoj»²⁶.

Il mondo del *Kanûn* si trasforma nella sua mente in una «cartina», «opa-ca» e «funesta», uno «spazio freddo che si dispiegava nella sua testa in una forma alquanto strana, qualcosa tra una mappa ed un velo sulla tavola di un pranzo di lutto»²⁷.

Il viaggio di Besjan rispecchia i tratti di incompatibilità semantica tra il mondo dell'oralità ed il mondo della scrittura, come dimostra l'attribuzione astratta del valore del *Kanûn* ad «una dimensione trascendentale della vita del nostro uomo del nord»²⁸.

3.2. *Gjorg e il 'regno dell'ombra'*

Il piano letterale del *Kanûn* si può rintracciare nelle azioni e nel linguaggio di Gjorg, che non è il vero soggetto del romanzo, ma destinatario della *besa* (che è oggetto stesso del romanzo) al destinatario Diana.

Il piano figurato del linguaggio di Gjorg si adatta alla simbolica «zona dell'ombra» (*zona e hijes*), in cui «le regole della morte si fanno valere su quelle della vita»²⁹.

Le tante declinazioni della parola «ombra» all'interno del romanzo (l'ombra di Gjorg che cambia lunghezza a seconda dell'ora del giorno; l'ombra di sangue; l'ombra della montagna; la strada dell'Ombra, ecc.) circoscrivono l'interpretazione del ruolo morale di Gjorg, privato dai condizionamenti corporali, terreni.

La sua condizione interiore rimane fatalmente circoscritta dal cerimoniale del *Kanûn*, descritto come «uno stato spirituale prima della cerimonia di nozze» (*gjendje shpirtërore si përpara dhëndërisë*: 57).

Agli occhi di Diana, Gjorg possiede la «volontà titanica» (*vullnet prej titani*: 122), indispensabile per la costruzione della coscienza tragica, «secondo

26 «Por mbasi shoh se mendja krejtësisht/ ty gur t'asht ba, gurzue e fort e lyeme/ e drita e fjalës sime t'hyn vorfnisht, // *perch'io veggio te ne lo 'ntelletto/ fatto di pietra e, impetrato, tinto, / si che t'abbaglia il lume del mio detto*» (Pg. XXXIII 72-74).

27 «[...] atëherë, si për të bindur veten për të kundërtën, si në ethe, ai niste të përshkonte në mendje gjerë e gjatë atë hapësirë të ftohtë, që shpalosej në trurin e tij në një trajtë disi të çuditshme, diçka midis një harte dhe një nape mbi tryezën e një dreke morti.» (Kadare I, 2003: 155).

28 «Ai u përpoq t'i shpjegonte asaj se, në fund të fundit, përmasa e vdekjes i jepte diçka sipërane jetës së njeriut tonë verior, sepse një përmasë e tillë, e pambarim, e paskaj, e ndihmonte atë të ngrihej mbi vogëlsitë e jetës» (80).

29 «Po i afrohem i zonës së hijes, - tha ai, sikur të fliste me vete, - atje ku rregullat e vdekjes sundojnë mbi ato të jetës» (77).

un ordine che arriva da così lontano»: il concetto coincide con il libero «arbitrio» dantesco, tradotto da Gjeçi con la stessa parola «vullnet»³⁰.

Dopo l'apparizione di Diana, i sentieri del *Kanûn* percorsi da Gjorg sono percepiti privi di «continuità» (*pa vazhdimësi*), pieni di zone d'«ombra» (*hijerinë*) e «grandi recisioni» (*prerje të mëdha*)³¹ (172). Il linguaggio usato da Kadare per descrivere la condizione di Gjorg richiama le divisioni del Purgatorio, che nella traduzione di Gjeçi sono rese con la stessa voce albanese «të premë»³².

L'ultima mattina di Gjorg è descritta con il sole che, prima della fine della *besa*, illumina la strada di un «fiammeggiare rosato» (*kuqëlim i trëndafilte*), senza l'impedimento di altri corpi che lo possano ostacolare:

Dopo, come la volta scorsa, si voltò verso la strada, che a causa abbaglio degli occhi, sembrava ancora inondato di luce. Volse il capo ed ovunque si espandeva la stesso fiammeggiare rosato e nessun'altra cosa che lo spezzasse.³³

L'immagine ha la stessa intensità delle descrizioni dell'alba del Paradiso terrestre, con il colore «rosato» che richiama il termine «*i trandofilltë*» della traduzione di Gjeçi: «*la parte oriental tutta rosata//ngjyrë prej drandofilli/lindjen*»³⁴ (Pg. XXX: 22).

La frammentazione caratterizza i trenta giorni della *besa e madhe*: «aprile dimezzato», «con metà marzo e metà aprile», quel «tronco monco di tempo» (*cungu i kohës*: 166), «come due metà di un ramo spezzato scintillanti di brina» (*si dy gjysma dege të thyera plot rrëzëllimë bryme*: 27). Il sorriso amaro di Gjorg alla fine del romanzo – alla vista del sole, rappresentato da simboliche «rose spremute oscurate dietro le nuvole»³⁵ – mantiene su un piano di

30 «[...] libero, dritto e sano arbitrio//i drejtë, i shndoshë e i lirë asht n'ty vullneti» (Pg. XXVII: 140).

31 «Ngaqë gjatë një pjese të shtegtimit vëmendja i shpër-qendrohej sa andej-këndej, përherë e më tepër Gjorgut po i dukej se udhët që përshkonte ai ishin pa vazhdimësi, plot hijerina apo prerje të mëdha» (170-171).

32 «Noi eravamo al sommo de la scala, / dove secondamente si risega lo monte che salendo altrui *dismala*// Kur na iu ngjitëm asaj shkallë në maje, / e pamë na për së dyti të premë drejtë/ atë mal, që, tue i hypë, lan mkate e faje» (Pg. XIII: 1-3).

33 Nell'ultima edizione del romanzo l'immagine è resa con il termine *kuqëlim*, «luce rosastra», «fiammeggiare», rispetto la variante del '78 in cui era usata la parola «illuminazione»/ *ndriçim*: «Pastaj, ashtu si herën tjetër, vështroi udhën, që, për shkak të lëbyrjes së syve, iu duk prapë e mbytur në dritë. I ktheu sytë pas dhe kudo ishte po ai kuqëlim i trëndafilte dhe asgjë tjetër midis tij» (211).

34 «Io vidi già nel cominciar del giorno/ *la parte oriental tutta rosata, / e l'altro ciel di bel sereno addorno*: 24 / e la faccia del sol nascere ombra, // Si ndodh me pa me ngjyrë prej drandofilli/lindjen, kur drita nis me zbardhë njëfije/ e kthiellet krejt në pjesën tjetër qielli» (Pg. XXX: 21-23).

35 «Trëndafilat e shtrydhur pas reve sikur ishin nxirë tani lehtazi» (213).

frammentazione l'incompatibilità tra mito e storia nella realtà mondana e contemporanea.

Quando Diana pensa a Gjorg come un «semidio per affrontare quelle tenebre e quel caos della creazione al principio del mondo»³⁶ è in realtà la proprietà allegorica della coscienza tragica che le si disvela, con tutto il bagaglio dell'ordine che il mito della creazione porta con sé.

3.3. Diana e il «regno di pietra»

Diana compie il viaggio circolare intorno al «regno di pietra» (*mbretëri e gurit*: 181) («La carrozza continuò la strada attraverso il regno di pietra, che sembrava incantato»: 181)³⁷, un percorso di progressiva purificazione spirituale («Ogni tanto, proprio perché ritardi, ti svegli improvvisamente in uno stato più avanzato»³⁸).

La materializzazione della coscienza tragica nel personaggio di Diana è annunciata da una serie di simboli che accompagnano la sua esperienza interiore ed estrema, nel sentiero tra frammentazione e salvezza.

La frammentazione del rapporto di Diana con il suo mondo si realizza in uno sguardo che attraversa il riquadro del finestrino della carrozza per incontrare quello di Gjorg: «Gli occhi dello sconosciuto, che sembravano molto sicuri, forse per causa del pallore del viso, continuavano a fissare il finestrino, dove c'era la faccia di Diana»³⁹.

Dallo sguardo distopico e distaccato di Diana, dalla sua condizione di straniamento («sorda, completamente sospesa»⁴⁰) si ricava una visione del «mondo» che «sembra sfigurato»⁴¹, con un «significato doppio, sfumato»⁴².

Alla fine del romanzo, si raggiunge uno stato di piena incomunicabilità tra la giovane sposa e il marito, il quale teme «che lì accanto si trovasse una cosa di vetro che si potesse rompere» (183), e la nuova condizione di lei diventa allegoria della morte fino a diventare «bianca come una tela» (207).

36 «Duhej të ishte gjysmëperëndi, për të përballuar atë terr e atë kaos të fillimit të botës» (136).

37 «Karroca vazhdoi rrugën përmes mbretërisë së gurit, që dukej si e magjepsur» (181).

38 «Nganjëherë, pikërisht ngaqë vonohesh, gdhihesh befaz në një gjendje më të përparuar» (81).

39 «Sytë e të panjohurit, që u dukën tepër të errët, ndoshta për shkak të zbehtësisë së fytyrës, vazhduan të nguleshin mbi katrorin e dritares, ku ishte fytyra e Dianës». (119).

40 «Pas troshitjes së gjatë, bota dukej e shurdhët dhe e ngrirë krejt» (95).

41 «Ai kishte mbështetur ballin te qelqi, që ishte krejt i avulluar nga hukatja. Prapa tij, bota dukej e shfytyruar» (78).

42 «Asaj i dukej se çdo gjë që thuhej për Rrafshin merrte aty për aty një kuptim të dyfishtë, tymtor» (72).

La nuova condizione di Diana, descritta ripetutamente come stato di «asopimento»⁴³ (75), «dormiveglia»⁴⁴, con «occhi velati»⁴⁵, è compatibile con il simbolo del sogno divinatorio dantesco che allontana la mente da qualsiasi sofferenza⁴⁶.

La visione della luce, simbolo della coscienza tragica, accompagna il suo percorso in due momenti paradigmatici, accomunati nello stesso arco di tensione della poetica dell'opera tra l'idea della salvezza e l'idea della frammentazione.

In un sogno descritto come «faticoso e opprimente», simile alle *djerrinë* (campi incolti delle famiglie che il *Kanûn* costringe alla chiusura per vicende di sangue), l'apparizione di un simbolico «riquadro di luce debole» (*katrorr të ndriçuar dobët*), «frammento grigiastro» (*copëz hiroshë*), «frammento di alba ancora pallido» (*ai copë ag ende i zbehtë*), è vissuta dalla protagonista come una «novella di salvezza» (*kumt shpëtimi*) che allontana «le angosce» (*ankthet*):

Quel frammento di alba ancora pallido, che passava attraverso le tenebre opprimenti della stanza, era come una novella di salvezza. Diana sentiva che, sotto il suo effetto rilassante, si stava liberando velocemente dall'angoscia. In quel frammento di luce grigiastro si esprimevano una quantità innumerevole di albe, altrimenti non si sarebbe sentita così liberata dallo stordimento, tranquilla e noncurante dagli sconvolgimenti della notte. (98-99)

Questo frammento, che nella contestualità organica dell'opera è funzionale all'idea allegorizzante della 'coscienza tragica', presenta analogie con il simbolo della novella futura che accompagna il sonno nel Purgatorio dantesco, segno di distacco dal mondo oggettivo e di speculare acutezza⁴⁷.

L'apparizione della luce salvatrice è iterativa e funzionale alla tensione tra frammentazione e salvezza, segnando il ritmo dell'acquisizione del libero arbitrio da parte di Diana.

43 «Nga gjendja e gjysmëpërgjumjes e nxori një lëvizje e supit dhe pastaj zëri i tij i kujdesshëm» (75).

44 «Ajo vazhdonte t'i mbante sytë mbyllur, duke u përpjekur të mos dilte nga gjendja gjysmë dremitëse, sepse e ndiente se vetëm kështu zëri i tij do të vazhdonte ta ruante atë jehonë largësie» (85).

45 «Diana mbylli sytë përgjysmë, në mënyrë që fjalët e tij të mos i vinin aq të zhveshura» (87).

46 «[...] *la mente.../ a le sue vision quasi è divina// mendja [...] / e ndër vegime asht gati hyjnore*» (Pg. IX, 18).

47 «*Si ruminando e si mirando in quelle,/ mi prese il sonno; il sonno che sovente,/ anzi che 'l fatto sia, sa le novelle // Tue blue me mend e tue kundrue heshtueshëm,/ m'kaploi një gjumë i randë, gjumë i atillë/ që shpesh të ardhmen paraqet kuptueshëm*» (Pg. XVII: 94-6).

Il simbolo dell'alba presenta analogie con l'immagine delle albe dell'anti-purgatorio, che in altri frammenti diventano vittoriose sulle ultime ombre della notte⁴⁸.

La visione della «luce-ombra» (*drithëtirë*), che attraversa l'interiorità di Diana fatta di «angoscia e buio» (*ankthi dhe nata*), crea un rapporto di tensione e rovesciamento con l'elemento della «luce debole», «tremolante», «appesa sul fondo» del «caos»:

Là fuori c'erano l'angoscia e il buio. Ella si è lasciata attraversare dal proprio tremore, mentre gli occhi cercavano di fissare la luce debole nel caos. Finalmente l'ha trovata. Era nello stesso posto, laggiù, come appesa sul fondo, mentre brilla tremolante, pronta ad essere inghiottita in ogni momento dalla notte. (136)

La simbologia della luce collegata alla volontà trova sempre analogie nella traduzione in albanese di Dante, nella forma di «volontà nobile» (*n'vullnetin tand bujar*)⁴⁹.

La parola (*hon*), voce frequente nella traduzione dantesca di Gjeçi – che designa l'infernale «vano» (Inf. VII: 24), il «vallon tondo» (Inf. XX: 6), lo «fondo» (Inf. XIX: 54) – è la parola che domina la costruzione in albanese della scena delle anime del Purgatorio «lungo la roccia», «in fuor troppo» (*shkambit [...] n zgrip të honit*) (Pg. XX: 3-8) e, nel percorso di Diana verso la coscienza, diventa simbolo del vuoto che la accompagna fino a dominare, in forma di girone, anche il suo sguardo:

Aveva i tratti un po' tirati, con un leggero pallore [...] Pallida in volto guardava la strada senza parlare o quasi. Quanto al suo sguardo, [...] gli era adesso diventato inafferrabile. Se almeno gli occhi avessero espresso la contrarietà o, peggio ancora, l'indifferenza! Ma in quello sguardo vi era qualcos'altro: si era in un certo senso svuotato al centro e ne rimanevano soltanto i contorni. (135)

Il sentimento del precipizio sul «vano», con il verbo *humnerohej*, neologismo di Kadare (da *humnerë*, «vano», «precipizio»), per descrivere «l'apertura di una voragine dentro di sé»⁵⁰, diventa alla fine del romanzo allegoria del

48 «L'alba vinceva l'ora mattutina/ che fuggia innanzi, sì che di lontano/ conobbi il tremolar de la marina // Agimi po ngadhjente, sulmi i tij / të fundit hije t'natës kishte vdarë,/ larg detin pashë – valzim i pakufi» (Pg. I: 115-117).

49 «Se la lucerna che ti mena in alto/ truovi nel tuo arbitrio tanta cera/ quant'è mestiere infino al sommo smalto// Pishtari, që të prin të ngjitesh drejtë./ e pastë aq dyll n'vullnetin tand bujar,/ sa lypet der në majë të malit t'shejtë!» (Pg. VIII: 111-113).

