





# TENZONE

## 22

«L'ombra sua torna»: Dante, il Novecento e oltre

a cura di Carlota Cattermole Ordóñez,  
Maddalena Moretti e Serena Vandì

Rivista del Gruppo Tenzone

Anno 2023

FUNDADOR / FONDATORE:

Carlos López Cortezo (1942-2020)

DIRECTORES / DIRETTORI:

Juan Varela-Portas de Orduña (jivarelaportas@filol.ucm.es)

Paolo Borsa (paolo.borsa@unifr.ch)

SECRETARIA DE REDACCIÓN / SEGRETARIA DI REDAZIONE:

Carlota Cattermole Ordóñez (carlottacattermole@ucm.es)

COMITÉ DE REDACCIÓN / COMITATO DI REDAZIONE:

Mariano Pérez Carrasco (mperezc@uba.ar)

Simonetta Teucci (simonetta.teucci@gmail.com)

COMITÉ CIENTÍFICO / COMITATO SCIENTIFICO:

Rosend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona), Johannes Baruschat (Universität Zurich), Chiara Cappuccio (Universidad Complutense de Madrid), Enrico Fenzi (Università di Genova), Claudia Fernández Speier (Universidad de Buenos Aires), Sabrina Ferrara (Université de Tours), Christian Genetelli (Université de Fribourg), Philippe Guérin (Université Sorbonne Nouvelle), Catherine Keen (University College London), Giuseppe Marrani (Università per Stranieri di Siena), Uberto Motta (Université de Fribourg), Laura Pasquini (Università degli Studi di Bologna), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Rosario Scrimieri Martín (Universidad Complutense de Madrid), Natascia Tonelli (Università degli Studi di Siena), Paola Ureni (City University of New York), Marco Veglia (Università degli Studi di Bologna), Eduard Vilella Morató (Universitat Autònoma de Barcelona), Anna Zembrino (Universitat de Barcelona).

TENZONE

ISSN: 2813-6659

2023, n° 22

Université de Fribourg - Universität Freiburg

## SUMARIO / SOMMARIO

Presentación / Presentazione .....	7
SUGGESTIONI, COMPARAZIONI	
EDUARD VILELLA MORATÓ	
Dante fuori campo? David Lynch “dantista” .....	15
GIACOMO VAGNI	
«Una visione. Meglio: una vista». <i>La Commedia e Il Conoscente</i> di Umberto Fiori (2019) .....	41
FIGURAZIONI, RISCRIITURE	
STELLA DAGNA	
L’inferno silenzioso. I film “danteschi” nel cinema muto italiano	65
ALESSANDRO MORO	
Antonio Porta, Gianfranco Baruchello e il canto V dell’ <i>Inferno</i> : un dialogo intermediale nel segno di Dante .....	89
ESZTER DRASKÓCZY	
Reminiscenze dantesche nelle opere d’arte contemporanee un- gheresi. Considerazioni sulla mostra <i>I nostri inferni e quello di</i> <i>Dante</i> .....	115
TRACCE, SIMBOLI	
DARIO GALASSINI	
Variazioni narrative e allegoriche sulla selva dantesca nell’opera di Giorgio Caproni .....	139
ELISA MARTÍNEZ GARRIDO	
Il Paradiso di Elsa Morante .....	163

MARIA VALERIA DOMINIONI

Sotto 'l velame dei romanzi strani. Dante e la poetica simbolica di  
Anna Maria Ortese ..... 175

IDENTITÀ, GEOGRAFIE

HASMIK VARDANYAN

La tradizione dantesca nella poesia armena del Novecento ..... 201

GIOVANNA CORAZZA

Percorrere le geografie della *Commedia* sulle strade dell'Italia  
(sempre più) Unita: Daniele Sterpos, *Luoghi danteschi dalla  
Milano-Napoli* ..... 223

JACOB BLAKESLEY

La popolarità globale della *Commedia* di Dante: traduzioni e bi-  
blioteche ..... 269

RECENSIONI E SCHEDE

*Dante, poeta del amor y otros textos del centenario* (Chiara Gior-  
dano) ..... 297

*La palabra deseada. La Divina comedia en el mundo contempo-  
ráneo* (Amparo García) ..... 303

Il folle volo. *Las rutas trasatlánticas de Dante Alighieri* (Julia Be-  
rardozzi Rocha) ..... 309

*Dante e Portugal. Presenças lusas e andaluzas na Divina Comé-  
dia* (Rosa Affatato) ..... 319

## PRESENTAZIONE

Il numero 22 di *Tenzone* (2023) – curato da Carlota Cattermole Ordóñez (Universidad Complutense de Madrid), Maddalena Moretti (University of Leeds) e Serena Vandi (University of Manchester-University of Oxford) – è dedicato alla ricezione di Dante nel ventesimo e ventunesimo secolo. «*L'ombra sua torna*»: *Dante, il Novecento e oltre* è un progetto che ha l'obiettivo di creare uno spazio di riflessione e dialogo sui fenomeni di ricezione contemporanea di Dante. L'idea del progetto è nata informalmente nel 2016, in occasione del Seminario Dantesco Internazionale Alma Dante all'Università di Bologna, e si è poi concretizzata in un primo convegno internazionale all'Università di Leeds, nel 2017. A questo sono poi seguiti: un panel alla Biennial Conference della Society for Italian Studies all'Università di Hull, sempre nel 2017; un convegno internazionale all'Universidad Complutense de Madrid ad aprile 2021, nell'ambito delle celebrazioni per il settecentenario della morte di Dante; e una serie di panel al Congresso Internazionale Dantesco Alma Dante 2023, a Ravenna. A partire da quest'ultimo evento, il comitato coordinatore del progetto si è allargato, includendo Dario Galassini (University College Cork-Centre for Dante Studies in Ireland) e Valentina Mele (University of Leeds-Centre for Dante Studies in Ireland). Questo percorso ha finora coinvolto in totale 81 ricercatrici e ricercatori da tutto il mondo, che hanno dimostrato quanto questo campo di studi sia sempre più in espansione (per numero di studi) ed evoluzione (per varietà di approcci). Nel presente volume, si è voluto dare conto di questa varietà e ricchezza con una selezione di contributi rappresentativi di diverse metodologie di approccio allo studio della

ricezione dantesca. Caratteristica dell'«*Ombra sua torna*» è un'ampiezza di spettro per quanto riguarda: generi testuali, media, ambiti disciplinari, geografia della ricezione. «Ricezione» è un termine per noi operativo ma consapevolmente insufficiente: esso infatti include, in senso largo, tutti i complessi fenomeni di appropriazione, intertestualità, mediazione, metamorfosi (cfr. *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di M. Gagnolati, F. Camilletti e F. Lampart, Vienna, Turia+Kant, 2011), riscrittura, traduzione, trasposizione transmediale, interpretazione, influenza, prestito «inevitabile» (cfr. Z. Barański, *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, «Strumenti Critici» 3 (1986), pp. 342-376), eco e, in generale, riemersione della figura e dei testi di Dante nella cultura mondiale dei secoli ventesimo e ventunesimo.

L'opera di Dante riaffiora nella cultura contemporanea come un testo poliedrico e, allo stesso tempo, un sistema unificato di pensiero. Quello di Dante è un mondo insieme circoscritto e multiforme che – forse proprio in virtù della sua distanza cronologica e ideologica – torna continuamente a noi (o noi torniamo a lui), a plasmare le forme espressive della contemporaneità. È a questo continuo tornare che allude l'«ombra» del titolo del progetto (da *Inferno* IV 81). Virgilio «torna» nel Limbo e allo stesso modo la sua opera, insieme a tutta la classicità, è una presenza ricorrente nella *Commedia*: personaggi, storie, *topoi* e strutture retoriche vengono assorbiti e rielaborati da Dante per costruire il suo mondo poetico. A sua volta, l'«ombra» di Dante torna all'interno della cultura mondiale contemporanea e, in quanto tale, è, allo stesso tempo, sfuggente, elusiva, riflessa, rifratta, frammentata e moltiplicata in diverse luci, contesti e prospettive. Riferirsi a Dante come interlocutore e modello per la contemporaneità, con l'espressione che il poeta usa per il suo stesso modello, Virgilio, vuole rappresentare il processo di produzione culturale come dialogo costante tra passato, presente e futuro: una rete ininterrotta di appropriazioni, rielaborazioni e riflessi tra gli autori e i loro predecessori.

Per allargare subito il senso di “ricezione”, la prima sezione di questo numero monografico – “Suggestioni, Comparazioni” – è dedicata all’analisi della presenza di Dante nella cultura contemporanea mediante due approcci metodologici che vanno deliberatamente oltre le questioni di ricezione diretta. Seguendo i concetti di eco e suggestione, il saggio di Eduard Vilella Morató indaga una possibile, seppur non certa, presenza di Dante nel cinema di David Lynch, osservando anche possibili influenze indirette attraverso l’opera di Fellini. Con un approccio comparativo, che ancora prescinde dal concetto di influenza e individua un’“aria di famiglia” tra i due autori, Giacomo Vagni osserva la *Commedia* dantesca in parallelo con il poemetto *Il Conoscente* di Umberto Fiori (2019), soffermandosi in particolare sulla forma della similitudine nei due testi.

La seconda sezione – “Figurazioni, Riscritture” – raccoglie studi sulle rielaborazioni dell’opera di Dante attraverso diversi media visuali. Stella Dagna analizza le trasposizioni di argomento dantesco e i film sulla vita di Dante nel primo periodo del cinema muto in Italia (1911-1922), proponendo una riflessione sulle forme di adattamento cinematografico dantesco come espressione di modelli differenti di relazione tra masse e tradizione culturale classica in Italia. Alessandro Moro ricostruisce la genesi de *La mia versione del Canto V dell’Inferno dantesco* (1991), un dialogo intermediale che è frutto della collaborazione asincrona tra lo scrittore Antonio Porta e l’artista Gianfranco Baruchello, e che risulta in una reinterpretazione attualizzante del canto di Paolo e Francesca. Eszter Drascóczy tratta dell’influenza dantesca sull’arte visiva ungherese, e in particolare sull’opera onirica di Lajos Gulácsy, tra fase “idilliaca”, “purgatoriale” e “infernale”, e sulle illustrazioni xilografiche di Dezső Fáy, che completano il testo interpretandolo.

La terza sezione – “Tracce, Simboli” – esplora il riemergere di immagini e strutture dantesche, sotto forma di simboli, allegorie e tracce continue, all’interno della produzione di tre autori italiani: Giorgio Caproni, Elsa Morante e Anna Maria Ortese. Dario Galassini propone un’analisi delle valenze che il cronotopo della selva assume nell’opera di Giorgio Caproni – permeata dall’inizio alla fine dalla presenza di Dante

– in particolare nella stagione matura dell'autore. Elisa Martínez Garrido legge *La Storia* di Morante attraverso il *Paradiso* dantesco, con riferimenti anche ai saggi della scrittrice, in particolare focalizzandosi sulla metafisica della luce in connessione con la potenzialità sacra della poesia. Maria Valeria Dominioni rintraccia la presenza di Dante nell'opera di Anna Maria Ortese – la «parte più vera di sé» – a partire dal suo primo componimento poetico, fino a soffermarsi sulla “trilogia fantastica” (*L'iguana, Il cardillo addolorato, Alonso e i visionari*), dove agisce la struttura allegorica dantesca.

La quarta sezione – “Identità, geografie” – riconosce l'importanza di Dante nei dibattiti sulla politica culturale e sulla costruzione dell'identità nazionale. Hasmik Vardanyan esamina la nascita e la diffusione di una tradizione di carattere dantesco all'interno della poesia in Armenia tra Ottocento e Novecento: la struttura e le immagini della prima cantica sono rielaborate per descrivere l'“inferno” terreno di repressioni e stragi della storia di questo paese, con fenomeni di mediazione e influenza reciproca tra i grandi poeti contemporanei armeni. Giovanna Corazza osserva un episodio rilevante della saldatura tra poema dantesco e paesaggio italiano: l'inaugurazione della prima autostrada italiana di lunga percorrenza fra il 1959 e il 1964, l'Autostrada del Sole Milano-Napoli. Nell'associare ad essa la memoria geografica di Dante, il saggio pubblicato nel 1965 da Daniele Sterpos, *Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli*, contribuisce alla costruzione di una coscienza unitaria italiana nel segno di Dante. Jacob Blakesley, infine, traccia la ricezione globale della *Commedia* attraverso *distant reading* e *digital humanities*, prendendo come indicatori della popolarità di Dante a livello mondiale il numero di traduzioni della *Commedia* e le collezioni del poema presenti nelle biblioteche nazionali che possiedono cataloghi online; il saggio offre nuovi spunti di riflessione su Dante come autore globale e sulla canonicità del poema.

Ringraziamo vivamente tutte le colleghe e i colleghi che hanno aderito con entusiasmo a questo progetto di pubblicazione e tutte e tutti coloro che hanno preso parte all'«*Ombra sua torna*» in questi anni e che vogliono continuare a farlo. Grazie alla University of Leeds, alla Universidad

Complutense de Madrid, alla University of Oxford, all'Università di Bologna e alla Society for Italian Studies per avere supportato gli eventi dell'«*Ombra sua torna*» che hanno portato a questo progetto editoriale. Grazie specialmente ai direttori di *Tenzone* Juan Varela-Portas de Orduña e Paolo Borsa, per avere generosamente accolto e guidato con grande cura questo lavoro.

CARLOTA CATTERMOLLE ORDÓÑEZ  
MADDALENA MORETTI  
SERENA VANDI



## SUGGERIMENTI, COMPARAZIONI



# Dante fuori campo? David Lynch “dantista”

EDUARD VILELLA MORATÓ

Universitat Autònoma de Barcelona

eduard.vilella@uab.cat

## RIASSUNTO:

Sebbene alcuni critici abbiano indicato possibili presenze dantesche nelle opere di David Lynch, la questione rimane elusiva, se non controintuitiva. I film di Lynch tendono a essere notoriamente enigmatici, con linee narrative complesse, immaginari ambigui e onirici, vicini all'allucinatorio. Inoltre, il loro orizzonte culturale non sembra particolarmente fare riferimento alla letteratura, per non parlare della letteratura medievale. I modi in cui il cinema di Lynch, remoto esteticamente e concettualmente dal mondo dantesco, interagisca con Dante possono essere riscontrati dapprima partendo da una riconsiderazione di possibili presenze dirette relative a un “Dante popolare”. Dall'altro lato, vale la pena esplorare anche possibili linee indirette di influenza, come per esempio il cinema di Fellini. Presi insieme, entrambi gli approcci possono non bastare a fornire risposte irrefutabili alla questione, ma essi offrono alcuni elementi interessanti da includere in una generale considerazione sulla persistente presenza di Dante in un contesto postmoderno e intermediale.

PAROLE CHIAVE: David Lynch, Dante, cinema, influenza indiretta, Dante popolare, intermedialità.

## ABSTRACT:

Although some scholars have pointed out possible Dantean presences in the works of David Lynch, the question remains elusive, if not counterintuitive. Lynch's films tend to be notoriously enigmatic artefacts with complex narratives, shaped by ambiguous and dreamlike imagery, close to the hallucinatory. Besides, their cultural horizon does not seem to particularly refer to the literary field, not to speak to medieval literature. The ways in which his cinema, quite remote both aesthetically and conceptually from Dante's world, interact with Dante's heritage can first be found by reconsidering possible direct presences related to a "popular Dante". On the other hand, it is worth exploring also possible indirect lines of influence, such as for example Fellini's cinema. Taken together, both approaches may not suffice to attain irrefutable answers to the question, but they do offer some interesting elements to include in a general consideration about Dante's enduring presence in a postmodern and intermedial environment.

KEYWORDS: David Lynch, Dante, cinema, indirect influence, popular Dante, intermediality.

*in eodem prato bos herbam quaerit, canis leporem, ciconia lacertam*

Seneca, *Ep.* 108

«I'm deranged», canta David Bowie nell'ipnotica scena iniziale del film *Lost Highway* di David Lynch (1997), mentre su uno sfondo fisso fantasmagorico e grigiastro il succedersi ininterrotto delle strisce discontinue in fuga verso l'infinito sembra risucchiarci vertiginosamente nel cuore del buio totale. Paradigmaticamente lynchiana, la sequenza apre e stabilisce il tono del film per essere ripresa circolarmente nello stesso identico modo alla fine, come segnalando il ritorno iterato e non risolvibile di un incubo. Da diversi punti di vista, e non solo dall'emblematico ma un po' scontato suono di una "strada smarrita", la scena mi sembra un modo congruo di introdurre queste pagine, che vogliono esplorare l'ipo-

tesi, in sé e per sé quanto meno controintuitiva, della possibile presenza di elementi danteschi nel cinema di David Lynch.

Questa presenza, argomentata in termini di immagini di stampo dantesco, è stata indicata soprattutto per il film *Blue Velvet* (1986), ma nelle coordinate generali potrebbe farsi estensibile anche ad altri film del regista dagli aspetti strutturali analoghi, considerata la tipologia degli argomenti chiamati in causa: appunto *Lost Highway*, la serie TV *Twin Peaks* (1989-1990 e 2017), *Mulholland Drive* (1999) e, forse da un orizzonte tematico più circoscritto, *Wild at Heart* (1990).<sup>1</sup> È un’affinità che rimane ben lontana dal poter essere risolta in una facile reperibilità di indizi o nell’elenco di vicinanze tematiche, estetiche, compositive, o di orizzonte culturale di riferimento. In quanto segue mi propongo di riesaminare e discutere brevemente questo panorama e riprendere i principali elementi potenzialmente rapportabili alla questione.

Lo scopo ultimo non è tuttavia una dimostrazione in positivo o in negativo per quanto riguarda una ipotetica metamorfosi intermediale della matrice dantesca in Lynch. Come cercherò di argomentare, la risposta inequivoca a tale questione mi sembra di interesse tutto sommato relativo di fronte a ciò che essa ci permette di sottolineare per quanto riguarda determinate tendenze e modalità della ricezione di Dante. In questo senso, l’idea infatti del fuori campo del titolo è un rimando generico a una potenziale presenza che potrebbe materializzarsi in forme oblique, nelle forme di un dantismo cioè chissà quanto interdiscorsivo, inconscio – o forse discutibile. Metodologicamente, quindi, la cornice di riferimento si rapporta necessariamente all’ambito dello studio delle modalità di riappropriazione dell’eredità dantesca nella cultura contemporanea e dei risvolti teorici offerti dalla riflessione sulle dinamiche in-

---

<sup>1</sup> Il limite, arbitrario quanto si voglia, si giustifica a scopi di economia argomentativa per le vicinanze narrative dei titoli elencati. Ovviamente, nulla toglie che gli altri film di Lynch potessero essere presi in considerazione.

tertestuali/interdiscorsive/intermediali verificatesi nei processi di trasposizione mediale.<sup>2</sup>

La particolarità iniziale del percorso viene dall'oggetto di ricerca, cioè da un universo radicalmente singolare come quello di Lynch. Vale a dire: la possibilità di esplorare in chiave dantesca le immagini di un autore così evanescente, bizzarro, surreale, violento, sconcertante, onirico e oscuro, così focalizzato sul disordine, sui brutali risvolti dell'interiorità caotica degli individui. Lynch è un regista ampiamente noto per i suoi film enigmatici e inquietanti. Pur non essendo radicalmente underground, i suoi film sono esigenti nei confronti dello spettatore, soprattutto per la loro dimensione onirica, il gusto per gli effetti perturbanti (scene, immagini, suoni) e per un trattamento narrativo privo di nessi trasparenti, e rivolti alle magmatiche oscurità interiori. Insomma, l'allusione alle parole della canzone di Bowie, sul quale avremo occasione di tornare, va anche letta nella prospettiva del discorso critico che, certo in modi meno drammaticamente allucinati di quelli del protagonista del film, può anche facilmente mostrare smarrimento o disorientamento. La posizione liminale della sequenza, all'inizio e alla fine del film, racchiudendone come in un nastro di Moebius lo svolgersi enigmatico, può anche essere immagine di un'analisi che forse dovrà dimostrarsi inevitabilmente inconclusiva.

L'eco dantesca in Lynch, dicevo, è stata sostenuta, o indicata almeno, da diversi studiosi.<sup>3</sup> Iannucci, in uno sguardo complessivo sull'influenza di Dante sul cinema, affermava che Lynch aveva usato ampiamente Dante nel suo primo film di largo successo, *Blue Velvet*, per strutturare «his tale of his protagonist's descent into the hellish world of crime and sadomasochism» (Iannucci 2004: 11). Tale uso si inseriva in un'analisi che vedeva nella qualità "popolare" del testo dantesco un elemento chiave, quello che, in termini audiovisivi, Iannucci chiamava la sua qualità «pro-

---

<sup>2</sup> Cfr. Iannucci 1998; Braida e Calè 2007; Gragnolati, Camilletti e Lampart 2011; Kretschmann 2012; Casadei 2013a; Heimgartner e Schmitz-Emans 2017; Tavoni 2019; Kuon 2021; Scharold 2022; Straumann 2015; Bolter e Grussin 1999.

<sup>3</sup> Cfr. Preston 1990; Iannucci 1998; Iannucci 2004; Havely (2007: 211-251); De Rooy 2011.

ducerly» e che avrebbe permesso alla *Commedia* «to become the perennial inspiration of myriad artists who have reworked the text» nei campi e nei modi più diversi (Iannucci 2004: 4).<sup>4</sup> La presenza dantesca nel cinema, allora, andrebbe interrogata nell’ambito di un incidere pervasivo ma sostanzialmente allusivo, quello di una tipica “appropriazione per metonimia” che può partire da elementi singoli e piuttosto circoscritti ma che spesso può interessare ambiti non inizialmente contemplati:

Throughout the history of Hollywood, therefore, Dante has been a sustained and continued influence. He has contributed to filmic vehicles of every sort and has fed the imagination of countless directors who, once they enter Dante’s world to retrieve a single detail, scene, or idea, often become ensnared in the web of interrelated references that his rich and varied parallel poetic universe provides. As a result, they wind up appropriating from Dante much more than they had probably originally intended, and the Dante intertext often overwhelms other obvious sources. (Iannucci 2004: 18)

Impostato da questo punto di vista, il discorso può quindi adottare uno sguardo largo e rintracciare l’influsso dantesco in un’ampia selezione di film in cui ricorrono certi elementi caratteristici (tali quali il contrasto bene / male, luce / oscurità, un qualche itinerario iniziatico, ecc.). Ma fra tutti gli esempi spicca quello di Lynch: «No one American director, however, is as preoccupied with Dante as David Lynch», come Iannucci sosteneva in un testo precedente, nel quale si elencavano una serie di spunti per sostenere la presenza di elementi di stampo dantesco nel film *Blue Velvet* (Iannucci 1998: 27). Tali spunti si rifacevano sostanzialmente a quello di un testo di Janet Preston (1990), dove era stata sviluppata per la prima volta e in modo particolareggiato l’ipotesi dantesca per il film, probabilmente fornendo un punto di partenza, suggestivo, anche se con un certo andamento apodittico.

---

<sup>4</sup> Cfr. anche, nell’ambito di una prospettiva di insieme, Iannucci 1998.

Nel testo di Preston, il corredo delle immagini di *Blue Velvet* manterrebbe un lampante vincolo con Dante, al quale il suo nucleo narrativo rimanderebbe complessivamente in quanto viaggio di iniziazione del protagonista. Un film che inoltre potrebbe “rivaleggiare” con Dante per quanto riguarda l’elenco di ombre infernali, poiché al suo protagonista viene mostrata ogni sorta di depravazione («rape, [...] incest, torture, thieving, kidnapping and murder», Preston 1990: 167). Questi due assi dell’interpretazione sarebbero regolati da un terzo che sottolinea l’esistenza dell’irrazionale sotto la superficie della vita civilizzata. Si ricorderà difatti che uno degli elementi di maggior fascino di Lynch è che le sue scene “infernali” sono ambientate di solito nella quotidianità più pacifica per antonomasia della città di provincia americana. Ora, le crepe di questa realtà sono rese subito evidenti: nell’iperrealismo allucinato della “normalità” e nel sottile subentrare di elementi (suoni perturbanti, la fissazione improvvisa per il brulichio degli insetti, ecc.), che additano le zone oscure di caos e irrazionalità, la minaccia di presenze latenti sotto la superficie. Sarà quella dimensione lo spazio in cui l’esperienza “infernale” o “dantesca” prenderà corpo. Questa la chiave di partenza fornita dall’attenzione iniziale, e apparentemente svincolata dal racconto, di *Blue Velvet* per ciò che è appunto “sotto”; il disordine irrazionale e bestiale visualizzato dallo zoom nel giardino (viene spontaneo alla mente l’invito di Leopardi: «entrate in un giardino...») e, poco dopo, nell’orecchio mozzato.<sup>5</sup> Zoom che è come ingresso in una spirale introspettiva (poi in qualche modo ripreso nell’analogo movimento della cinepresa che “affonda” nel cuscino all’inizio di *Mulholland Drive*).

Ma c’è di più. Questo percorso di discesa verso la spirale di oscurità si rispecchia nella visita all’appartamento della vittima, Dorothy Valens (interpretata da Isabella Rossellini). Tale spazio, sostiene Preston, rimanderebbe al settimo cerchio dell’inferno dantesco. Per sostenerlo, viene indicato che l’abitazione si trova al settimo piano del palazzo ed è deco-

---

<sup>5</sup> Per il fascino di Lynch per gli insetti cfr. Olson (2008: 216). Il ricordo leopardiano è alla celebre pagina 4175 dello *Zibaldone* (Leopardi 2010: 1096).

rata di colore sangue secco; da parte sua, Frank Booth (Dennis Hopper), il delinquente psicopatico che vi si incontrerà, convulsamente violento, sadico e masochista, dalla sessualità confusa quanto brutale, sarebbe un residente appropriato di qualsiasi girone del cerchio – per non dire che l’atmosfera è sinistramente connotata da suoni confusi e conturbanti (*trade mark* di Lynch, come si sa) (Preston 1990: 169). Il viaggio del protagonista Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) attraverso l’esperienza dell’orrore («an initiation journey into knowledge and into the dark interior of the human soul», Preston 1990: 167), in cui a momenti rischia di vedersi coinvolto, troverebbe, infine, una via d’uscita nell’amore della figura salvifica femminile: Sandy Williams (Laura Dern), presentata sempre con colori chiari, capace di fungere da guida nel caos e soprattutto di perdonare oltre misura. Grazie a lei, in chiusura «Jeffrey has emerged from the pit of Hell and followed Beatrice out of the Dark Wood of Error» (Preston 1990: 171). Ma in confronto con l’ordine dantesco, lo scarto sarebbe evidente: la scena conclusiva del film si risolve con uno sguardo ambiguo su questo idillico mondo salvato, bagnato irrealmente di luce, sorrisi e felicità, da periferia di classe media, in un iperrealismo ormai inequivocabilmente perturbante: «evil does hide in the human soul; depravity is a condition of life in this world; and the irrational lurks within the ordinary» (Preston 1990: 172). L’equilibrio è precario, e l’immagine finale ritorna sulla situazione iniziale.

Lo sviluppo di queste argomentazioni, insomma, ha la caratteristica di considerare il vincolo dantesco come qualcosa di autoevidente. Tuttavia, la natura delle relazioni proposte tiene solo a patto di dare all’opera di Dante uno statuto di archetipo, di cui vengono raccolti slanci tematici, concettuali e narrativi, che ovviamente non possiamo pensare esclusivamente toccati nella letteratura universale dalla *Commedia*. Certo rifarsi a Dante in termini non restrittivi è sempre un potente strumento di lettura per quanto riguarda racconti di esperienze-limite; e difatti, qua e là nella letteratura su David Lynch, compaiono puntuali riferimenti di taglio generico a Dante. È una sorta non di “Dante in Lynch” ma di Dante “per leggere” Lynch. Dante diventa una categoria, un’immagine usata a scopi

interpretativi e/o espressivi, e in modo direi impressionistico. Non manca certo di solito una selva oscura, un accenno al viaggio, ecc. E così i percorsi inquietanti dei personaggi lynchiani attraverso i sinistri labirinti dell'*unheimliche*, diventano danteschi; il mondo oscuro e le cupe atmosfere sono infernali; Rita / Camilla Rhodes (Laura Harring) in *Mulholland Drive* sarebbe una sorta di Virgilio; il “viaggio” di Betty / Diane Selwin (Naomi Watts) nello stesso film, o quello di Dale Cooper (Kyle McLachlan) in *Twin Peaks*, sono simili a quello di Dante. Le conturbanti esplorazioni del regista nel buio e nel nulla hanno probabilmente un qualcosa di così radicale che sembrano trovare naturalmente degna illustrazione nell’evocazione appunto della *Commedia*, che acquista qui natura di matrice di confronto ermeneutico inevitabile.<sup>6</sup> Tale tendenza raggiunge limiti che sfiorano il peculiare in un testo di Thiellement, commento a una bizzarra scena del film *Fire walk with me* (in cui vediamo dei detective, con cameo dello stesso Lynch, comunicare in modo cifrato tramite uno stravagante sistema gestuale) che rimanda alle considerazioni del primo trattato del *Convivio* per quanto riguarda il bisogno di interpretare le opere non rimanendo solo al senso letterale. Il commento conclude insomma, che il regista altro non farebbe qui che additare il bisogno di non restare alla superficie della sua poetica (Thiellement 2020).

Il dubbio, tutto sommato, rimane evidente: quello della critica (nelle due direzioni del raffronto) è un uso figurato del linguaggio oppure Dante va veramente considerato una sorta di paradigma in cui confluiscono e da cui si irradiano linee tematiche universali? Certo i film di cui stiamo parlando in qualche misura sono facilmente interpretabili nella chiave di una soggettiva esperienza traumatica di scoperta svoltasi attraverso gli oscuri risvolti del caos e l’orrore. E l’elenco cospicuo di personificazioni e modalità del male che propongono, eccessive fino alla parodia, potrebbe prestarsi all’analogia con la logica degli incontri della *Commedia*, ma il rapporto non potrebbe per ciò considerarsi indubbio. Analoghe conside-

---

<sup>6</sup> Qualche esempio, più o meno esplicito: Pintor Iranzo (2006: 71-125); Lacalle 1998; Lim 2017.

razioni si potrebbero fare per quanto riguarda la presenza di figure femminili di carattere epifanico (ma non sempre esenti da spunti grotteschi, vedasi la ridicola fata in chiusura di *Wild at Heart*) di cui pullulano le opere di Lynch. Apparizioni che sempre in qualche misura hanno dell'enigmatico e dell'irreale sia contestualmente nel racconto sia a causa della *mise en scène* che le accoglie, spesso e volentieri da *grand-guignol*. Che possano avere un marchio beatriciano non è da escludere: e d'altronde, oltre a Laura Dern in *Blue Velvet*, o Patricia Arquette in *Lost Highway*, o persino il modo di presentarsi immacolatamente bianca e aerea di Julee Cruise, che canta angelicamente nella *performance* teatrale *Industrial Symphony No. 1* (1990), c'è da annoverare Laura Palmer, personaggio la cui scomparsa scatena il racconto in *Twin Peaks* e in fondo agisce da guida del protagonista. Ma ciò non ne esaurirebbe la portata nei rispettivi film né tanto meno ha un valore di ratifica inconfutabile. Paradigmatica l'apparizione di Arquette in *Lost Highway*, figura fantasmaticamente evanescente e in certo modo assoluta del desiderio, radicalmente ambigua e allo stesso tempo immagine dell'impossibilità strutturale della soddisfazione in sé del desiderio neppure in modo onirico («You'll never have me», sussurra spettrale all'orecchio del protagonista prima di svanire nuda e bianchissima dalla scena poco prima della fine del film).

Da aggiungere inoltre che in Lynch ci si trova spesso o di fronte a soluzioni ambivalenti che sfiorano la catastrofe, sorvolata precariamente (*Wild at Heart*, *Blue Velvet*), o di fronte a, senza sfumature, crisi di annientamento soggettivo (*Lost Highway*, *Mulholland Drive*), persino fisico. Già in partenza radicalmente instabile, il viaggio stravolgente finisce per frantumare il soggetto nella pura inconsistenza. Percorso, sì, di conoscenza, arduo, pieno di dolore, ma soprattutto caotico e disordinato, nonché completamente chiuso nell'interiorità dei personaggi coinvolti. Ciò trova intima corrispondenza poi con le forme frastagliate del racconto, vertiginose e abissali, pure rispecchiate specularmente da un film all'altro. *Mulholland Drive* è probabilmente il caso più riuscito di questo spostamento narrativo sistematico dove in realtà tutto sembra partire da una simultaneità illogica che si intuisce piena di un senso comunque radical-

mente sfuggente. Un incontro labirintico e bizzarro quanto fantasmatico con il segreto profondo dell'individuo reso materiale.<sup>7</sup> Più che l'affermazione di un ordine come risultato acquisito dopo una penosa esperienza, i film di Lynch propendono piuttosto per forme di materializzazione performativa dell'abisso personale – e qui la loro tendenza all'onirico, alla sinestesia, al caratteristico uso travolgente delle risorse cinematografiche in funzione di esperienza sensoriale ed emotiva.

Insomma, la logica degli elementi accennati dalla critica per indicare uno sfondo dantesco in Lynch rimane ancorata a un orizzonte che per forza deve concedere tendenzialmente un valore archetipico allo stimolo di partenza. Se il discorso sull'eventuale influsso dantesco in Lynch rimane sul piano di potenziali analogie di insieme è perché i possibili contatti diretti ed espliciti sembrano quasi trascurabili. Non che siano inesistenti. Almeno in un'occasione, per essere precisi, è possibile additare una citazione aperta e consapevole. Infatti, c'è nell'episodio 12 della terza stagione di *Twin Peaks* (2017) un rimando aperto a Dante, e piuttosto concreto. In esso si allude al circolo dei traditori in bocca del Dr. Jacoby, personaggio eccentrico, in un discorso in *streaming* dai toni paranoici e grotteschi.

JACOBY: And these fucks are at it again. (Return to Nadine watching. Then back to Jacoby.) These giant multinational corporations are filled with monstrous vermin, poisonous, vile murderers, and they eat, drink, and shit money. They buy our politicians for a song, then these fucking politicians sing as we gag and cough, sold down the river to die. Fuck you who betray the people you were elected to help, elected to work to help, to make life better for. Fuck you all in the ass, you fucking treasonous puppets! The ninth level of hell will welcome you!

---

<sup>7</sup> Cfr. Žižek 2006; anche se viene qui pure spontaneo pensare alla logica simmetrica dell'inconscio come descritta da Matte Blanco 2000; cfr. anche Ravetto-Biagioli 2010.

Il punto di vista del personaggio nel rimandare a Dante è da vincolarsi a un certo modo di leggere il poeta, fra il profetico e il puritano, che certo non stona nell’ambiente rappresentato – un modo che sa di topico e che ritorna in mente, per esempio, nella tesa conclusione del thriller *Cape Fear* (1991) di Martin Scorsese, in cui sentiamo, sempre in bocca a uno squilibrato (interpretato da Robert de Niro), un riferimento al nono cerchio infernale, analogo ma senza toni grotteschi e quindi severamente presentato.

Complessivamente, in sostanza, il percorso per così dire delle “citazioni” dantesche tiene solo fino a un certo punto. È evidente che non è da aspettarsi che un regista dalle caratteristiche di Lynch appesantisca “filologicamente” la sua proposta. D’altronde, non ci sono nemmeno argomenti per essere tassativi nell’escludere vincoli. Prudentemente non si deve dimenticare che, fra le preoccupazioni di Lynch, sicuramente quella di rendere evidenti le sue allusioni non è proprio prioritaria. L’aveva notato acutamente D.F. Wallace in un testo particolarmente bello su Lynch nel commentare una serie di rimandi cinematografici impliciti in una scena di *Wild at Heart*:

The extent to which David Lynch could expect a regular civilian viewer of *Wild at Heart* to know about any of these textual and organic connections is 0; the extent to which he cares whether anybody got it or not is apparently: also 0. (Wallace 1998: 169)

Poiché una tendenza chiara dei suoi film sarebbe quella di essere «self involved to an extent that’s pretty much solipsistic» (Wallace 1998: 192) e di combinare svariati elementi senza contemplarli dalla posizione autoironica e astratta di chi vuole suggerirne una motivazione:

Lynch’s movies, for all their unobvious archetypes and symbols and intertextual references and c., have about them the remarkable unself-consciousness that’s kind of the hallmark of Expressionist art – nobody in Lynch’s movies analyzes or metacriticizes or hermeneuticizes or anything, including Lynch himself. (Wallace 1998: 198-199)

Di fatto, come ha sostenuto Casadei, Dante è diventato una sorta di «marchio».<sup>8</sup> Non ha bisogno di essere indicato apertamente per essere riconosciuto come ipotesto. Ma questa riflessione sarà probabilmente valida piuttosto per quanto riguarda il sistema letterario – e, serve dirlo, preferibilmente italiano – e sembra meno scontata per Lynch, rispetto al quale non solo non possiamo addurre abbondanti citazioni dirette ma neppure a primo sguardo elencare concreti spunti in proposito nel suo orizzonte culturale personale, i cui principali poli di interesse sono ecletticamente caratterizzati dalla passione per le arti plastiche, la fotografia o la musica.<sup>9</sup> Persino per quello che concerne la sua formazione cinematografica, Lynch ha qualcosa dell’outsider (Lim 2017: 55). Il fronte letterario quindi rimane molto molto ipotetico. Si prenda in confronto il caso di David Bowie, citato all’inizio di queste pagine. Bowie, sì, includeva esplicitamente la *Commedia* (il riferimento era all’*Inferno*, per essere precisi) fra i cento libri da lui considerati imprescindibili.<sup>10</sup> Al di là dell’attendibilità da concedere a presenze e assenze in questo contesto, non si trova comunque per Lynch nessuna affermazione paragonabile, né poi quel tipo di cenno di legittimazione più o meno comune con cui un determinato artista eventualmente dichiara una passione di vecchia data per Dante per legittimare un dato intervento. Insomma, i dati non consentono di ipotizzare agevolmente un Lynch accline a leggere la *Commedia*. Un riferimento letterario di spicco, ma piuttosto isolato, che ritorna qua e là in documenti e interviste è invece, con tutta logica verrebbe da dire, Kafka.<sup>11</sup>

Nonostante tutto ciò, non è sulla plausibilità che mi sembra fondamentale discutere. Certo, il tono generico, quindi opinabile, è la norma di quanto detto. Ciò in linea di massima non sarebbe però raro nell’ambito dei fenomeni intermediali e delle dinamiche di rimediazione – senza di-

---

<sup>8</sup> Casadei 2013b; ma cfr., naturalmente, Casadei 2013a.

<sup>9</sup> Cfr. Olson 2008; Chion 1992; Lynch 1997; Lim 2017; Lynch e McKenna 2018.

<sup>10</sup> Cfr. <<https://radicalreads.com/david-bowie-favorite-books/>>.

<sup>11</sup> Cfr. le dichiarazioni del regista raccolte in Bono *et al.* (1991: 38): «L’unico scrittore che sento potrebbe essere mio fratello [...] è Franz Kafka. Gli devo davvero molto» (ma tanti i riferimenti reperibili nei volumi citati nella nota 9).

menticare poi lo spirito di quella tendenza metonimica segnalata da Ianucci di cui si parlava prima. Possiamo dibattere su quanto siano solide le analogie “discorsive” avanzate. Ci si trova lontani dalla zona di comfort delle citazioni aperte e organiche: forse meglio parlare di riverberi, la cui natura non è semplice – forse nemmeno possibile – determinare, così come non lo sono le loro vie di arrivo. D’altra parte, non è da dimenticare che un aspetto determinante del funzionamento di un’allusione è la sua riconoscibilità. Il cinema è tendenzialmente all’estremo opposto della citazione a piè di pagina: quello di Lynch in particolare, come abbiamo visto sottolineava divertito Wallace. C’è poi d’altra parte un ulteriore aspetto di rilievo: quello del dibattito su quanto siano esclusive le vie di un dato potenziale rimando a Dante negli ambiti indicati. Indubbia la funzionalità critica, interpretativa, descrittiva. Ma è argomentabile che ci si debba solo circoscrivere a lui? Anzi, è proprio inevitabile che la dantesca sia la sola derivazione? Potrebbe trattarsi anche di un’eco non dantesca – oppure magari poligenetica? Il percorso attraverso l’orrore, la catabasi, figurata che sia, la figura femminile angelica: avranno sempre Dante come punto di origine?

Che la questione sia stata posta è già di per sé interessante, e come si diceva all’inizio, ciò soprattutto dal punto di vista delle dinamiche di ricezione per quello che riguarda i flussi di mediazione culturale e il sistema in cui essi si spiegano. Non c’è dubbio, non esiste una soluzione cristallina da offrire. Siamo in una zona liminale dei fenomeni intertestuali, quando cioè per un eventuale contatto non è possibile identificare un qualche marcatore né è incontrovertibile riconoscervi o argomentare l’intenzionalità di un autore, quando insomma è il lettore a individuare un dato riferimento anche quando esso è improbabile o inesistente (Mason 2019: 118). Su queste idee insiste, nell’ambito di una articolata e completa veduta dell’intertestualità di taglio cognitivista e con attenzione particolareggiata al ruolo del lettore, lo studio di Jessica Mason, un contributo molto importante alla riflessione teorico-pratica sul fenomeno. Dice infatti Mason:

any reader who knows that authors can reference other texts but not explicitly flag that they have done so is in some senses constantly primed to notice them, even where none exists. (Mason 2019: 119-120)

Interessante notare che, secondo la studiosa, spesso il risultato di questa incertezza fa sì che identificare un ipotetico rimando diventi un atto di autoaffermazione, spesso svolto dalla prospettiva di un lettore esperto che sancisce l'esistenza e quindi significatività del riferimento, nello stesso modo in cui in certi casi una tale figura ha il privilegio di determinare la lettura "giusta", cioè la decodificazione "corretta" (e magari unica) di un testo:

The identification, or perceived identification, of unmarked intertextual references can be used by readers as a method of showcasing their own literary knowledge, and claiming the category, and its associated entitlements, of expert reader. Individuals who present themselves as literary experts, expert readers, or specialists on particular authors or genres, can use unmarked references to significant advantage in claiming power in the course of booktalk. (Mason 2019: 121)

Il che ad ogni modo non deve portare a sottovalutare la realtà del fenomeno. Il fatto stesso che un riferimento non marcato venga avvertito e quindi formi parte dell'esperienza di un lettore, a prescindere dalla sua dimostrabilità, può attivare ulteriormente le interconnessioni potenziali fra i testi coinvolti:

Unmarked intertextual referencing exists in a fascinating liminal space where, if making meaning from a text is a transaction between author and reader [...] then the question of who is inputting what can often become blurred. If a reader perceives an unmarked reference, whether or not it is provably there, then it unquestionably exists as part of their experience [...], will be accreted to their narrative schema for it, and may result in spreading activation between the two texts, but whether it arose as a result of clues and prompting from the author or was imagined up by the reader them-

selves not always possible to determine. The systematic analysis of unmarked intertextual references is thus in one sense very simple but in another highly elusive. (Mason 2019: 133)

Avendo in mente ben chiare le riserve e allo stesso tempo gli argomenti di sostegno derivati da queste riflessioni, è possibile formulare qualche considerazione per quanto riguarda appunto le caratteristiche dell'eventuale presenza di Dante in Lynch, al di là delle incertezze. Innanzitutto, sarebbero da sottolineare una serie di circostanze contestuali, in primo luogo temporali. Da parte di un autore / regista contemporaneo è inevitabile aspettarsi allusioni disinvolte, non storicizzate, non gerarchiche, non legate al rispetto per la tradizione, le quali spesso e volentieri sfoceranno nel *pastiche* e in prodotti culturali ibridi e sotto forme magari di cultura popolare (e non sempre si riterrà indispensabile rendere esplicito il collegamento).<sup>12</sup> In questo senso, è da ricordare l'esistenza anche oggi di un Dante popolare (penso al bel libro di Lino Pertile).<sup>13</sup> Una popolarità postmoderna, e tutto sommato indipendente dall'erudizione dei dantisti. Un “Dante pop” la cui presenza pervasiva, evidenziata dalle molteplici appropriazioni dantesche contemporanee, non può essere ignorata: poiché parte fondamentale pure di quell'insieme che rende Dante “universalmente irresistibile”. In questo, il poeta ribadisce la sua condizione di classico. Ma un classico non (o non solo) nel senso di T.S. Eliot. Un classico anche nel senso proposto da Coetzee (2002): vale a dire, in ragione di un fascino di carattere non (o non esclusivamente) immanente, ma di ordine pragmatico. Perché è nel suo continuo ritorno, e nella linea ininterrotta di rielaborazioni e riappropriazioni, e fraintendimenti e banalizzazioni, che un classico si mantiene classico, secondo lo scrittore sudafricano. Dante come una catena che agisce da stimolo permanente, sia che si tenga tutta presente sia che si conosca solo tramite qualche anello. In questo orizzonte, la ricezione, e quindi l'appropriazione, non sono più passive ma «creative», per citare Kuon (2021). E la critica, il “lettore esperto” ha qui

<sup>12</sup> Cfr. Kretschmann 2012; De Rooy 2011.

<sup>13</sup> Pertile 2021; Lazzarin e Dutel (a cura di) 2018.

un ruolo. I modi della persistenza di Dante sono anche quelli dell'allusione dello studioso, che propone, conferma o stabilisce basi per un contatto, e così allo stesso tempo mette in risalto elementi potenzialmente utili all'ermeneutica e di Dante e dell'autore contemporaneo che lo elabora. L'ipotetico dantismo di Lynch sarà da considerare, quindi, da una distanza significativa che dà comunque rilievo all'opera di partenza e contribuisce alla sua persistenza.

Alla fine del percorso, come nel loop di *Lost Highway*, restiamo sospesi quasi là dove si era in partenza, fra una scarsa inconfutabilità e l'impressione che Dante possa riecheggiare nei modi più celati, persino inconsapevoli. Sicuramente dovremo tener conto del fatto che il flusso dei rimandi intertestuali e interdiscorsivi nel sistema culturale, e molto di più nel sistema culturale globale attuale, è articolato costitutivamente in una complessa ed eterogenea rete. Così anche sono le dinamiche della creatività: che possono rispondere allo stimolo di mediazioni, anche in modo inconscio, meno trasparenti di quanto vorremmo, ma che non devono in partenza essere escluse.<sup>14</sup> In questo senso, Lynch può offrirci ancora degli spunti di riflessione. Non c'è dubbio, per esempio, che le derivazioni potrebbero essere di altra natura. Sarebbe fattibile, a questo proposito, esplorare la via di Fellini. Lynch afferma apertamente di amarlo e di averlo preso come modello – e anche qui la cosa sembra confacente visti gli stili di entrambi i registi. Ebbene, per Fellini possiamo sì pensare a un dantismo, che sia di carattere popolare che sia per affiliazione culturale. Brunetta ha persino chiamato Fellini il più «rappresentativo apostolo» dantesco nel cinema e significativamente ha interpretato diversi elementi e certe presenze femminili felliniane (con l'apparizione di Claudia Cardinale in *8 ½* che «le unifica tutte») in chiave di derivazione dantesca:

[...] basterebbe prendere una qualsiasi delle sue creature semplici  
[...] per scorgervi delle reincarnazioni della Beatrice dantesca e

---

<sup>14</sup> Seljak 2010; Spengler 2015; Spengler 2017 (<<https://doi.org/10.13130/2035-7680/9258>>).

basterebbe disporre su uno sfondo omogeneo tutti i suoi personaggi per riconoscervi, come in un sommario o in una *bibbia pauperum* una variante moderna figurata dalla cosmologia della *Commedia*. (Brunetta 1996: 22)

Pinto (2005) ha insistito in modo particolare su questo filone, indicando quanto l’analogia possa agire in profondità sotto superfici poco esplicite, come dimostra la sua lettura beatriciana della Tabaccaia di *Amarcord*, o, sempre sulla stessa scia, della figura della Ekberg da *La dolce vita* di Fellini in *Birds* di Hitchcock. Nel riflettere sulla connessione Dante-Fellini-Hitchcock difatti Pinto colloca la discussione in un ambito cruciale nell’accennare, «al di là della intenzionalità delle connessioni intertestuali», ai fenomeni di «spontanea migrazione dei temi» potenziati dal cinema «attraverso i suoi procedimenti di riscrittura» e alla necessità critica di interpretarli dentro la cornice del sistema culturale complessivo:

La connessione dialogica Hitchcock-Fellini mostra che la lettura critica del testo cinematografico non può prescindere dall’universo letterario che alimenta il suo significato, in una simbiosi cinema-letteratura che è anteriore all’intervento cosciente del cineasta. [...] Spingendo alle sue estreme conseguenze una teoria della ricezione del testo letterario che tenga conto anche delle sue riscritture cinematografiche, potremmo dire che solamente grazie al cinema l’opera letteraria porta a termine il compito di comunicare oggi il suo senso poetico, adattandolo alla sensibilità estetica del presente. (Pinto 2005: 97)

Nello stesso modo, si potrebbe ancora indicare come esempio il film di Woody Allen *Deconstructing Harry*, il quale conterrebbe accenni palesi, tra gli altri, sia a Dante che a Fellini (in particolar modo appunto a  $8 \frac{1}{2}$ ), sia a *Maciste all’Inferno* (1926), dantesca “diavoleria” che sappiamo essere stata fondante per il regista di Rimini.<sup>15</sup> I flussi culturali materializzati nelle dinamiche dell’intertestualità / intermedialità, infatti, si spiegano in costellazioni di grande complessità e con ogni probabilità è necessario

<sup>15</sup> Cfr. Brunetta 1996; Tavoni 2019; Iannucci 1998; Iannucci 2004.

contemprarli da una prospettiva larga in cui l'orizzonte di riferimento è il sistema culturale nel suo insieme. Così come li ha descritti Renate Lachmann, tali flussi sono da contemplare nel loro ininterrotto rispecchiarsi; non però in quanto immanente moltiplicarsi di riflessi, ma come operazione che interessa la memoria culturale *in toto* (Lachmann 2008; cfr. anche Lachmann 1990):

Intertextuality demonstrates the process by which a culture [...] continually rewrites and retranscribes itself, constantly redefining itself through its signs. Every concrete text, as a sketched-out memory space, connotes the macrospace of memory that either represents a culture or appears as that culture. (Lachmann 2008: 301)

Qualsiasi testo e qualsiasi interazione sarà da rapportare quindi a questo spazio di riferimento in senso lato, un processo tramite il quale è proprio questo spazio che si vede affermato.<sup>16</sup> Dalla citazione all'allusione sfuggente, quindi,

all texts participate, repeat, and constitute acts of memory; all are products of their distancing and surpassing of precursor texts. In addition to manifest traces of other texts and obvious forms of transformation, all contain cryptic elements. All texts are stamped by the doubling of manifest and latent, whether consciously or unconsciously. (Lachmann 2008: 305).

Nulla di sorprendente allora se l'eco arriva anche sotto forme elusive. Essenziale diventa il ruolo attivo della ricezione del lettore nella valutazione di potenziali contatti: è anzi indispensabile, infatti, per agire senza

---

<sup>16</sup> «Intertextuality arises in the act of writing inasmuch as each new act of writing is a traversal of the space between existing texts. The codes to which the elements intertwined in intertextual discourse belong preserve their referential character in relation to a semantic potential and to cultural experience. Cultural memory remains the source of an intertextual play that cannot be deceived; any interaction with it, including that which is skeptical about memory, becomes a product that repeatedly attests to a cultural space» (Lachmann 2008: 304).

dogmatismi, tener conto della variabilità cui è soggetta l'eventuale allusione in funzione dei diversi scenari e possibilità di questa ricezione. La critica in questo senso potrebbe essere vista come uno degli attori rilevanti nella questione, come a mio avviso dimostra il caso Dante / Lynch, nel quale si offre un modo particolare, ma non per questo inefficace, della persistente presenza dantesca nel mondo contemporaneo, a prescindere da quanto si possa essere tassativi a proposito della connessione. In fin dei conti, la ricezione è alla base dell'ininterrotto dialogo attivo nel sistema culturale, il succedersi delle letture. I contatti possono essere complessi, pure indimostrabili, ma sappiamo che l'accostare testi indipendentemente dalla determinabilità dei rapporti è uno dei modi, e uno particolarmente funzionale, del comparatismo – il processo stesso del confronto può diventare in realtà il punto di contatto, il *tertium comparationis* (Saussura 2011).

Aggiungo come coda un ulteriore esempio illustrativo. «The woods are wondrous here, but strange», dice un personaggio nell'episodio 12 di *Twin Peaks*. Se però la possibile eco dantesca in *Twin Peaks* è tutt'altro che indiscutibile, essa è invece aperta e inequivoca nella serie franco-belga *Zone Blanche* (2017), in particolar modo nei suoi episodi iniziali (cfr. Logsdon 2019). Orbene, quest'ultima, sia tematicamente che nella *mise en scène*, rimanda potentemente alle tonalità di quella di Lynch: dal bosco inquietante (segheria compresa), alla piccola comunità chiusa e pervasa di segreti inconfessabili, al conflitto scatenato dalla scomparsa misteriosa di una giovane (qui in collocazione simmetrica nel racconto), alla perturbante minaccia non precisata, alla cupa atmosfera a tratti delirante, l'orrore e il caos precariamente arginati. È chiaro che però sono elementi che in qualche modo questa serie “addomestica” in una logica narrativa nitida, tendente alla chiusura dei successivi fili, e tutto sommato amabile, sprovista cioè di spunti surreali e giri bizzarri. Come è chiaro che la linea dantesca non vi viene ripresa sistematicamente. Ad ogni modo, quello che è interessante è che il nesso con l'uno e l'altro orizzonte di riferimento – la serie di Lynch, da una parte, e l'eco dantesca, dall'altra – risulta in un'operazione tramite cui *Zone Blanche* illumina potenziali risvolti di *Twin*

*Peaks*. Che rende tangibile il sospetto – che ne propone, o sottolinea, forse anche inavvertitamente, linee di lettura.