50 «Diana Vorpsi mezi e mbajti një psherëtimë tjetër. Diçka i humnerohej herë pas here brenda vetes» (80).

libero arbitrio di Diana, descritto nell'immagine del suo sguardo che non esprime «né terrore, né sofferenza, nemmeno vergogna» ma «solo un vuoto spaventoso soprattutto nella zona degli occhi» (207).

La forza allegorizzante dei simboli converge nella stessa direzione, plasmando l'oggetto allegorizzato della coscienza: il sentimento tragico accompagna la vista di Diana alla *murana*, cumulo di pietre che la voce narrante definisce dello «stesso principio creativo dei canti»⁵¹.

Il simbolo della *murana* attiva il valore morale del guardiano del sangue, coprendo il luogo su cui è stato sparso sangue umano, sia per rispetto sia perché esso non venga calpestato (Gječov 1941)⁵², ed esercita una funzione attiva sulla coscienza di Diana: l'immagine è analoga alla «mora» dantesca («sotto la guardia de la grave mora//nën gurë të randë ku kishin gjetë strehim (Pg. III, 129).

Ai fini delle isotopie che strutturano l'opera, la vista della *kulla e ngujimit* («torre fertilizio») crea nell'interiorità della giovane donna lo stesso sentimento elegiaco del canto e delle *murane*:

In realtà lei aveva di nuovo avvicinato la testa al finestrino per vedere un'ultima volta la triste torre della quale si scorgeva ora solo una delle rette. Qui sarebbe entrato quel pallido *malësor*, pensò lei. Me poteva essere ucciso prima di rinchiudersi in quella «pietraia». (126)

Il termine *gurëri* («pietraia»), che è formato dalla radice *gur* ('pietra') e dal suffisso *-(ë)ri*, e che serve a costruire i sostantivi astratti e collettivi (a differenza dei suffissi *-inë* o *-ishte*, ad esempio in *gur-inë* o *gur-ishte*, che danno il senso del luogo), sposta il significato del frammento dall'oggetto *Kulla e ngujimit* (la «torre fertilizio»), in cui si rinchiude il *gjaks* dopo aver portato a termine la *besa e madhe* («grande *besa*»), all'edificio morale della comunità presentata dal *Kanûn*.

Alla fine dell'opera, il colore «grigiastro» del piano (*pllaj*) (109)⁵³ si trasferisce sul viso della protagonista, di modo che anche la simbologia della pietra si estende alla fisionomia umana «pietrificata» (181)⁵⁴, espressione del sentimento di terrore e pietà collegato alla catarsi della tragedia.

Di norma preclusa a tutti tranne che ai *gjaks*, ai preti e ai mediatori, la *kulla e ngujimit* («torre fertilizio») diventa l'ultima dimora di Diana, che «si era avvicinata alla torre fertilizio con movimenti leggeri da farfalla che si avvicina alla lampada che brucia. Ondeggiava in mezzo al vento, si trasportava

51 «Madje, edhe këngët dhe muranat janë të ngritura sipas të njëjtit përfitim» (80).

52 Cfr. «Nota» del traduttore, il *Kanûn*, op cit.: 128.

53 «Në të vërtetë, pllaja ishte e ftohtë dhe kaltërimi i Alpeve rreth e rrotull dukej sikur e akullonte edhe më hiriosjen e saj» (109).

54 «Dhe për një grimë iu duk se nën atë ngrirje të jashtme guri ai mundi të kapte rrahjen e pulsit të jetës. Trysnia duhej të ishte e tmerrshme» (181).

in quella direzione e così leggermente, come una foglia portata dal vento, era entrata, o piuttosto caduta sulla soglia» (204)⁵⁵. L'immagine dell'attraversamento da parte di Diana della soglia della *kulla e ngujimit* («torre fortificato») trova riscontro nella simbologia dantesca: il «vento» rimanda alla forza dell'energia umana, alla volontà; la «foglia» trasportata dal vento rimanda alla foglia della profezia sibillina; la «farfalla» che entra, cade e precipita sulla soglia della porta rimanda alla simbologia della condizione superiore che, nell'opera di Dante, si attribuisce all'angelica farfalla, anima denudata davanti alla giustizia divina⁵⁶.

Anche il dettaglio dell'inusuale 'caduta' di Diana nella *kulla*, simbolo del regno del *Kanûn*, sembra trovare riscontro nella traduzione di Gjeçi, che utilizza il verbo «hidhem» per indicare il passaggio di Dante oltre la soglia del Purgatorio⁵⁷. La divisione e la complementarità tra i due mondi rimanda anche al motivo invariante della ballata della *besa*, sottostante al principio creativo dell'opera (l'«antica storia che inizia sin da Costantino, il fratello morto che è risorto dalla tomba per proclamare una nuova giustizia»: 81), che sposta il piano della salvezza da quello cristiano del cielo a quello pagano dei cicli naturali del rinnovamento della vita e della terra, significato della ballata che lo studioso *arbëresh* Francesco Altimari ha messo in evidenza (Altimari 2007: 34-41).

Alla fine del romanzo, Diana appartiene al popolo dei «nobili»: la cascata dei suoi capelli si inserisce nella riflessione di Gjorg sull'«acqua nobile» (*ujji fisnik i ujëvarës*) che produce la luce. La figura della coscienza nella 'cascata' del sangue nobile del passato trova riscontro nella traduzione dantesca di Gjeçi che alla traduzione in albanese di quel «popolo» (del *Purgatorio*) aggiunge l'aggettivo 'nobile' chiamandole «*shpirta fisnikë*» («anime nobili»): (*Ancora era quel popol di lontano*, Pg. III: 68).

Il viaggio di Diana riunisce nella stessa scena e in un unico arco di tensione i due mondi speculari della vita e della morte che si rovesciano nelle storie dei protagonisti: all'inizio è Gjorg che appare a Diana con l'aspetto di chi è «completamente giunto in licenza dall'al di là»⁵⁸, ma alla fine questa è anche la maschera che assume il viso di Diana.

55 «Valëvitej në erë, shtyhej në atë drejtim dhe ashtu lehtësisht, si një gjethe e shtyrë nga era, hyri ose, më mirë, ra në pragun e saj» (204).

56 « [...] / non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi? // [...] s'kujtohni ju se krimba jem' n'kto vrrija, 124 lé me formue atë flutur engjëlllore, / që pa mbulesë fluturon kah drejtësija?» (Pg. X: 126-129).

57 La traduzione albanese dei primi tre versi del canto X del *Purgatorio* descrive una caduta oltre la soglia attraverso il verbo «hidhem» che significa passare di là, anche buttarsi dall'alto in basso: *Poi fummo dentro al soglio de la porta / che 'l mal amor de l'anime disusa, / perchê fâ parer dritta la via torta, / [...] // "Mbasi tej pragut t'derës na qemë hedhun, / nga t'shmang dashnija ndaj, / [...]"*

58 «Ashtu dukej ai, krejt si i ardhur me leje që andej, - ia bëri ajo» (122).

4. COME CONCLUSIONE

Il processo di straniamento dei personaggi sulla scena drammatica corrisponde, sul piano narrativo, ad un procedimento moderno e anti-mimetico con spiccata funzione metalinguistica, che trasferisce sul principio costruttivo dell'opera la modificazione «dell'ordine delle parole», del loro «spazio», a cui va incontro il personaggio-spettatore del *Kanûn*: «[...] mentre parlava, stranamente, l'ordine delle parole nelle sue frasi assumeva un altro tratto. E non solo l'ordine. Si stava modificando lo spazio fra di esse, come se vi passasse attraverso quell'aria speciale, dolorosa e inebriante»⁵⁹.

La materializzazione dell'allegorica «aria speciale, dolorosa e inebriante» della tragedia antica attraversa, grazie a Dante, tutto il piano sintagmatico dell'opera, con quell'area che «s'accoglieva nel sereno aspetto del mezzo», che, nella topografia ideologica del Purgatorio, allontana l'«aura morta» (Pg. I: 13-15).

Indipendentemente dal fatto se le 'citazioni' di Dante siano volute o se invece facciano parte organica della memoria involontaria di Kadare, ci è consentito attingere alle riflessioni teorico-poetiche dell'autore, come quelle contenute nel saggio *L'Arte come peccato*, nel quale, prendendo spunto dall'espedito della morte nella pittura di Omer Kaleshi, è descritto in che modo la divisione anima-corpo può diventare fecondo strumento di 'innovazione'⁶⁰, uno strumento che attraverso l'arte «afferma la vita»⁶¹.

Kadaré si trova in sintonia con quel tipo di arte allegorica, teorizzato da Benjamin analizzando il dramma barocco tedesco, in cui i «fenomeni che vengono dal regno del lutto»⁶² mettono in scena la storia «in quanto scrit-

59 «[...] midis po hynte një lloj ajri i veçantë, i dhimbshëm dhe dehës» (180).

60 «Si tratta di una maniera personalizzata di approcciarsi all'attività creativa. Il pittore ed il modello creano insieme qualcosa. Il modello ha depositato il suo aspetto nella memoria del pittore. E questo, senza avvertire il primo, lo elabora. È una reciprocità che ricorda le fiabe balcaniche in cui si trova spesso una divisione tra il corpo e l'anima oppure, più esattamente, di quest'ultima e dell'essenza: l'uomo si trova da qualche parte in un palazzo, in una grotta o taverna, ma la stella nascosta che tiene legata la sua interiorità, la sua anima, il suo destino, la sua programmazione (se dovessimo usare un approccio di oggi) si trova da qualche parte lontano, nella montagna gelata, per esempio, oppure in un uovo in fondo al mare» (Kadare 2009b: 290).

61 «Noi, senza dubbio, siamo di un'altra idea, di quella che acquisisce l'innovazione artistica come un viaggio naturale, che si compie secondo leggi proprie, leggi che spesso non hanno nulla in comune con il mondo esterno. [...] L'arte e la letteratura vivono continuamente e, se si trova in esse un po' di morte, questa è quella morte che contiene al suo interno la vita stessa e che alla fin fine, la riconferma» (296).

62 «Spettri quali le allegorie, così profondamente significanti, sono fenomeni che vengono dal regno del lutto; essi sono evocati dal personaggio in lutto, da colui che rimugina sopra i segni e sopra il futuro. Non ugualmente chiari sono i nessi riguardanti il singolare entrare in scena degli spiriti dei viventi» (Benjamin W. 1980: 184).

tura»⁶³, che profila dalle sue forme di macerie la fisionomia dell'opera d'arte salvata (Benjamin 1966: 73).

Nelle condizioni estreme del realismo socialista, l'opera d'arte è stata salvata rispecchiando quello che Kadare stesso, nell'*Eschilo, il grande perdente*, definisce la «vera enciclopedia della grandezza e della follia» di una popolazione intera alla «ricerca del giusto», dell'attenzione di «non oltrepassare il senso della misura delle cose» (Kadare 2017b: 85-86).

Bibliografia

- Alighieri D., 2021, *Komedia Hyjnore*, përktheu nga origjinali Pashko Gjeçi, Parathënie nga Ismail Kadare, Tiranë, Onufri. (ed di riferimento: *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Einaudi (Mondadori 1966-1967).
- Altimari F.-Nanci G., 2008, *La ballata del fratello morto e la cavalcata fantastica*, in F. Altimari, E. Conforti (a cura di), *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario internazionale di studi italo-albanesi (2-5 ottobre 2003), Dipartimento di Linguistica dell'Università di Calabria, Rende: 15-45.
- Benjamin W., 1966, *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main Suhrkamp, trad. dal tedesco *Angelus Novus: saggi e frammenti*. Torino, Einaudi, 1981.
- , 1980, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, trad. dal tedesco di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.
- Çabej E., 1976, *Studime etimologjike në fushë të shqipës*, II A-B, Tirana, Akademia e Shkencave e Rp. të Shqipërisë, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë.
- Gjeçov S. C., 1941, *Codice di Lek Dukagjini, ossia Diritto consuetudinario delle montagne d'Albania*, tradotto da Paolo Dodaj, a cura di Giorgio Fishta e Giuseppe Schirò, introduzione di Federico Patetta, Roma, Reale Accademia d'Italia (ed. orig.: *Kanuni i Lekë Dukagjinit (vepër postume), përmbledhë e kodifikue prej A. Shtjefën Konst. Gjeçov, O.F.M., me parathënie t'A. Gjergj Fishtës, O.F.M., Shtypshkronja Françeskane, Shkodër 1933).*
- Kadare I., 2003, *Prilli i thyer*, Tiranë, Onufri (1978).
- , 2009a, *Don Kishoti në Ballkan*, in *Vepra XVIII*, Tiranë, Onufri: 519-542.
- , 2009b, *Arti si mëkat*, in *Vepra XIX*, Onufri: 267-300.
- , 2009c, *Amleto, il principe scabroso*, prefazione e traduzione di Giuseppe Schirò Di Maggio, Palermo, BESA (ed. orig. *Hamleti, princi i vështirë in Tri sprovat*: 187-308).

63 «Se col dramma entra in scena la storia, esso lo fa in quanto scrittura. In fronte alla natura sta scritto "storia" nei caratteri della caducità. La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma porta sul palcoscenico, è realmente nella forma della rovina. Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose» (182-183).

- , 2012, “Në kërkim të një strukture të ferrit”, in *Ftesë në studio*, Tiranë, Onufri (1990): 62-65.
- , 2017a, *Dantja i Pashmangshëm*, in *Tri sprova mbi letërsinë botërore*, Tiranë, Onufri: 141-186.
- , 2017b, *Eskili ky humbës i madh* in *Tri sprova mbi letërsinë botërore*, Onufri, Tiranë (1985-2000): 3-140.

GRÜNBEIN E DANTE
SEDENDO ET QUIESCENDO ANIMA EFFICITUR SAPIENS

Rosalba Maletta
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Das drohende Fahrzeug, die Maschine der Bürgerkriege, hatte ein uraltes Schlafbedürfnis in mir geweckt. Bis hierher war der Körper gekommen, nun suchte er Ruhe, eine Pause im Fortgang
(Grünbein 1995: 21-22)

*E com'elli ebbe sua parola detta,
una voce di presso sonò: "Forse
che di sedere in pria avrai distretta!"*
(Purgatorio, IV, vv. 97-99)

I. SEDENDO ET QUIESCENDO

Data la complessità e ricchezza della produzione grünbeiniana posso – nello spazio e nel contesto dati – solo accennare a qualche plesso strutturale intorno al quale mi pare incentrarsi la presenza di Dante nell'opera del poeta di Dresda.

Mi soffermerò pertanto sulle occorrenze del lessicale '*verschlafen*', così come individuato in due *loci* del *corpus* grünbeiniano. A mio modo di vedere essi costituiscono la concrezione di uno snodo fondamentale per comprendere la tensione etica che innerva la produzione di questo autore di lingua

tedesca sostanziando un suo mito fondativo di genealogia poetica, in cui Dante rientra a pieno titolo¹.

Durs Grünbein, classe 1962, nasce a Dresda 17 anni dopo i bombardamenti del 13 febbraio 1945, che rasero al suolo la perla del Barocco tedesco, e un anno dopo la costruzione del Muro di Berlino, quando la RDT decide di *intrattenere* cittadini e intellettuali nello ‘splendido’ isolamento durato sino alla sera del 7 ottobre 1989.

Nel trambusto di Alexanderplatz il corpo del poeta avanza alla ricerca di un momento di pace. Dopo una pluridecennale pratica di disciplina e controllo, la sera faticosa quel corpo vuole riposare, mettersi a dormire, dimenticare l’impotenza, la dittatura fisiologica, l’umiliazione collettiva.

E inopinatamente il poeta sente il bisogno di appoggiarsi a un carro armato, finalmente pur esso defunzionalizzato e sfaccendato:

Es war der Körper, der sich hier, *vor allen Worten*, wie in der Anwendung des Kleinkinds, seiner Erschöpfung hingeben wollte: etwas, das länger ausgeharrt hatte, beklemmender eingezwängt als die immerfort fluchtbereiten Gedanken. Es war, als hätte ich, im Rücken des Panzers, dieses eine Mal die Geschichte *verschlafen* wollen, minutenlang, bevor alles in Fahrt kam, den Körper vergessend in einem traumlosen Schlaf.² (Grünbein 1995: 22-23 – c. m.).

Sopraffatto da un impulso simile a quello del bambino piccolo, il corpo cede alla spossatezza come il Muro, come la RDT. Sostare all’ombra del mostro asiatico, che è divenuto un appoggio cui abbandonarsi, rende sapienti. Una stanchezza fisiologica induce una situazione di bianco della mente, atta a vagliare fuori di ogni costruito ideologico, di ogni illusione, di ogni suddivisione categoriale:

1 Una straordinaria documentazione su come Grünbein legga e interpreti Dante è dato ricavare da due eventi fruibili in rete. In *Una conversazione con Dante* il 31/10/2020 alle ore 21.00 Durs Grünbein ha dialogato da Berlino con il germanista Maurizio Pirro. L’Incontro – promosso dalla Fondazione di Monte Verità e inizialmente concepito come una conversazione tra Durs Grünbein, Stefano Prandi e Fabio Pusterla, accompagnata da letture di Leonardo de Colle – è stato sostituito da un’intervista in remoto a causa dell’emergenza sanitaria: <http://www.fondazioneteatro.ch/it/eventiletterari/services/event.html?evid=64ad5e28-496c-4420-a17a-366740496c11> (consultazione: 1/11/2020). Sei anni prima, presso l’ICI Berlin (Kulturlabor Institute for Cultural Inquiry), precisamente il 27 febbraio 2014 alle ore 19.30, si è tenuto l’incontro *Dichtung als Wissen. Durs Grünbein spricht über Dante*. Durs Grünbein ha parlato del suo Dante con Manuele Gagnolati, Fabian Lampart e Aldo Venturelli. La registrazione è fruibile al link: <https://www.ici-berlin.org/events/dichtung-als-wissen/> (consultazione: 1/11/2020).

2 «Qui era il corpo che, prima di tutte le parole, come nell’impulso del bambino piccolo, voleva lasciarsi andare alla spossatezza: a qualcosa che aveva resistito più a lungo, costretto in maniera più opprimente rispetto ai pensieri, perennemente pronti alla fuga. Fu come se per una volta, alle spalle del carro armato, io avessi voluto mancare l’appuntamento con la storia, per qualche minuto, prima che tutto si mettesse in moto, dimenticando il corpo in un sonno senza sogni». Le traduzioni del presente contributo sono sempre a mia cura.

[...] plötzlich hatte ich, ein heimkehrender Schlachtenbummler, weit hinter den anderen zurückgeblieben, den Wunsch, mich niederzulassen dort im Schatten des Panzers, an seine stählerne Ketten und Räder gelehnt, minutenlang mit geschlossenen Augen. Das drohende Fahrzeug, die Maschine der Bürgerkriege, hatte ein uraltes Schlafbedürfnis in mir geweckt. Bis hierher war der Körper gekommen, nun suchte er Ruhe, eine Pause im Fortgang.³ (21-22)

Il viaggiatore senza respiro e senza riposo, il frequentatore delle camere d'albergo e degli aeroporti, che ci presentano le raccolte poetiche a venire, è legato a una visione interiore di profonda stabilità e saldezza⁴. Non cede alle lusinghe delle nuove utopie, non alle soteriologie *all inclusive*, caricatura goffa e pacchiana del *Gesamtkunstwerk*⁵.

Ubriacarsi di libertà per l'Occidente, anelato miraggio di anni e anni? Da una parte l'ebbrezza, l'euforica cecità della folla assetata di libertà la notte dell'apertura dei confini e dell'assalto al Muro, dall'altra un corpo di poeta con l'impellente necessità di una pausa.

In uno scritto recente suggerivo il paragone tra la postura di Grünbein e quella del Belacqua immortalato nel Canto IV del *Purgatorio* (Maletta 2020: 88). Al concittadino di Dante l'Anonimo Fiorentino attribuisce la frase di derivazione aristotelica: «*sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens*»⁶.

Intravedo questa disposizione nella *μητις* corporea e nella sagacia euristica di Grünbein poeta, intellettuale, scrittore profondamente consapevole della storia europea, dei suoi crimini e misfatti, dei meriti che hanno costruito il canone occidentale, al quale egli si richiama come uno dei rarissimi poeti contemporanei di statura mondiale⁷.

3 «[...] all'improvviso io, un tifoso in rientro dalla trasferta, rimasto indietro di un bel pezzo rispetto agli altri, provai il desiderio di adagiarmi all'ombra del carro armato, stare appoggiato alle sue catene, alle sue ruote di acciaio, con gli occhi chiusi, per qualche minuto. Il veicolo minaccioso, la macchina delle guerre civili aveva risvegliato in me un ancestrale bisogno di sonno. Il corpo era giunto sin qui, adesso cercava quiete, una pausa prima di proseguire». Il composto 'Schlachtenbummler' assume nel contesto dato una connotazione ironica e auto-ironica, col più che il Duden registra la prima occorrenza del termine nella guerra franco-prussiana del 1870-1871. La parola designava quei civili che si spingevano al fronte per mera curiosità. Altra nota di rilievo è che il termine viene accolto nel *Rechtsschreibduden* per la prima volta nel 1961, anno della costruzione del Muro di Berlino: <https://www.duden.de/rechtsschreibung/Schlachtenbummler> (consultazione 1/11/2020).

4 Si veda la celebre lirica *Kosmopolit* (Grünbein 1999: 85), le poesie della raccolta *Zündkerzen* (2017), quelle de *Il bosco bianco* (2020), in particolare *Landschaft in Schwingung/Paesaggio in vibrazione* (50-51).

5 Si veda a tal proposito *Transit Berlin* (Grünbein 1996d: 136-143).

6 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno. Vol. II *Purgatorio*, nota 98, pp. 42-43.

7 «Als ich von dem Thema „Untergang des Abendlandes“ erfahren habe, erhob ich heftigen Einspruch, da diese Spenglersche Formel nicht für mich gilt. Ich habe dafür plädiert, dass

In particolare rilevo come l'amico liutaio, con il quale Dante era uso motteggiare, segnali al *viator* la necessità di una pazienza della facoltà sensitiva, di una latenza in cui il corpo si fa *capace* di sopportare l'esposizione al tempo per poi trascenderla o riscattarla mediante le preghiere di un cuore benevolo, disposto alla *gratia*. Che altro senso potrebbe mai avere la presenza della poesia nel mondo? *Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens*⁸.

Sette secoli dopo, appoggiato a un carrarmato sovietico che punta il cannone su Alexanderplatz, un giovane poeta proveniente dai domini di Arrigo VII, assiduo lettore di Dante sin dalle prime prove, sente il bisogno di dormire, cede a un'impellente necessità corporale atta a produrre uno iato nella coscienza che, dato l'evento senza precedenti, si vuole ipervigile⁹.

Appoggiato al mostro asiatico il corpo cade in un sonno senza sogni. Vengono in mente i personaggi di Beckett¹⁰ e pure quella chiosa di ferace resistenza passiva che è *L'Épuisé* di Deleuze¹¹.

man vom „Tauchgang im Abendland“ spricht, weil ich genau das die ganze Zeit tue. Ich tauche herum in den abendländischen Errungenschaften der Menschheit, hier und da tauche ich wie eine Robbe in die Jetztzeit auf, schaue mich um und finde manches wieder und manches verloren. Aber das ist ungefähr der Zustand, in dem ich mich bewege. Dabei nimmt man vieles wahr.» - «Come venni a sapere che il tema [di questa conversazione - NdT] era *Tramonto dell'Occidente*, protestai a gran voce poiché la formazione spengleriana non mi si confa. Mi sono battuto perché si parlasse di “Immersione nell'Occidente”, giacché è esattamente quel che faccio in continuazione. Compio un giro immersivo nelle conquiste occidentali dell'umanità; qui e là riemerge nell'epoca attuale come una foca. Mi guardo intorno e mentre ritrovo qualcosa, qualcosa'altro va perso. Ma è più o meno questa la condizione nella quale mi muovo. Così facendo ci si accorge di parecchie cose», con queste immagini e metafore si esprime Grünbein in una conversazione con Joachim Kaiser (Grünbein-Kaiser 2009: 38-39).

8 Questa mia impressione, suffragata da diversi passaggi nel *corpus* grünbeiniano, trova un'ulteriore conferma in ciò che il poeta dichiara a proposito del Belacqua di Beckett in una recentissima conversazione (Grünbein-Ruzzenenti 2021).

9 Su Dante e Grünbein si vedano specialmente i seguenti contributi: Lampart (2002); Eskin (2002; 2010; 2013); Krämer (2007). Nel 2009, passando in rassegna la ricezione di Dante in area linguistica tedesca, Rita Unfer Lukoschik rilevava come il nuovo millennio si fosse aperto con fenomeni interessanti e menzionava Grünbein che «compone poesie d'ispirazione dantesca (*Der Soldat 1999*)» (2009: 190).

10 Autore che sin dalle prime prove si intrattiene con Belacqua facendone un protagonista della sua narrativa quantomeno sino a *Company* (1986) e che Grünbein ha espressamente menzionato nel corso dell'Incontro *Una conversazione con Dante*, di cui alla nota 1.

11 Proprio a partire da Deleuze con *Für die sterbenden Kälber* – quarta e ultima delle sue *Lezioni oxoniensi* (*Lord Weidenfeld Lectures 2019*) – Grünbein ci consegna uno splendido bilancio sulla necessità di scrivere e del perché risulti impossibile sottrarsi alla trasmissione transgenerazionale. Non si può fingere di non appartenere a un popolo che ha commesso crimini atroci benché, come tedesco nato nel 1962, si sia mancato (*verschlafen*) l'appuntamento con il Terzo Reich: «Ich kann nur sagen: ich habe das Dritte Reich *verschlafen*, und jemand könnte mir zurufen: Traum weiter, Freund! Die Frage kann also nur lauten: lässt sich aus dieser Geschichte, lässt sich aus dem geschichtlichen Verlauf überhaupt etwas lernen?» (Grünbein 2020a: 135 – c. m.) - «Posso solamente dire che *ho mancato l'appuntamento* con il Terzo Reich e qualcuno potrebbe gridarmi: Continua a sognare, amico! La domanda può allora essere solamente: è possibile imparare qualcosa da questa storia, è possibile imparare qualcosa dallo sviluppo storico?». Anche qui la scelta cade sul lessicale *verschlafen* e la risposta che Grünbein offre a se stesso e al lettore è ancora una volta analoga all'atteggiamento di Belacqua, se consideriamo

Non c'è democrazia che non conosca barbarie, non c'è costituzione democratica che non fondi le sue leggi su corpi smembrati, fatti a pezzi, scempiati: «Keine Demokratie ohne ihre barbarischen Episoden, aus keiner Verfassung mehr wegzudenken sind die zerstückelten Leiber» (Grünbein 1995: 19).

Come nel Canto IV del *Purgatorio*, anche in questa postura dinanzi alla 'fine della storia', che Grünbein narratore della notte faticida attribuisce a Grünbein, attore nella stessa, vi è qualcosa di sardonico. Il corpo trova un appoggio proprio in quel sistema programmato per 'schiantarlo' e quando si rialza, pronto per nuove avventure, scevro di nostalgie e disillusioni, conquista una latenza che apre a lucidità di analisi e di giudizio critico.

Questo ci comunica Grünbein con quell'attitudine che, se discende dalla figura del *Danton* büchneriano, guadagna con saldezza la «regalità antropocentrica» di *homo instrumentum humanitatis* che Kantorowicz riconosce all'opera e alla figura di Dante (1989: 443).

Al pari di Dante *agens* e *auctor*, come Dante né *agens* né *auctor* bensì puro *viator* Grünbein raccoglie il corpo che si appoggia per sostenere un pensiero non conforme e sottrarsi all'ipomaniacalità contagiosa, alle promesse di un Ovest come novella Atlantide.

Con Dante il poeta che ha vissuto all'ombra del Muro *sa* (*sapio* / *sapiens*) che tutta la terra è pur sempre «L'aiuola che ci fa tanto feroci» (*Paradiso*, XXII, v. 151):

Mag sein, daß die Utopien mit der Seele gesucht werden, ausgetragen werden sie auf den Knochen zerschundener Körper, bezahlt mit den Biographien derer, die mitgeschleift werden ins jeweils nächste häßliche Paradies.¹² (Grünbein 1995: 20)

L'Inferno di Dante per Grünbein è, è stato e sarà 'il prossimo brutto paradiso'. Nel *Discorso di Darmstadt* c'è la consapevolezza che da St. Just in avanti a reggere le sorti del mondo e i destini degli umani fu il Terrore, la pratica genocidaria. Dietro le violenze della storia si stagliano le future leggi naturali, legate ai poteri e ai paradigmi dominanti. Gli scenari sono popolati da quei «Golgota dello Spirito» (19) di cui Hegel alla fine della *Fenomenologia dello spirito* ci parla «dalla prospettiva a volo d'uccello del filosofo» ma che il poeta chiama *supplizi*.

Il lessicale '*verschlafen*', nell'accezione che Grünbein gli attribuisce nel *Discorso di Darmstadt*, rilegge le fonti storiche che segnano le tappe della modernità; questa inaugura una dimensione di potere strutturata intorno a necessità violente presentate come violenze necessarie.

la sollecitazione che il poeta *si* e *ci* rivolge a sostare presso determinati passaggi letterari per leggere gli eventi storici (138).

¹² «Può darsi che sia l'anima a cercare le utopie, esse vengono poi realizzate sulle ossa di corpi scorticati, pagate con le biografie di coloro i quali, ogni volta, sono trascinati nel prossimo brutto paradiso».

A differenza delle parole di Stephen a Mr. Deasy nello *Ulysses* (1922) – «History is a nightmare from which I am trying to awake» (1961: 34) – il sonno di Grünbein-Belacqua è privo di sogni e, conseguentemente, di incubi, in ogni caso è privo di produzione onirica che accede alla rappresentazione, proprio per questo intende scuotere e risvegliare il lettore.

Le «Schädelstätten des Geistes» (Grünbein 1995: 19) che il poeta riprende da Hegel, variando la citazione, servono il Sapere Assoluto e coronano la *Phänomenologie des Geistes* che si conclude con la *Unendlichkeit*, il ‘buon’ infinito ispirato a Schiller¹³.

Tornare su quella conclusione e quell’uso dei poeti alla luce delle vicende storiche successive mette i brividi. Mancare la Storia (*verschlafen*), quella con l’iniziale maiuscola, la hegeliana ‘begriffene Geschichte’, significa immergersi nella vita che scorre e fluisce per sostare nella contingenza e incontrare l’incomputabile che sta prima di ogni parola e reclama nel corpo, col corpo un’etica della relazione.