Lecito fare estensibile questo discorso ai fenomeni presi in considerazione in queste pagine. Meno probabilmente da cercare sul fronte delle evidenze incontrovertibili e piuttosto su quelle di un'atmosfera visionaria, l'ombra del poeta può ritornare (cfr. Farassino 1996: 91). Innanzitutto perché, pur in modi elusivi e appunto "atmosferici", chiamata in causa e così emersa<sup>17</sup>. O chissà se suscitata. Ma presente comunque.

---

<sup>17</sup> Cfr. Fischer Lichte 2009 per i potenziali risvolti del concetto.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOLTER, J.D. e GRUSSIN, R. (1999): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA, MIT Press.
- BONO, F. *et al.* (1991): *David Lynch: film, visioni e incubi da six figures a Twin peaks*, Roma, Stefano Sorbini.
- BRAIDA, A. e CALÈ, L. (a cura di) (2007): *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Adelshot, Ashgate.
- BRUNETTA, G.P. (1996): *Padre Dante che sei nel cinema*, in *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 21-28.
- CASADEI, A. (2013a): *Dante oltre la “Commedia”*, Bologna, Il Mulino.
- CASADEI, A. (2013b): *Il marchio Dante*, «Il corriere fiorentino» 17/5/2013, [<http://illuminations-edu.blogspot.com/2013/05/il-marchio-dante.html>>]
- CHION, M. (1992): *David Lynch*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma.
- COETZEE, J.M. (2002): *What is a classic? A lecture*, in ID., *Stranger Shores*, London, Penguin, pp. 1-19.
- DE ROOY, R. (2011): *A cardboard Dante: Hell's Metropolis Revisited*, in *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di M. Gragnolati, F. Camilletti e F. Lampart, Berlin / Wien, Turia + Kant, pp. 355-365.
- FARASSINO, A. (1999): *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, in *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 83-91.
- FISCHER-LICHTE, E. (2009): *Culture as performance*, «Modern Austrian Literature» 42, pp. 1-10.
- GRAGNOLATI, M., CAMILLETTI, F. e LAMPART, F. (a cura di) (2011): *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings*

*in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Berlin-Wien, Turia + Kant.

HAVELY, N. (2007): *Dante*, Oxford, Blackwell.

HEIMGARTNER, S. e SCHMITZ-EMANS, M. (a cura di) (2017): *Komparatistische Perspektiven auf Dantes "Divina Commedia" Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*, Berlin, De Gruyter.

IANNUCCI, A. (1998): *From Dante's "Inferno" to "Dante's Peak". The Influence of Dante on Film*, «Forum Italicum» 32, pp. 5-35.

IANNUCCI, A. (2004): *Dante and Hollywood*, in *Dante, Cinema and Television*, a cura di A. Iannucci, Toronto, Toronto University Press, pp. 3-19.

KRETSCHMANN, T. (2012): *Höllmaschine / Wunschapparat. Analysen ausgewählter Neuarbeitungen von Dantes "Divina Commedia"*, Bielefeld, Transcript.

KUON, P. (2021): *Sulle spalle di Gerione. Riscritture novecentesche della "Commedia"*, Roma, Carocci.

LACALLE, C. (1998): *David Lynch: Terciopelo azul*, Barcelona, Paidós.

LACHMANN, R. (1990): *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

LACHMANN, R. (2008): *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, in *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, a cura di A. Erll e A. Nünning, Berlin / New York, De Gruyter, pp. 302-310.

LAZZARIN, S. e DUTEL, J. (a cura di) (2018): *Dante pop: la "Divina Commedia" nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Roma, Vecchiarelli.

LEOPARDI, G. (2010), *Zibaldone di pensieri*, a cura di A.M. Moroni, Milano, Mondadori.

- LIM, D. (2017): *David Lynch. El hombre de otro lugar*, Barcelona, Alpha Decay.
- LOGSDON, R. (2019): *Dante, the Gothic, the Abject, and the Grotesque in Mathieu Missoffe's Thriller-Crime Drama Black Spot*, «Popular Culture Review» 30, pp. 209-236.
- LYNCH, D. (1997): *Lynch on Lynch*, a cura di C. Rodley, London, Faber and Faber.
- LYNCH, D. e MCKENNA, K. (2018): *Room to dream*, Edinburgh, Canongate.
- MASON, J. (2019): *Intertextuality in practice*, Amsterdam, John Benjamins.
- MATTE BLANCO, I. (2000): *L'inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi.
- OLSON, G. (2008): *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham, Scarecrow.
- PERTILE, L. (2021): *Dante popolare*, Ravenna, Longo.
- PINTO, R. (2005): *Beatrice, Fellini e gli Uccelli*, «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» 2, pp. 89-97.
- PINTOR IRANZO, I. (2006): *David Lynch y Haruki Murakami, la llama en el Umbral*, in *Universo Lynch*, a cura di Q. Casas et al., Madrid, Callamar, pp. 71-125.
- PRESTON, J. (1990): *Dantean Imagery in "Blue Velvet"*, «Literature / Film Quarterly» 18, pp. 167-172.
- RAVETTO-BIAGIOLI, K. (2010): *Everything You Always Wanted to Know About David Lynch, but Should Be Afraid to Ask Slavoj Zizek*, in *Freud and Fundamentalism: The Psychical Politics of Knowledge*, a cura di S. Gourgouris, New York, Fordham University Press, pp. 105-124.
- SAUSSYA, H. (2011): *Comparisons, World Literature, and the Common Denominator*, in *A Companion to Comparative Literature*, a cura di A. Behdad e D. Thomas, Hoboken, Wiley-Blackwell, pp. 60-64.

- SCHAROLD, I. (a cura di) (2022): *Dante intermedial: die "Divina Commedia" in Literatur und Medien*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- SELJAK, A. (2010): *Intertextualität*, in *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, a cura di U. Schmid, Stuttgart, Reclam, pp. 76-98.
- SIMONIS, A. (2020): "The Beauty of Narration Lies in the Eye of the Beholder". *Der Rezipient als Beobachter höherer Ordnung in transmedialen Erzählprozessen*, «Medienkomparatistik», pp. 39-72.
- SPENGLER, B. (2015): *Literary Spinoffs. Rewriting the Classics - Re-Imagining the Community*, Frankfurt, Campus Verlag.
- SPENGLER, B. (2017): *Intertextual Realms: Towards a Chronotopic Model of Intertextuality*, «Altre Modernità» 18, pp. 1-16 (<<https://doi.org/10.13130/2035-7680/9258>>).
- STRAUMANN, B. (2015): *Adaption, Remediation, Transmediality*, in *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, a cura di G. Rippl, Berlin, de Gruyter, pp. 249-267.
- TAVONI, M. (2019): *L' "Inferno" di Dante nel cinema americano prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale*, «Deutsches Dante-Jahrbuch» 94, pp. 89-121.
- THIELLEMENT, P. (2020): *Tres ensayos sobre Twin Peaks*, Barcelona, Alpha Decay.
- WALLACE, D.F. (1998): *David Lynch keeps his head*, in ID., *A supposedly fun thing I'll never do again*, London, Abacus, pp. 146-212.
- ŽIŽEK, S. (2006): *David Lynch o el arte del ridículo sublime*, in ID., *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Debate, pp. 143-174.

LUNGOMETRAGGI

- ALLEN, W. (1998): *Deconstructing Harry* [Jean Doumanian Productions, Sweetland Films]
- BRIGNONE, G. (1926): *Maciste all’Inferno* [Fert-Pittaluga]
- LYNCH, D. (1986): *Blue Velvet* [Paramount]
- LYNCH, D. (1990): *Wild at Heart* [Samuel Goldwin]
- LYNCH, D. (1992): *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [New Line]
- LYNCH, D. (1997): *Lost Highway* [October Films]
- LYNCH, D. (2001): *Mulholland Drive* [Universal Pictures]
- LYNCH, D. (2006): *Inland Empire* [518 media]
- SCORSESE, M. (1991): *Cape Fear* [Universal Pictures]

SERIE TV

- LYNCH, D. (1990-1991): *Twin Peaks (Stagioni 1 & 2)* [ABC]
- LYNCH, D. (2017): *Twin Peaks: The Return* [Showtime]
- MISOFFE, M. (2017): *Zone Blanche* (dir. Julien Despaux, Thierry Poiraud) [Netflix]

TEATRO

- LYNCH, D. (1990): *Industrial Symphony No. 1*



## «Una visione. Meglio: una vista». La *Commedia* e *Il Conoscente* di Umberto Fiori

GIACOMO VAGNI

Université de Fribourg

giacomo.vagni@unifr.ch

### RIASSUNTO:

Nelle numerose recensioni seguite alla pubblicazione de *Il Conoscente* di Umberto Fiori (2019), il riferimento alla *Commedia* torna con sorprendente frequenza. In questo saggio propongo un primo studio dei possibili punti di contatto tra le due opere, che giustifichi e approfondisca la percezione di una certa “aria di famiglia” da parte dei lettori. Oltre ad analizzare alcune riprese puntuali, mi interrogo sui possibili motivi di un’affinità più profonda, mettendo in relazione alcuni elementi chiave del poemetto, e più in generale della poetica di Fiori, con la *Commedia*: mi soffermo in particolare sulla forma e sul genere del testo, sullo statuto dell’autore-protagonista, sulla funzione delle similitudini. Cerco così di illustrare come l’archetipo dantesco agisca in un poema che oggi sembra riattualizzarne alcune dimensioni fondanti, e di verificare se esso possa fungere da reagente per coglierne alcune dinamiche costitutive.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri, Umberto Fiori, poesia contemporanea, realismo, similitudini.

## ABSTRACT:

In many reviews of the short poem *Il Conoscente* by Umberto Fiori (2019), the frequent references to Dante's *Commedia* are striking. In this essay, I propose a first study of the possible points of contact between the two operas, to justify the readers' perception of a certain "family air". In addition to analysing some punctual references, I investigate the reasons for a deeper affinity, relating some key elements of the poem, and more generally of Fiori's poetics, to the *Commedia*: in particular, I dwell on the form and genre of the text, the status of the author-protagonist, and the function of similes. In this way, I attempt to illustrate how Dante's archetype acts in a work that today seems to re-actualise some of its founding dimensions, and to verify whether it can serve as an indicator to understand some of its constitutive dynamics.

KEYWORDS: Dante Alighieri, Umberto Fiori, contemporary poetry, realism, similes.

*Il Conoscente* di Umberto Fiori (2019a) è un poemetto narrativo (un «racconto in versi» o «romanzo in versi», come si legge rispettivamente sul risvolto di copertina e in diverse recensioni) che ha per protagonista un *alter ego* dell'autore: questi porta il suo stesso nome e ha una storia molto simile alla sua, ed è vessato da un implacabile Conoscente che cerca di inchiodarlo alle sue contraddizioni e debolezze, per sottoporlo a una *cura* che lo assimili alla propria visione del mondo.<sup>1</sup> Si tratta di uno dei libri di poesia italiana più significativi usciti negli ultimi anni, e sembra segnare, in un percorso d'autore caratterizzato da una forte compattezza e riconoscibilità nei temi e nelle forme, allo stesso tempo una *summa* e un segno di discontinuità.

---

<sup>1</sup> Il racconto è diviso in sei parti, a loro volta composte da un totale di venti sezioni titolate (non numerate), nelle quali sono raggruppati i centodiciotto capitoli totali. A questi ultimi farò sempre riferimento in seguito per indicare le porzioni di testo a cui rimando.

Nelle recensioni uscite a ridosso della pubblicazione si trovano, con frequenza sorprendente, diversi riferimenti a Dante.<sup>2</sup> Vorrei dunque proporre qui in sintesi gli esiti di una rilettura de *Il Conoscente* fatta tenendo per così dire nella coda dell'occhio la *Commedia*, e in particolare quegli aspetti sui quali lo stesso Fiori si è soffermato nei due saggi che ha dedicato al poema dantesco (Fiori 2007a: 172-179; Fiori 2021). La forma del titolo – non la *Commedia* “nel”, ma la *Commedia* “e” *Il Conoscente* – sottintende una nota di metodo preliminare: dal momento che Fiori non è un poeta che gioca con l'intertestualità, l'interesse principale di questo lavoro non sta nella ricerca di riprese puntuali, benché qualche caso si possa rinvenire e sia stato segnalato. D'altra parte, l'accostamento che proporrò indicando come “danteschi” alcuni elementi strutturali del poemetto non vuole suggerire che l'autore abbia inteso porsi come emulo o erede di Dante, né che abbia cercato un dialogo o un confronto sistematico con quel modello.<sup>3</sup> Il mio tentativo vorrebbe più semplicemente, da una parte, provare a dar ragione di quell’“aria di famiglia” che alcuni lettori hanno mostrato di percepire fra le due opere, e dall'altra usare gli aspetti della scrittura dantesca valorizzati da Fiori in sede critica come un *reagente*, per far emergere con maggiore evidenza alcuni aspetti che mi sembrano importanti nella costruzione del libro.

1. Nelle recensioni, il riferimento dantesco più ricorrente è l'assimilazione del deuteragonista a un Virgilio «più sprezzante» (Di Biasio 2019), o meglio a un anti-Virgilio (Lo Vetere 2019, Pegoraro 2019). Il parallelo si fonda su una sorta di antonomasia: Virgilio indica chi guida un poeta

---

<sup>2</sup> Mi riferisco in particolare a Pusterla 2019, Lo Vetere 2019, Pegoraro 2019, Dalmas 2019; molti riferimenti a Dante erano poi nella presentazione del poemetto offerta da Simone Di Biasio, *Umberto Fiori. Il desiderio di essere ognuno*, «alfabeta2», 16 giugno 2019, non più disponibile in rete.

<sup>3</sup> Basti una battuta dell'autore, pur rilasciata in tutt'altro contesto: «Se io dicessi, mettiamo, che il mio maestro è Dante, più che rendere omaggio a Dante pretenderei – implicitamente – di essere un suo diretto erede e prosecutore. Il che, evidentemente, è ridicolo» (Cati e Martini 2019).

in un viaggio misterioso, e anti-Virgilio sarà una guida malevola, in un viaggio che non ha una meta salvifica. Si tratta perciò di un richiamo piuttosto generico: più che a caratterizzare davvero la figura del Conoscente, esso si limita a confermare che Dante è ancora percepito da chi scrive di letteratura come un patrimonio condiviso, utile serbatoio di immagini per argomentazioni scorciate. Il paragone, infatti, non può spingersi molto oltre: la stessa funzione di guida vale per due episodi del poemetto, la visita all'Ente (capp. 27-34) e il viaggio a Urate (capp. 58-68), ma è molto meno efficace per lo spostamento, ultimo e decisivo, nell'isola in cui si svolge *La Convenzione* (capp. 75-108). Qui l'inquietante personaggio non è una guida ma il padrone di casa e, con l'esercizio di violenza sulle parole che lo caratterizza in questa parte dell'opera e ne costituisce il culmine dell'abiezione, si fa chiamare il «cappio dell'impersonale» (cap. 76). Mi sembra insomma chiaro che, seguendo un suggerimento di altri recensori e le dichiarazioni dello stesso Fiori, al Conoscente si debbano riconoscere piuttosto i tratti dell'Avversario, del tentatore: se proprio vogliamo cercare un suo consanguineo fra i classici, più che a Virgilio si potrà pensare a Mefistofele.<sup>4</sup>

Un secondo aspetto per il quale diversi recensori hanno evocato Dante è la connotazione infernale della già citata *Convenzione*, e la conseguente aura purgatoriale che si avvertirebbe nella fuga da essa: se infatti Pego-

---

<sup>4</sup> A Mefistofele fa riferimento Franceschetti 2019; sulla dimensione propriamente diabolica del Conoscente ha insistito soprattutto Pegoraro, ma anche Dalmas scrive: «il Conoscente – questo Avversario, questo diavolo russo alla Dostoevskij o Bulgakov – è un nichilista totale». L'autore, che si è espresso in questo senso anche in alcune presentazioni pubbliche del volume, è tornato sul tema in un'intervista recente: «Qualcuno ha suggerito che potrebbe essere un mio alter ego, una sorta di doppio, ma io non ne sono tanto convinto: per me è proprio un antagonista, è Satana. Satana vuol dire l'Avversario: il Conoscente è un antagonista la cui diabolicità deriva dal fatto che con lui non c'è mai un vero dialogo: lui tende a sventolarti in faccia una verità che sarebbe nascosta dietro le cose – ma in realtà poi non te la fa mai vedere» (Matone 2019-2020: 79). La scena di liberazione che precede la fuga del personaggio Umberto Fiori, nella quale le sue parole (non riportate) per la prima volta privano l'antagonista del suo potere e della sua forza, sembra del resto configurarsi come una sorta di esorcismo: «Pallido, curvo / tra la parete e il tavolo / come chi cerca qualcosa che gli è caduto / rantola e sbava, il Conoscente» (108).

raro (2019) ha assimilato la prima a «uno stabilimento balneare che ricorda le Malebolge dantesche», Lo Vetere parla di «una finale ascesa, un po' infernale, un po' purgatoriale, sulle pendici del vulcano che domina l'isola della Convenzione», mentre Pusterla osserva come nella fuga finale il poeta debba rovinare «verso il basso di un pendio montuoso, per ritrovare, come Dante sbucato fuori dall'inferno, un'ipotesi di senso».<sup>5</sup>

Tali analogie hanno dei ganci testuali più solidi e meno generici rispetto all'assimilazione del Conoscente a Virgilio. Innanzitutto il soggiorno sull'isola, nella prima scena del racconto, è caratterizzato da due espressioni che, mimetizzate tra i più consueti sostantivi da *convention*, nascondono forse un ricordo più inquietante dai canti dei Malebranche: «Incontri, scambi, *battere di ciglia*, / docce, equivoci, gare, eventi vari, / pause, sbadigli, *digrignare di denti*» (2); «non vedi tu ch'e' *digrignan li denti* / e con le *ciglia* ne minaccian duoli?» (*IfXXI* 131-132; corsivi miei). E in effetti proprio nella sezione dedicata alla Convenzione si trovano alcune delle scene di più forte sapore dantesco, con la serie di «infernali giochi» (Lo Vetere) che sembrano fondere in modo grottesco e terribile attività da villaggio vacanze e pene infernali. Il primo è una sorta di Musichiere per cui «sugli scogli bollenti, i Convenienti / correvano in ginocchio, con le mani / legate dietro la schiena», così da arrivare «insanguinati e ansanti» a suonare a testate una campana e a «ringhiare» il nome del pezzo musicale da indovinare (78). Il secondo è una gara di insulti fra due persone, circondate dagli altri Convenuti, che si muovono tra «fischii, applausi, come / quando due cani nel cerchio danno spettacolo / scannandosi a vicenda» (79). Ma è soprattutto significativo il terzo gioco, o scherzo. Il Conoscente si tuffa in mare, e dopo un po' riemerge

---

<sup>5</sup> Può sorgere il sospetto, in questa prospettiva, che il terremoto/eruzione che accompagna la fuga del protagonista su e giù dal vulcano ispirato a Stromboli possa in qualche modo riecheggiare il terremoto che segnala la definitiva purificazione di Stazio nel *Purgatorio* dantesco e lo certifica degno di salire in paradiso: ma non mi pare ci siano elementi testuali abbastanza forti per sostenere che questa sia qualcosa di più che una semplice suggestione.

dall'acqua con il corpo villosa ricoperto di meduse: a una a una se le stacca di dosso per lanciarle contro i partecipanti.

Nudi com'eravamo sempre, non c'era niente che ci potesse riparare da quel bombardamento. Dopo la scossa, urlando, chi era colpito strappava il dardo molle, frizzante come un cavo elettrico, da una gamba, dal petto, lo ributtava addosso al suo vicino, che a sua volta lo scagliava su un altro, e così via. Tutto fra contorsioni, lacrime, grida. (81)

Senza che vi siano spie testuali per pensare a un richiamo diretto, la scena nel suo insieme può ricordare quella dei dannati sul sabbione di *If* XIV 19-42: con le anime dei violenti i Convenuti condividono la nudità che impedisce di ripararsi da un doloroso bombardamento, da cui derivano le contorsioni, le lacrime e le grida; il fatto poi che le stesse vittime si facciano immediatamente, a loro volta, carnefici, collaborando a infliggere la pena ai propri vicini, ci porta invece verso gli ultimi gironi dell'Inferno dantesco.

2. Su tutt'altro livello, un ulteriore richiamo dantesco nelle recensioni tocca la questione del genere letterario. Pusterla (2019) parla di «un'opera particolare, una specie di poema allegorico che chiede di essere meditato, decifrato e ragionato»: senza troppe forzature, si potrebbe dire che si tratta di una nozione di allegoria declinabile anche in termini danteschi/auerbachiani, secondo quanto suggerisce Lo Vetere (2019) scrivendo che il Conoscente «è un personaggio dantesco: dettagliatamente realistico, ha però soprattutto un valore allegorico», e aggiungendo che «in questa visionarietà allegorica i caratteri di realismo sono lampanti». Entra così in gioco, per giustificare il carattere particolare di questa allegoria, la que-

stione del realismo, centrale nel dantismo del secondo Novecento.<sup>6</sup> È un tema sul quale lo stesso Fiori si è espresso, commentando il canto XXII dell'*Inferno* e la «pungente impressione di realtà» che esso lascia nel lettore:

La fantasia di Dante è “alta”, sì, ma la sua altezza non è mai fuga dalle cose, dai corpi, dalle parvenze create: è anzi adesione emozionata a ogni loro forma, a ogni loro moto. La *visione* del poeta si nutre di un’acutissima vista (e di ogni altro senso): non astrae d’un colpo dal mondo terreno: lo contempla, lo penetra, lo attraversa. Quello che ci ha descritto è assai più di uno schema, di uno *status* eterno, fissamente allegorico: è la singolarità, la contingenza, la novità, il disordine di un *evento* (Fiori 2007a: 176-177).

Non sarà un caso che questi stessi termini si ritrovino in un passo nel quale con particolare evidenza è fissato in sintesi uno dei cardini della poetica di Fiori, e uno snodo ideologico fondamentale del poemetto: «Ma ecco: un altro *pensiero* / fermentava da questa disperazione. / Anzi, non un pensiero: una *visione*. / Meglio: una *vista*. / Di colpo, ho visto il mondo. / E dentro il mondo, le figure: / un albero, un passante, un capannone. / Ho visto l’ora, il qui che mi teneva / con loro» (48; corsivi miei). La triplice *correctio*, che porta dal pensiero alla visione alla vista, stilizza infatti una questione centrale nello scontro fra Umberto Fiori e il Conoscente, ed è significativo che proprio questo aspetto consuoni con quanto l’autore attribuisce a Dante nel passo citato: su questo punto, che mi sembra importante, tornerò in conclusione.

Intanto, si può registrare come l’inconsueta apertura all’onomastica nel *Conoscente* (Lo Vetere 2019 ha osservato che «si tratta del primo libro di Fiori in assoluto nel quale compaiono nomi propri, di luoghi e persone») potrebbe anch’essa assumere una eco latamente dantesca: e si può ricordare come nella lettura citata lo stesso Fiori abbia sottolineato la funzio-

---

<sup>6</sup> Alla nozione auerbachiana di *figura* si allude forse in un passaggio del poemetto: «No, non era gelosia / il suo male, l’ho detto; era qualcosa / di cui noi eravamo non la causa / ma – come posso dire? – la *figura*» (99).

nalità dei nomi propri dei Malebranche in *Inferno* XXII.<sup>7</sup> Si dovrà poi aggiungere che questo “realismo” si situa in un contesto di tono comico-farsesco dai risvolti cupi e disturbanti, che sanno accedere anche ai modi dell’invettiva nell’episodio del signor Olindo (65). Se la matrice non epica né tragica ma comica è stata riconosciuta come fondamentale per tutta l’esperienza lirica di Fiori (Afrìbo 2017: 162-163), è chiaro come in questo caso la *Commedia* possa a maggior ragione essere indicata come un archetipo, sia pur lontano. Si potrebbe in questo senso parlare di una funzione-Dante che non si declina innanzitutto nei termini continiani del plurilinguismo e della ricerca espressiva, in quanto non si colloca primariamente sul livello della lingua e dello stile, ma su quello del genere letterario e della costruzione della *fabula*. Insieme al modello, certo più vicino, di Kafka, il poema dantesco può dunque fungere da precedente per quella saldatura di allegoria, realismo e corrosiva comicità che sola sembra autorizzare il poeta a mettere in scena un personaggio tanto autobiografico da portare il suo stesso nome ed esibire la sua stessa storia, e a disseminare il racconto di spunti di pensiero che riprendono molto da vicino la sua saggistica.<sup>8</sup>

Rispetto alla componente autobiografica, per questo romanzo in versi c’è chi, come Davide Dalmas, ha apertamente parlato di *autofiction*.<sup>9</sup> Al-

---

<sup>7</sup> «C’è qualcosa, nella loro rappresentazione, che attraversa lo spavento popolare, lo rinnova e lo moltiplica. Gli spiriti maligni che infestano Malebolge non sono un’anonima pattuglia di “frustatori” [...]: ciascuno di loro è un preciso individuo, ha un’identità, un nome» (Fiori 2007a: 173).

<sup>8</sup> Si potrebbero fare diversi esempi, e qualcuno sarà ricordato più avanti; basti intanto, come esempio, invitare al confronto tra il contenuto dei capitoli 21 e 25-26 de *Il Conoscete* e i saggi *Il metro di Caino*. *Appunti sull’invidia e «Ama il prossimo tuo»*. *Osservazioni del tutto personali intorno a un passo di Freud*, in Fiori 2022: 11-20 e 57-68.

<sup>9</sup> Così Dalmas 2019: «se proprio dobbiamo parlare di generi non richiamerei però tanto il romanzo in versi ma al massimo una singolare forma di *autofiction* in versi; tanto più che già prima di *Troppi paradisi* di Walter Siti, Fiori aveva scovato – per il suo *Tutti*, del 1998 – la perfetta epigrafe autofittiva: “Mi chiamo Erik Satie, come tutti”». L’autore, nella citata intervista a Matone, sembra però schermirsi: «mentre lo stavo scrivendo – ci ho messo molto tempo a scriverlo – un altro mio amico, Paolo Giovannetti [...] quando

cuni passi dell'opera si potrebbero prestare anche a un'analisi nei termini continiani, più datati ma forse non meno pertinenti, della dialettica fra Umberto Fiori-*auctor* e Umberto Fiori-*agens*, tanto più che con la *Commedia* il *Conoscente* ha in comune la vocazione ad affrontare in versi i nodi decisivi della poetica e del pensiero dell'autore. La presenza dell'*auctor* sulla scena del testo, costante nella sua funzione di narratore, è messa in rilievo in alcuni passaggi, a partire dal Prologo (1), dove l'evocazione del *voi* dei lettori (degli spettatori) introduce l'inizio del racconto: «È vero, ci sono giorni / che le *vostre* parole più care e buone / mi suonano come insulti. [...] // È che ho la testa piena / di una scena che ho visto / tanti anni fa» (corsivo mio). Oppure il capitolo 88, pausa della narrazione con apostrofe al lettore-ascoltatore: «Mi fermo. A questo punto del mio racconto / non so come procedere. / Sarei quasi tentato di sorvolare [...]. // Ma voi direste: allora, perché parlarne? [...] // Dovrei dirvi / che cosa mi hanno fatto».<sup>10</sup> In quest'ottica, spostandosi sull'altro polo, può essere suggestivo accostare la prima delle formule che introducono tre scene simmetriche di auto-presentazione, da parte del personaggio Umberto Fiori e del Conoscente, al celebre passo di *Pg* XXIV 52-54 «E io a lui: “*I' mi son un che*, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando”»: «*Io sono uno / che* cederebbe il passo / a un gatto, a un grillo, a un palo della luce» (15).<sup>11</sup>

---

gliel'ho un po' raccontato mi ha detto: “ma questa qui è *autofiction!*”. Io, nella mia ignoranza, neanche sapevo cosa volesse dire, poi l'ho scoperto; ma forse non è proprio *autofiction*: è l'invenzione di alcuni episodi di una mia vita immaginaria» (Matone 2019-2020: 74).