2. PRENDER LE MISURE A DANTE

Con il saggio *Galilei vermißt Dantes Hölle*¹⁴ Grünbein rivendica una presenza al poetico che non si riduce a misura, agrimensura (1996a: 96) proprio perché mostra, insieme a Dante, quanto sostare in situazioni e contingenze risulti indispensabile a una poetica capace di proporre un’altra visione della realtà presunta oggettiva.

¹³ Grünbein presenta una variante della imponente chiusa della *Phänomenologie des Geistes* (1807). Nel celeberrimo capitolo VIII Hegel affida il compimento al *Sapere Assoluto* che attraversa i fenomeni per sussumarli in quel che il filosofo definisce: «Die Schädelstätte des absoluten Geistes, die Wirklichkeit, Wahrheit und Gewißheit seines Throns, ohne den er das leblose Einsame wäre; nur – / aus dem Kelche dieses Geisterreiches / schäumt ihm seine Unendlichkeit.» - «Il Gologota dello Spirito assoluto, la realtà effettuale, la verità e la certezza del suo trono, senza cui esso sarebbe l’Uno tutto solo privo di vita; soltanto – / dal calice di questo regno degli spiriti / a lui spumeggia la sua infinità.» (Hegel 1986: 591). Rilevo come, a sua volta, Hegel modifichi, per meglio dire *rettifichi* Schiller, poiché *Die Freundschaft* (1782) si conclude su una infinità senza possessivo: «aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches / schäumt ihm - die Unendlichkeit» (Schiller 1782: 151).

¹⁴ Nella raccolta del 1996, *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Frankfurt am Main, Suhrkamp: 89-104. L’intera raccolta di saggi si apre con un celebre esergo dantesco da *Inferno*, XXVI, vv. 112-120 in originale e in traduzione: «“O frati”, dissi “che per cento milia / perigli siete giunti a l’occidente, / a questa tanto picciola vigilia // d’i nostri sensi ch’è del rimanente, / non vogliate negar l’esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente. // Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza” – “Die ihr so weit gekommen seid nach Westen / Durch tausende Gefahren, Brüder, lohnt / Die kurze Wachzeit, die den Sinnen bleibt als Rest / Mit der Erfahrung einer Welt, die unbewohnt / Hinter der Sonne liegt. Aus welchem Samen ihr / Geschaffen seid, bedenkt. Daß ihr Erkenntnis folgt / Und nicht dahinlebt wie das wilde Tier” (*Dante, Inferno*, 26. *Gesang*)» (7).

Questa è la dimensione che Grünbein riconosce in Dante *homo viator*, là dove il giovane Galileo prende le misure all'Inferno e, nella stasi descrittiva, oblitera la *δύναμις* connaturata a ogni procedimento creativo:

Galilei lebt dagegen längst in einer anderen Ordnung, unterwegs zur Stasis und Statik, er muß keine Tiefenschichten erschließen, nichts transparent machen. [...] Er wird der Koordinator statischer Welten sein, nach seinem Willen wird das Naturgesetz sich im Vakuum etablieren, im Gleichgewicht einer prästabilisierten Welt. Sosehr Dante die Aristotelischen Gesetze (der Poesie) durch seine bewegliche Mimesis, sein Sprechen in Hunderten Rollen, Dutzenden Idiomen, sprengte – sowenig hat Galilei ihm darin folgen können.¹⁵ (97-98)

Il fatto è che per Dante non si dà sussunzione bensì processualità, così come non si dà «sensata esperienza» senza simultaneità: «Immerfort unterwegs, ins Gespräch vertieft oder neugierig den Gefolterten zugewandt, ist Dante der lebende Beweis für den Prozeßcharakter aller wirklichen Künste, für ihr kinetisches, taktiles, physiologisches Arbeiten»¹⁶ (97).

Proprio la dimensione soggettiva e poetica, che scarta dalla quantificazione, non conosce nette separazioni tra 'dentro' e 'fuori':

Innen und Außen zugleich, ist für Dante die poetische Sprache: ein Mittel der Fortbewegung, ein Werkzeug, ein Spektroskop. Von ihm läßt sich lernen, wie das Ereignis zum Anlaß wird, aus dem die Gedichtzeile hervortritt. Das Gedicht wird zum Kristallfeld, zur Lichtung, auf der die Gedanken glitzern, die Worte spielen in ihrer Unmittelbarkeit.¹⁷ (*Ibidem*)

Ed è per questo che nella poesia accade il mondo, accadono 'il regno e la gloria' (Agamben) e il 'trasumanar', oltre che novello lemma, è verbo che segnala il dispiegarsi di quel che può l'umano nel tempo, il suo passaggio,

¹⁵ «Galilei vive per contro da un pezzo in un altro ordine. Sulla via della stasi e della statica non deve rendere accessibili abissalità, nulla ha da rendere trasparente. [...] Diverrà il coordinatore di mondi statici, per sua volontà la legge naturale si afferma nel vuoto, nell'equilibrio di un mondo prestabilito. Per quanto Dante abbia dissolto le leggi aristoteliche (della poesia) con la sua mimesi mobile, col prendere la parola in centinaia di ruoli, dozzine di idiomi, altrettanto poco Galileo è stato in grado di seguirlo».

¹⁶ «Perennemente in movimento, immerso in una conversazione ovvero rivolto con curiosità ai suppliziati, Dante è la prova vivente del carattere processuale di ogni vera arte, del suo funzionamento cinetico, tattile, fisiologico».

¹⁷ «Contemporaneamente interna e esterna, per Dante la lingua poetica è un mezzo di locomozione, uno strumento, uno spettroscopio. Così si apprende come l'avvenimento costituisca l'occasione da cui nascono i versi. La poesia diviene il campo cristallino, la radura su cui i pensieri scintillano e le parole brillano nella loro immediatezza».

la sua presenza nel mestiere del poeta, il cui ‘esempio’ è di natura affatto diversa rispetto alle ‘sensate esperienze’ e alla ‘necessaria’ dimostrazione¹⁸:

Trasumanar significar per verba
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba (*Paradiso*, I, vv. 70-72)

Più che ultraterreno Durs Grünbein considera il viaggio di Dante *psichedelico*, nell'accezione prima e più propria del termine (1996a: 96-97). Un viaggio fantastico porta a un allargamento delle dimensioni della coscienza, a uno scarto che non è mai una linea retta bensì zigzagante.

Il lessema *psychedelic*, coniato in psichiatria da Humphry Osmond nel 1957, è propriamente «rivelatore della psiche»¹⁹. Per Grünbein Dante fa manifesta la dimensione psichica, quella componente essenziale della poesia che, a differenza della misurazione esatta del sito dell'*Inferno*, proposta con metodo da Galileo sulla scia del Manetti e del Vellutello nelle *Lezioni all'Accademia fiorentina del 1587-1588*²⁰, conduce a un ampliamento della coscienza:

Denn Dichten beginnt als Schichtung zunächst ganz sinnloser Bewußtstseinsstadien, durch die der einzelne, mühselig oder tänzelnd, hindurchmuß, ohne Rücksicht auf Kausalitäten und Chronologien.²¹ (Grünbein 1996b: 19)

Ciò è quanto la feracia poetica e interpretativa di Grünbein, lettore di Dante, contrappone al Galileo misuratore dei gironi infernali, acribico calcolatore dell'ampiezza delle ali di Lucifero (Grünbein 1996a: 96).

Ecco allora meglio chiarito il senso del parallelo con Belacqua e del lessicale *verschlafen* la sera del crollo inatteso e imprevisto della RDT.

Fare entrare il tempo dell'uomo nella carne della parola non significa fare della poesia una religione ovvero una teologia, bensì garantire alla parola poetica una trascendenza che, a proposito di Dante, Grünbein definisce *anche* 'psichedelica' nell'accezione appena sopra indagata, rispetto al determinismo e al riduzionismo galileiani (93):

18 Sono termini che Galilei impiega nella celebre missiva indirizzata a Cristina di Lorena, madre del Granduca di Toscana Cosimo de' Medici (Galilei 1968, V: 309-348), riprodotta in SCIENZA E FEDE: <http://disf.org/galileo-lettera-a-madama-cristina-di-lorena> (consultazione: 1/11/2020). Verisimilmente completata nel giugno del 1615, come si legge nel Portale Galileo: <https://portalegalileo.museogalileo.it/igjr.asp?c=17468> (consultazione: 1/11/2020).

19 «Comp. del gr. *ψυχή* "anima, psiche" e tema di *δηλόω* "manifestare"»: VOCE PSICHEDELICO IN VOCABOLARIO TRECCANI: <https://www.treccani.it/vocabolario/psichedelico/> (consultazione: 1/11/2020).

20 Le due *Lezioni* in Galilei 2011: 19-58.

21 «Ché il poetare comincia come stratificazione, dapprima di stadi coscienziali affatto privi di senso, che il singolo deve attraversare a fatica o a passo di danza, senza curarsi di principii causali o cronologici».

Oder Dichtung, was war das noch? Entführung in alte Gefühle...
[...]
Nichts Halbes, nichts Ganzes also, doch das gewisse Etwas zuviel.
Dem einen Gebet ohne Gott, dem andern das „Echt Absolut Reelle.“
Jene Zickzacknaht – Vernunft, an Affekte und Mythen gebunden,
Die den schläfrigen Leib präpariert mit empfindsamen Stellen.
Rückkehr der Echos zur Quelle, zum Mund, wo die Laute sich runden.
Atembild, hingehaucht in die Frostluft, ins taufrische *nihil*.²² (Grün-
bein 2002: 145)

Da quale notte dell'umano ci può trarre una poesia se non trasfiguriamo più? Se non romanticizziamo più?²³ Quale notte può rischiarare?

Viene in mente il celeberrimo passo del Purgatorio in cui Virgilio e Stazio si scambiano parole. Ombre tra le ombre, rese carne viva e loquace dai versi di Dante, dalla *figuralità* (Auerbach) della sua lingua:

Già s'inclinava ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: "Frate,
non far, ché tu se' ombra e ombra vedi".

Ed ei surgendo: "Or puoi la quantitate
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
quand'io dismento nostra vanitate,

trattando l'ombre come cosa salda." (*Purgatorio*, XXI, vv. 130-136)

Nel *Purgatorio* Stazio fa professione di ammirazione a Virgilio e per mostrare ai due pellegrini quanto egli abbia saputo apprendere dalla lezione del mantovano, si inchina ad abbracciare i piedi del Maestro: «trattando l'ombre come cosa salda».

Non è forse questo il 'lavoro di civiltà' del poeta e il compito della poesia nel mondo?

22 La poesia *Erklärte Nacht* / *Notte dichiarata* chiude la raccolta omonima: «Oppure far poesia, che altro ancora era? Rapimento in sentimenti antichi... / [...] / Nulla a metà, nulla per intero dunque, ma pure quel certo qualcosa di troppo. / Per uno preghiera senza Dio, per altri il "Vero assoluto Reale". / Quella zigzagante sutura – ragione, legata a affetti e miti, / che il corpo assonnato prepara con parti sensibili. / Ritorno degli echi alla fonte, alla bocca, dove i suoni si arrotondano. / Immagine di fiato, emessa nell'aria gelata, nel rugiadoso *nihil*».

23 Tra virgolette nella poesia nitidamente riconoscibile il riferimento al programma novalesiano di poeticizzare il mondo (1798) unendo ogni ambito dello scibile umano: «Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer» (Novalis vol. 2: 647).

Wir sind allenfalls Boten, gerade die Dichter, die untereinander etwas weiterreichen, das gelegentlich Kreise zieht. Ich bin mir nicht sicher, ob die Mehrheitsgesellschaft davon je etwas wissen wollte.²⁴ (Grünbein 2020b: 12)

Sono parole pronunziate da Grünbein a Milano nel Trentennale della Caduta del Muro di Berlino eppure sembra di *vedere* la *Commedia* dantesca: il passaggio di testimone, la consegna di un mandato etico per il vivente insieme alla politura di un linguaggio unico, di pragmatica trascendenza che a tutti si volge e si rivolge: «Die Apostrophe ist das Geheimnis seiner Wirkung, die Hochzeit von Blick und Stimme: Seht her, hier spricht ein lebendiges Wesen, das sich für Augenblicke ganz in Anschauung verwandelt hat» (Grünbein 1996a: 97)²⁵.

È quella natura ibrida e multiforme che Grünbein ritiene essenziale alla presenza del poetico. È qualcosa che kantianamente ci permette di esperire e conoscere il mondo ma è pre-categoriale; si esprime mediante le griglie del linguaggio ma viene da un altrove, collocato ai margini della teologia e della retorica (1996b: 30).

3. «PER LO GRAN MAR DE L'ESSERE»

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;

e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno (*Purgatorio*, I, vv. 1-6)

Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens implica tutt'altra disposizione all'ascolto del corpo proprio e dell'ambiente per predisporre al viaggio. Ed è proprio il corpo in continua sollecitazione sensoriale e in assetto psichico a riposo a contraddistinguere, secondo Grünbein, il viaggio di Dante nell'immaginario poetico universale.

Un viaggio di parole originate da un corpo in movimento che conosce la sapienza della latenza, quella che scherzosamente ci ricorda Belacqua, quella che Grünbein mette in campo la notte fatidica.

²⁴ «Siamo tutt'al più messaggeri, specialmente i poeti: essi si trasmettono l'un l'altro qualcosa che di quando in quando si allarga in cerchi concentrici. Non sono sicuro che la maggior parte della società ne abbia mai voluto sapere alcunché» (Grünbein 2020b: 13).

²⁵ «L'apostrofe è il segreto della sua efficacia, il matrimonio di sguardo e voce: vedete un po', qui parla un essere vivente che per qualche istante si è del tutto mutato in visione».

Nella chiusa del primo saggio espressamente dedicato a Dante Grünbein rileva come Mandel'štàm inserisse il più celebre dei cittadini di Firenze in una linea di discendenze visionarie. Contemporaneo della meccanica quantistica e testimone di un mondo che andava sgretolandosi tra spartizioni e giochi di potere Osip Mandel'štàm pone il pensiero dei grandi naturalisti à la Darwin in connessione con Dante che definisce, in quanto loro predecessore, il 'Descartes della metafora' (Grünbein 1996a: 103)²⁶.

Nella poesia – Grünbein prosegue a citare da Mandel'štàm – gli apparecchi di misurazione sono strumenti di natura particolare. L'ago di una bussola che comincia a vibrare non si sottomette alla tempesta magnetica bensì la origina (*Ibidem*).

Al monolite utopico e ideologico Grünbein oppone lo sfavillio della parola creatrice di mondi e situazioni poiché, come i fisici delle particelle, egli è consapevole che la realtà è co-creata dall'osservatore e che il principio di complementarità domina il mondo del non-visibile, non percepibile da un organo umano ma che la parola poetica sa evocare:

Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;

onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti (*Paradiso, I, vv. 109-114*)

Proprio per «lo gran mar de l'essere» si mette Grünbein nella prosa *Meerfahrt mit Dante* (2009), che presenta una differente contestualizzazione del lessicale *verschlafen* (43-44).

Tredici anni dopo aver considerato la *ὄβρις* di Galileo nel pretendere di ridurre a quantità misurabile lo spazio-tempo dantesco, Grünbein sente il bisogno di andar per mare con il poeta che, come pochi altri, ha contribuito a fondare il canone occidentale²⁷: «“Ich nehme einen nie befahrenen Kurs” / “L'acqua ch'io prendo già mai non si corse”, *Paradiso, II, 7*» (41).

Sulla via dell'esilio Thomas Mann affronta il viaggio transoceanico con Cervantes e scrive *Meerfahrt mit Don Quijote*²⁸. A vent'anni dalla fatidica notte

²⁶ L'immagine è ripresa nei materiali preparatori a *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* (2003), in particolare nella *Vorrede* (Grünbein 2004: 101), e analizzata in Eskin (2007). Una rivisitazione della stessa, su cui tornerò in un lavoro ulteriore, è in *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen* (Grünbein 2008: 21).

²⁷ Il riferimento è naturalmente a *Il canone occidentale* di Harold Bloom. A parte il terzo capitolo — “*La singolarità di Dante: Beatrice e Ulisse*” (85-116), tutto il *Canone* è attraversato dalla imponente peculiarità dell'opus dantesco.

²⁸ Il tema del viaggio per mare nella letteratura di lingua tedesca è amplissimo e meriterebbe ben altra trattazione anche solo limitandoci a Eichendorff, a Brahms che musica Heine e a Hesse. Un accenno a *Meerfahrt mit Don Quijote* di Thomas Mann: pubblicato in due puntate

in cui aveva sentito il bisogno di sottrarsi alla giostra di euforie inconcludenti per adagiare corpo e anima contro una montagna di ferro e cingoli, finalmente priva di attrito volvente, Grünbein traversa il mare con Dante e fa riferimento alla partizione in uso all'epoca di Goethe tra vulcaniani e nettuniani.

Benché Dante sia da ascrivere ai vulcaniani e lo stesso Grünbein sia autore di un saggio poetico e poetologico dal titolo *Vulkan und Gedicht* (1996c: 34-39), egli riconosce come taluni aspetti della *Commedia* si avvicinino a una poetica 'nettuniana' (Grünbein 2009: 38).

A tal proposito richiama la chiusa del poema portando la nostra attenzione sulla stupefacente immagine che già secondo Curtius²⁹ costituisce *hapax* e dà voce a uno dei *loci* più 'patetici' dell'intera *Commedia* (42).

La terzina in rima incatenata chiama in causa – al culmine della visione della rosa dei beati, proprio là dove Dante è profondamente immerso nell'Empireo – l'impresa degli Argonauti che hanno varcato limiti inauditi:

Es ist der Moment, da Mythos und Geschichte in einer Art Wachablösung sich kreuzen, ein absoluter Knotenpunkt, den wie immer der Reim markiert. [...] Staunend registriert der Gott, wie die Zukunft ihn einholt und überrollt.

„Ein Punkt kann mehr Entrücktheit mir bereiten
Als zweieinhalb Jahrtausend bei dem Zug,
Da starr Neptun sah Argo's Schatten gleiten.“

[„Un punto solo m'è maggior letargo
Che venticinque secoli a la 'mpresa,
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.” *Paradiso*, XXXIII, 94]³⁰
(42 – c. m.)

(5-15 novembre 1934) nella *Neue Zürcher Zeitung*, il testo contiene una riflessione sul *Quijote* che è al contempo una chiave di accesso alla resistenza di uno scrittore. Mann si imbarca con la famiglia nel settembre di quello stesso anno per gli USA. In terra statunitense cresce il suo impegno nell'esortare i Tedeschi e la Germania a non calpestare i valori che hanno saputo coltivare. Significativamente il testo venne posto a suggello del volume *Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze*, Fischer, Berlin 1935 (*recte* dicembre 1934), l'ultima opera di Mann a vedere la luce nella Germania nazificata.

29 La fonte indicata da Curtius è l'*Achilleide* di Stazio (Curtius 1984: 320) e Grünbein sottolinea come, conformemente a ciò, colà sia Teti, non già Nettuno a guardare e stupire (2009: 42).

30 «È il momento in cui mito e storia si intersecano in una specie di cambio della guardia. Un punto cruciale assoluto, che come sempre è messo in rilievo dalla rima. [...] Sbalordito, il dio percepisce come il futuro lo raggiunga e lo travolga. // „Ein Punkt kann mehr Entrücktheit mir bereiten / Als zweieinhalb Jahrtausend bei dem Zug, / Da starr Neptun sah Argo's Schatten gleiten.“ // [„Un punto solo m'è maggior letargo / Che venticinque secoli a la 'mpresa, / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.” *Paradiso*, XXXIII, 94]».

Grünbein riprende il ‘nodo’ della visione che Dante ci presenta nei versi subito precedenti, come a segnalarci che pure per lui si tocca qui un punto capitale che implica il modo di guardare al mondo come a un tutto auto-organizzato:

sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch’i’ dico è un semplice lume.

La forma universal di questo nodo
credo ch’i’ vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch’i’ godo (*Paradiso*, XXXIII, vv. 88-93)

Il seguito del testo di Grünbein comporta una serie di capovolgimenti atti a far deflagrare i succitati versi in tutte le direzioni e dare voce al tempo dell’uomo nel puro accadere degli eventi e dello sperimentare se stesso.

L’apoteosi cristiana, così Grünbein, esprime in verità la detronizzazione del dio marino. Nettuno viene surclassato dai nuovi sistemi di trasporto. Ma c’è un altro punto su cui si sofferma Grünbein.

Dopo che Beatrice, l’amata perduta, ha indirizzato il sorriso al poeta e di nuovo si volge alla fonte eterna, non c’è modo di tornare alla meraviglia pre-umana e non a caso, come Curtius, Grünbein sottolinea che qui la rima è portata su ‘Argo / letargo’ (2009: 42-43).

Che valore può avere indugiare su questi versi? Proviamo a enunciarlo con lo stesso Dante:

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa (*Paradiso*, XXXIII, vv. 94-99)

La poesia fonda un nuovo incontro che il poeta trasmette al mondo attingendo a quella fonte sorgiva in cui ciascun interprete non fa che moltiplicare la trasmissione significativa senza mai raggiungere una uni-vocità misurabile, quantificabile, riducibile alla logica del *tertium non dabitur*:

Es legt den Vergleich zweier Zeiten nahe, die an sich unvergleichbar sind: die des auf ewig angehaltenem Atems im Moment der mystischen Einheit mit Gott — und jene andere lineare, die Zeit der Historiker, in der das Rad erfunden wird und der Webstuhl, das Schiff und der Buchdruck und eines Tages auch Flugzeug und Mondrakete. Dantes Vergleich, so die eine Lesart, geht hier deutlich zuungunsten der letzteren aus, so als wollte er sagen: In einem Moment der Unachtsamkeit gegen Gott ist

mehr verloren, als wenn der Mensch ein paar Jahrhunderte lang den Fortschritt *verschlafen* hätte. Es ist aber Neptun, der hier ins Staunen gerät, nicht der Mensch, und schon darum sind weitere Lesarten gefragt. Oder einladender ausgedrückt: Es braucht immer neue Leser für ein Gedicht von solch verborgener Komplexität.³¹ (Grünbein 2009: 43 – c. m.)

I ribaltamenti cui Grünbein sottopone il nostro ragionamento si muovono ancora intorno al lessicale ‘*verschlafen*’, qui da intendersi nell’accezione di ‘mancare un appuntamento con la storia’, là dove nel caso di Grünbein-Belacqua ‘*verschlafen*’ come sonno senza sogni proteggeva dall’inganno del Sapere Assoluto che sa di sapersi e vigila perché logica e ontologia battano all’unisono nell’anima razionale.

Ci contenteremmo di questa conclusione, se Grünbein non operasse un ulteriore ribaltamento, atto a capovolgere le nostre aspettative e il nostro sistema di credenze:

Mit dem Auftauchen der Argo nahm die Raumrevolution ihren Anfang, die später dann Abenteurer wie Columbus, Magellan, James Cook und Vitus Bering mit ihren Entdeckungsreisen besiegelten. Ein Schritt hinaus über das Mittelmeer, die Heimat der homerischen Götter, und die Erde war in ihrer Kugelgestalt enthüllt, und damit zum ersten Mal globalisiert. Die Väter hätten den Aufstand der Söhne *verschlafen*. In einer millenaren Aufwallung wird das Zeitalter der maritimen Begrenztheit abgeschüttelt, die Erde ganz in Besitz genommen. Denn schließlich war Atlas, was sich nun erst ganz offenbarte, der Sohn des Poseidon.³² (44)

La *pointe* finale non rinuncia al mito che innerva il titolo della raccolta *Die Bars von Atlantis* (2009), poiché nel secondo dialogo, dedicato alla prodigio-

31 «Si suggerisce il paragone tra due temporalità in sé incomparabili: quella del respiro, trattenuto in eterno nel momento dell’unione mistica con Dio – e quell’altra, lineare, l’epoca degli storici, in cui si inventò la ruota e il telaio, l’imbarcazione e la stampa e un bel giorno anche aeroplano e missile lunare. Il paragone di Dante, così recita un’interpretazione, va qui nettamente a sfavore della seconda, come se egli volesse dire: In un momento di disattenzione verso Dio si perde di più che se l’essere umano avesse dimenticato il progresso per un paio di secoli. E tuttavia qui a stupirsi è Nettuno, non l’essere umano, e già per questo sono richieste ulteriori interpretazioni. Ovvero, formulato in maniera più allettante: c’è bisogno di sempre nuovi lettori per un poema di una tale recondita complessità».

32 «La rivoluzione dello spazio che, in seguito, figure ardimentose come Colombo, Magellano, James Cook e Vitus Bering suggellarono con i loro viaggi di esplorazione, ebbe inizio con l’improvviso apparire della nave Argo. Un passo oltre il Mar Mediterraneo, il luogo natio degli dèi omerici, e la terra venne svelata nella sua forma sferica e, con ciò stesso, per la prima volta globalizzata. I padri avevano mancato la rivolta dei figli maschi. In un ribollire millenario ci si liberò dell’epoca che imponeva limiti di navigazione marittima, la terra venne interamente posseduta. Perché poi alla fin fine Atlante, la qual cosa si rivelò del tutto solamente allora, era il figlio di Poseidone».

sa civiltà sita al di là delle Colonne d'Eracle, Platone narra di come Poseidone regnasse magnificamente sopra Atlantide avendo sposato Clito, dalla quale ebbe 10 figli, e il primo chiamò Atlante, da cui il mare Atlantico³³.

Per designare il dio del mare Grünbein qui ricorre al teonimo greco, la cui origine è verisimilmente dal vocativo *Ποσειδῶν e Δᾶς, medesima particella preellenica dell'etimologia di Demetra (Chantraine 1999: 930-931). Poseidone: Signore-Sposo della Terra, di quelle terre site al di là delle Colonne d'Eracle e del mondo mediterraneo³⁴.

Nel *Crizia* il mito di Atlantide si interrompe nel *punto* in cui i discendenti di Poseidone vanno progressivamente smarrendo i tratti divini e, assimilando costumi sempre più umani, quali rozzezza, cupidigia, bramosia, suscitano l'ira di Zeus che chiama a raccolta gli dèi «nella loro più augusta dimora, la quale, al centro dell'intero universo, vede tutte le cose che partecipano del divenire, e dopo averli convocati disse...» (Platone: 2317).

Il dio al centro dell'intero universo prende la parola per deliberare sulla sorte di quelle terre e di quegli abitanti ma appunto qui il *Crizia* si interrompe e – così mi pare suggerisca Grünbein – il progresso non si ferma. Al lettore il giudizio, dacché la condanna divina resta sospesa proprio là dove la narrazione di Platone sulla punizione di Atlantide si interrompe.

Se «il folle volo» di Ulisse (*Inferno*, XXVI, vv. 112-142 – Grünbein 2009: 38-40) comporta la temerarietà di un moto inopinato e scomposto per la civiltà cristiana, l'impresa di Giasone ci conduce al mito degli Argonauti e allo stupore del dio del mare dinanzi alla prima nave che osò solcare i suoi possedimenti incrociando la dimensione orizzontale, del viaggio oltre i limiti, con la dimensione verticale, che fa segno a un sistema di coordinate capaci di trascendere il commercio interumano e dove il singolo è solo con la propria spiritualità. Solo ma portatore della specie nel processo di ominizzazione percorso in un battito di ciglia.

4. ANIMA EFFICITUR SAPIENS

Del pari lo sguardo di Beatrice, che tiene gli occhi fissi «ne l'etterne rote» (*Paradiso*, I, v. 64), permette a Dante di accedere in maniera mediata alla visione di quanto è pura luce³⁵.

33 Platone, *Κριτία* / *Crizia*, in Idem, 2009², *Tutte le opere*, con un saggio di Francesco Adorno, a cura di Enrico V. Maltese, Edizioni integrali con testo greco a fronte, Roma, Newton Compton: 2292-2317, in particolare: 2306-2307. La nota 40 di p. 2306 fa giustamente rilevare come questo Atlante non vada confuso con il gigante omonimo, il quale, secondo il mito, fu condannato a reggere il peso della terra avendo preso parte alla guerra dei Titani contro Zeus.

34 Per la voce 'Nettuno', di probabile derivazione etrusca, si veda: Ernout A.-Meillet A. 2001: 438.

35 Dagli occhi di Beatrice all'ipersfera di Riemann alla cosmologia quantistica si muovono le considerazioni di Patapievic (2006).

Ed è proprio la ricerca scientifica maturata negli ultimi due secoli che, sovvertendo il concetto di verisimiglianza al pari della poesia, dimostra come la velocità della luce possieda le dimensioni fisiche necessarie per trasformare un tempo in una distanza, tanto da poter dire che chi guarda il cielo guarda nel passato (Progetto IDIFO 2006-2009: 220-223).

La traversata di Grünbein con Dante (2009), vent'anni dopo la decantata 'fine della storia' (1989), comporta un viaggio alle origini della poesia, di quel che George Steiner chiama *Grammatiche della creazione*.

Der Vers ist ein Taucher, er zieht in die Tiefe, sucht nach den
Schätzen
Am Meeresgrund, draußen im Hirn. Er konspiriert mit den
Sternen.
Metaphern sind diese flachen Steine, die man aufs offene Meer
Schleudert vom Ufer aus. Die trippelnd die Wasseroberfläche berühren,
Drei, vier, fünf, sechs Mal im Glücksfall, bevor sie bleischwer
Den Spiegel durchbrechen als Lot. Risse, die durch die Zeiten
führen.
Philosophie in Metren, Musik der Freudensprünge von Wort zu
Ding.
Geschenkt, sagt der eine, der andre: vom Scharfsinn gemacht.
Was bleibt, sind Gedichte. Lieder, wie sie die Sterblichkeit singt.
Ein Reiseführer, der beste, beim Exodus aus der menschlichen
Nacht.³⁶ (Grünbein 2002: 145)

Se la notte non può più essere 'trasfigurata', dati gli eventi del 'secolo breve' e lasciando da canto gli echi hölderliniani, mettersi in mare con Dante significa cercare la poesia di una 'notte dichiarata' (*Erklärte Nacht* 2002).

La via è schiusa per le acquisizioni della MQ che è la scienza del secolo di Mandel'stäm, come – e lo abbiamo rilevato – Grünbein fa notare già nel 1996 (1996a: 103).