<sup>10</sup> Per la discrasia temporale fra vicenda e narrazione, si veda anche ad esempio 15: «*A volte, quando ci penso, mi chiedo ancora / perché gli ho dato corda, perché / con lui ho rotto solo anni più tardi*»; per gli appelli al lettore, anche 103: «*Poi, una sera, c'è stata la visita / al sottosuolo della Convenzione. / Ricordate? Le casse, la collezione... / (Ne ho parlato all'inizio del mio racconto)*», 107: «*Non era la prima volta / – ormai dovrete saperlo – che il drappo rosso / mi sventolava sul muso*» e 108: «*Voi vi aspettate ora che io ridica / frase per frase / cosa mi è uscito di bocca*» (corsivi miei).

<sup>11</sup> Nelle due seguenti si presentano prima il Conoscente («Il Conoscente non si fa pregare. // Comincia: “*Io sono uno... / o eventualmente un altro. A volte due, / tre, sette, nove / che dove sono, non li trovi mai lì*”»: 36), e poi di nuovo Umberto Fiori («*Io...*

3. Merita qualche osservazione anche la sezione *Selva* (90-101). Un giorno, sull'isola della Convenzione, allontanandosi dal gruppo il protagonista ritrova, con sua grande commozione, alcune antiche lapidi scolpite, e da quel momento di tanto in tanto va a rifugiarsi nel luogo che le conserva. Qui è però sorpreso da Selva, una delle Convenzute, che lo coinvolge in una relazione erotica che dura qualche capitolo. Di Biasio (2019) ha assimilato quest'ultimo personaggio, attraverso un riferimento alla *Lichtung* heideggeriana, alla Beatrice che accoglie Dante nel Paradiso terreste (redenzione, in qualche modo, della selva di *IfI*).

L'accostamento, tuttavia, mi sembra difficile da accettare. L'episodio non può essere estrapolato dalla dialettica con quello narrato nella sezione precedente (*In canoa*: 83-89). La prima apparizione di lei, nuova Venere che sorge dalle acque, strappa Umberto Fiori dal colloquio con le lapidi: «Come dal nero di un colle la luna piena, / dai larghi rami di schiuma della battigia, / nuda, svelta, grondante, / è sorta Selva. // “Di”, Fiori, ma che cosa vieni a fare / in questo posto? / Cosa ci nascondi?» (90); «Potevo raccontarle del saluto / alle lapidi? Avrebbe / riso di me; e comunque / non mi avrebbe creduto» (91). La scena di interruzione e sbeffeggiamento si ripete poi davanti a tutti i Convenuti: «Dalla chioma di un leccio / è scesa la vocina di Selva: “Ah, Fiori! / Ecco per chi ci trascuri! // Che tu non legassi coi vivi / lo sapevamo, ma addirittura mettersi / a parlare coi sassi...”» (101). In termini più nettamente allegorici, il dittico mette così in scena da una parte l'impeto mutevole e travolgente del desiderio, della vita nei suoi impulsi originari (appunto Selva, che col tempo si rimpicciolisce sempre di più: cfr. 100),<sup>12</sup> dall'altra la forza raggelante e però duratura del segno, del permanere:

Pensavo: questi profili di sale  
sono salvi. Più niente gli può far male.

---

penso di far parte... diciamo / che *sogno* di far parte di quegli uomini / che quando uno li chiama, rispondono»: 68).

<sup>12</sup> In questo senso, se proprio si volesse avventurarsi lungo sentieri metafisici, per questa Selva prima che alla *Lichtung* si dovrebbe forse pensare alla *hülē*.

Nessuno può spiarli, fiutare  
 le loro povere vergogne,  
 accusarli, smentirli, ridere.  
 Nessuno può smascherarli,  
 ferirli a forza di ironia,  
 allusioni maligne, disincanto.

[...] Un'immagine, anch'io. Figura stata  
 – domani, ma già ora –  
 per sempre, una volta. Salva.  
 Salvo anch'io, come loro,  
 con loro. (89)

È un tema caro alla riflessione di Fiori e qui, poeticamente trasfigurato, si svolge secondo termini vicini a quelli della sezione *Il tempo e l'opera* nella raccolta *La poesia è un fischio*.<sup>13</sup> L'attrazione per le lapidi, per dirla in breve, è quella che rende tale il poeta, e a fissare il significato di questo episodio concorre quella che mi pare una ricercata eco dantesca:

[...] in quel breve rettangolo  
 vedevi presentarsi  
 il Mondo [...].

*E come brevi sbalzi di schiuma  
 cresciuti dalla schiuma di una nuvola,  
 ombre su un fondo pallido – le Figure:  
 una donna col suo bambino in braccio,  
 un uomo che con la mano copre la faccia  
 di un altro.*

---

<sup>13</sup> Cfr. in part. il saggio «*Che gelo è questo mai?*». *Appunti su don Giovanni*, in Fiori 2007a: 142-151. La posizione “umanistica”, chiara ma non rigida, che si esprime in quelle pagine e in questi versi, credo possa essere messa in feconda relazione con quella che emerge dal romanzo *La vera storia di Boy Bantàm* (Fiori 2007b), che con il *Conoscente* condivide, oltre alla vocazione filosofico-satirica, anche una parte consistente della lunga gestazione, e che nel progetto originario era stato cominciato a sua volta come una storia in versi. Molto esplicita al proposito è poi, all'interno de *Il Conoscente*, la *Breve digressione tolemaica* (47).

Dalla pietra – flebili, nudi –  
 palpebre e foglie, labbra e pepli affioravano  
*come bolle di gas da una palude.* (86)

La trafila culturale e la ricchezza di armoniche che risuonano in questo episodio è ovviamente lunga e prestigiosa – basti citare, fra gli anelli di congiunzione, il Leopardi di *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* (*Canti*, XXXI). Ma val la pena di osservare che le due similitudini che aprono e chiudono la strofa potrebbero essere una riscrittura, variata e aggiornata, di due ancor più brevi figure chiuse in un verso dantesco, estratto da un contesto che a sua volta pone il tema chiave del rapporto fra la poesia e ciò che rimane dell'esperienza:

«Omai convien che tu così ti spoltre»,  
 disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,  
 in fama non si vien, né sotto coltre;  
 senza la qual chi sua vita consuma,  
 cotal vestigio in terra di sé lascia,  
*qual fummo in aere e in acqua la schiuma».*

(*If* XXIV 46-51)

Un verso niente affatto casuale, dunque, ed è significativo che Fiori già lo citasse, *en passant*, nel suo saggio sul Don Giovanni: «Ma non è, questo, il 'fin' di ogni vita? Non si perde così – “qual fummo in aere et in acqua la schiuma” – ogni presenza che non lasci traccia di sé, che non si traduca in un segno, in un'opera, che non si faccia pietra?» (Fiori 2007a: 148). In quelle pagine, Fiori fissa il contrasto «fra il libero fluire della vita e la rigidità del simulacro», osserva che «statue, dipinti, libri, edifici, non sono solamente opere d'arte. Sono custodi di una presenza che – nella sua manifestazione mortale – sarebbe dileguata per sempre», e riflette sul paradosso per cui, pur riconoscendo la «clamorosa inadeguatezza» di questi simulacri, «noi continuiamo a scrivere. Non abbiamo ancora rinunciato a tradurre il fervore della vita nel gelo incantato del segno» (Fiori

2007a: 144 e 147).<sup>14</sup> Nell'episodio si riconosce una nuova declinazione di un tema forte anche della sua poesia,

la vergogna-desiderio del singolo davanti ai suoi simili, e [...] la vergogna-desiderio che si prova davanti alla perfezione senza tensioni delle cose inanimate e della natura. Visti da fuori, gli uomini sembrano all'io non minati dal suo vuoto, pieni come sono pieni e completamente 'spiegati' i personaggi di un film o le materie inorganiche, inscalfibili dall'incertezza dell'esistenza. Così «essere gli altri, questo si vuole. / Gli altri: per sempre salvi» (Marchesini 2019a: 114).<sup>15</sup>

La maestria (ironica) della riscrittura, per le similitudini sopra ricordate, sta nella rifunzionalizzazione di due immagini topiche dell'impermanenza, la schiuma e il fumo, elette a comparanti per lo sbalzarsi delle figure sulla superficie del marmo. Fiori, si è detto, non è un poeta che gioca con l'intertestualità: ma qui non c'è gioco perché non c'è oscurità, la rete dei richiami dà spessore a un discorso che, al di là di essa, è già posto di per sé in termini sostanzialmente chiari.

Senza negare la fascinazione di fronte al richiamo della “nuda vita”, credo dunque che chi pensasse che Fiori stia per così dire dalla parte di Selva (e di Don Giovanni), e metta in scena quest'ultima per destituire le lapidi di ogni valore, si precluderebbe la comprensione di un aspetto importante del suo pensiero e della sua poesia (sul quale cfr. Ronchi 2007: 139-141).<sup>16</sup> Selva si pone come alternativa vitale (vitalistica) a questo mo-

---

<sup>14</sup> Si aggiunga che, nel brano sopra citato da *Il Conoscente* 89, anche la nozione di salvezza è illuminata da quanto espresso nel saggio su Don Giovanni: «Il buon padre di Donna Anna ha dovuto soccombere sotto i fendenti dell'assassino; ma la sua essenza è salva: si è fatta statua, *signum* che dura nel tempo, trionfa sulla carne che lo sfida» (Fiori 2007a: 145).

<sup>15</sup> La citazione è tratta da *Treno (I-IV)*, la piccola *suite* che chiude la raccolta *Esempi* del 1992.

<sup>16</sup> L'incapacità di immedesimarsi totalmente con l'orizzonte mobile di Selva è del resto a più riprese ribadita nel racconto, sia da lei («Ma sei di legno?»: 93; «Poi commentava: “Come sei mentale... / tutto di testa... teso... / Sii più spontaneo, fisico, più /

mento di silenzio e raccoglimento, di sottrazione, ma è un'alternativa tutt'altro che salvifica. Di fatto, lasciando la Convenzione, Umberto Fiori fugge non solo dal Conoscente, ma anche da lei. Il punto di arrivo della traiettoria del personaggio, d'altra parte, sembra consistere proprio nel riuscire a farsi carico della propria costitutiva solitudine (cfr. *Il Conoscente* 118): su questo, che non è un dettaglio ma una delle chiavi (problematiche) dell'opera, la distanza rispetto al rapporto che Dante ha con le sue guide è massima. Nel *Conoscente*, e in tutta l'opera di Fiori, non ci sono Virgili, e meno che mai Beatrici.

4. Da ultimo, vorrei soffermarmi su uno degli elementi che rendono più riconoscibile la voce di Fiori pur in un libro tanto diverso dai precedenti: la rete di similitudini che trama il poemetto.<sup>17</sup> Anche qui, come ha mostrato Lorenzo Cardilli (2017), i saggi danteschi dell'autore offrono una chiave di lettura essenziale. In un intervento recente, Fiori (2021) ha sottolineato che, nelle oltre duecento similitudini dantesche, «il gruppo più consistente [...] è riferito al mondo animale». Lo stesso vale per *Il Conoscente*: tra similitudini e altre contigue figure di analogia, il gruppo più nutrito guarda proprio al mondo animale, con trentacinque occorrenze, se ho visto bene, contro le sedici tratte dall'ambito dell'infanzia, che è riconosciuto come fonte più tipica dei suoi comparanti (Afribo 2017: 164-166). Riguardo a queste ultime, si può ad esempio osservare come esse possano essere utilizzate tanto dal Conoscente per rendere più incisivi i

---

animale...»: 94), sia da lui («Che mi desiderasse / non riescivo a capirlo. Come si può / desiderare un'asse, / una salita, uno spigolo? / Che cosa porta un cane ad accoppiarsi / con un divano?»: 95).

<sup>17</sup> Sul valore dell'uso di questa figura da parte di Fiori, scrive Marchesini 2019a: 109: «Purgando il linguaggio dalle sue scorie gergali e letterarie, lo scrittore crea una sorta di vuoto pneumatico; e li, mattone dopo mattone, riedifica quelle figure retoriche elementari (prima di tutto la similitudine) che quando non siano sfruttate come meri pretesti, ma costituiscano la posta su cui davvero si punta, esigono una drastica frontalità e non consentono di barare».

suoi attacchi contro Umberto Fiori («tutti i filosofemi / che hai sempre in bocca / come un poppante il pollice»: 71), quanto dall'autore per descrivere la dinamica del suo rapporto con l'antagonista («mi fa ruotare di forza, come un bambino / a lezione di tennis»: 11; «Mi spinge avanti / come si fa con un bambino timido / che non si gode la festa»: 29). Simili immagini, che si spingono fino all'identificazione fra comparante e comparato e a volte si danno in forma di accumulo, si ritrovano in momenti chiave del poemetto, arrivando a definire l'atteggiamento e anzi la posizione conoscitiva fondamentale del Conoscente:

Il suo sguardo era quello del cacciatore  
nascosto tra le canne, pronto a premere,  
al primo frullo, il grilletto;  
oppure a volte mi fissava  
con un'aria pensosa, come chi cerca  
la chiave di un problema: un meccanico  
chino sul ritmo del motore, un clinico.  
(Grippaggio? Dispepsia?) Altre ancora  
sembrava un ragazzino che dal suo angolo,  
mentre il padre si rade e fuma, spia  
la pista rosa che il rasoio  
apre nel bianco della schiuma. (16)

Era il bambino che mentre i compagni  
pilotano il sommergibile  
ripete che è soltanto un tavolo marcio  
con su quattro coperte da cavallo. (42)

Fra quelle tratte dal mondo naturale, ve ne sono alcune che si potrebbero accostare a figure dantesche che sfruttano un comparante analogo:

Come un ramo di mirto, o di lentischio,  
ai margini di un incendio, sente il suo legno  
di colpo, per simpatia,  
accendersi, e fischiare, così il mio spirito  
riconosceva il contegno di quei respiri,

si infiammava di loro.

*Il Conoscente, 30*

Come d'un stizzo verde ch'arso sia  
da l'un de' capi, che da l'altro geme  
e cigola per vento che va via  
sì de la scheggia rotta usciva insieme  
parole e sangue; ond'io lasciai la cima  
cadere, e stetti come l'uom che teme.

*If XIII 40-45*

In quegli anni  
dormivo in me come un frutto  
abbandonato dalla sua forma, un bitorzolo  
livido e duro  
che marcisce sul ramo, si liquefà  
sotto la buccia, fino a raggrinzirsi,  
accartocciarsi, sbriciolarsi in polvere  
senza essere mai stato maturo

*Il Conoscente, 69*

Ben fiorisce ne li uomini il volere;  
ma la pioggia continüa converte  
in bozzacchioni le sosine vere.

*Pd XXVII 124-126*

Ciò non significa che si debba pensare a una ripresa voluta: e anzi l'aspetto più interessante non è qui il rapporto di un testo con l'altro, ma il rapporto che entrambi i testi instaurano con la realtà. Mi riferisco innanzitutto a quella «fiducia in una comunità del vedere, dell'esperire» che per Fiori sta all'origine delle similitudini dantesche:

presentando i suoi paragoni [...] Dante conta su una implicita condivisione del vedere e dell'esperire, che unisce il poeta ad ogni essere umano, che lega la sua visione, la sua avventura straordinaria, alla vista e all'esperienza del più ordinario degli individui. La si-

militudine è anche, a ben vedere, un appellarsi – mai esplicitato ma solidissimo – a una comunità del sentire e del vivere (Fiori 2021).

Il secondo tema, che Fiori valorizza rifacendosi al celebre *Discorso su Dante* (1933) di Osip Mandel'stam, è «un aspetto essenziale nella natura delle similitudini dantesche: tra la scena che “serve” e quella “servita” sembra non ci sia disparità gerarchica. Dante ci dà l'impressione di essere altrettanto ‘interessato’ a entrambi i termini del paragone. Interessato [...] non tanto sul piano estetico, quanto – innanzitutto – su quello della realtà» (Fiori 2021; e cfr. Fiori 2007a: 177-179). Oltre agli esempi già ricordati, se ne potrebbero portare molti altri; per la sua efficacia sintetica e per la densità connotativa che si potrebbero ben dire dantesche, mi limito ad aggiungere uno: «L'anima mi abbaia come un cane / che nell'erba – qui! là! – vede guizzare / la coda di un serpente» (14).

Si inserisce bene in questo quadro anche la similitudine più lunga e articolata del poemetto, che si espande fino a diventare un apologo. Nel passo, si realizzano in modo perfetto i due aspetti che Fiori indica come caratteristici delle similitudini dantesche. Di fronte alla metafisica del complotto che caratterizza il Conoscente, per cui la verità si trova sempre *sotto* o *dietro*, in un gioco di rimandi senza fine, Fiori scrive:

Io mi sentivo come  
in autostrada, quando la colonna  
nemmeno più a passo d'uomo si muove.

Un camionista prima abbassa il vetro,  
poi scende dal TIR. Una donna  
coi tacchi alti fuma, avanti indietro  
fra le macchine ferme,  
i pullman e le moto. Qualcuno monta  
sul *guard-rail*, si solleva in punta di piedi,  
cerca – laggiù – la fonte irraggiungibile  
della potenza  
che ci tiene in ostaggio.

Quello che vede  
è un altro che si sporge e si arrampica,  
e un altro, ancora più lontano.

A quel punto  
la luce di mezzogiorno  
sembra ancora più chiara. Le cose, intorno,  
– i campi, le automobili – sono *lì*  
come non sono mai state.  
Sulla fiancata polverosa del camion  
che sbarra l'orizzonte,  
ecco le impronte di tre dita.  
Due granuli di mica – altri due, là –  
brillano nell'asfalto grigio ferro,  
immobile, come in faccia allo scalatore  
la parete del monte. Tra la piazzola  
di sosta e il luccicare delle marcite  
cuoce l'argilla, trema l'ortica in fiore.  
Le ombre che ci sfrecciavano accanto  
hanno una faccia, una voce. (55)

La serie infinita di rimandi di una supposta verità sempre nascosta e sottratta ai più diventa un ingorgo autostradale. Tra le auto ferme, si pone l'alternativa tra la vana ricerca, in piedi sul guard-rail, per trovare laggiù il potere che tiene tutti fermi, e la possibilità di accorgersi delle cose che «sono *lì* / come non sono mai state». La parità gerarchica di comparante e comparato, nel senso dell'interesse genuino per entrambi di chi guarda (e scrive), mi sembra evidente, e così la funzione decisiva del paragone, per nulla decorativo e perfettamente adeguato nel fissare in immagine i nuclei di pensiero del poemetto attraverso il richiamo a un'esperienza comunissima, condivisibile nell'esperienza da chi legge.

Realismo, dunque, nel senso di istanza etica di attenzione e direi venerazione per le cose e per le parole che le indicano, e ricerca di una scrittura che per quanto possibile renda testimonianza alla verità intesa come evidenza delle cose. E, secondo, tacito appello a una comunità del sentire

e del vivere, attraverso il richiamo, innanzitutto nelle similitudini, alle esperienze condivise dal poeta con ogni lettore. Si tratta di due questioni davvero nodali nel poemetto, che ancora una volta corrispondono da vicino ai temi sviluppati dall'autore nei suoi saggi.<sup>18</sup> Se il tema della ricerca di questa «verità che nessuna trama oscura, nessun potere occulto può sottrarci» (Fiori 2020) è centrale nelle discussioni fra Umberto Fiori e il Conoscente, l'appello delle similitudini a una comunità del sentire è invece, come in Dante, tacito e raramente esplicitato. Eppure, esso costituisce una dimensione fondante dell'opera, e fa da continuo controcanto al rapporto tormentato del protagonista con tutti i “noi” dai quali, con ottime ragioni, si sforza di divincolarsi. Nel passo che abbiamo letto non c'è alcuna diretta ripresa dantesca, ma una consonanza più profonda: qualcosa di più di una semplice influenza, e che certo non ha nulla a che fare con i giochi intertestuali. Si può forse parlare di un dialogo alla pari tra un poeta e l'altro, un incontro nella postura originaria dei rispettivi sguardi: è soprattutto a questo livello che l'ombra dantesca mi pare riveli la propria fecondità.

---

<sup>18</sup> Cfr. ad es. Fiori 2019b e Fiori 2020 (poi in Fiori 2022, 57-68). Che la questione della “verità” stia al cuore del poemetto è messo bene in luce da Marchesini 2019b.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFRIBO, A. (2017): *Considerazioni sulla poesia di Umberto Fiori*, in ID., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, pp. 147-170.
- CARDILLI, L. (2017): *Figura e occhio in "La bella vista" di Umberto Fiori*, «Nuova corrente», LXIV/160, pp. 63-77.
- CATI, A. e MARTINI, G. (2019): *Intervista al poeta: Umberto Fiori*, «Interno poesia», 6 gennaio 2019, <https://internopoesia.com/2019/01/06/intervista-al-poeta-umberto-fiori/>.
- DALMAS, D. (2019): *Dall'autocoscienza all'ampiocoscianza*, «L'indice dei libri del mese», 1 ottobre 2019, <https://www.lindiceonline.com/letture/fiori-conoscente/>.
- FIORI, U. (2007a): *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2007*, Milano, Marcos y Marcos.
- FIORI, U. (2007b): *La vera storia di Boy Bantàm*, Firenze, Le Lettere.
- FIORI, U. (2019a): *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos.
- FIORI, U. (2019b): *Piazza Fontana. Ma che cos'è la verità?*, «Doppiozero», 12 dicembre 2019, <https://www.doppiozero.com/materiali/piazza-fontana-ma-che-cose-la-verita>.
- FIORI, U. (2020): *Ama il prossimo tuo. Su Sigmund Freud*, «Doppiozero», 5 gennaio 2020, <https://www.doppiozero.com/materiali/ama-il-prossimo-tuo>.
- FIORI, U. (2021): *Dante: l'appello delle similitudini*, «Le parole e le cose<sup>2</sup>», 25 gennaio 2021, <http://www.leparoleelecose.it/?p=40596>.
- FIORI, U. (2022): *Il metro di Caino*, Roma, Castelvechi.

- FRANCESCHETTI, E. (2019): *L'immensa trappola dove qualcosa importa. (Per) una lettura critica del "Conoscente" di Umberto Fiori*, «Le parole e le cose<sup>2</sup>», 31 dicembre 2019, <http://www.leparoleelecose.it/?p=37382>.
- LO VETERE, D. (2019): *Il disagio della dissomiglianza. Su "Il Conoscente" di Umberto Fiori*, «Laletteraturaenoi.it», 29 luglio 2019, <https://laletteraturaenoi.it/2019/07/24/il-disagio-della-dissomiglianza-su-il-conoscente-di-umberto-fiori/>
- MARCHESINI, M. (2019a): *La vita anonima. Saggio su Umberto Fiori*, in *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, il Saggiatore, pp. 109-118.
- MARCHESINI, M. (2019b): *Il poeta sa cos'è la verità*, «Il Foglio», 26 agosto 2019, <https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/08/26/news/il-poeta-sa-cose-la-verita270909/>
- MATONE, A. (2019-2020): *Appendice. "Arrivare alle parole". Intervista a Umberto Fiori*, in *Abitare davvero. Testualità e macrotestualità in "Esempi" di Umberto Fiori*, relatore S. Ghidinelli, Milano, Università degli Studi, pp. 74-91.
- PEGORARO, P. (2019): *Il poeta sul monte delle tentazioni*, «L'Osservatore Romano» CLIX/211, 18 settembre 2019, p. 4.
- PUSTERLA, F. (2019): *Storia di una lettura intricata: il "Conoscente" di Umberto Fiori*, «Le parole e le cose<sup>2</sup>», 17 aprile 2019, <https://www.leparoleelecose.it/?p=35386>.
- RONCHI, R. (2007): *La differenza dell'animale*, in U. FIORI, *La vera storia di Boy Bantàm*, Firenze, Le Lettere, pp. 133-141.



## FIGURAZIONI, RISCRIITTURE



## L'inferno silenzioso. I film “danteschi” nel cinema muto italiano

STELLA DAGNA  
Università di Torino  
dagnastella@hotmail.com

### RIASSUNTO:

Nella cultura popolare italiana Dante ha sempre ricoperto un ruolo speciale, anche per la sua capacità di incarnare la “cultura alta” agli occhi del popolo meno erudito, cioè proprio del pubblico che, sprezzantemente, gli intellettuali di primo Novecento riconoscevano come destinatario naturale del cinematografo, la nuova forma di intrattenimento che si stava imponendo come fenomeno di vasta portata sociale. Il giovane cinema italiano, nato tardi ma assai agguerrito nel rivendicare una propria legittimità culturale, fin da subito trasse spunto a fini autopromozionali dai grandi classici della letteratura, del teatro e della pittura. Non poteva dunque rimanere indifferente di fronte al portato simbolico della *Divina Commedia* e del suo autore.

L'esempio più ambizioso di “film dantesco” è il visionario *Inferno* (1911), uno dei primi lungometraggi italiani, con effetti speciali e ricostruzioni scenografiche mozzafiato. Qualcosa che fino ad allora sullo schermo non si era mai visto. La celebrazione grandiosa, tuttavia, non sarà l'unica chiave con cui il cinema muto nazionale guarderà a Dante: dallo sberleffo delle prime comiche (in cui la statua del sommo poeta prendeva a calci un suo emulo poco dotato), alla delicata biografia *Dante e Beatrice* (1913), fino alle pellicole di impronta nazionalista girate in occasione del seicentenario, il cinema muto italiano rielaborerà la materia con modi e temi diversi.

A partire dall'analisi di questi titoli, pur nelle copie incomplete giunte fino a noi, si propone una riflessione sulle forme di adattamento cinematografico dantesco come espressione di modelli differenti di relazione tra masse e tradizione culturale classica in Italia.

PAROLE CHIAVE: cinema muto, film, *Inferno*, Benedetto Croce, Maciste, cultura popolare, Italia.