Anzi Grünbein conclude il suo saggio su Dante e Galilei con una constatazione ancora più netta: «Daß die Lektüre der *Commedia* selbst ein wissen-

36 «Il verso è un sommozzatore, attira nelle abissalità, cerca i tesori / sul fondo del mare, fuori nel cerebro. Cospira con le stelle. / Metafore sono questi sassi piatti, che si scagliano dalla riva / sul mare aperto. Che sfiorano la superficie dell'acqua rimbalzando / tre, quattro, cinque, sei volte se hai fortuna, prima di infrangere lo specchio / come scandaglio di piombo. Fenditure che conducono attraverso i tempi. / Filosofia in metri, musica dei salti di gioia da parola a cosa (*Ding*). / Regalo, dice uno; l'altro: fatti di perspicacia. / Quel che rimane, sono poesie. Canzoni, come le canta la nostra natura di mortali. / Un vademecum, il migliore, per l'esodo dalla notte degli umani».

schaftlicher Versuch sein muß, leuchtet 600 Jahre nach ihrer Entstehung zum ersten Mal wieder ein»³⁷ (103-104).

Oggi, che siamo a celebrare Dante a 700 anni dalla morte, le parole di Grünbein suonano ancora più necessarie: sta a noi, eredi di quelle che chiamiamo le *Humanities*, far germogliare un dialogo tra scienza e poesia istitutivo di una visione olistica del mondo e del vivente, senza dimenticare la massima di Belacqua.

Bibliografia

I. OPERE DI DURS GRÜNBEIN

- Grünbein D., 1995, *Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995. Mit der Laudatio „Portrait des Künstlers als junger Grenzhund“ von Heiner Müller*, Frankfurt am Main, Sonderdruck edition suhrkamp.
- , 1996a, *Galilei vermißt Dantes Hölle* in: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*: 89-104.
- , 1996b, *Mein babylonisches Hirn*, in: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*: 18-33.
- , 1996c, *Vulkan und Gedicht*, in: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*: 34-39.
- , 1996d, *Transit Berlin*, in: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*: 136-143.
- , 1999, *Nach den Satiren*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2002, *Erklärte Nacht. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2003, *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2004, *Vom Schnee. Vorrede, Vorstudien, Nachträge*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur», Heft 1 / 2004, Jahrgang 56: 100-107.
- , 2008, *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2009, *Meerfahrt mit Dante*, in *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2017, *Zündkerzen. Gedichte*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2019, *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2020a, *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*, Berlin, Suhrkamp.

³⁷ «Che la lettura della *Commedia* debba essere di per sé un esperimento scientifico, risulta di nuovo evidente, per la prima volta, a 600 anni dalla sua stesura».

- , 2020b, *Il bosco bianco. Poesie e altri scritti*, con una Nota introduttiva di Elio Franzini, a cura di Rosalba Maletta, Milano-Udine, Mimesis.
- Grünbein D.-Kaiser J., 2009, *Auf Tauchgang im Abendland*, Berlin, Edition Stiftung Schloss Neuhardenberg-Theater der Zeit.
- Grünbein D.-Ruzzenenti S., 2021, *Dantes Stimme. Durs Grünbein im Gespräch mit Silvia Ruzzenenti* in «Deutsches Dante-Jahrbuch» 96/2021, in corso di stampa.

2. REGISTRAZIONI VIDEO

- 31 ottobre 2020 ore 21.00 *DURS GRÜNBEIN Una conversazione con Dante* condotta dal Professor Maurizio Pirro in sostituzione dell'Incontro di Monte Verità, causa emergenza sanitaria: <http://www.fondazioneteatro.ch/it/eventiletterari/services/event.html?evid=64ad5e28-496c-4420-a17a-366740496c11> (consultazione: 1/11/2020).
- , 27 febbraio 2014 ore 19.30 *ICI BERLIN: Dichtung als Wissen. Durs Grünbein spricht über Dante*: <https://www.ici-berlin.org/events/dichtung-als-wissen/> (consultazione: 1/11/2020).

3. ALTRE OPERE

- Alighieri D., 1968, *La divina Commedia. Inferno – Purgatorio – Paradiso*, 3 voll., a cura di Natalino Sapegno, Firenze, «La Nuova Italia», sec. ediz. ricomposta.
- Auerbach E., 1956, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Alberto Romagnoli, trad. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi. Vol. I: 189-252.
- , 1963, *Studi su Dante*, trad. Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli.
- Beckett S., 1986, *Company*, London, Picador.
- Bloom H., 2010, *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età [1994]*, introduzione di Andrea Cortellessa, Milano, Rizzoli (prima ediz. 1996).
- Chantraine P., 1999, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Nouvelle édition avec supplément, Paris, Klincksieck.
- Curtius E.R., ²1984, *La nave degli Argonauti (1950)*, in Idem, ³1984, *Letteratura della letteratura. Saggi critici (1950)*, a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino: 301-325.
- Deleuze G., 1992, *L'Épuié*, in Beckett S.-Deleuze G., 1992, *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuié par Gilles Deleuze*, Paris, Les Éditions de Minit.
- Ernout A.-Meillet A., ²2001, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Retirage de la quatrième édition augmentée par Jacques André, Paris, Klincksieck, (1932).

- Eskin M., 2002, "Stimmengewirr vieler Zeiten": Grünbein's Dialogue with Dante, Baudelaire, and Mandel'shtam, in «The Germanic Review», 77: 34-51.
- , 2007, *Descartes of Metaphor. On Grünbein's Vom Schnee*, in: Leeder K. J. (hrsg. von), *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, Amsterdam, Rodopi: 163-179.
- , 2010, *The Driving Bell and the Bristlemouth. The Art of Grünbein's Prose*, in Grünbein D., *The Bars of Atlantis. Selected Essays*, with an Introduction by Michael Eskin. Edited by Michael Eskin, translated from the German by John Crutchfield, Michael Hoffmann, Andrew Shields, New York, Farrar, Straus and Giroux: VII-XVIII.
- , 2013, *Durs Grünbein and the European Tradition*, in Eskin M.-Leeder K.-Young, C. (Eds.), 2013, *Durs Grünbein. A Companion*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter: 23-38.
- Galilei G., 2011, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante (1587-1588)*, note e disegni a cura di Riccardo Pratesi, Museo Galileo – Società Dantesca Italiana, Livorno, sillabe.
- , 1615, *Lettera a Cristina di Lorena, madre del Granduca di Toscana Cosimo de' Medici*, in Galileo Galilei, 1968, *Opere*, Edizione Nazionale a cura di Antonio Favaro, Firenze, Giunti-Barbera, Firenze, vol. V: 309-348, ripresa dal sito: SCIENZA E FEDE: <http://disf.org/galileo-lettera-a-madama-cristina-di-lorena> (consultazione: 1/11/2020).
- , PORTALE GALILEO: <https://portalegalileo.museogalileo.it/igjr.asp?c=17468> (consultazione: 1/11/2020).
- Hegel G.W.F., ¹⁴1986, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Theorie-Werkausgabe Bd. 3), (1807).
- Joyce J., ²1961, *Ulysses*, New York, Random House, (1922).
- Kantorowicz E.H., ³1989, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Introd. Alain Boureau, trad. Giovanni Rizzoni, Torino, Einaudi, (1957).
- Krämer O., 2007, *Bildliches Denken als Erkenntnismodus zwischen Poesie und Wissenschaft. Grünbein über Dante, Darwin, Hopkins und Goethe*, in Bremer K.-Lampart F.-Wesche J. (hrsg. von), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag: 241-259.
- Lampart F., 2002, "Jeder in seiner Welt, so viele Welten...". *Durs Grünbein's Dante*, in M. Braun-H. L. Arnold (hrsg. von), *Durs Grünbein*, München, Text + Kritik: 49-59.
- Maletta R., 2020, *Poesia e discorso civile. Leggere la contemporaneità con Durs Grünbein*, in Durs Grünbein, 2020b *Il bosco bianco. Poesie e altri scritti*: 59-99.
- Mann Th., 1934, *Meerfahrt mit Don Quijote*, in «Neue Zürcher Zeitung» 5/11/1934; 15/11/1934, in Idem, *Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze*, Berlin, Fischer 1935 (recte dicembre 1934).
- Novalis (F. von Hardenberg), 1960-1988, *Schriften*, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 5 Bände, Stuttgart, Kohlhammer.

- Patapievic H.-R., ²⁰⁰⁶, *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?*, trad. Smaranda Bratu Elian, Milano, Bruno Mondadori, (2004).
- Platone, *Κριτίας / Crizia*, in Idem, 2009, *Tutte le opere*, con un saggio di Francesco Adorno, a cura di Enrico V. Maltese, Edizioni integrali con testo greco a fronte, Roma, Newton Compton: 2292-2317.
- Progetto IDIFO 2006-2009 - *Fisica moderna per la scuola*, a cura di Marisa Michelini, Università degli Studi di Udine, LithoStampa.
- Schiller F., 1782, *Die Freundschaft (aus den Briefen Julius' an Raphael, einem noch ungedruckten Roman)*, in Idem, *Anthologie auf das Jahr 1782*: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/gedichte-schillers/anthologie-auf-das-jahr-1782/die-freundschaft/> Friedrich Schiller Archiv Weimar (consultazione: 10/01/2021).
- Steiner G., ²⁰⁰³, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, (2001).
- Unfer Lukoschik R., 2009, *Rassegna della ricezione di Dante in area linguistica tedesca* in «Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», 6: 179-191.

4. DIZIONARI ONLINE

DUDEN: <https://www.duden.de/>

TRECCANI VOCABOLARIO: <https://www.treccani.it/vocabolario/>

DANTE VIVO

Paolo Cherchi
UNIVERSITÀ DI CHICAGO

Ancora Dante? Sì, certo, e non c'è segno di sazietà, e neppure i previsti festeggiamenti del settimo centenario della sua morte esauriranno l'autentico desiderio di leggerlo e rileggerlo e di interpretarlo traendone sempre nuovi sapori e saperi. La popolarità di Dante e il suo culto costituiscono un fenomeno culturale di cui è difficile misurare le dimensioni geografiche e intellettuali, come documenta bene il libro qui presente. Dante ha pochi pari nella storia delle lettere e non solo per il livello della sua arte, ma per il ruolo di modello che ha svolto nell'immaginario di tante culture. Anche il profilo del suo viso è così familiare in tante parti del mondo che nel 1965, anno del centenario della sua nascita, gli USA lo impressero in un francobollo. Tanta popolarità farebbe pensare che la sua rinomanza e il suo ruolo da modello lo abbiano accompagnato per tutti i secoli, ma un rapido sguardo alla storia ci dice che non sia stato sempre così; tuttavia, proprio il fatto che la sua fortuna critica abbia conosciuto soluzioni di continuità o che la sua presenza in certi periodi sia stata debole, costituisce una prova, quasi paradossale, della sua grandezza e del fatto che la sua poesia dialoghi con i grandi temi che muovono la storia delle culture. Dante fu popolarissimo nella Toscana dei suoi giorni, e quindi nella cultura europea del Quattrocento, ma poi venne quasi dimenticato nel Sei e Settecento, e risalì ai vertici della fama nel periodo romantico. Oggi è uno degli autori più studiati e imitati nel mondo. Si pensi solo al fatto che negli USA negli ultimi decenni c'è stata in media una nuova traduzione ogni due anni. Si pensi che la Società Dante Alighieri ha un numero altissimo di sedi in tutto il mondo; che Dante si insegna anche dove non ci sono dipartimenti di studi italiani e in tal caso Dante è un'immancabile presenza tra gli autori della Letteratura mondiale e/o medievale;

che se Dante non è accessibile in lingua italiana si legge in traduzione, magari inglese, anche in Cina. Dante oggi è noto e vivo in culture dove prima non era penetrato (ad esempio, nella cultura islamica) ed è questa presenza che lo colloca fra gli autori della *Weltliteratur*, nella quale gode anche di un primato perché la sua grandezza è di natura particolare che cercheremo di spiegare.

Intanto cerchiamo di spiegare il paradosso al quale abbiamo appena accennato ricordando che Dante non fu 'sempre e ugualmente' grande, ma fu poco amato dai poeti barocchi e fu addirittura disprezzato dagli autori settecenteschi, fra i quali si può ricordare Voltaire il quale si diceva disposto a salvare solo una cinquantina di versi di tutta la *Commedia*. Un mutamento simile accade anche per un libro come il *Don Chisciotte*, considerato ai tempi della prima apparizione come un libro da popolani, e cominciò ad essere apprezzato solo a partire dal Settecento, quando lo si considerò come il libro spagnolo che aveva distrutto, dileggiandoli, tutti gli altri libri spagnoli: il romanzo cervantino, insomma cominciò ad essere visto come un manifesto illuminista che distruggeva tutti i libri di quella cavalleria spavalda e irrazionale che caratterizzava la cultura spagnola. Da quel momento si cominciò a vederne la grandezza, e i romantici vi colsero un'affabulazione del conflitto tra l'illusione e la realtà, e ciò consentì l'ulteriore passo in tempi più recenti in cui nel romanzo cervantino si vede l'emblema del dramma esistenziale moderno. Perfino Shakespeare fu poco apprezzato dagli Illuministi, ma poi, il gusto romantico ne fece quel sommo autore che noi oggi veneriamo. Pochi, invero, sono gli autori che ritengono il valore di 'classici' o sempre letti in tutte le epoche: questa fortuna toccò forse ad Orazio e ad Ariosto, amati in tutte le temperie culturali perché un certo tipo di ironia si accomoda a tutti i climi e rimane entro la tensione fra i due poli opposti che scaricano la rispettiva energia nel sorriso dell'intelligenza. Questo non avviene nell'ironia di un Swift il cui Gulliver ebbe un grande impatto satirico così fuori misura che degenerò fino a trasformarlo in un eroe di tipo 'infantile'.

Da questi pochi esempi di opere la cui visibilità si alterna a momenti di eclisse, si deduce che l'opera d'arte viva immersa nella storia e parli ad essa, e quanto più è grande tanto più forti saranno le reazioni che suscita, sia di consenso che di avversione. Quando questo dialogo con la storia cessa, vuol dire che la sua grandezza è uscita dall'orizzonte, e potrebbe tornare a vederlo ma non è detto quando ciò possa accadere. L'opera d'arte è grande, insomma, quando i tempi la riconoscono per tale e quando essa sa entrare nel cuore della storia che la celebra. E la celebra perché in essa si riconosce, come spiega la logora immagine dell'arte specchio dei tempi. L'apprezzamento delle opere d'arte, quindi, non è perenne e immutabile, e non sempre le grandi opere si allineano sullo stesso piano: ricordiamo soltanto il prestigio di Virgilio nel secolo dei lumi e la sua caduta in oblio nel periodo romantico, mentre ad Omero spettò la sorte opposta, e fu celebre

fra i romantici e dimenticato nel Settecento. Le opere, insomma, vivono entro un orizzonte d'attesa, cioè secondo una nozione vecchia ma formulata a nuovo e resa consapevole dal discorso critico recente. L'arte nasce per celebrare un orizzonte d'attesa, ma non le si può richiedere che lo mantenga sempre presente perché questa funzione non è nella sua natura. Pertanto il brillare e l'offuscarsi è un indice chiaro del valore o meno delle opere d'arte, e quando queste oscillazioni sono tanto drammatiche come nel caso della *Commedia* e del *Don Quijote*, esse predicano senza dubbio la grandezza autentica di tali opere. Se Dante non era una lettura che Voltaire avrebbe mai raccomandato, ci basta sapere che alcuni grandi autori moderni lo osannano e questo ci rassicura sul fatto che Dante è vivo perché 'parla' al nostro mondo e noi dialoghiamo con lui.