ABSTRACT:

In Italian popular culture Dante has always had a special role, also due to the fact that he represents “high culture” to a less educated audience: that audience whom intellectuals at the beginning of twentieth century recognised as the natural target of cinema, the new form of entertainment which was starting to be a phenomenon of an immense social importance. The newly-born Italian cinema – born late, but eager to claim its own cultural legitimisation – was immediately inspired by the great classics of literature, theatre, and art, for self-promotional purposes. It could not thus be indifferent to the symbolic value of Dante and his *Commedia*.

The most ambitious example of a “Dantean film” is the visionary *Inferno* (1911), one of the first Italian full-length films, with special effects and breathtaking scenic design. Something that until then had never been seen on screen. However, the grand celebration won't be the only way in which national silent cinema will address the subject: from the mockery of the early comedies (in which the statue of the great poet kicked a less talented imitator), to the delicate biographical film *Dante e Beatrice* (1913), and the nationalist-themed films made for the six-hundredth anniversary, Italian silent cinema would rework the subject matter with different methods and themes.

Starting from the analysis of these films, although in the incomplete copies which have survived, in this essay I will reflect on the forms of “Dantean” film adaptation as expression of different models of relationship between the masses and classic cultural tradition in Italy.

KEYWORDS: silent cinema, film, *Inferno*, Benedetto Croce, Maciste, popular culture, Italy.

Gli studi dedicati al rapporto tra Dante e il cinema sono variegati e in alcuni casi molto stimolanti ma, osservati in una prospettiva più ampia, possono rischiare di apparire un po' dispersivi. D'altra parte, non è facile trovare un “filo rosso” che unisca armoniosamente le produzioni per lo schermo che hanno, in modi diversi, guardato al poeta e al suo immaginario: raffinati film d'autore e “commediacce” anni Settanta, pellicole di genere e sperimentazioni allucinate, blockbuster, documentari, cortometraggi, animazioni, film belli, film indimenticabili e, in più casi di quanto si possa immaginare, film inequivocabilmente brutti.<sup>1</sup>

Al di là delle curiosità storico-aneddotiche, è lecito che la comunità scientifica che non fa capo agli specialisti di storia del cinema si chieda quale possa essere il contributo che l'approfondimento di un arcipelago multiforme come il cinema dantesco è in grado di offrire a una riflessione più generale sulla ricezione contemporanea dell'opera e del mito della *Commedia* e del suo autore. Le risposte che è possibile dare a un quesito così strutturale naturalmente sono diverse, ma ne proponiamo qui una che ci sembra particolarmente interessante, se non altro perché chiama in causa un tema chiave nelle politiche culturali del “secolo del cinema” (il Novecento) e non solo.

Dante e la sua opera rappresentano da sempre una icona di quella cultura che una volta, con sprezzo del relativismo, si definiva “alta”. Il cinema invece, nelle sue forme più diffuse, nasce e cresce come industria di spettacolo per sua natura rivolta a un pubblico più vasto possibile. Sulla base di questi presupposti il cinema dantesco, in quanto espressione di una intenzionalità autoriale o produttiva, implica sempre la messa in scena di un modello percepito o auspicato della relazione tra cultura massificata e cultura elitaria. Le pellicole *mainstream*, in particolare, spesso sono fortemente condizionate nella loro struttura dal modello di cultura “alta” che le élite sociali, di cui il più delle volte il sistema produttivo è espres-

---

<sup>1</sup> Per una filmografia a tema dantesco rimandiamo al sito web a cura di Giuliana Nuvoli: <[www.danteilcinema.com](http://www.danteilcinema.com)>, in costante aggiornamento. Va comunque tenuto presente che compilare un elenco esaustivo di tutti i film che contengono citazioni e rimandi alla *Commedia* e al suo autore è impresa praticamente impossibile.

sione, desidererebbero (consapevolmente o meno) imporre al pubblico di massa. Questo presupposto trova riscontro ancora oggi, ma nei primi decenni del Novecento in Italia era particolarmente impattante sia per motivi sociali (*in primis* il valore di simbolo nazionalista che all'epoca era centrale nella proposta pubblica di Dante) sia per motivi estetici.

Nel Belpaese l'industria cinematografica nacque relativamente tardi: gli storici ne individuano convenzionalmente l'origine con l'uscita della *Presa di Roma* nel 1905, ben dieci anni dopo la famosa proiezione Lumière al Salon Indien.<sup>2</sup> Malgrado questo avvio tardivo, la nuova produzione si rivelò fin da subito estremamente ambiziosa – o sfacciata, secondo i punti di vista – nel proporsi la conquista di un riconoscimento del cinema come esperienza potenzialmente culturale. Una pretesa tutt'altro che scontata: il cinema di intrattenimento era nato come spettacolo da baraccone e trovava i suoi spettatori di riferimento soprattutto nei proletari e contadini inurbati delle città. La sua legittimazione come espressione culturale e come “scuola di popolo” necessitava soprattutto l'approvazione di quel pubblico borghese che fino ad allora aveva guardato alle proiezioni di immagini in movimento come a uno spettacolo ingenuo e straccione o che, ancora peggio, a quello spettacolo non aveva guardato affatto, ritenendolo indegno persino della propria considerazione. Per raggiungere uno *status* comparabile – non pari, all'epoca sarebbe stato pretendere troppo – a quello delle arti più blasonate, la nuova forma espressiva decise prima di tutto di attingere senza paura e senza ritugno alle loro storie, ai loro personaggi, alle loro immagini. A inizio Novecento, non si contavano le audaci riduzioni per lo schermo di molte tra le più grandi opere della letteratura e del teatro: le invenzioni di Shakespeare, Manzoni, Victor Hugo erano tradotte in vivaci pellicole di un quarto d'ora circa (la durata di proiezione di una bobina), senza troppi complimenti.<sup>3</sup> E Dante?

---

<sup>2</sup> Il film è stato restaurato nel 1994 da CSC-Cineteca Nazionale di Roma. Sulla sua valenza esemplare cfr. Lasi 2015.

<sup>3</sup> Sul tema si rimanda almeno a Gian Piero Brunetta 1991.

Nel catalogo di questi drammi in costume *one-reel* prodotti dal primissimo cinema italiano troviamo anche adattamenti molto liberi ispirati ai personaggi più noti delle storie seconde della *Commedia*: Pia de' Tolomei, il conte Ugolino e soprattutto Francesca da Rimini, la cui triste vicenda era già stata nel frattempo rimasticata dall'immaginario popolare attraverso romanzi, riletture e spettacoli teatrali (D'Annunzio *in primis*).<sup>4</sup>

Ma la *Commedia* nella sua interezza o la biografia del sommo poeta, apparentemente soggetti particolarmente adatti a conquistare l'agognato blasone culturale, erano in realtà materia da trattare con particolare cautela. Perfino i cinematografari di inizio Novecento si rendevano conto che, in Italia, argomenti simili erano carichi di un valore simbolico troppo grande per essere affrontati con leggerezza senza rischiare reazioni controproducenti. Con Dante non si scherza. Ma anche questo, a pensarci bene, non è del tutto vero.

## 1. IN CONFIDENZA CON DANTE

Nei primi anni del Novecento la comica era un genere di grandissimo successo, in cui quasi sempre i protagonisti venivano rappresentati, prima di tutto, come uomini e donne ossessionati fino allo spasimo dai loro bisogni o dalle loro passioni. Nell'edizione conservata al Museo del Cinema di Torino di *Polidor vuol suicidarsi* (1912) il chiodo fisso del protagonista Ferdinand Guillaume-Polidor sono i suoi debiti insoluti, a tal punto fuori controllo da spingerlo alla tragica decisione di togliersi la vita. Fortunatamente il destino ha in serbo per lui un finale più allegro, ma prima di guadagnare soldi e amore tenterà in svariati modi di portare a termine il suo cupo proposito. Convinto di aver raggiunto l'altro mondo dopo aver provato a impiccarsi al batacchio di un portone, il suo primo ri-

---

<sup>4</sup> Tra i primi film italiani dedicati alle storie seconde della *Commedia* ricordiamo: *Francesca da Rimini* (Ugo Falena, 1909), *Pia de' Tolomei* (Mario Caserini, 1908), *Il conte Ugolino* (Giovanni Pastrone, 1909), *Pia de Tolomei* (Gerolamo Lo Savio, 1910). Negli anni Venti uscirono anche *Pia De' Tolomei* (Giovanni Zannini, 1921) e *Francesca da Rimini* (Mario Volpe e Carlo Dalbani, 1922).

ferimento per leggere la supposta realtà ultraterrena sarà proprio Dante: al portiere che si affaccia per rispondere alla chiamata involontaria, domanderà serissimo: «È lei il signor Caronte, incaricato di traghettarmi all'altro mondo?».<sup>5</sup>

*Poeta ad ogni costo*, invece, è un breve film Cines del 1910.<sup>6</sup> Anche in questo caso, non si fa eccezione: il poeta del titolo è un nevrotico ossessivo, assillato dall'urgenza di condividere le sue creazioni con malcapitati ascoltatori casuali, a beneficio dei quali declama i suoi versi a ciclo continuo finché i vicini, esasperati, passano alle vie di fatto lanciandolo dritto fuori dalla finestra. Atterrerà proprio davanti a una statua di Dante, riecheggiante nella postura e nell'espressione quella di Piazza dei Signori a Verona. La coincidenza sembrerebbe propizia per un amante della poesia ma persino il sommo poeta non pare apprezzare il suo talento considerando che, mentre lui continua le sue declamazioni, la statua si anima e lo allontana con una pedata. È noto, d'altra parte, come Dante avesse carattere vivace.

Se i primi drammi in costume per lo schermo, almeno nelle intenzioni, avevano ambizioni di “scalata sociale”, le commedie erano invece un genere orgogliosamente popolare. Gli spettatori per cui film di questo genere venivano pensati e prodotti erano operai, monelli, perdigiorno, “soldati e fantesche” (come si diceva allora, sprezzantemente) che tuttavia sapevano riconoscere Dante in un figurante travestito a partire soltanto dal lucco e dalla postura, e a cui anche la figura terribile di «Caron dimonio» doveva suonare familiare, almeno il necessario per poter comprendere il risvolto divertente della sua comparazione con un portiere.

---

<sup>5</sup> Le didascalie della copia torinese del film che riportano il riferimento a Caronte, in realtà, non sono coeve all'uscita del film ma afferiscono a una riedizione successiva, probabilmente prodotta nei tardi anni Dieci/primi anni Venti. Lo attesta il marchio «Missioni Don Bosco» che compare sul cartiglio al posto di quello della produzione originale Paquali Film & Co.

<sup>6</sup> Una copia del film è conservata presso l'archivio del CNC-Archives Françaises du Film di Parigi.

La parodia e la citazione presuppongono una familiarità pregressa con il proprio oggetto, affinché il meccanismo comico funzioni. Se nelle comiche farsesche senza pretese si poteva alludere a Dante e alla sua opera con la disinvoltura che abbiamo descritto, è perché l'uno e l'altra, seppur in forme episodiche e semplificate, appartenevano all'orizzonte di conoscenza di tutti gli italiani. Da questo punto di vista, i film di intrattenimento a tema dantesco, in generale, sono contemporaneamente frutto ed espressione della tradizione secolare che vuole il poeta e i suoi versi rimaneggiati, ripresi e parodiati dalla cultura popolare.<sup>7</sup>

Altrettanto secolare è la diatriba che contrappone chi vede queste forme di rielaborazione come un omaggio alla universalità della grande poesia e chi invece le interpreta come una forma di sfruttamento parassita e poco rispettoso di una delle più alte espressioni della cultura umana.<sup>8</sup> *Poeta ad ogni costo*, in particolare, ci offre a questo proposito un indizio interessante: nel film Dante non viene solo riconosciuto, ma proposto al pubblico come oggetto di potenziale identificazione. È lui a calciare via il poeta importuno, e nelle comiche, evidentemente, si era chiamati all'empatia col carnefice che tira la pedata, non con la vittima che la riceve, pena il totale fallimento del meccanismo comico. L'empatia, però, presuppone il riconoscimento di una affinità, di una simpatia. Una prova di come, in questo gioco di richiami scherzosi costruito per un pubblico di gente semplice, la citazione dantesca non apparisse tanto come provocazione tesa a umiliare i simboli di un sapere classista tramite lo sberleffo, quanto piuttosto come un riconoscimento affettuoso dell'icona del “Dante popolare”, capace di incarnare agli occhi delle masse la cultura elitaria in chiave familiare ed empatica. Un riconoscimento il cui potenziale, come vedremo, non sfuggirà alla nuova sensibilità novecentesca per le strategie della propaganda.

---

<sup>7</sup> Sulle radici di questo persistente successo, cfr. Lino Pertile 2021.

<sup>8</sup> Antonio Costa (1996: 45-46) identifica come chiavi di lettura del cinema dantesco due “costanti antropologiche” italiane: l'atteggiamento parassitario fintamente reverenziale e quello farsesco e dissacratorio.

## 2. INFERNO DA RECORD

Al di là delle citazioni estemporanee e della messa in scena delle storie seconde, un cinema ambizioso e agguerrito come la giovane produzione italiana doveva solo affinare un minimo le sue capacità espressive, ma era quasi scontato che prima o poi avrebbe attinto all'autorità della *Commedia* per sferrare un attacco decisivo alla conquista del pubblico borghese, dei suoi spazi (i teatri), dei suoi rituali (le primère a inviti, i libretti di scena), dei suoi riferimenti artistici e letterari.

Il “salto di qualità” lo fece nel 1911 la Milano Films, puntando decisamente alto: quell'anno, dopo una campagna pubblicitaria senza precedenti, fece uscire sugli schermi di tutto il mondo *Inferno* (F. Bertolini, A. Padovan, G. De Liguoro), probabilmente il film esplicitamente dantesco più influente dell'intera storia del cinema italiano e, ancora oggi, uno degli adattamenti cinematografici più fedeli della prima cantica.<sup>9</sup>

La pellicola ebbe quelli che si potrebbero definire nobili natali: nacque con il benestare della Società Dantesca Italiana e tra i ben tre direttori di scena accreditati contava Adolfo Padovan, dantista e collaboratore della Hoepli di Milano, probabilmente la mente trainante dell'operazione. I membri del consiglio di amministrazione della Milano Films, tutti nobili e rappresentanti dell'alta borghesia milanese, evidentemente erano stati in grado di far valere i loro contatti per costruire intorno al progetto la giusta aura istituzionale, anche in ottica di celebrazione nazionalista, come attesta peraltro l'ultima inquadratura prevista per il film ed espunta proprio per motivi di opportunità politica, in cui viene mostrato il monumento di Dante a Trento accompagnato dal verso «Onorate l'altissimo poeta».

*Inferno* è il film dei record: per la lunghezza, per l'epoca inusitata (più di un'ora), che contribuì notevolmente all'imporsi della formula del lun-

---

<sup>9</sup> Il film è visionabile nella copia restaurata dalla Cineteca di Bologna nel 2007 ed è stato edito in home video: *Cento anni fa. Inferno*, dvd con booklet, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011.

gometraggio nel mondo, per il costo, per ambizione, per il riscontro di personalità di spicco della cultura; lo vide persino Benedetto Croce che non era certo un appassionato di cinema. Il successo fu grande e planetario. Secondo alcuni commenti apparsi sulle riviste statunitensi, fonti da prendere sempre un po' con il beneficio di inventario, la distribuzione della pellicola oltreoceano provocò un boom di vendite delle edizioni dantesche economiche nelle librerie americane.

Si tratta di un film già molto studiato, approfondito e giustamente considerato come uno tra i principali capolavori del cinema muto italiano (Bernardini 1996, Canosa 2007, Gherardi e Lasi 2007);<sup>10</sup> ci limitiamo dunque qui a prendere in considerazione solo un aspetto della sua strategia spettacolare: l'adattamento a diversi livelli di lettura al fine di allargare la gamma di appartenenza sociale dei propri spettatori di riferimento. *Inferno* voleva attirare al cinema borghesi e intellettuali, a cui dichiarava di proporre un'esperienza culturalmente “alta”; al tempo stesso, però, non intendeva certo rinunciare al pubblico popolare, obiettivo di auto-proclamati intenti educativi atti a creare una “cineteca degli italiani” a fini di divulgazione culturale di base. Al cinema, però, questo genere di istanze devono essere sorrette da altrettanto efficaci strategie attrattive. Perché gli spettatori, abituati a godersi in sala le comiche di Cretinetti, nel 1911 corsero in massa ad assistere a una proiezione così lunga e impegnativa, priva dell'*appeal* degli standard narrativi cui erano abituati? Al tempo stesso cosa poteva convincere, per esempio, un professore amante di Dante ad andare ad assistere a uno spettacolo che fino al giorno prima aveva considerato volgare e in cui, a parte l'ausilio delle didascalie, la poesia del sommo poeta era privata della parola?

In generale, *Inferno* concentrò intelligentemente il proprio potere di fascinazione sulla magnificenza degli aspetti visivi, puntando ancora una volta sulla convergenza di riferimenti “alti” e “bassi”.

---

<sup>10</sup> È di prossima uscita anche Giovanni Lasi, *Inferno della Milano Films. 1911: il primo colossal del cinema italiano* (Lasi i.c.s.).

Gli spettatori più sofisticati, messi a proprio agio dal contesto loro familiare dei teatri eleganti che per l'occasione la produzione di *Inferno* aveva saputo conquistare al cinema, potevano apprezzare in primo luogo l'attenzione posta dagli inscenatori nel mantenere una certa fedeltà al testo. In proposito bisogna tenere conto che la parola dantesca, uscita dalla porta a causa della natura di riproduzione tecnologica del cinema (all'epoca ancora limitata), poteva rientrare facilmente dalla finestra in virtù della sua vocazione performativa: le proiezioni, infatti, erano spesso accompagnate da letture ad alta voce di frammenti scelti del poema, una pratica prevista già in fase di produzione, come attesta la fedeltà letterale al testo nelle *performance* mimiche degli attori che ne interpretano i passi più famosi. Ma l'arma più efficace del film nella battaglia per la conquista di un riconoscimento culturale fu la sua capacità straordinaria di tradurre visivamente l'apparato illustrativo canonico della *Commedia*, cioè, in primo luogo, le già allora famosissime incisioni di Gustave Doré, tanto diffuse da poter essere riconosciute all'impronta da un pubblico decisamente più vasto di quello che aveva effettivamente letto Dante.<sup>11</sup>

Matilde Serao, in un suo famoso articolo pubblicato su *Il Giorno* in occasione dell'uscita del film, coglie efficacemente l'importanza del lavoro di Doré come elemento di mediazione tra la parola dantesca e gli effetti cinematografici: «[...] E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il migliore commento grafico al Divino Poema; questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré!» (Serao 1911).

Per funzionare, questo effetto "illustrativo" che permise al film di sfondare il soffitto di vetro del riconoscimento culturale, doveva però fare appello proprio allo strumento espressivo che più di tutti gli altri aveva contribuito al successo del cinema come spettacolo popolare, basato sulla meraviglia che le "attrazioni" visive sapevano provocare nel pubblico: i trucchi ottici. In *Inferno*, Paolo e Francesca volano nell'aere infernale come nelle *féeries* facevano le vedette mascherate da stelle nei cieli di

---

<sup>11</sup> Sull'influenza di Doré nel cinema muto italiano si veda Gailleurd 2011. Per una trattazione più generale dell'iconografia di Doré al cinema cfr. Amendola e Tirino 2016.

cartapesta; Cerbero ricorda i pupazzi fatati delle prime favole su schermo; e Bertrand de Born perde la testa esattamente grazie alla stessa tecnica cui era ricorso Georges Méliès per poter usare la propria come strumento di giocoleria in *Un homme de tête* (1898) e in molti altri suoi film. Gli spettatori meno attrezzati a cogliere le finezze dei riferimenti letterari e iconografici alla *Commedia* in questo modo andando a vedere *Inferno* potevano comunque garantirsi un'ora di spettacolo ricco di attrazioni mozzafiato, di set spettacolari, di masse di comparse seminude che, per quanto non particolarmente eroticizzate nei modi della loro messa in scena, rappresentavano comunque un'esperienza visuale nuova ed eccitante.

La potenza visionaria dell'universo dantesco, in *Inferno*, offre lo spunto per costruire immagini in cui confluiscono in maniera efficace tradizioni iconografiche colte (le tavole di Doré, soprattutto) e modi visuali di intrattenimento popolare (i film a trucchi dei primi anni del cinema), in un equilibrio che supera le logiche della semplice "attrazione" incamerandone le tecniche per approdare non tanto alla narrazione, come avverrà di lì a pochi anni, quanto a un modello di "illustrazione" che affonda le radici nell'idea che il cinema, per essere riconosciuto come arte, non deve cercare una propria specificità ma, al contrario, ibridarsi il più possibile con le tradizioni precedenti.

### 3. DANTE E BEATRICE (1913): QUANDO BEATRICE CI RIMANE MALE

*Inferno* aprì la strada allo sdoganamento del sommo poeta per lo schermo, ma la sua natura di film "fuori norma" dal punto di vista espressivo, formale e soprattutto economico lo rendeva un modello difficile da prendere a riferimento, al di là dell'astuta operazione della casa di produzione Helios-Psiche che fece uscire tre film ispirati alle cantiche dantesche tra il 1911-1912, al fine di sfruttare il maestoso *battage* pubblicitario della Milano Films per il proprio titolo (Colonnese Benni 2004).

Due anni dopo l'uscita trionfale di *Inferno*, comunque, fu l'Ambrosio Film a decidere di rigiocare la carta dantesca, sebbene in chiave decisamente più modesta, e affidò a Mario Caserini la direzione artistica di una biografia per immagini del poeta, concentrata soprattutto sugli anni della giovinezza (Dagna 2010).

Il profilo, la figura e persino la personalità di Dante – come abbiamo già avuto modo di ricordare a proposito delle occasionali comparsate sue e dei suoi versi nelle comiche – agli italiani di primo Novecento erano già familiari quanto quelli di nessun'altra personalità che potesse vantare glorie letterarie di qualche importanza. Ciò era dovuto in buona parte alla sua doppia natura di narratore e di personaggio del proprio mondo immaginario: la secolare tradizione iconografica che accompagna il poema ne ha inevitabilmente moltiplicato la rappresentazione, fissando dei canoni che, nel Novecento, trovano il loro tramite più fortunato ancora una volta nelle incisioni di Doré. Ci si potrebbe stupire che un *biopic* dell'Alighieri in Italia non fosse stato girato prima: questa riconoscibilità, unita a una biografia avventurosa e cinengenica (pur con qualche elemento difficile da tradurre in termini audiovisivi, come l'amore stilnovistico), sembrava rendere la vita di Dante un soggetto particolarmente adatto alla riduzione cinematografica. A maggior ragione se si considera che, insieme ai drammi di ispirazione letteraria, le vite di personaggi celebri in Italia erano il secondo genere di riferimento per i primi *one-reel* di alte ambizioni culturali.

Con Dante, però, come già ricordato, bisognava andare cauti: il suo potenziale simbolico era troppo forte per rischiare l'accusa di lesa autorità culturale. All'impresa occorreva quantomeno un metraggio superiore a quello dei film da un rullo e un direttore di scena che non prestasse troppo il fianco alle accuse di sfruttamento ignorante.

Anche *Dante e Beatrice* vuole intercettare un gusto inteso come raffinato ma, spostando l'attenzione dalla *Commedia* alla *Vita nova*: il riferimento alle incisioni di Doré cede spazio al dantismo un po' estenuato di sapore preraffaellita. Alcune sequenze citano in maniera esplicita opere

all'epoca di discreta fama quali *Dante and Beatrice* di Henry Holiday (1882-1884) e *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* di Dante Gabriele Rossetti (1856), ma in verità nel film quasi ogni scena risulta organizzata con una attenzione speciale all'armonia formale, richiamando a una sorta di atmosfera visuale che guarda in primo luogo a Rossetti. Anche se non vengono citate esplicitamente, per esempio, è evidente che Caserini aveva ben presenti opere come *Giotto Painting the Portrait of Dante* (1852) o *The Salutation of Beatrice* (1859). C'è da sospettare che persino una trovata all'apparenza squisitamente cinematografica come la tripartizione dello schermo, utilizzata in una scena tesa a raffigurare l'unione mistica tra Beatrice in preghiera e Dante intento alla creazione letteraria, sia in realtà ispirata alla struttura dei trittici del pittore inglese.

Nelle pagine pubblicitarie comparse su *La vita cinematografica*, la fedeltà alle fonti storiche viene chiamata esplicitamente a garante delle pretese culturali ed educative della pellicola:

Accingendoci alla ricostruzione di avvenimenti così gloriosi, noi abbiamo messo ogni cura perché l'opera riuscisse in ogni parte, non solo commovente e appassionante, come dai fatti era richiesto, ma nobile altresì e fedelissima, tanto che si accordasse in armonia colla verità storica.<sup>12</sup>

Abbiamo oggi la fortuna di poter verificare, almeno in parte, questa autocertificata fedeltà alle fonti, grazie alla bella copia di *Dante e Beatrice* giunta fino a noi, anche se purtroppo in versione inglese.<sup>13</sup> L'inizio del film lascia bene sperare: vediamo Dante studiare Virgilio presso Brunetto Latini, esaltarsi al saluto di Beatrice e trovare grazie a lei l'ispirazione. Da qui in poi, però, il racconto prende una piega meno canonica: Dante e Beatrice si fidanzano (per quanto castamente, naturalmente), lui deve par-

---

<sup>12</sup> “Dante e Beatrice” (inserto pubblicitario), *La vita cinematografica*, 3 (1913), p. 47.

<sup>13</sup> Il film è visionabile nella copia restaurata nel 2007 dalla Cineteca Italiana di Milano e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

tire per la guerra e così, approfittando della separazione dei due innamorati, il perfido Simone De Bardi riesce a convincere il padre di Beatrice a concedergli la figlia in sposa. Il film, in breve, riconduce la vicenda nei rodati binari del melodramma di gelosia. Come abbiamo già ricordato, d'altra parte, il Dolce Stil Novo è poco cinegenico e tutto sommato anche poco in linea con la morale di primo Novecento, considerando che spesso la donna vagheggiata era moglie di qualcun altro.

La sequenza, che potrebbe risultare maggiormente destabilizzante per uno spettatore troppo affezionato alle fonti, rappresenta l'incontro tra i due protagonisti dopo il ritorno di lui dalla guerra. Ci si trova su un lungofiume che con un po' di fantasia possiamo identificare con l'Arno della Firenze del Trecento (anche se all'orizzonte si riconosce il profilo di una città decisamente più contemporanea), lo stesso luogo in cui Beatrice aveva salutato Dante per la prima volta, provocandogli estasi di beatitudine. Stavolta, però, le parti si sono invertite: lei sosta su un ponticello mentre è lui a procedere da fondo campo, in compagnia dell'amante del momento. Quando i loro sguardi si incontrano appare chiaro che il saluto, gesto rituale tanto carico di significati simbolici, è negato da lui a lei, non viceversa. Dante, nel suo orgoglio di innamorato ferito, crede Beatrice colpevole di incostanza e si vendica ignorandola. Beatrice ci rimane male.