Allora, dunque, cosa chiede il nostro mondo che Dante ci dica, o, in altre parole, perché leggiamo e imitiamo Dante? Una domanda così specifica può provocare una risposta così essenziale da confonderci e lasciarci nell'oscuro, perché le essenze illuminano, anzi folgorano, ma per capirle bisogna prima decifrarle, almeno in una qualche misura. Pertanto è meglio procedere con buona empiria e con un po' di pazienza, rilevando nel Poema alcune cose che ammiriamo e che ci stupiscono. Saranno cose piccole ma importa molto che siano vere e che colgano aspetti accessibili ad ogni lettore, perché fanno risaltare immediatamente il carattere 'popolare' o meglio 'democratico' della *Commedia*, dell'opera che parla a tutti gli strati della società, da quelli più colti a quelli meno preparati per apprezzare argomenti ardui.

Intanto non c'è alcun dubbio che ogni lettore, indipendentemente dalla lingua con cui si avvicina alla *Commedia*, rimanga colpito da un fatto che è unico. Dante riesce a costruire personaggi indimenticabili e complessi in poco più di cinquanta versi, personaggi come Ulisse che Omero ha costruito con un intero poema e Joyce con un lungo romanzo. Il suo Catone posto a guardiano del Purgatorio, è scolpito in una ventina di versi, ed è più memorabile del Catone al quale Lucano ha dedicato vari canti della *Pharsalia*. Sono miracoli della sintesi artistica con cui Dante trasforma molti personaggi in simboli, in miti, in ritratti. Ogni lettore li trova indimenticabili ed esemplari. E questo vale anche per personaggi minimi di cui non si racconta la storia. Qualche volta basta solo il nome e il modo in cui viene presentato, come quel «Venedico sei tu Caccianamico», per indicare tutta una presenza incapsulata in un intero endecasillabo. E come dimenticare il discreto presentarsi di «ricorditi di me che son la Pia», dove anche chi non vede l'artificio retorico dell'*articulus* in quel sillabare la propria identità, ne coglie la musicalità sommersa? Questo è indubbiamente uno dei segreti che porta il lettore a scolpirsi nella memoria tali personaggi, grandi e minimi che siano, ma nessuno privo di un tratto che lo distingue.

Stupisce vedere tanti personaggi allineati in un'immensa galleria che il pellegrino o il *viator* passa in rassegna. La vertigine creata da tale visione

prende ogni lettore, ma i più pensosi fra loro capiscono che non si tratta di un semplice catalogo di anime morte e che quelle schiere sono dove sono per una volontà superiore che ordina e pianifica. Gli uomini e le donne che affollano la città di Dite, la montagna del Purgatorio e i cieli della Città Celeste, si susseguono in una sequenza che scandisce un ordine stabilito da Dio. Non c'è altra opera che rassomigli alla *Commedia*, nessuna delle numerose visioni medievali, note solo ad alcuni specialisti e mai celebrate per la presenza di personaggio memorabile. Nelle visioni medievali ci sono masse di peccatori, distinte solo dal tipo di pena; in Dante, invece, i peccatori e i beati sono personaggi storici che conservano la loro individualità personale nell'altro mondo. E anche questo è motivo di stupore perché contravviene all'idea diffusa che la morte uguagli tutti. Dante è una sorta di *flâneur* che vede questa enorme folla di persone storiche, morte alla terra, ma vive nell'altro mondo. Essi prendono un profilo ormai inalterabile nel momento in cui si eternizzano nella loro essenza. Tutti i lettori vedono questo incredibile stato di cose, e non dubitano che sia vero, ma solo i più edotti capiscono quale principio renda possibile questa vita vivissima dopo la morte. Il loro rimanere sé stessi dopo la morte si deve all'opera di Dio che li immobilizza nella loro essenza nel momento in cui muoiono e questo loro essere li colloca nell'eterno e nel solo luogo dove meritano di essere. È il segreto del linguaggio figurale che Erich Auerbach ha illustrato, e che spiega il mistero della formula per cui i personaggi danteschi diventano più vivi nel momento in cui sono morti alla terra.

Dante, il pellegrino, è quindi un cronista e un *flâneur* che passeggia nell'eterno. Non è una passeggiata da svagato *badaud* bensì da quel personaggio modernissimo inventato da Baudelaire e teorizzato da Benjamin, e qui menzionato per afferrare subito una delle dimensioni più ovvie che avvicini Dante alla sensibilità del lettore odierno, sia che preferisca intrattenersi con gli spettacoli cinematografici sia che ami meditare sul senso della storia. Quella di Dante è in tutti i casi una passeggiata eccezionale perché l'impianto della *Commedia* fa sì che il *flâneur* 'veda' la storia quale è stata giudicata dal Signore dell'eterno, e la riporta in terra per raccontarla ai viventi. Non credo che sia mai esistita un'immaginazione poetica tanto alta da concepire un disegno universale simile. E per questo l'esperienza di *flâneur* che ad ogni passo vede personaggi nuovi, diventa un'esperienza unica e vicina al modo moderno di 'vedere' il mondo senza essere assorbito in esso. Ma non è neppure un passeggiare privo di conseguenze capitali per il poema: il *viator* infatti vede la giustizia divina realizzata per l'eternità, e quella visione si traduce in un messaggio che sarà diverso dal sermone dei moralisti, e avrà un'efficacia potente perché saranno le cose a parlare, e diranno lacrime e glorie. Quel registrare immagini reagendo in modi sempre diversi ma senza poter mai intervenire su ciò che vede, è un tema che avrà

conseguenze su cui presto torneremo dal momento che contengono una delle chiavi del perché Dante sia tanto caro ai lettori odierni.

Il tutto rimarrebbe grandioso, ma freddo se non avesse un cantore come Dante, l'autore che crea una finzione così straordinaria da convincerci che non leggiamo una finzione, come disse il dantista americano Charles Singleton. Del poeta grandissimo Dante ha un linguaggio che sa essere essenziale e realistico come i suoi personaggi, tanto che molte sue espressioni sono entrate nell'uso comune e non solo italiano. Il realismo dantesco trova un terreno ricettivo nel nostro gusto moderno forgiato dal realismo del romanzo e del cinema. Ma il Pellegrino affronta situazioni diversissime nel suo viaggio che richiedono linguaggi sempre nuovi e congrui con la situazione e con i personaggi che incontra. Così se il linguaggio drammatico sarà appropriato nel confronto con Farinata, un linguaggio filosofico, quindi tecnico, farà apparire verosimile un episodio come quello dell'esame sulle virtù teologali che Dante affronta nel Paradiso. Un linguaggio di registro lirico e intriso di allusioni e di paragoni è atto a rendere l'idea del disgregarsi della facoltà intellettuale man mano che il *viator* si avvicina all'ultima visione e cerca una lingua che deve dire cose mai dette perché mai sperimentate, una lingua la cui malia può essere avvertita anche da un lettore medio, produce un'indimenticabile terzina come la seguente: «Così la neve al sol si disigilla; / così al vento delle foglie lievi / si perdea la sentenza di Sibilla» dove vediamo l'arcano di un segreto o un 'sigillo' di sapore apocalittico che si dissolve e disgrega un'unità, i cui frammenti si disperdono al vento come le foglie dell'oracolo della Sibilla: tutto questo linguaggio allusivo crea un senso numinoso che fa presentire il portento dell'ultima visione. Se la lingua di Francesca ha ispirato autori modernisti come l'argentino Mitre e la lingua di Farinata e di Ugolino ha trovato eco nel cinema, quella dei versi appena citati ha trovato estimatori nei simbolisti moderni e hanno 'folgorato' poeti quali il russo Osip Mandelstam. Allo stesso tempo, la preghiera finale alla vergine del Paradiso insieme ad altri passi celebri, sono entrati nel repertorio di tutti i dicitori sia popolari che raffinati come Benigni, tutti ugualmente stupefatti dal ritmo che Dante sa variare nei registri più alti e in quelli più popolari.

Non è trascurabile il modo in cui Dante ha pervaso l'immaginario moderno lasciandovi segni facilmente identificabili e decifrabili, tanto sono familiari ai lettori di vari continenti. Pochi esempi spiegano bene ciò che intendiamo dire. Aleksandr Solzenicyn intitola un suo romanzo *Il primo cerchio* e ogni lettore medio vi coglie un'allusione ai cerchi dell'*Inferno* dantesco. Ezra Pound nell'epigrafe della sestina *Altaforte* menziona Bertran de Born, e il lettore medio non pensa al trovatore bensì al personaggio infernale dantesco la cui punizione esemplifica la legge del contrappasso. Quando Eliot dedica *Waste Land* a Pound chiamandolo 'il miglior fabbro', tutti capiscono che riprende l'espressione con cui Dante indica Arnaut Daniel nel

Purgatorio. A volte il contenuto di certe opere ci fa intravedere il modello dantesco: accade così leggendo *La chute* di Albert Camus dove i canali di Amsterdam riportano alla mente i circoli infernali. Quando pensiamo a *Il processo* di Kafka, torniamo con la memoria ai canti infernali in cui i diavoli sconvolgono il procedimento legale con un semplice «non sapevi che sì loico fossi». Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Il segreto di questa enorme disponibilità della *Commedia* a fornire immagini si deve al realismo del quale Dante dota anche le più ricercate allegorie che in mani di altri autori rimarrebbero veramente astruse. La sua insuperata capacità di sintesi e di stringere il legame tra segno e referente, tra parole e cose conferisce anche alle allegorie quel senso di vero che i traslati allegorici si limitano ad alludere. Si racconta che uno studente chiese a Dorothy Sayers, traduttrice di Dante e autrice di gialli, se i suoi romanzi si potessero leggere secondo il senso dell'allegoria, e lei senza esitare rispose: «Certamente sì: dopo tutto essi trattano della verità». Dante riesce a far apparire come vere anche le sue creazioni allegoriche, e, in quanto 'immagini vere', esse poi vivono di vita propria con un'autonomia che le rende adattabili ad altri veri. Il discorso allegorico è il più debole nell'ordine delle possibilità denotative, ma le allegorie di Dante possono vivere lontane dall'immediato contesto che le ha ispirate. Ricordiamo soltanto lo 'psicopompo' Caronte nella psicoanalisi di Jung, dove il traghettatore di anime è di ascendenza antica ma certamente riportato in vita dalla rappresentazione dantesca. Una conferma più esplicita del riuso di elementi allegorici e mitologici danteschi la troviamo nel poema *Visión* di Rubén Darío, il padre del modernismo: qui vediamo come la scalata della montagna del Purgatorio venga piegata a 'narrare' l'ascesa del poeta verso la sua libertà di espressione per cantare un amore sincero. Si dirà che qui conta molto la genialità del poeta nicaraguense, ma questa non sarebbe fruttuosa se l'ispirazione non venisse da una rappresentazione del 'vero' creato dalla finzione dantesca.

Un miracolo artistico ulteriore è che un'immensa varietà di persone e di linguaggi è amalgamata da una dottrina e un sapere che era all'avanguardia ai suoi giorni e che si è dileguato nella penombra per secoli. Era il linguaggio della Scolastica che ha resistito per secoli fino a quando il pensiero moderno l'ha relegato ai pochi centri di studi religiosi. Ma in seguito la riscoperta del Medioevo e della sua cultura l'hanno riportato in auge come strumento per leggere tanta letteratura medievale che era stata scoperta e rivalutata dal mondo del Romanticismo. Dante diventò presto un autore 'da studiare' con il sussidio dei pensatori medievali che egli aveva frequentato e meditato e seguito. Inizialmente si cercarono le fonti dantesche nella tradizione dei pensatori mistici medievali, i Vittorini e i Francescani, ma il sesto centenario della morte di S. Tomaso nel 1874 determinò uno spostamento delle ricerche dantesche nella direzione tomistico-aristotelica che prevale fino ad oggi. La dantistica odierna, diventata ormai una vera industria, scava

in quella direzione per spiegare un'infinità di problemi che la *Commedia* e le altre opere dantesche pongono agli esegeti. Non ho usato questo termine al posto di 'lettori', perché la dantistica ha creato un tipo di studioso che si chiama 'dantista', ossia uno specialista di Dante e non un lettore qualsiasi dei suoi scritti. Questi specialisti di Dante si sono buttati anima e corpo a sviscerare l'opera del loro autore, spesso cercando problemi dove non sono evidenti e costruendo interpretazioni così raffinate e dotte che inducono a sospettare che siano, appunto, costruzioni senza solide basi e che finiscono per rendere Dante arcano ed esoterico. È una vera industria che in Italia conta sei riviste dedicate a studi danteschi, in America e nel mondo se ne contano varie altre, e la bibliografia dantesca è ormai sconfinata, ma l'inventività di questi studiosi riesce a escogitare continuamente problemi critici e a scoprire problemi anche dove Dante non li ha posti.

Tutto questo lavoro unisce i dantisti del mondo. I generi più frequentati sono le *lecturae Dantis* che di solito si limitano all'analisi di un canto o di qualche altro aspetto dell'opera dantesca, e sono gli studi tematici su temi teologici o politici o amorosi. E come si può immaginare sono di qualità non sempre degna di attenzione, ma fanno molto volume e accrescono la popolarità di Dante. Le nazioni in cui gli studi danteschi sono più intensi sono, oltre all'Italia, gli Stati Uniti, l'Inghilterra, la Francia e la Germania. Di tipo puramente accademico è la filologia testuale che ha prodotto varie edizioni critiche, in linea con l'interesse per la critica testuale, esso stesso un fenomeno culturale che ha avuto un grande impulso dal momento in cui i filologi di lingue moderne hanno seguito i classicisti che sono stati sempre all'avanguardia in questo campo. La filologia dantesca e specialmente della *Commedia* presenta problemi particolari per la vastità della tradizione, e per questo sono stati sperimentati vari tipi di approccio nel produrre edizioni 'critiche'. È di imminente apparizione un'edizione critica curata da Paolo Trovato che, date le sue credenziali, sarà un'edizione magistrale, e che come tutti i lavori di questa mole ha avuto una gestazione lunga. In questo campo l'Italia mantiene l'esclusiva, ma non sono trascurabili gli apporti dati dall'Inghilterra e dalla Germania. Non è un'esagerazione comparare gli studi danteschi agli studi biblici per l'intensità e l'impegno, forse perché in entrambi si sente la presenza del 'divino'. Comunque, quello che per noi conta è che l'intensa attività dei dantisti ovunque essi operino conferma che Dante sia, dopo Shakespeare, l'autore premoderno che rimane più attuale e che parla ai nostri contemporanei.

Ma oltre ai vari e unici meriti artistici qui ricordati solo in parte, che cosa davvero rende attuale quel Dante che militava nella sua città natale e che patì l'esilio per la sua militanza? Certo, i dantisti che abbiamo appena menzionato sono 'accademici' che formano un esercito, una classe a sé di studiosi il cui interesse per Dante non ha necessariamente le stesse motivazioni che spingono, magari, un regista a mettere sullo schermo la *Commedia*. Qual è

davvero la ragione profonda del successo di Dante presso noi moderni? Noi leggiamo *Le Roman de la Rose* o i *Canterbury Tales* che sono i testi medievali come la *Commedia* e ne apprezziamo molti aspetti; eppure non ci infervoriamo nella stessa misura con cui ci accade con il poema dantesco. Leggiamo Petrarca e Boccaccio, e sono per noi dei numi; eppure non sentiamo per loro quell'affinità che sentiamo per Dante, verso il quale sentiamo un'autentica reverenza, un qualcosa che ci porta più vicino a lui e ci seduce, e in questo ci riconosciamo simili ad infiniti altri lettori. Se capiamo cosa sia questo 'qualcosa' probabilmente riusciamo a capire perché Dante sia così vivo nel mondo moderno. E potremmo capirlo meglio aggirando i discorsi dei dantisti o dantologi, e ascoltando invece alcuni autori moderni che hanno letto e amato Dante e ne hanno tratto ispirazione, ne hanno captato il messaggio profondo che il Pellegrino raramente formula in modo esplicito per lasciare che le cose e gli eventi parlino e dicano il giudizio divino. Proviamo a capire questo messaggio con tutte le cautele che una sfida del genere comporta. E possiamo capirlo meglio osservando chi l'ascolta, perché solo così possiamo vedere come nasce quel dialogo odierno con un grande spirito del passato. In altre parole, ci aiuta molto sapere cosa gli chiede il nostro mondo moderno, perché i risultati di tale inchiesta contengono in gran parte il segreto dell'immenso successo di Dante nel mondo attuale. Allora, prima di tutto, cosa anima e cosa davvero cerca e cosa vuole il nostro mondo moderno e lo sintonizza con la *Commedia*?