L'episodio colpisce perché, al di là della fedeltà agli eventi della vita del poeta riportati dalla tradizione, sembra tradire il ruolo allegorico fondamentale che Beatrice ricopre nel complesso sistema dantesco: da figura di mediazione tra umano e divino viene ricondotta al *cliché* della innocente perseguitata. Forse fu ritenuto umiliante, per il genio tutelare dell'onore nazionale, venire rappresentato mentre smania per una ragazza, per quanto angelicata, che gli nega il saluto. Sta di fatto che la storia dell'eroina senza macchia condannata per una colpa non commessa o commessa suo malgrado era probabilmente una formula troppo amata dal cinema di quegli anni perché si evitasse di sfruttarla anche in un tanto inopportuno contesto.

In ogni caso, già all'epoca queste così sfacciate libertà di adattamento non sfuggirono a critiche acri. Scrive il Rondone su *La vita cinematografica*:

Non abbiamo assistito che ad una rappresentazione assolutamente inverosimile, e che in certi punti tocca i confini della parodia. [...] Quali ragioni ispirarono la creazione di questa pellicola? Forse la popolarità del nome del grande poeta?... Perché allora non seguire il vero episodio storico? (*Il rondone* 1913)

La domanda dell'articolaista non è solo retorica e vale la pena di riprenderla: perché in un film dalle chiare pretese artistiche, che si vantava nelle pubblicità di aver rispettato alla lettera la fedeltà alla realtà storica e che palesemente in alcune scene rivela una particolare sensibilità di messa in scena, si fanno poi scelte così palesemente in contrasto con le fonti anche più note?

Possiamo certo ipotizzare motivi di semplificazione espressiva e di pregiudizio sociale rispetto alla rappresentazione del femminile, ma qui la contraddizione tra intenti dichiarati e realizzazione è così evidente che queste ragioni non ci appaiono sufficienti. La nostra ipotesi è che il cinema si concedesse queste inesplicabili libertà perché la fedeltà che si proponeva di mantenere era una fedeltà “illustrativa” più che sostanziale. Non ci si aspettava che gli spettatori, neppure quelli borghesi, padroneggiassero davvero la *Vita nova* e dunque non era così importante che il racconto ne seguisse le fila. Quello che il pubblico era invitato a ritrovare sullo schermo era piuttosto la fedeltà all'iconografia dei libri illustrati, delle cartoline, dei dipinti alla moda. Il *côté midcult* all'opera dantesca, diremmo oggi.

Dati questi presupposti, verrebbe da pensare che non fosse l'acculturamento del popolo quello che la borghesia piemontese, di cui la produzione Ambrosio Film era espressione, voleva davvero. Forse quello che si auspicava era piuttosto l'adesione emozionale della “massa” al riconoscimento di Dante Alighieri come simbolo di uomo geniale, integerrimo

e perseguitato dalla sfortuna che doveva, nel migliore dei casi, spronare all'esempio, nel peggiore, alimentare sentimenti di orgoglio nazionalista.

#### 4. FILM BIOGRAFICI DEL 1921/1922: IL PROBLEMA GEMMA

Persino l'orgoglio nazionalista, tuttavia, con il passare degli anni, iniziò a richiedere una più attenta cura filologica, almeno formale. Il seicentenario dantesco del 1921 cadde in un periodo di gravissima crisi dell'industria cinematografica italiana, ma malgrado questo (o forse proprio per questo) ben due case di produzione si organizzarono per sfruttare l'occasione mettendo in cantiere ambiziosissime pellicole a tema. Si tratta di *La mirabile visione* (1921), concepito da Fausto Salvatori «con occhio guelfo e con cuore ghibellino» (Mattozzi 1921) e diretto da Caramba (Luigi Sapelli) per la romana Tespi Film, e di *Dante nella vita dei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922), edito dalla effimera ma ambiziosa VIS di Firenze e destinato per problemi produttivi a mancare l'anniversario, ottenendo il visto di censura solo nel 1922.

Nell'Italia del primo, tormentato dopoguerra, la pretesa di inscenare Dante per lo schermo era destinata a scaldare gli animi ancora più acerbamente che negli anni precedenti. Prova ne sia la polemica intercorsa tra Benedetto Croce e lo sceneggiatore Valentino Soldani, proprio in occasione del seicentesimo anniversario dantesco: il primo, all'epoca Ministro della Pubblica Istruzione (seppur in bilico: il governo cadde nel luglio di quello stesso anno), aveva negato un cospicuo finanziamento al progetto di celebrazioni fiorentine del poeta nazionale che nel programma prevedeva anche la proposta di sfruttare il cinema per comunicare Dante «al popolo e ai fanciulli». <sup>14</sup> In una intervista su *Il Nuovo Giornale*, sollecitato in proposito, il filosofo perde inaspettatamente il suo *aplomb* e sbotta: «Dante? Il poeta della interiorità e sublimità morale ridotto a spettacolo per cinematografari? Lo stato non può promuovere mascherate e

---

<sup>14</sup> L'espressione è riportata dallo stesso Croce per descrivere i modi in cui le iniziative in programma gli erano state proposte (Rocco 1920).

carnevali» (Rocco 1920). A questo sfogo risponde piccato dalle pagine di *Kines* Valentino Soldani, drammaturgo e giornalista ma anche volenteroso sceneggiatore di *Dante nella vita dei tempi suoi*, proprio la pellicola cui era stato negato il contributo ministeriale. Comprensibilmente punto sul vivo dalle posizioni di Croce, attacca il Ministro accusandolo di elitarismo, debolezza particolarmente grave in un rappresentante dello Stato giacché: «Bisogna conoscere l'anima del popolo che si intende amministrare» (Soldani 1920).

I due film, oggi disponibili in copie restaurate per quanto significativamente lacunose rispetto alla versione proiettata all'epoca della loro uscita, pur con differenze anche significative condividono una struttura e uno spirito comune.<sup>15</sup> In primo luogo, scelgono di non addentrarsi nel terreno rischioso dell'adattamento diretto della *Commedia*. Per quanto in dieci anni il cinema fosse cambiato radicalmente, il film del 1911 rimaneva ancora un termine di confronto temibile e, soprattutto, il clima culturale dell'epoca suggeriva di optare per narrazioni che proponessero sì Dante quale elemento centrale del racconto, ma nei panni del coraggioso patriota più che in quelli del pellegrino-osservatore in crisi di coscienza. Anche perché, come attesta la citazione mazziniana in esergo alla brochure del film romano, «La severa immagine del Poeta governa tuttavia i fatti delle generazioni d'Italia»<sup>16</sup> e, si intende, in quel momento le nuove generazioni italiane dovevano dimostrare in primo luogo amore di patria. La struttura dei film è dunque quella del racconto biografico, concen-

---

<sup>15</sup> *La mirabile visione* è stato restaurato in digitale nel 2016 dal CNC-Archives Françaises du Film di Parigi in collaborazione con CSC-Cineteca Nazionale di Roma; la copia ha una durata di 124' sui 176' della versione presentata in censura nel 1921 (2835 m. su 4026 m., durate calcolate a 20 fps). *Dante nella vita dei tempi suoi* esiste in una versione restaurata dalla Cineteca di Bologna; la copia ha una durata di 94' sui 177' della versione presentata in censura nel 1922 (1930 m. sui 3645 m., durate calcolate a 18 fps).

<sup>16</sup> *La mirabile visione. Rappresentazione storica del secolo 14. di Nostro Signore in due parti, di Fausto Salvatori, diresse ed animò la visione Caramba*, Roma, Società Editoriale Cinematografica, Società anonima “Tespì Film”, [1921], Coll. Biblioteca Luigi Chiarini del CSC-Cineteca Nazionale di Roma.

trato sugli eventi della vita politica del poeta e innervato da riferimenti storici o di fantasia che richiamano, anche visivamente, i personaggi e le invenzioni più famose dell'opera dantesca. Ecco dunque che ne *La mirabile visione*, per esempio, nel corso del suo pellegrinaggio il poeta ritrova e libera Guelfetto, figlio di Ugolino gettato in carcere da bambino e li abbandonato, pretesto per introdurre il racconto tragico sulla famiglia Della Gherardesca; o ecco invece che Coronella dei Lottarighi, protagonista di fantasia di *Dante nella vita dei tempi suoi*, dopo aver vissuto in odore di paradiso, come Piccarda Donati muore assassinata dal marito come una qualunque Francesca da Rimini anche se, in linea con il già ricordato gusto del cinema italiano per le donne angeliche accusate ingiustamente di tradimento, stavolta i sospetti del consorte sono completamente infondati.

Lo spirito e l'atmosfera di entrambi i film sono seri, serissimi, quasi teatrali, dettati probabilmente dal timore paralizzante di incorrere in qualche "scivolone" interpretabile come scarsamente rispettoso del poeta nazionale.<sup>17</sup> Questo irrigidimento espressivo ebbe probabilmente una parte significativa nello scarso riscontro di pubblico: la farraginosità non agevolò infatti la fruizione dei due film, ancora una volta fuori formato per lunghezza e ambizione ma stavolta non supportati da un sufficiente senso del meraviglioso cinematografico, malgrado la cura ancora oggi ammirabile posta nella ricostruzione degli ambienti e dei costumi. Anche

---

<sup>17</sup> Coronella è interpretata da Diana Karenne, una delle più note dive del tempo che nel film fa coppia con Amleto Novelli, altro attore amatissimo dal pubblico. È evidente l'intenzione di Soldani e di Gaido di affidare a questi due personaggi di fantasia il compito di mandare avanti l'azione del film, relegando Dante a personaggio di sfondo, troppo autorevole, forse, per venire davvero coinvolto dalle trame avventurose e passionali. L'analisi della sceneggiatura del film dimostra tuttavia che, nelle intenzioni di Soldani, le vicende del poeta dovevano occupare una parte più consistente del racconto (Valentino Soldani, *Dante nella vita dei tempi suoi*, sceneggiatura, Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma [S11.01]). Non è però a oggi possibile capire quanto le differenze tra copia e sceneggiatura siano da addebitare a scelte volontarie di messa in scena e quanto alle lacune dei riferimenti utilizzati nel restauro.

se *La mirabile visione* andò un po' meglio di *Dante nella vita dei tempi suoi*, nessuno dei due poté considerarsi un successo.

Nella complessa struttura narrativa dei film, comunque, salta all'occhio una particolarità curiosa: il ruolo decisamente ridimensionato di Beatrice Portinari a fronte di un inaspettato protagonismo di Gemma Donati, moglie legittima solitamente abbastanza poco considerata, qui raffigurata invece come compagna amatissima e coraggiosa, cui il consorte ripensa con struggente nostalgia. Il film fiorentino, almeno nella copia che oggi possiamo visionare, rappresenta Beatrice in poche scene, perlopiù come visione fantasmatica atta a ispirare le fatiche letterarie del poeta.<sup>18</sup> Le didascalie fanno anche bene attenzione, nell'evidente tentativo di risparmiare a Dante sospetti di incostanza, a specificare che Dante incontra e sposa la moglie solo dopo la morte della sua giovane musa mistica. In *La mirabile visione* poi, l'unica Beatrice che appare nella lunga prima parte, dedicata alla vita di Dante, è la figlia del poeta (che tra l'altro nella realtà storica scelse tale nome solo dopo aver preso il velo), mentre la giovane Portinari è relegata in un breve capitolo della seconda parte, quello dedicato alle creazioni letterarie dantesche, insieme agli immancabili Ugo lino e Francesca.<sup>19</sup> Un *escamotage*, quest'ultimo, che permette di ovviare a due difficoltà allo stesso tempo: se la donna angelo è solo un altissimo simbolo creato dal genio letterario, si risolve il problema della narrazione di un amore troppo poco concreto per essere cinematografato e al tempo stesso ci si libera del complicato dovere di spiegare alle masse, che almeno sulla carta avrebbero dovuto accorrere a vedere il film, come mai Dante, regolarmente sposato e padre di famiglia, passò tutta la vita a can-

---

<sup>18</sup> Anche in questo caso la sceneggiatura di Soldani concede uno spazio leggermente maggiore a Beatrice e alle sue interazioni con Dante rispetto alla copia del film.

<sup>19</sup> Il film è diviso in due parti. La prima, *Vita Dantis*, è dedicata alla biografia del poeta, con una attenzione speciale alle sue vicissitudini politiche; la seconda, intitolata astutamente *Visioni di vita e di poesia* per non relegare esplicitamente Beatrice nel novero dei personaggi di fantasia, è a sua volta divisa in tre episodi che, negli anni successivi alla prima uscita del film, furono distribuiti anche autonomamente: *Amor mi mosse. Rappresentazioni della Vita Nova*, *Anime crudeli. La tragedia dell'odio. Il conte Ugolino*, *Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca*.

tare il suo amore per un'altra, per di più senza fare mai in tutta la sua opera il nome della legittima consorte. Una circostanza che certo gli studiosi potevano contestualizzare ma che, evidentemente, non veniva considerata troppo adatta a essere diffusa tra i soliti "soldati e fantesche". In questo senso, l'esistenza di Gemma Donati, per il cinema *mainstream* a vocazione biografica, a quell'epoca rappresentava un problema.

Questo dettaglio tocca, insomma, un altro nervo scoperto nella decennale utopia del cinema "scuola del popolo": in quanto mezzo di comunicazione di massa, all'arte dello schermo si imponeva (e ancora si impone, seppur su temi diversi) molta meno libertà di deragliamento dalla morale corrente di quanto sia uso concederne, per esempio, a letteratura, teatro o pittura. Il presupposto è, evidentemente, che il popolofanciullo debba essere preservato dalla rappresentazione di idee e situazioni che potrebbero turbarne la supposta fiducia nello *status quo*, con conseguenze imprevedibili.

## 5. BOTTE ALL'INFERNO

A pochi anni dall'avvento del sonoro, infine, all'inferno ci finirà Maciste. *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1926)<sup>20</sup> può considerarsi una delle pellicole mute ispirate alla *Commedia* ancora oggi di maggior successo, soprattutto per il tributo che gli rese Federico Fellini ricordandolo come il film che lo aveva stregato da bambino e che per tutta la vita aveva tentato di rifare.

Nessun dubbio rispetto a come si costruisca in questo caso il processo di identificazione: lo spettatore sarà chiamato a tifare senza remore per il gigante buono e a simpatizzare con la reazione assai poco canonica ma molto umana che quest'ultimo manifesta davanti ai tormenti cui sono sottoposte le anime perse. Troppo abituato ad aiutare gli oppressi in terra, ve-

---

<sup>20</sup> Il film è disponibile nella versione restaurata nel 2009 dalla Fondazione Cineteca di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, in cui sono state reintegrate didascalie italiane con i testi originali.

dendo uomini inermi frustati e bruciati da fiamme vive, Maciste non si limita a commuoversi come il divin poeta ma prende le difese dei dannati con la consueta energia: getta i diavoli tormentatori nei sepolcri infuocati, si fa carico dei pesanti massi per alleggerire la fatica di avari e prodighi, non esita a fare baruffa con i guardiani infernali. Una reazione che segna, probabilmente inconsapevolmente, la presa di distanza da uno degli assiomi della costruzione dantesca più difficili da accettare per le logiche del cinema popolare: l'ineluttabilità del castigo non solo per chi si è totalmente votato al male, ma anche per coloro che non seppero redimersi ma che, sotto altri aspetti, appaiono degni di simpatia e comprensione. Si intende comunque che questa volta, caso unico nella filmografia macistiana, neppure lo sforzo del gigante più amato dagli italiani riuscirà a liberare i suoi protetti dalle loro sofferenze.

Non che il film si perda troppo in riflessioni sul male e sul tema del castigo. Con il suo generoso tentativo Maciste non sarà riuscito ad alleggerire le pene eterne, ma in compenso conquista l'ammirazione divertita di Luciferina, diavolessa sexy e improbabile emula di Virgilio, in quanto accompagnatrice dell'eroe in questo giro turistico infernale.

La scenografia lussureggiante è ancora una volta debitrice di Gustave Doré, imprescindibile *cliché* iconografico del cinema infernale, mentre le didascalie che alludono alle sequenze d'oltretomba sono in rima e traboccano di citazioni semi-letterali e di giochi di parole ispirati alle terzine del poema che ancora una volta il pubblico era chiamato a riconoscere e ricontestualizzare.<sup>21</sup> Al di là delle citazioni, comunque, l'inferno da varietà di questa "fantasticheria" è evidentemente costruito sulla base delle esigenze dello spettacolo di massa: la ricostruzione punta tutto sulla spettacolarità delle scenografie e sull'evocazione di un femminile infernale sfacciatamente sensuale.

---

<sup>21</sup> Tra i molti esempi possibili, il più emblematico è quando, indeciso se cedere alle seduzioni di Proserpina, Maciste viene descritto come colui che è «tra color che stan sospesi» fino a che «poscia più che il timor potè il digiuno».

L'intreccio di *Maciste all'inferno* lavora su diversi livelli. Mentre sulla terra si dipana un flebile intrigo romantico a difesa della morale, nell'oltretomba si tramano più complessi intrighi politici. Maciste, arrivato nel mondo dei dannati praticamente per caso, una volta ambientatosi, seda con la violenza le trame politiche dell'agitatore Barbariccia, gregario invidioso che cerca di aizzare contro l'autorità legittima di re Plutone i "diavoli sfruttati". La rappresentazione di un uomo forte che funge da garante alla legittimità di un potere troppo debole per autosostenersi contro spinte socialiste vuole evidentemente riecheggiare in modo fin troppo palese la situazione politica dell'Italia di allora. La figura di Maciste, nata come eroe popolare, quasi proletario, diventa la controfigura fantasmatica di Mussolini.<sup>22</sup>

Dante e Maciste, icone di mondi che non potrebbero apparire più distanti, in quegli anni condividono in fondo un destino comune: la loro popolarità, la loro familiarità con il pubblico di massa, pur con le dovute differenze, li ha individuati come soggetti dall'alto potenziale propagandistico, innestando per entrambi un processo di fascistizzazione simbolica coniugata, rispettivamente, in senso nazionalista e in chiave di machismo antiparlamentare e legittimista.

Il cinema – dispositivo di natura ambigua, al tempo stesso oggetto e soggetto di manipolazione sociale – si fa così, ancora una volta, agente e specchio delle complesse relazioni sociali del proprio tempo. Un doppio movimento che, in fondo, è ancora oggi parte non indifferente del suo potere di attrazione.

---

<sup>22</sup> Sulla relazione complessa tra il personaggio di Maciste e la figura pubblica di Mussolini cfr. Lotti 2019.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMENDOLA, A. e TIRINO, M. (2016): *Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale*, «Dante e l'arte» 3, pp. 11-38.
- BERNARDINI, A. (1996): *I film dall'“Inferno” dantesco nel cinema muto italiano*, in *Dante nel Cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 29-33.
- BRUNETTA, G.P. (1991): *Filogenesi artistica e letteraria del primo cinema italiano*, in *Sperduti nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, a cura di R. Renzi, Bologna, Cappelli, pp. 7-21.
- CANOSA, M. (2007): *La celluloido e il bronzo. Un monumento a Dante: l'“Inferno” della Milano Films*, «Cinegrafie» 20, pp. 360-383.
- COLONNESE BENNI, V. (2004): *The Helios-Psiche Dante Trilogy*, in *Dante, Cinema & Television*, a cura di A. Iannucci, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 51-73.
- COSTA, A. (1996): *L'inferno rivisitato*, in *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 45-57.
- DAGNA, S. (2010): *A vita nuova: “Dante e Beatrice” di Mario Caserini*, «Immagine» 2, pp. 33-53.
- GAILLEURD, C. (2011): *L'iconographie dantesque aux origines du cinéma italien*, «Double Jeu. Théâtre/Cinéma» 8, pp. 51-68.
- LASI, G. (2015): *La presa di Roma. 20 settembre 1870 (Filoteo Alberini, 1905). La nascita di una nazione*, Milano-Udine, Mimesis.
- LASI, G. (i.c.s.), *Inferno della Milano Films. 1911: il primo colossal del cinema italiano*, Milano-Udine, Mimesis.
- LASI, G. e GHERARDI, D. (2007): *L'“Inferno”: Grandioso Film d'Arte della Milano Films*, «Cinegrafie» 20, pp. 313-330.
- LOTTI, D. (2019): *1924: Maciste pro o contro Mussolini? Corrispondenze tra divismo cinematografico e potere politico*, in *Cinema e identità*

*italiana*, a cura di S. Parigi, C. Uva e V. Zagarrìo, Roma, Roma Tre Press, pp. 653-660.

MATTOZZI, R. (1921): “*La mirabile visione*” *alla Tespi Film*, «Rassegna generale della cinematografia» 20, p. 20.

PERTILE, L. (2021): *Dante popolare*, Ravenna, Longo.

ROCCO, R. (1920): *Il concorso dello Stato per il centenario dantesco (Nostra intervista con il Ministro della P.I.)*, «Il nuovo giornale», 8 agosto 1920, ritaglio conservato in Patrimonio dell’Archivio Storico Senato della Repubblica, Fondazione Croce, 2 Miscellanea di scritti concernenti B. Croce, 21 Scritti concernenti B. Croce. Ministero della P. I., vol. V.

IL RONDONE (1913): *Dante e Beatrice*, «La vita cinematografica», 15 aprile 1913, estratto riportato in «Bianco e nero. Il cinema muto italiano 1913. Prima parte» 1-2 (1993), p. 154.

SERAO, M. (1911), «Il Giorno», 2 marzo 1911, p. 3.

SOLDANI, V. (1920): *La polemica per il Dante*, «Kines», 26 agosto 1920, p. 98.

# Antonio Porta, Gianfranco Baruchello, e il canto V dell'*Inferno*: un dialogo intermediale nel segno di Dante

ALESSANDRO MORO  
Universität Bern  
alessandro.moro@unibe.ch

## RIASSUNTO:

Intorno alla metà degli anni Ottanta il poeta Antonio Porta, portata a termine una riscrittura del quinto canto dell'*Inferno* dantesco, coinvolge l'artista Gianfranco Baruchello in un progetto di pubblicazione, invitandolo ad occuparsi della parte visiva sulla base di una convergenza tra l'esito testuale e l'attività pittorica dell'amico. Nel contributo si approfondiscono le ragioni e le dinamiche che caratterizzano la collaborazione, ricostruendone tempi e processi attraverso documenti d'archivio. Si propone inoltre una messa a fuoco critica dell'opera prestando nello specifico attenzione al suo carattere composito, visivo e testuale, nell'ottica di inquadrare il sofisticato dialogo intermediale che si instaura tra la riscrittura di Porta e l'immagine approntata da Baruchello. Ne emerge una peculiare modalità di interazione tra i due codici che, tra le altre cose, non solo non elude il confronto con la tradizione esegetica e iconografica della *Commedia*, ma trasforma la questione stessa in feconda ed esplicita materia di dialogo e riflessione.

PAROLE CHIAVE: Antonio Porta, Gianfranco Baruchello, Dante, *Inferno*, Canto V, Paolo e Francesca, Gustave Doré.

## ABSTRACT:

Around the mid-1980s, the poet Antonio Porta, having completed a re-writing of the fifth canto of Dante's *Inferno*, involves the artist Gianfranco Baruchello in a publication project, inviting him to deal with the visual part on the basis of a convergence between the textual outcome and his friend's pictorial activity. This contribution delves into the reasons and dynamics that characterise the collaboration, reconstructing the time frames and processes through the use of archive documents. It also proposes a critical focus on the work, paying specific attention to its composite, visual and textual character, in order to frame the sophisticated intermedial dialogue established between Porta's rewriting and the picture produced by Baruchello. What emerges is a peculiar modality of interaction between the two codes that, among other things, not only does not elude comparison with the exegetical and iconographic tradition of the *Comedy*, but also transforms the issue itself into a fertile and explicit subject of dialogue and reflection.

KEYWORDS: Antonio Porta, Gianfranco Baruchello, Dante, *Inferno*, Canto V, Paolo and Francesca, Gustave Doré.

Con l'uscita della *plaque* intitolata *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco*, vide finalmente la luce nel 1991, dopo la scomparsa del poeta, un inedito progetto di reinterpretazione attualizzante del celebre canto di Paolo e Francesca risalente in realtà a metà anni Ottanta (Porta 1991). Il libretto, oltre a una riscrittura dell'episodio firmata da Antonio Porta, comprendeva un'opera litoserigrafica di Gianfranco Baruchello, concepita su esplicito invito dello stesso Porta. Nel segno di Dante, anche Antonio Porta trovava quindi modo di avviare e portare a termine una collaborazione con Baruchello, artista dalla profonda vena sperimentale che a quell'altezza aveva già alle spalle una quantità consi-

derevole di cooperazioni con autori e poeti dell'ambiente neoavanguardistico (tra cui Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Corrado Costa).<sup>1</sup>

Fatta eccezione per una *Nota di lettura* di Aldo Mastropasqua uscita nel 1999, in occasione della ripubblicazione del lavoro di Porta e Baruchello in rivista (Porta 1999), l'opera non è stata inizialmente intercettata dalla critica, salvo diventare recentemente oggetto di una crescente attenzione grazie ad alcuni contributi specificamente consacrati.<sup>2</sup> Nel presente studio s'intende approfondire quest'episodio di ricezione dantesca concentrando l'attenzione sul suo carattere composito, ricostruendo quindi, attraverso l'analisi di materiale documentario, i tempi e le ragioni della collaborazione, per poi riflettere sull'esito finale e mettere infine a fuoco un'ipotesi interpretativa che tenga conto del dialogo intermediale che s'innescava tra testo ed immagine. Oltre a fattori d'intrinseco interesse, legati al caso specifico, giustifica e suggerisce tale approccio anche la possibilità di aprire uno spiraglio sulle strategie di interazione tra codici promosse da Porta lungo il suo percorso creativo – aspetto della sua attività ad ora ancora in larga parte in ombra – nonché, più in generale, sulle pratiche di collaborazione interartistica tardonovecentesche.<sup>3</sup> Per necessità di sintesi le peculiarità della riscrittura in quanto tale saranno riassunte soltanto sommariamente; geni, ragioni ed esito testuale sono già state analizzate in un altro intervento, a cui ci si permette di rinviare (cfr. Moro 2022).

---

<sup>1</sup> Per approfondire il rapporto tra Baruchello e l'area della Neoavanguardia, cfr. Portesine 2020.

<sup>2</sup> Cfr. la n. 5.

<sup>3</sup> Per una panoramica orientativa sui rapporti di Porta con il mondo delle arti visive, cfr. la scheda sul poeta curata da Federico Fastelli nel quadro del progetto *Verbapicta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento* (<http://www.verbapicta.it/dati/autori/antonio-porta>). Per approfondire altre sfaccettature del dialogo di Porta con il panorama dell'arte, si vedano lo scritto di Mario Bertoni in Paolazzi/Porta 2012 (volumetto che raccoglie larga parte della produzione verbovisiva di Porta) e Milone 2016. Per indicazioni bibliografiche più esaustive sul caso specifico dei collage, mi permetto infine di rinviare a Moro 2023.