Abbiamo visto che Dante fa il *flâneur*. Ma intanto ricordiamo che il luogo dove vaga è l'altro mondo che nessun mortale ha mai visitato, e che non lo fa di sua spontanea volontà bensì seguendo la volontà di una donna amata e di un maestro venerato. E fa questo viaggio perché vuole 'salvarsi' e uscire dalla 'selva oscura'. Dietro questa potente affabulazione, sappiamo che Dante voleva 'capire' la giustizia divina e come si manifesta. Era un sapere di portata esistenziale perché l'esilio da poco inflittogli gli sembrava il frutto di una politica che non conosce la guida della giustizia umana e divina, ammesso che siano diverse nella sostanza. Il motore che spinge il viaggiatore e il miraggio che lo attira è appunto la giustizia che si attinge solo in una società in cui la cooperazione dei poteri che reggono il mondo è perfetta, ed è tale quando ciascuno dei due ritiene l'autonomia della propria sfera d'azione. Dante è una vittima di questo conflitto dei poteri ai quali Dio ha delegato la propria autorità per realizzare la giustizia nel mondo. Quel conflitto fra l'autorità spirituale e l'autorità temporale è la causa prima dello sconvolgimento politico e morale nel mondo; e una volta che Dante ha perso con l'esilio ogni potere di far valere i propri diritti di cittadino, egli indirizza le sue energie alla fonte prima del tutto per capirne i piani e i programmi di realizzazione e ricordarli al mondo che pare ignorarli. Ed è una ricerca che l'esule persegue con una passione insopprimibile, con una sete di giustizia

che si appaga solo nell'ultima visione della fonte del tutto, una fonte che 'salva' dal fuoco eterno quanti lo cercano con l'anima e con l'intelletto.

La *Commedia* è il poema della salvezza eterna che rende accettabile il nostro vivere temporale sapendolo guidato da ciò che non muta. Si capisce che in questo senso il Poema dantesco ha un respiro profetico che, però, fugge dalle enfatiche proclamazioni che spesso sono voci *clamantium in deserto*, e lascia la parola alla storia vista nell'eterno e dall'eterno. Quel messaggio trova una risposta positiva in un'udienza contemporanea assetata anch'essa di giustizia. Le nostre culture, nella prospettiva della *longue durée*, sono figlie di quella ricerca di giustizia nell'uguaglianza portata in campo dalla Rivoluzione francese, e siccome rimane ancora un miraggio, si capisce che sia sempre viva nella dimensione della profezia, del 'verrà un giorno', una ricerca che la difficile realizzazione prospetta sempre come la più nobile, e quindi risulta carica di un'attualità sempre viva. Grandi poeti del nostro tempo come Eliot, Pound e Montale, tutti ammiratori di Dante, sono animati da una vena profetica che reclama l'avvento di una giustizia divina. Sono poeti che 'leggono' Dante e arrivano a capirne il messaggio senza gli strumenti della filologia dei dantisti, e l'afferrano e lo ridistribuiscono, tenendo attuale l'insegnamento dantesco. Nella vena profetica dei poeti ricordati – ad essi dovremmo aggiungere gli aneliti dei pensatori del livello dei Benjamin, degli Scholem e delle Zambrano – il mondo contemporaneo riconosce la propria voce, e con quei profeti moderni vede nella *Commedia* 'il Libro' che ne esprime i *desiderata*, il bisogno non di un bene di consumo ma di un bene permanente. Questa è la Giustizia che si realizza solo con l'unità sociale, la quale a sua volta garantisce la vera libertà, il valore al quale si sacrifica anche la vita, come vuole la deontologia dell'eroismo politico moderno. La libertà rende tutti uguali davanti al Giudice supremo, e può essere garantita in terra solo dall'unità degli uomini. È anche un valore *super partes*, una libertà che non ha colore politico perché nel nostro mondo la perseguono e la ricercano sia i liberali che i comunisti poiché la libertà in assoluto è la possibilità di realizzarsi; e Dante, politicamente un conservatore, capiva che la libertà data da Dio a tutti i suoi figli è un bisogno insopprimibile, e le leggi umane sono giuste o ingiuste a seconda della misura in cui tengono conto di questo dono divino.

La visione dantesca della giustizia come prevenzione e cura dei mali del nostro tempo e come ritorno all'unione armonica dei poteri, ci immette in un altro filone di aspettative del nostro mondo, ossia nella ricerca dell'essenza delle cose e del rapporto dell'uno con il tutto. La ricerca dell'essenza delle cose, una volta che la rivoluzione kantiana ha superato il nominalismo medievale e il realismo cartesiano, è riemersa con un'ambizione importante che non si ferma all' 'essenza noumenica' delle cose, ma spinge a capire come ci rapportiamo ad essa. È il problema di fondo della fenomenologia che ha generato i movimenti moderni dell'esistenzialismo, incluso quello

relativo alla ‘alienazione’ contro la quale si batte il mondo moderno, a partire da Marx. Comunque la si voglia intendere, l’effetto prevalente dell’alienazione è quello di ridurre al minimo la partecipazione dell’individuo ad uno che è un tutto, ed ha un effetto disgregante che lascia «ognuno solo sul cuore della terra». È un malessere che si può curare solo con l’integrazione in un tutto che ci dà l’identità e la protezione con il senso di un appartenere. Dante parte dalla selva oscura con l’ambizione di trovare il suo essere in un valore che gli dia l’*ubi consistam*. E questo non può essere che il Dio Uno in cui l’universo tutto, e quindi anche il nostro povero essere alienato trova il suo principio, la ragione del suo vivere e del suo amarsi amando tutte le cose create. Quella ricerca del tutto nell’uno è un tema molto moderno che ha le sue origini nella metessi platonica, ma ha poi impegnato tutta la ricerca fenomenologica contemporanea, includendo le sue diramazioni esistenzialistiche. Il viaggio di Dante è una perlustrazione di infiniti casi di giustizia realizzata, ma il suo scopo non è registrarli per documentare l’infinita grandezza divina, bensì il suo rapportarsi ad essi per capire sé stesso e il proprio vivere amoroso e politico e intellettuale. Dante è dopo tutto il grande protagonista di un viaggio che ha tutti i vantaggi di un turismo ultramondano sul quale ha l’esclusiva che rende unico il suo resoconto di viaggio, e se questo privilegio gli viene da una grazia divina, è importante ricordare anche che lo compie seguendo guide illuminanti che gli fanno capire chi è e perché stia compiendo quel viaggio. Senza quella dimensione personale così disposta a reagire e a riflettere su sé stesso, il protagonista delle *Commedia* sarebbe uno dei tanti visionari medievali dell’oltretomba, che si chiamino Patrizio o Tundalo poco importa, perché sono tutti uguali. Invece, siccome è Dante Alighieri in persona che passa l’Acheronte con tutti i suoi cruci e reattività, con tutte le sue tensioni politiche, amorose e filosofiche, il suo personaggio rimane inconfondibile. Quando questo personaggio arriva a vedere Dio – una sorta di riduzione eidetica, come direbbe Husserl – la storia della *Commedia* attinge la sua conclusione, ma impone a Dante di cominciare a vivere la sua vita dopo aver capito cosa regge l’unità dell’universo e come trovi la propria libertà e salvezza avendo compreso il modo di rapportarsi ad esso. Raggiunta quella visione, Dante sente il dovere di raccontare ai suoi lettori quel viaggio affinché vedano anche loro la Giustizia divina, che si entifica, cioè prende corpo, in una straordinaria visione di tutta la storia trascorsa e in cui sono già presenti gli eventi del futuro e che sono noti solo a chi ha il dono della visione profetica.

Tutto questo discorso di matrice filosofica si disperde e si frammenta nelle ricerche dei dantisti, ma acquista l’evidenza che merita nelle pagine di uno scrittore del livello di Borges, autore che, come pochi altri, rappresenta le aspirazioni e le tensioni del mondo contemporaneo nel gioco di un’intelligenza che vuole capire misteri del come una fisica quantistica possa convivere con una fisica atomica tradizionale, o come in un mondo dove è chiara

la nozione di cosa sia una democrazia continuino a prosperare autocrati. Borges ama il paradosso nel quale convivono la verità e la sua negazione, producendo un senso che sconvolge sia per il suo rigore logico sia per le sue conseguenze illogiche. Borges è insomma affascinato dalle sorprese che produce l'intelligenza umana che si vede sfumare una conquista proprio nel momento stesso in cui la raggiunge. Non dimentichiamo che il mondo moderno ha inventato la 'decostruzione' che è una forma di regressione costante verso le basi del sapere che sfugge continuamente, come diceva già la tradizione scettica di Sesto Empirico. Inoltre il nostro mondo ha parlato a lungo della 'distruzione della ragione', o se si vuol dare maggior autorevolezza a questa espressione dovremmo ricordarla nel suo linguaggio originale, ossia *Die Zerstörung der Vernunft*, e il mondo moderno ha anche accusato la ragione di essere una forza negativa pur dichiarandolo sotto placidi titoli come *Dialektik der Aufklärung*. Insomma il mondo moderno ha problematizzato la ragione, e in tale contesto Borges l'ha esaltata ma non per quello che essa capisce bensì per il modo con cui persegue le sue conquiste. Borges era un ammiratore delle *Commedia*, forse il maggiore fra i moderni, e diceva che tutti dovrebbero leggerla perché è un'opera imprescindibile. Quest'uomo coltissimo ma che solo ai quarant'anni lesse la *Commedia* in italiano e così apprese la nostra lingua, dice di aver letto il capolavoro dantesco almeno dodici volte e in varie edizioni: credo che pochi dantisti abbiano letto la *Commedia* tante volte e sempre per il piacere di leggere un'opera che sorprende continuamente e che si apprezza quanto più la si legge. Ma cosa veramente affascinava Borges in quel poema sul quale ha scritto spesso e sempre con acume anche filologico? Lo affascinava proprio il modo in cui Dante era riuscito a ridurre l'universo e la sua storia in un libro, e di avere riportato il molteplice all'Uno. Chi ha letto l'*Aleph* di Borges capisce che Borges, da grande artista, non indugia nell'analizzare questo processo di dimensioni universali, ma lo attua in un racconto che in essenza ripete il viaggio dantesco, anche se con un'ironia che sottolinea l'ambizione del progetto. E così facendo Borges ripete l'operazione dantesca che la magia dell'arte fa apparire come un accaduto ciò che la mente riesce ad immaginare.

Borges rappresenta il polo opposto o almeno diverso del profetismo di altri artisti che nel loro desiderio di un mondo migliore hanno riscoperto Dante. Borges ammira il disegno quanto il pathos, ma il disegno lo impegna in misura maggiore perché può a suo modo ricomporlo e in questa operazione riesce a capire veramente l'essenza del pensare dantesco e non può non rapportarsi ad esso.

E Dante, invero, offre una giustificazione di entrambi i tipi di lettura perché, dopo tutto, la *Commedia* è insieme il trionfo e la sconfitta della ragione. Il poema cresce come uno sforzo razionale, sostenuto e lucido, di vedere l'operato della giustizia divina. L'organizzazione ordinatissima dei regni d'oltretomba, con le sue simmetrie e misure, è quanto di più razionale

abbia mai costruito l'arte medievale, e l'attenzione del *viator* riporta tutto ciò che vede ad un ordine celeste grazie al quale diventa visibile il giudizio del Signore. In questo senso la *Commedia* è un monumento alla ragione. Tuttavia, la visione ultima porta ad un crollo della ragione, ad un vero naufragio dell'illusione che l'uomo possa 'capire' quell'Uno dove il tutto trova la sua unità. Infatti quando arriva al momento di vedere Dio, «all'alta fantasia qui mancò possa». Dante vede, sì, ma non può tradurre in termini razionali quel mistero di come tre persone si uniscano in una, così come il geometra non riesce a capire come il cerchio si possa inscrivere in un quadrato. Quello che rimane certo è che i suoi occhi e i suoi sensi l'abbiamo visto. La visione finale concessa eccezionalmente ad un essere ancora vivo, non è quella del mistico, o non è quella del mistico soltanto, ma dell'uomo in carne e ossa che 'vede' Dio. Il grande finale previsto dal pellegrino è insieme un trionfo ma anche una catastrofe della ragione. L'ambiguità sostenuta da tutte le profezie che ragionano sul futuro proiettandovi le ansie e i voti del presente, rivive in queste immagini finali del poema. Ma Dante consola suoi lettori guidandoli a capire quel fallimento come una conferma dei limiti dell'uomo e dell'infinita potenza divina, e si licenzia da chi l'ha seguito fino all'ultimo passo confessando quel senso di *dulcedo* infinita lasciategli da una visione che non capisce ma che ha veramente sperimentato.

Il libro che il lettore ha tra le mani presenta un panorama della *Rezeption* della *Commedia* nel mondo contemporaneo. Considero un privilegio l'invito della curatrice, Emilia Perassi, a far parte di questo lavoro, e qui la ringrazio vivamente. E forse ho sprecato questa offerta non avendo dato di più per far capire come e perché una pluralità di testimonianze convergono nel dimostrare che Dante è veramente una voce che parla vivamente alle *questes* del mondo attuale. Ma forse era già in partenza una presunzione smodata il solo pensiero di riuscirvi. Il senso di un lavoro compiuto solo a metà può essere riscattato se offre ad altri lo stimolo a completarlo.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

Il volume offre un incrocio di sguardi critici sulle rotte percorse dall'opera dantesca nelle letterature straniere. A settecento anni dalla sua morte, la voce di Dante continua a oltrepassare confini permeando immaginari lontani, in un incedere di evocazioni, traduzioni, interpretazioni e riscritture. I venti saggi qui presentati tratteggiano un itinerario di esplorazione delle tracce dantesche nelle tradizioni letterarie di Albania, Svezia, Francia, Cuba, Polonia, Stati Uniti, Germania, Argentina, Danimarca, Scozia, Inghilterra e Messico. Le diverse latitudini abbracciate si articolano in una raccolta di studi che dall'epoca moderna confluisce nell'estremo contemporaneo, calibrando nuovi orizzonti e prospettive nello sconfinato territorio della critica dantesca. Gli autori e le autrici illuminano storie di ricezione, riletture e dialoghi intertestuali nei quali la memoria della *Commedia* si riconfigura in un'inesauribile pluralità di scritture, di cui si intende consegnare in queste pagine uno sguardo di carattere esplorativo e non antologico. La parola di Dante attraversa lingue e universi letterario-culturali senza tradirsi ma conoscendo nuove fioriture: confermandosi una parola necessaria, profetica e viva.



di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Milano

Ledizioni 



9 788855 265423