## 1. GENESI DELLA COLLABORAZIONE

La possibilità di sviluppare una collaborazione legata al tema dantesco si profilò e concretizzò intorno alla metà degli anni Ottanta e più precisamente a fine estate 1984, quando Porta, dopo alcune settimane di lavoro su una riscrittura del canto V dell'*Inferno*, decise di coinvolgere Baruchello invitandolo a partecipare in vista di un'imminente pubblicazione. Si tratta quindi di una collaborazione asincrona, con la redazione del canto che precede l'intervento dell'artista.

I primi tentativi di stesura – come racconta lo stesso Porta – nacquero infatti nell'ambito di un *workshop* di traduzione dedicato a *If V* durante il *Poetry International Festival* di Rotterdam del giugno 1984.<sup>4</sup> In seguito a una discussione tra gli ospiti italiani (tra i presenti al *workshop* anche Franco Fortini e Edoardo Sanguineti) circa la possibilità di aggiornare i classici mediante una “traduzione” in linguaggio poetico moderno per favorirne la comprensibilità, Porta si cimentò in questo «singolarissimo lavoro poetico», concludendo una prima stesura nelle settimane successive, appena rientrato in Italia (Porta 1985: 2).

Ad informare la strategia di riscrittura, che nasce con l'ambizione di offrire al lettore una «traduzione» di Dante in «versi attuali» (Porta 1985: 2-3), è nella fattispecie una riflessione sull'adeguatezza dei tradizionali strumenti di mediazione del testo come il commento: se da un lato tali apparati sono imprescindibili per attrezzare il lettore dal punto di vista filologico, storico e filosofico, e metterlo al riparo dal rischio di un «frain-tendimento selvaggio» (Porta 1985: 1), la proliferazione delle note, «sempre più monumentali» (Porta 1985: 3), fa sì che il commento tradisca la sua prerogativa trasformandosi in motivo di ostacolo alla lettura

---

<sup>4</sup> Cfr. l'inedita nota d'autore intitolata *Perché “tradurre” Dante*, costituita da 3 ff. dattiloscritti sul solo *recto* con alcune correzioni manoscritte (Porta 1985). La segnalazione del documento si deve ad Alessandro Terreni: come ricostruito dallo studioso si tratta di una nota di presentazione concepita per una prossima pubblicazione della riscrittura, poi rimasta allo stadio progettuale e concretizzatasi solo dopo la scomparsa del poeta (Terreni 2015b: 550).

del testo dantesco. Ne consegue un peculiare e sorprendente programma di riscrittura che prevede il trapianto della nota nel testo: «Quando l'interpretazione (e anche la nota) va a fondersi con il nuovo testo “tradotto” significa che è stata scelta una via per leggere Dante “come se” [...] fosse uomo del nostro tempo» (Porta 1985: 3). Come chiosa Terreni, «nel quadro di un'operazione che Porta non esita a definire [...] “popolare” [...], si tratta allora di adeguare la comprensibilità del dettato dantesco [...], tramite una sorta di metabolizzazione del paratesto (note e commenti) da parte del testo poetico vero e proprio» (Terreni 2015b: 552).<sup>5</sup>

Il coinvolgimento di Baruchello è documentato da una lettera del 21 settembre 1984, parzialmente riprodotta in apertura della *plaque* del 1991 a testimonianza del dialogo fortemente voluto e della natura non decorativa dell'immagine. Avviene quindi a ridosso di una prima e in quel momento definitiva conclusione del testo (l'anno successivo Porta apporterà delle modifiche concludendo a inizio maggio una nuova stesura, che coincide con l'ultima e tuttora inedita volontà d'autore). Il poeta inoltra la riscrittura e, accennando all'ipotesi di un'uscita su «Alfabetà», invita l'artista a partecipare occupandosi di una parte visiva (alludendo inoltre alla possibilità di un ampliamento del lavoro per un'uscita in libro).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Per approfondire modalità, tecniche e ragioni del programma di riscrittura attuato da Porta, cfr. la *Nota di lettura* di Mastropasqua in Porta 1999, Terreni 2015b, Portesine 2021, Moro 2022.

<sup>6</sup> Un primo inquadramento della genesi si deve ad Alessandro Terreni, che portando l'attenzione su *Perché “tradurre” Dante* e altro materiale documentario, tra cui la lettera a Baruchello, ha ricostruito il legame con l'esperienza a Rotterdam e rilevato la presenza di un'effettiva volontà di pubblicazione in vita (cfr. Terreni 2015b: 550-552). Chiara Portesine ha integrato il quadro sottolineando il rapporto tra i contenuti di *Perché “tradurre” Dante* e una *querelle* riguardo alla vitalità di Dante allora in corso sulle pagine di «Repubblica» (cfr. Portesine 2021). Per alcune integrazioni sulle prospettive editoriali ipotizzate da Porta e la storia redazionale della riscrittura, compresa la proposta di identificazione in un dattiloscritto inedito del 1985 dell'ultima volontà d'autore, cfr. invece Moro 2022: 101-104.

La reazione di Baruchello è quasi immediata. Se basandosi esclusivamente sulle stampe litoserigrafiche che accompagnano la pubblicazione del 1991, la cui tiratura è per ovvie ragioni del medesimo anno (quando il progetto editoriale si concretizza), si potrebbe pensare che l'opera dell'artista sia posteriore alla scomparsa del poeta, un documento depositato presso il Centro Apice permette di retrodatarne il concepimento al 1984: tra le carte del progetto è infatti presente una fotocopia in bianco e nero di una prima versione dell'immagine datata 4 dicembre 1984, che ne testimonia la composizione e l'inoltro entro la fine dell'anno, a poche settimane dall'invito del poeta (cfr. FIG. 1).<sup>7</sup> Vale la pena sottolineare tale aspetto per allontanare il dubbio che Baruchello sia entrato in azione soltanto a distanza di diversi anni dall'invito di Porta, quando ormai, scomparso il poeta, si offriva l'occasione di commemorarlo rispondendo alla sua precedente sollecitazione. La presenza di un riscontro di Baruchello a ridosso della committenza, quando la redazione e la richiesta di Porta sono ancora "caldi", è invece indicativa di una partecipazione spassionata al progetto e, forse, anche della volontà di accettare il dialogo implicitamente suggerito dal poeta, come si vedrà a breve, nella lettera di invito.

---

<sup>7</sup> Il documento si trova nell'UA 230 "Inferno, canto V nella versione di Antonio Porta" che, con l'UA 227 "Dante Alighieri", raccoglie i materiali relativi al progetto (Centro Apice, Fondo Porta, Serie 2 Autografi e prime copie scritti).

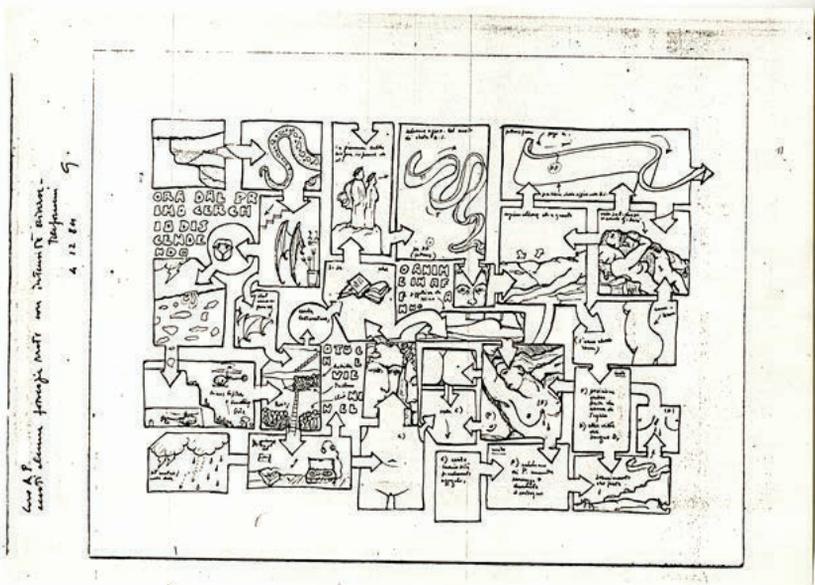


Fig. 1: Fotocopia inviata da Gianfranco Baruchello a Antonio Porta, datata 14 dicembre 1984. Università degli Studi di Milano - Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) - Fondo Porta. Tutti i diritti riservati.<sup>8</sup>

## 2. «UNA STRUTTURA RITMICO-NARRATIVA ANALOGA ALLA TUA PITTURA»

La lettera costituisce una testimonianza preziosa per la ricostruzione dell'inizio e dei presupposti della collaborazione. Porta, in riferimento alla riscrittura appena conclusa, rileva infatti: «Ha una struttura ritmico-narrativa analoga alla tua pittura e una figuratività consonante con i tuoi più recenti e bellissimi lavori» (Porta 1991). Nell'ottica di approfondire

<sup>8</sup> Sono molto grato alla Fondazione Baruchello e agli eredi Porta (e in particolare a Rosmary Liedl) per avere concesso la riproduzione del documento.

l'opera tenendo conto sia del testo che dell'immagine, il primo nodo che occorre sciogliere è strettamente legato a tale notazione.

Andrà innanzitutto precisato che nella lettera in questione – e quindi, di fatto, a posteriori rispetto alla stesura – Porta si limita a rilevare la presenza di un'affinità forse per lui stesso inattesa, senza alludere necessariamente alla presenza di un influsso attivo già al momento della stesura. Ciò non ipoteca tuttavia in alcun modo né l'importanza né la credibilità del rilievo, la cui valutazione rimane imprescindibile: è proprio in ragione di tale corrispondenza che sembra nascere in Porta l'idea di collaborare con Baruchello. L'inquadramento di tali parole, che obbliga a muoversi sul complesso terreno del rapporto tra poesia e pittura, non è tuttavia privo di difficoltà, anche perché la convergenza rilevata da Porta può per certi versi risultare sorprendente (e sembra del resto indicativo in tale senso il fatto che la critica non si sia soffermata finora approfonditamente su questo aspetto).

Delle due analogie rilevate da Porta, quella «figurativa» è senz'altro la più spinosa, perché difficile da analizzare senza disporre di informazioni più precise riguardo ai «recenti e bellissimi lavori» a cui si riferisce Porta (pressoché impossibili da identificare con un margine di certezza ragionevole in mancanza di ulteriori testimonianze d'autore), e al contempo troppo puntuale e precisa per essere affrontata in termini più generici. L'altra analogia segnalata dal poeta, quella «ritmico-narrativa», ha invece il pregio di essere riferita alla «pittura» di Baruchello in generale, e quindi di essere verosimilmente riferita ad aspetti più macroscopici e caratterizzanti della sua attività.

Larga parte della produzione pittorica di Baruchello è caratterizzata da una peculiare modalità di strutturazione della materia: sull'ampio sfondo dei suoi quadri gravitano una moltitudine di immagini, scritte e segnali di disparata provenienza e sovente di dimensione minuscola che, disposti in enigmatiche costellazioni o catene, tramano e “ritmano” il bianco della superficie. Ma a dispetto della tensione ordinatrice e strutturante che sembra sottostare all'organizzazione di questa materia fortemente eterogenea,

suggerendo l'esistenza di una possibile "sintassi", al momento dell'osservazione si delineano una pluralità di possibili itinerari o tracciati all'interno di quel «campo» (Bonito Oliva 2011: 12) o «spazio disseminato» (Subrizi 2011: 56) che è il quadro, e all'osservatore rimane in definitiva sempre preclusa la chiave di lettura dell'insieme.<sup>9</sup> Nelle sue opere, come sintetizza Achille Bonito Oliva, «il mondo si può assemblare attraverso dettagli che però non possono mai restituirci unità e totalità», seguendo un'«interna dialettica» che oscilla «tra enciclopedia ed anarchia, spirito cartesiano e [...] duchampiano, tentativo di sistemazione e impossibilità a realizzarlo» (Bonito Oliva 2011: 12). Ricorrendo ancora alle parole del critico d'arte, si potrebbe dire che «la pulsione di Baruchello è sempre quella di frantumare, ridurre e disseminare nello spazio dell'arte che si è fatto *campo*, luogo aperto a tutte le possibili relazioni», delineando un «*pattern visivo*» che «è frutto di una rotta di collisione» (Bonito Oliva 2011: 12).

Di qui anche il carattere *sui generis* e paradossale di narrazione o racconto che gli è stato sovente associato, a identificare più una sorta di tensione che un vero e proprio esito rinvenibile e percorribile univocamente. Nel 1975, ad esempio, Tommaso Trini sottolineava il «processo di affabulazione a cui» Baruchello «sottopone tutto il materiale», andando così a «organizzare le sue strane sintassi» (20-21), aggiungendo poi: «Non si può dire, credo, che egli "scriva" fiabe o racconti [...]. Ma si può dire che ricorre [...] ai meccanismi psicologici e mentali che la narrazione sommuove» (Trini 1975: 21-22). Giovanni Lista, nel 1977, riconduceva invece alcune sue opere alla paradossalità di un «"genere narrativo" ma "senza racconto"», condotto «assemblando degli oggetti così come degli

---

<sup>9</sup> Si vedano in tal senso anche le parole di Giorgio Manganelli, che nel catalogo personale di Baruchello alla milanese Galleria Schwartz, occasione in cui furono esposti quadri e plexiglass dell'artista (cfr. Bonito Oliva e Subrizi 2011: 378), scriveva: «La bella, ordinata sintassi di questi graditi metallizzati mi dà una sensazione da *non sense*; se guardo queste tridimensionali superfici come spazi grammaticali [...] mi pare di scorgere un possibile *nonsense* pittorico» (Manganelli 1965).

elementi narrativi scelti al livello del frammento» (1977: 3-4).<sup>10</sup> Jean François Lyotard, in un'importante opera sull'artista italiano uscita nel 1982, peraltro non molto lontano dalla collaborazione Porta-Baruchello, definiva invece le «piccole immagini» che tramano la superficie delle opere di Baruchello dei «depositi di energia narrativa», delle «piccole madri d'affabulazione», per cui le sue opere diventano dei «“grandi magazzini” di storielle invisibili, appena udibili, che emergono nel visuale e vi si segnalano incomprensibilmente attraverso i monogrammi» (1982: 11).

Si tratta quindi di procedimenti e risultati che sembrano tutt'al più fare *pendant* con problematiche e tecniche proprie della produzione letteraria della Neoavanguardia, ma poco calzanti nel caso della riscrittura dantesca a cui Porta si riferisce, lontanissima, perlomeno sul piano di strategie ed esito, dalla sua prima produzione poetica di marca “novissima”.<sup>11</sup> Come ha rilevato Alessandro Terreni, in conformità alle istanze di “pronunciabilità” orale e di “teatralità” che orientano sul piano stilistico-formale la riscrittura e in generale la produzione poetica di Porta degli anni Ottanta, la terzina dantesca è sì decostruita, ma per essere ricomposta in una verificazione libera le cui modulazioni metrico-ritmiche e la cui articolazione strofica accolgono, assecondano e strutturano il dipanarsi lineare del *continuum* narrativo, senza alcuna ricerca di effetti stranianti sul piano dello svolgimento logico e temporale (cfr. Terreni 2015b: 555-556).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Qui citato attraverso Subrizi 2011: 67.

<sup>11</sup> Chiara Portesine ha ad esempio identificato proprio nell'atipica gestione della dimensione diegetico-narrativa uno dei principali fattori d'interesse da parte del nucleo di scrittori della Neoavanguardia nei confronti di Baruchello, in ragione, ad esempio, dell'analogia rinuncia alla linearità diegetica in favore di uno spiccato asintattismo capace di scardinare i tradizionali (e istituzionali) nessi di causa-effetto (cfr. Portesine 2020, e in particolare: 141-143).

<sup>12</sup> Cfr. inoltre l'intero saggio di Terreni (2015b) per quanto riguarda la rifunzionalizzazione del canto in chiave orale operata da Porta. Per un diverso inquadramento critico dei fenomeni metrici, cfr. Porta 1999, in cui Mastropasqua parla invece di uno «stampo metrico-ritmico di pretta marca neovanguardistica» (13).

Ma è forse proprio la categoria dell'oralità, e il suo impatto sull'amalgama metrico, sintattico e ritmico in cui la narrazione si dispiega, a giocare un ruolo nell'economia della peculiare percezione di Porta riguardo alla corrispondenza tra la riscrittura e la pittura baruchelliana. Innanzitutto perché, ritmicamente parlando, la riarticolazione della materia narrativa nel *continuum* modulato e fluido del verso libero è percepita forse da Porta come qualcosa di consonante, su un piano fortemente intuitivo, con le strutture "mobili" e "modulabili" di molte delle opere di Baruchello. Come scrive Achille Bonito Oliva in riferimento alle composizioni di Baruchello, «la fluidità di questi insiemi ha la mobilità propria della musica, la possibilità cioè di un passaggio e di un rapporto molteplice e variamente modulabile» (2011: 15). Ma si potrebbe anche ipotizzare che il rilievo di Porta vada letto tenendo inoltre presenti le dirette ricadute che il perseguimento della dimensione orale implica, nella sua prospettiva, sulla poesia. In un'intervista con Bianca Garavelli, uscita in «Schema» solo un paio di anni più tardi rispetto alla lettera inviata a Baruchello, Porta affermava infatti come «la lettura orale serve [...] al poeta [...] per cambiare la sintassi della poesia. Con la lettura le immagini arrivano direttamente, non c'è bisogno che abbiano un legame "grammaticale"» (Garavelli 1986: 2). Significativamente, a fine anni Ottanta, Porta affermerà in un suo contributo critico, con parole simili, che «il canto narrato o la narrazione cantabile non è un processo lineare ma un mosaico variegato che si va a ricomporre nella mente del lettore» (1989: 355-357).<sup>13</sup> In tale ottica si potrebbe interpretare l'analogia segnalata da Porta in questi termini: così come la pittura di Baruchello assembla singoli elementi in enigmatiche costellazioni che lasciano trasparire un'intrinseca, ma indecifrabile, economia di senso complessiva, lasciando pertanto percepire l'esistenza di legami ma inibendo una pacifica ricostruzione dei medesimi, sul piano mentale la poesia in sede di lettura-ascolto, a dispetto della

---

<sup>13</sup> Non è possibile naturalmente in questa sede sintetizzare la funzione e le implicazioni profonde dell'oralità in Porta, trattandosi, in particolare nella fase più tarda del suo percorso, di una categoria chiave del suo "fare poesia". Per approfondire, si rinvia alla monografia di Terreni (2015a).

linearità della fruizione e dello svolgimento narrativo interno, non può (o non necessita forzatamente di) essere recepita come sequenza ininterrotta e lineare di elementi rigidamente strutturati e solidificati, configurandosi invece come mosaico di immagini che hanno un impatto anche a prescindere dai rigidi vincoli sintattici con cui sono interconnesse. Si pensi in tal senso a come Tommaso Trini, nella sua monografia del 1975 in cui significativamente accostava le categorie della fiaba e dell'oralità a Baruchello per sottolinearne la peculiare maniera di raccogliere e assemblare materiali, notasse che al momento della fruizione «è captare e rimemorare una pluralità non circoscrivibile di cose visibili cioè a cui t'invita un quadro di Baruchello» (1975: 20).

In tal senso, partendo dall'ipotesi che l'opera prodotta da Baruchello intenda anche costituire una sorta di risposta allo stimolo fornito dall'amico con il suo rilievo nella citata lettera, sembra particolarmente significativa proprio la gestione del materiale narrativo.

### 3. DALLA LINEARITÀ DEL TESTO AL LABIRINTO DELL'IMMAGINE

L'operazione condotta da Gianfranco Baruchello sulla riscrittura di Porta pare infatti articolarsi, tra gli altri aspetti, proprio intorno al nodo dello svolgimento logico-narrativo.<sup>14</sup> Disinteressato, conformemente alla sua sensibilità creativa, a qualsiasi velleità di reperimento e restituzione del fantomatico "istante pregnante", Baruchello decostruisce l'intero tessuto narrativo in una moltitudine di immagini interrelate l'un l'altra attraverso un sofisticato meccanismo di giustapposizioni e di incastri. Come sintetizzato da Aldo Mastropasqua, «attraverso un montaggio complesso» operato «selezionando sia [...] elementi centrali [...] che [...] dettagli apparentemente marginali» prende quindi forma «una struttura narrativa labirintica se non addirittura quasi ipertestuale» (Porta 1999: 12-13). Il complesso sistema di frecce e rimandi sembra apparentemente fungere

---

<sup>14</sup> La litoserigrafia di Baruchello può essere visionata al seguente indirizzo, allegata a Portesine 2021: <http://www.arabeschi.it/preview/5436>.

da segnaletica per orientarsi tra «le caselle di» questo «raffinato e citazionistico gioco dell'oca» (Portesine 2021), enfatizzando l'esistenza di nessi logico-narrativi tra una tessera e l'altra, ma l'intricatissimo intreccio di rinvii fatto di biforcazioni e vicoli ciechi finisce ben presto per precludere qualsiasi percorrimto univoco, sabotando la presunta logica lineare della narrazione, per offrire viceversa una pluralità di percorsi possibili. Il lettore-osservatore è quindi chiamato ad esercitare un ruolo protagonista scegliendo e costruendo, ad ogni nuova "lettura" dell'immagine, un personalissimo e nuovo itinerario, e al contempo a prendere atto della sua inadeguatezza nel districarsi all'interno di questo sistema di relazioni. Citando alcune parole di Stefano Chiodi su Gianfranco Baruchello, si potrebbe dire che «la lettura non è mai conclusiva, ogni tentativo di decifrazione finisce per generare uno scacco e la necessità di reiniziare da capo» (2018).<sup>15</sup>

Naturale esito della sensibilità intellettuale e creativa di un artista come Gianfranco Baruchello, sembra al contempo che tale modalità di riappropriazione della materia testuale sia intimamente connessa all'*input* fornito da Porta.<sup>16</sup> Decostruendone la trama narrativa, Baruchello, lungi dall'illustrare pedissequamente, sembra propriamente volere riscandire e verificare la «struttura ritmico-narrativa» della riscrittura, rifrangendola in un intricato campo di tensioni percorribile in modo pluridirezionale e mai definitivo.<sup>17</sup> Un procedimento che, forse, ha qualcosa a che vedere con le

---

<sup>15</sup> Riguardo all'inanità degli sforzi dell'osservatore, cfr. anche le seguenti parole di Alain Jouffroy del 1977 su Baruchello: «La pittura è il luogo in cui si prende coscienza dei percorsi del pensiero nello spazio, e dell'obbligo che abbiamo di inventarci dentro un nostro itinerario individuale per non perderci. Tuttavia [...] possiamo anche misurare la nostra incapacità di orientarci entro un sistema di segni che rifiuta ogni strutturazione formale e cosciente. Non siamo poi liberi come lo crediamo di inventarci degli itinerari, ed è a questa scoperta che Baruchello ci guida» (Jouffroy 1997: 32).

<sup>16</sup> Significativamente, per altre collaborazioni Baruchello decide di giocare la partita del rapporto con il testo su un fronte diverso, adeguandosi alle sue peculiarità, come nel caso del "commento visivo" per le *Ballate della signorina Richmond* di Nanni Balestrini (cfr. Gubbiotti 2007: 44-45).

<sup>17</sup> La *verifica* costituisce una categoria di notoria importanza nel discorso creativo di

dinamiche di registrazione mentale che Porta associa alla fruizione orale: all'osservazione di quel mosaico labirintico di immagini con cui Baruchello reinterpreta la riscrittura del canto tornano alla mente le parole del poeta precedentemente citate («con la lettura le immagini arrivano direttamente, non c'è bisogno che abbiano un legame “grammaticale”»; «il canto narrato o la narrazione cantabile non è un processo lineare ma un mosaico variegato che si va a ricomporre nella mente del lettore»).

#### 4. «ALLA VISTA DEL SANGUE»: LA “FUNZIONE DORÉ”

Restringendo la prospettiva sul contenuto delle singole tessere che compongono l'assemblaggio, si dà la possibilità di rinvenire una seconda dimensione di dialogo con la riscrittura del canto approntata da Porta. Ciascuna di queste tessere sembra isolare, schematizzare e analizzare, anche attraverso le minuscole didascalie tipiche della sua grammatica pittorica, un determinato dettaglio, la cui relazione con la materia narrativa è talvolta immediatamente percepibile mentre talaltra sembra rispondere a una logica associativa di non sempre facile interpretazione.<sup>18</sup> Ma l'aspetto che pare più significativo è una sorta di tendenza alla fagocitazione di materiali iconici, tale per cui l'opera di Baruchello si trasforma in un reticolo di citazioni e autocitazioni: in questa rete di allusioni, affiorano ad esempio una serie di “ritagli” provenienti dal repertorio iconografico dell'episodio.

Oltre ad alcuni possibili riferimenti puntuali all'opera di William Blake, il bersaglio principale dell'operazione citazionistica è senz'altro l'opera di Gustave Doré, da cui Baruchello ritaglia e riproduce stilizzati

---

Baruchello; si vedano le parole dello stesso Baruchello, che, in un'intervista con Maurizio Cattelan su «kaleidoscope» del 2010, sottolineava: «Ho più lavorato sull'idea di *verifica* piuttosto che sul proporre verità» (Cattelan 2011: 369).

<sup>18</sup> Si pensi agli elicotteri, ricondotti alla figura di Minosse mediante la didascalia («Minus Copter landing site»), o ancora il riquadro con microfono, cuffie e telecamere, con forse allusione alla centralità della dimensione visiva e sonora presente nella prima parte del canto.

numerosi particolari, tra cui, ad esempio, i corpi di Paolo e Francesca in volo, avvinghiati l'un l'altro, così come l'inquadratura stretta sul particolare della ferita sullo sterno di Francesca.<sup>19</sup> I prelievi da Doré sono stati in particolare segnalati e attentamente repertoriati da Chiara Portesine (a cui si rimanda per un elenco completo), che suggerisce come

Baruchello sembri orientare l'attenzione dell'osservatore su alcuni elementi di originalità e di parziale eversione del testo dantesco riscontrabili all'interno delle incisioni ottocentesche – troppo spesso liquidate alla stregua di decorazioni mediocri e letterali, funzionali alla divulgazione scolastica piuttosto che all'esegesi critica (2021).

Il motivo della ferita, ad esempio, che costituisce, come ricorda Portesine, un'«innovazione iconografica» di Doré, viene sfruttato da Baruchello per sviluppare una

provocatoria esegesi del finale: lo «svenimento del poeta» con cui si conclude il canto [...] non è motivato tanto dalla «pietade» [...] ma piuttosto – più realisticamente – dalla «vista del sangue» di Francesca, come appunta l'artista a matita (2021).

Su queste presenze si è soffermato anche Aldo Mastropasqua, che, parlando della «struttura [...] quasi ipertestuale» messa in atto da Baruchello, ha invece sottolineato «l'effetto collaterale, non troppo dissimulato, di una forte ironizzazione della tradizione iconografica, soprattutto di quella romantica che da Füssli e Blake, passando per Ingres, approda a una massificante banalizzazione alla Doré» (Porta 1999: 13).<sup>20</sup> Negli esiti, risul-

<sup>19</sup> Quanto a William Blake, si noti come nel riquadro in cui figura la bufera in forma “stilizzata”, la minuscola sfera luminosa sotto cui si specifica «see PF» (in riferimento a Paolo Francesca) potrebbe essere una specie di “miniaturizzazione” di quella «sorta di mandorla mistica» con cui il poeta e artista britannico apre uno spiraglio sulla «storia seconda» dell'episodio (cfr. Battaglia Ricci: 185). Parimenti la posizione del corpo svenuto di Dante nel riquadro in basso a destra è più simile alla raffigurazione di Blake che a quella di Doré, dove invece ha le braccia stese all'indietro.

<sup>20</sup> Riguardo al rilievo e all'ingombanza della tradizione iconografica precedente, Doré

tano del resto smaccatamente anti-Doré una serie di aspetti su cui l'incisore francese era stato capace di esercitare una forte innovazione: ad esempio, il procedimento di estrazione e restituzione di dettagli "miniaturizzati",<sup>21</sup> con conseguente disinnesco della forte carica teatrale insita nella fonte; la marginalizzazione dei mostri infernali resi da Doré protagonisti (come il monumentale Minosse, di cui Baruchello riporta solo la punta della coda); o, ancora, la sistematica esclusione dal campo visivo del paesaggio infernale che Doré aveva saputo trasformare, da semplice sfondo, a vettore decisivo della suggestività dell'immagine.<sup>22</sup> In tale ottica l'atteggiamento quasi riverente di Porta nei confronti di Dante pare diverso da quello programmaticamente decontestualizzante di Baruchello rispetto all'incisore.

Nella messa a fuoco del dialogo che l'immagine di Baruchello instaura con Doré, andrà tenuto forse anche conto di un ulteriore dettaglio molto interessante, la cui identificazione si deve sempre all'attenta analisi di Chiara Portesine (2021): la presenza, tra le varie tessere, del volto di Antonio Porta stesso, riprodotto probabilmente a partire da una sua nota fotografica. Inserendone quasi al centro del "mosaico" di immagini il volto – o, meglio, lo "sguardo" – con un primissimo piano proprio sugli occhi, il nucleo della rappresentazione di Baruchello si sposta dal piano della semplice rimediazione o trasposizione visiva del testo in senso stretto, a quello della riflessione concettuale sulla natura dell'operazione di riappropriazione del canto svolta dal poeta, introducendo la variabile della

---

compreso, nella ricezione visiva della *Commedia* nel tardo Novecento, si vedano le parole di Battaglia Ricci, che sottolinea come per questi artisti: «illustrare o visualizzare non implica più soltanto un dialogo con il testo da illustrare o visualizzare, ma [...] forse soprattutto, con la tradizione secolare del Dante illustrato e visualizzato, il cui "peso" essi percepiscono appieno [...]. Doré, Blake, Botticelli sono i capisaldi con cui tutti loro, esplicitamente o implicitamente, fanno i conti cercando strade proprie o letteralmente fagocitadoli e riproponendoli, magari in soluzioni "pop", come fa Tom Phillips» (2018: XX)

<sup>21</sup> Si ricorre a un termine diffuso nella critica su Baruchello; cfr. ad esempio Achille Bonito Oliva, che parla di «miniaturizzazione dell'immagine» (2011: 12).

<sup>22</sup> Sul rilievo esercitato da questi aspetti nell'opera di Doré, cfr. Battaglia Ricci 2018: 186-192.

prospettiva di quest'ultimo sulla materia. Se è vero che, come rileva Chiara Portesine (2021), la didascalìa («soggettiva di Nino») vicina al volto di Porta riconduce il suo sguardo verso la figura femminile stesa nel riquadro sottostante, al contempo l'equilibrio della rappresentazione sembra associare in generale i suoi occhi all'intera parte in basso a destra dell'immagine, e in particolare ai riquadri che pongono in primo piano la ferita di Francesca con le loro stranianti didascalie («posizione della ferita da arma da Taglio»; «Alla vista del sangue D,»).

Il dato è significativo perché Baruchello, senza dovere scomodare Doré, poteva trovare i presupposti per ricamare sul dettaglio del sangue in un passo della riscrittura stessa (Porta 1991):

Amore che persona gentile subito accende,  
e così fu per Paolo della mia persona, bella  
che mi fu tolta, violento divampò  
*e fu spento nel sangue*  
e il suo principio e *la fulminea fine*  
ancor mi offendono, mi dannano.<sup>23</sup>

Discostandosi dall'originale dantesco come in pochi altri luoghi della sua riscrittura, in questo passo Porta esaspera la natura violenta e improvvisa della morte facendo espressamente pronunciare a Francesca la parola «sangue», con probabile implicito riferimento a una celebre e moderna tradizione iconografica comprendente Doré: i corpi “spenti” di Francesca e Paolo (con la lama ancora trafitta nella schiena di Paolo) raffigurati da Gaetano Previati (*Paolo e Francesca*, 1887 ca.); la convulsa e drammatica rappresentazione di Arnold Böcklin (*Paolo e Francesca*, 1893); o ancora, e soprattutto, l'opera di Gustave Doré (“*i due che insieme vanno*”, *Inf. V*, 73-75, 1861), che con una scelta ad alta densità

---

<sup>23</sup> Si cita la stesura datata 14.08.1984 messa a testo nell'edizione del 1991 e non dall'ultima e inedita volontà d'autore del 1985 (cfr. Moro 2022: 101-104), allo scopo di fare riferimento alla versione che, per ragioni cronologiche, Baruchello deve avere avuto sottomano al momento del concepimento dell'opera (si veda la ricostruzione della genesi della collaborazione).

simbolica opta per raffigurare sullo sterno di Francesca nell'oltretomba la ferita infertale quando era in vita, rifacendosi probabilmente a sua volta a Ary Scheffer (*Paolo e Francesca*, 1835), dove erano appena accennati i segni delle ferite sui corpi di entrambi gli amanti.<sup>24</sup> La rete di influenze interne alla tradizione iconografica rende complicato l'isolamento di una eventuale fonte precisa, ma sembra alquanto probabile che Porta abbia più o meno consapevolmente trovato proprio nella produzione figurativa, *in primis* Doré, un serbatoio al quale attingere per incrementare l'icasticità della dizione poetica.

In tal senso si potrebbe forse ipotizzare che l'incastro di riferimenti e allusioni innescato dal volto di Porta, il corpo di Francesca sanguinante esplicitamente ricalcato a partire da Doré, e la sua "analisi" in forma di didascalie-referto, non sia casuale. Si direbbe che Baruchello, rilevando nel testo di Porta lo scarto rispetto all'originale dantesco determinato dall'immagine del sangue, e intercettando parimenti la "funzione Doré" dietro a questo sussulto, abbia tematizzato il cortocircuito recuperando la fonte iconografica e sottoponendola ad analisi attraverso le note-referto («posizione della ferita da arma da Taglio»; «Alla vista del sangue D,»). Le ricadute dell'innesto del sangue sono quindi portate a conseguenze estreme sul piano esegetico con il *misreading* dello svenimento di Dante, quasi a restituire lo spostamento nell'economia di senso che un'integrazione minima può provocare, o forse a fare il controcanto all'ossessione esegetica dei tradizionali apparati di note per strizzare l'occhio al programma di superamento del commento messo in atto da Porta.

L'ostentato *focus* sul dettaglio macabro del sangue s'inserisce inoltre nel quadro di riferimenti alla corporalità che nell'immagine circonda il volto di Porta (ed è curioso in tal senso che il corpo sia tra i temi portiani per antonomasia), sviluppato proprio a partire dalle citazioni a Doré, ad esempio con la raffigurazione di un corpo steso supino con un grottesco e surreale rigonfiamento sotto il basso ventre, o ancora con l'inserimento

---

<sup>24</sup> Riguardo al dettaglio della ferita sul corpo di Francesca presente nella reinterpretazione di Doré, e alla possibilità di mediazione di Scheffer, cfr. Marin 2015: 13.

di inquadrature strette su dettagli corporali femminili – genitali, natiche e seni – le quali rispondono a un meccanismo di autocitazione.<sup>25</sup> Siffatto sviluppo del tema cardine della lussuria in chiave erotico-onirica, svolto enfatizzando una sorta di «prospettiva voyeuristica» (Portesine 2021), è condotto senza mai raffigurare la consumazione dell'atto (nemmeno il celebre bacio), bensì indugiando su singoli dettagli di corpi isolati. La storia seconda – ovvero la narrazione di Francesca degli eventi che portano al celebre bacio – non trova significativamente spazio alcuno nella mappatura della narrazione offerta da Baruchello tramite il suo assemblaggio di immagini (rimane solo il libro, isolato quasi al centro dell'immagine), e viene sostituita dalla rete di inquadrature strette sui dettagli corporali che, nella sua frammentarietà, tematizza il desiderio sessuale in forma di pulsioni sconnesse e ossessione voyeuristica.

Si tratta di sviluppi che se da un lato fanno coerentemente leva su uno dei temi-cardine del canto (in questo caso il peccato carnale), dall'altro divergono assecondando una logica “preconscia”<sup>26</sup> di riappropriazione e trasformazione della materia che ha l'effetto di dilatarne l'immaginario; un modo di sperimentare possibilità di attraversamento del canto in chiavi imprevedibili ma fondamentalmente già racchiuse, in potenza, negli elementi che ne compongono la narrazione, e che necessitano soltanto di uno sguardo diverso, obliquo, per liberarsi.

---

<sup>25</sup> I dettagli del pube e delle natiche femminili si trovano ad esempio in forme quasi identiche nel quadro *Intorno ad un progetto per la Biennale di Venezia* (1980, Media diversi su tela, 180 x 180 cm, Fondazione Baruchello, Roma, cfr. Bonito Oliva e Subrizi 2011: 277). Ma anche altre soluzioni figurative adottate nell'opera in questione sono ricorrenti nella grammatica pittorica di Baruchello, come ad esempio il pittogramma raffigurante, da didascalia, la «sit. Meteo», presente con forme simili nella serie *Nella stalla della sfinge* (1980, Media diversi su tela, 180 x 180 cm, Fondazione Baruchello, Roma; cfr. Bonito Oliva e Subrizi 2011: 261). Per quanto concerne la rilevanza del tema della corporalità in Porta, cfr. Annovi 2008: 177-206 e Lorenzini 2009: 94-101.

<sup>26</sup> Come afferma Tommaso Trini, nelle opere di Baruchello «non c'è dubbio che il preconsciouso, se non l'inconsciouso, lieviti in modo diffuso» (1975: 40).

## 5. CONCLUSIONI

A dispetto del rilievo di Porta riguardo all'analogia tra la sua riscrittura e la pittura di Baruchello, nei meccanismi compositivi e nei risultati il testo di Porta e l'opera prodotta per l'occasione dall'artista costituiscono su un primo livello di analisi due esiti profondamente diversi.<sup>27</sup> Ma il percorso di analisi qui proposto induce al contempo a confermare la presenza di un dialogo complesso tra le due opere e i loro rispettivi codici. L'accostamento della parte testuale di Porta con quella visiva (o visivo-testuale) di Baruchello genera possibilità di senso ulteriori, frutto di una peculiare modalità dialogica che fa leva anche e soprattutto sulla logica del contrasto più che sull'armonia. Dopo l'attraversamento del testo, il lettore è infatti portato a confrontarsi con l'immagine e, lungi dal ritrovare, trasfigurato in forma visiva, il messaggio depositato nei versi, vive un'esperienza di spaesamento.<sup>28</sup> Ragionando in termini di effetti iconotestuali,<sup>29</sup> l'immagine agisce rispetto al testo come una sorta di dispositivo di verifica, complicazione e proliferazione del senso, facendo in qualche modo da contraltare alla linearità e alla trasparenza comunicativa della riscrittura. Proponendo un impianto che a un primo sguardo sembrerebbe quasi volere costituire il correlativo visivo di un commento – una sorta di schematizzazione didascalico-illustrativa dell'intero episodio – in realtà

---

<sup>27</sup> La divergenza è sottolineata anche da Mastropasqua: «nel caso della versione di Porta, il procedimento usato sembrerebbe, in prima battuta, collidere, più che convergere, con quello di Baruchello. [...] pare infatti calzare come un guanto leggero sul testo dantesco e di conseguenza evitare ogni eventuale profanazione e irriverenza nei confronti del canto» (Porta 1999: 13).

<sup>28</sup> Oltre alla litoserigrafia firmata e numerata che accompagna ciascun esemplare, nella *plaquette* del 1991, dopo il testo, figura una riproduzione dell'opera di Baruchello in bianco e nero, stampata direttamente nel libretto. Non ci è dato naturalmente sapere che tipo di *mise en page* ipotizzasse Porta al momento del concepimento del progetto, ma la *plaquette* del 1991, uscita dopo la scomparsa del poeta, ha verosimilmente potuto essere sorvegliata su questi aspetti da Baruchello stesso.

<sup>29</sup> «Qu'est-ce qu'un effet iconotextuel? C'est d'abord un effet de lecture» (Montandon 1990: 6). Con tutte le cautele del caso, si fa qui riferimento alla categoria di iconotesto. Sulla genesi e lo sviluppo del termine cfr. almeno Cometa 2011: 64-65.

essa funziona in maniera esattamente opposta, obbligando a un continuo differimento dell'interpretazione, che se è offerta non è mai globale e risolutiva, bensì sempre puntuale e straniante, bloccata sul dettaglio e mai capace di abbracciare l'insieme. È come se l'opera di Baruchello, più che il passaggio dal testuale al visivo, determinasse e restituisse sulla pagina il passaggio dal testuale al mentale, con tutte le sue fluttuazioni, contraddizioni e tensioni interne, ovvero assecondando, potremmo dire con alcune parole di Suzanne Pagé del 1976 su Baruchello, quelle «connessioni multiple che sono come la trascrizione del processo associativo del pensiero» (Pagé 2011: 360). Un procedimento che mira forse in ultima istanza non tanto a visualizzare o a tradurre in senso stretto la materia narrativa messa a testo da Porta nella sua riscrittura, bensì a condensare in una nebulosa di frammenti visivi e visivo-testuali l'esperienza di attraversamento dell'universo dantesco e del «secolare deposito delle [sue] interpretazioni» (Porta 1985: 3) compiuta dal poeta stesso.

In quella dimensione di lettura ulteriore che si schiude all'accostamento dei due linguaggi, l'immagine presuppone il testo in quanto punto fermo dal quale la propria esplorazione prende le mosse andando alla deriva, e il testo presuppone l'azione destabilizzante dell'immagine per liberarsi e sottrarsi dai vincoli che esso stesso si è invece dato (linearità, intelligibilità, ecc.). L'opera complessiva sembra quindi giocare la sua riuscita nel delicato equilibrio che s'instaura tra la spinta centrifuga (rispetto al testo) dell'immagine e quella centripeta (rispetto all'immagine) del testo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANNOVI, G.M. (2008): *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit.
- BONITO OLIVA, A. e SUBRIZI C. (a cura di) (2011): *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, Milano, Electa.
- BONITO OLIVA, A. (2011): *Baruchello: il labirinto, davanti c'è il bel canto, dietro la tortura*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa, pp. 12-27.
- BATTAGLIA RICCI, L. (2018): *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi.
- CATTELAN, M. (2011): *Le formule. Intervista a Gianfranco Baruchello*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa, pp. 368-369.
- CHIODI, S. (2018): *Gianfranco Baruchello al MART / Effetto Palomar*, «Doppiozero», 3 settembre 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/effetto-palomar>.
- COMETA, M. (2011): *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di V. Del Marco e I. Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 63-101.
- GARAVELLI, B. (1986): *Non c'è più bisogno di vuoto. Intervista ad Antonio Porta*, «Schema» 16, dicembre 1986, pp. 2-4.
- GUBBIOTTI, C. (2007): *Travestitismo d'avanguardia*, in *Vested Voices II. Creating with Transvestism from Bertolucci to Boccaccio*, a cura di F.G. Pedriali e R. Riccobono, Ravenna, Longo, pp. 43-58.

- JOUFFROY, A. (1997): *Baruchello, Navigatore in solitario*, traduzione di A. Baruchello, in *Baruchello. Fuoricampo*, catalogo della mostra al Museo Civico "G. Fattori", Livorno, 16 ottobre-16 novembre 1997, Pisa, Pacini Editore, pp. 28-34.
- LISTA, G. (1977): *Une exploration narrative*, «Canal» 4, 15-31 maggio 1977, pp. 3-4.
- LORENZINI, N. (2009): *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori.
- LYOTARD, J.-F. (1982): *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*, Milano, Feltrinelli.
- MANGANELLI, G. (1965): *Gianfranco Baruchello. Uso e manutenzione*, in *Uso e manutenzione*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Schwarz.
- MARIN, I. (2015): *Dante's Hell envisioned by Gustav Doré: An Overlooked Opening to Modernity*, «International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication» 4/1, pp. 8-18.
- MILONE, F. (2016): «Una dimensione del guardare che sembrava perduta». *La pittura in alcune prose giornalistiche e narrative di Antonio Porta*, in «Sorpresi a scrivere di immagini». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, a cura di M. Basora e M. Marinoni, prefazione di C. Martignoni, Pavia, TCP, pp. 80-92.
- MONTANDON, A. (1990): *Présentation*, in *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Parigi, Ophrys, pp. 5-9.
- MORO, A. (2022): *Antonio Porta e il progetto di riscrittura del canto V dell' "Inferno" dantesco*, «Rivista di letteratura italiana» 40/3, pp. 99-111.
- MORO, A. (2023): *Between Poetry and Painting: la collaborazione tra Antonio Porta e Romano Ragazzi, con alcune considerazioni sulla stagione verbo-visiva di Porta*, in *Co-creare. Forme della collaborazione*

- letteraria e interartistica*, «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze» 70/2, pp. 99-120.
- PAGÉ, S. (2011): *Let's mix all feelings together*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa, pp. 359-360.
- PAOLAZZI, L. e PORTA, A. (2012): *Poesie in forma di cosa. Opere 1959-1964*, a cura di R.L. Porta, con un testo di M. Bertoni, Piacenza, Edizioni del Foglio Clandestino.
- PORTA, A. (1985): *Perché "tradurre" Dante*, dattiloscritto inedito datato 5.5.1985, 3 ff. (Centro Apice, Fondo Porta, Serie 2 Autografi e prime copie scritte, Unità Archivistica 230 "Inferno, canto V nella versione di Antonio Porta").
- PORTA, A. (1989): *Introduzione a Silvana Colonna*, «Almanacco dello Specchio» 13, pp. 355-357.
- PORTA, A. (1991): *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco*, con una litoserigrafia di Gianfranco Baruchello richiesta dal poeta, Milano, Cooperativa del Raccolto.
- PORTA, A. (1999), *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco*, con una *Nota di lettura* di A. Mastropasqua, «Avanguardia» 4/11, pp. 4-16.
- PORTESINE, C. (2020): *La "funzione-Baruchello" nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritte, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, in *Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa*, «pianob» 5/1, pp. 132-160.
- PORTESINE, C. (2021): *Porta : Dante = Baruchello : Doré. La riscrittura 'galeotta' del V canto*, in "Noi leggevamo...". *Fortuna iconografica e rimediazioni visuali dell'episodio di Paolo e Francesca fra XIX e XXI secolo*, a cura di G. Lalomia e G. Rizzarelli, «Arabeschi» 17,

[www.arabeschi.it/32-porta-dante—baruchello-dorc-la-riscrittura-galeotta-del-v-canto/](http://www.arabeschi.it/32-porta-dante—baruchello-dorc-la-riscrittura-galeotta-del-v-canto/).

SUBRIZI, C. (2011): *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa, pp. 28-99.

TERRENI, A. (2015a): *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, introduzione di G. Turchetta, Milano, Arcipelago edizioni.

TERRENI, A. (2015b): *Tra visione e voce: Antonio Porta e il canto V dell'“Inferno”*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD. Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, ETS, pp. 549-556.

TRINI, T. (1975): *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz.



Reminiscenze dantesche nelle opere d'arte  
contemporanee ungheresi. Considerazioni sulla mostra  
*I nostri inferni e quello di Dante*<sup>1</sup>

ESZTER DRASKÓCZY

Accademia Ungherese delle Scienze, Istituto di Studi Letterari

eszter.draskoczy12@gmail.com

RIASSUNTO:

Il presente contributo mira a offrire un commento alle opere d'arte di quattro artisti ungheresi contemporanei – Iлона Lovas, József Szurcsik, József Baksai e József Gaál – esibite alla mostra dal titolo *I nostri inferni e quello di Dante* (Roma, Accademia d'Ungheria in Roma, 23 settembre-5 novembre 2021; poi installata a Budapest, Pesti Vigadó, 22 febbraio-24 aprile 2022, con il titolo ungherese *Kinek a pokla ma Dante Pokla*, 'Di chi è oggi l'inferno di Dante?'). Tali opere non sono considerate illustrazioni della *Commedia* dantesca, ma senza dubbio riecheggiano lo spirito dell'*Inferno* di Alighieri, e questo breve saggio riflette sui legami tra il testo dantesco e le creazioni contemporanee.

PAROLE CHIAVE: fortuna dantesca, arte contemporanea, arte ungherese.

---

<sup>1</sup> Questo saggio è stato realizzato grazie al sostegno di una borsa di studio János Bolyai (BO/00803/22).

## ABSTRACT:

This contribution aims to offer a commentary on the artworks by four contemporary Hungarian artists – Ilona Lovas, József Szurcsik, József Baksai, and József Gaál – displayed at the exhibition entitled *I nostri inferni e quello di Dante* (Rome, Academy of Hungary in Rome, 23 September-5 November 2021; then installed in Budapest, Pesti Vigadó, 22 February-24 April 2022, with the Hungarian title *Kinek a pokla ma Dante Pokla?*, ‘Whose Hell is Dante’s today?’). Such works are not considered illustrations of Dante’s *Commedia*, but they undoubtedly echo the spirit of Alighieri’s *Inferno*, and this short essay reflects on the links between Dante’s text and contemporary creations.

KEYWORDS: influence of Dante, contemporary art, Hungarian art.

## 1. INTRODUZIONE: L’ANNO DANTESCO IN UNGHERIA

Numerose istituzioni, comunità e rappresentanti della vita culturale, artistica e scientifica ungherese si sono sentiti in dovere di celebrare il 700° anniversario della morte di Dante Alighieri. Nel 2021 si sono susseguiti programmi commemorativi di Dante: concerti, mostre, spettacoli teatrali e convegni scientifici.<sup>2</sup> All’Opera di Stato ungherese il 12 settembre 2015 è stata eseguita la *Dante Sonata* di Franz Liszt, ispirata al capolavoro di Dante Alighieri, nel 750° anniversario della sua nascita; all’Accademia di musica Franz Liszt, Péter Kiss ha tenuto un concerto per pianoforte intitolato *Szerelem és pokol* (‘Amore e Inferno’), dove testi di Dante e Petrarca sono stati letti da Gábor Jászberényi; e al Teatro József Katona si può ancora vedere una versione monodrammatica dell’*Inferno*, interpretata da József Gyabronka.

---

<sup>2</sup> Una relazione più ampia degli eventi commemorativi dell’anno dantesco in Ungheria si legge in ungherese sul sito: <<https://abtk.hu/ismerettar/evfordulok/2089-a-vilagnak--ketsegtelenul-legnagyobb-koltoje-a-dante-emlekeve-magyarorszagon>>, dove si trovano anche i video delle conferenze del convegno.

La mostra da camera del Museo Letterario Petöfi (PIM) di Budapest dal titolo “...a l'eterno dal tempo”. *L'influenza di Dante nella letteratura, nelle belle arti e nella musica ungherese* (curata da József Pál, storico della letteratura e professore presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Szeged, il promotore dei programmi commemorativi) è rimasta aperta da settembre a fine dicembre del 2021. La mostra dal titolo *L'Univerzo di Dante*, finanziata dal Ministero delle Risorse Umane (EMMI) e dall'Accademia Ungherese dell'Arte (MMA), ha presentato opere di ispirazione dantesca di cinquanta artisti contemporanei in cinque sedi (tra cui al Palazzo REÖK di Szeged, all'Istituto di Cultura Italiana di Budapest, all'Accademia d'Ungheria in Roma e al Liszt Institute di New York), curata dal pittore e grafico Győző Sárkány e dallo storico dell'arte Róbert Nátyi.<sup>3</sup>

Il 13 settembre 2021, presso la Biblioteca dell'Università di Budapest, è stato presentato il primo commento ungherese all'*Inferno* di Dante, a cura di János Kelemen, professore emerito del Dipartimento di Filosofia della Facoltà di Lettere e Filosofia e presidente della Società Dantesca Ungherese fino al 2022 (Alighieri 2019).<sup>4</sup> Il volume di saggi danteschi «*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria*, pubblicato dall'Editrice Aracne a Roma, curato da Éva Víg, professoressa ordinaria del Dipartimento di Italiano dell'Università di Szeged, direttrice del gruppo di ricerca su “Antichità e Rinascimento: Fonti e Ricezione” e dall'autrice del presente scritto, contiene i risultati di ricerca sulle opere di Alighieri e sulla ricezione di Dante in Ungheria di diciotto ricercatori e studiosi ungheresi o italiani che vivono e insegnano in Ungheria (Víg e Draskóczy 2021). Inoltre, sono stati pubblicati interi numeri e unità tematiche di riviste dedicati a Dante nello spirito dell'elaborazione scientifica della sua opera (le riviste “Tiszatáj”, “Ezredvég”, “Országút”,

---

<sup>3</sup> Il catalogo si trova anche online sul sito dell'Istituto di Cultura Italiana di Budapest: <[https://iicbudapest.esteri.it/iic\\_budapest/resource/doc/2022/01/dante\\_univerzuma\\_katalogus\\_web.pdf](https://iicbudapest.esteri.it/iic_budapest/resource/doc/2022/01/dante_univerzuma_katalogus_web.pdf)>.

<sup>4</sup> Il *Commento al “Purgatorio”* è uscito nel giugno del 2023, curato da János Kelemen e József Nagy (Alighieri 2023).

“Kolozsvári Helikon”, “Neohelicon”, “Magyar Filozófiai Szemle”, “Antikvitás és Reneszánsz”, “Studi Finno-Ugrici”), e sono state tenute lezioni, serie di conferenze, convegni di grandi e piccole dimensioni.

Tra i programmi commemorativi risultano i più importanti dal punto di vista scientifico i due congressi danteschi realizzati in novembre per celebrare il settimo centenario della morte di Dante: nei giorni 3-4 novembre 2021, presso l’Accademia d’Ungheria in Roma (Collegium Hungaricum Roma), si è tenuto il convegno internazionale *“Veggi sua dottrina / come può seguir la mia parola”. La “Commedia” nell’Europa centrale: ricezione, politica e scienza*, dove ventitré studiosi (italiani, ungheresi, rumeni, russi, croati e polacchi) hanno presentato i loro risultati su alcuni dei principali temi della *Commedia* di Dante e della sua ricezione nell’Europa centrale e in Italia.<sup>5</sup> L’altro congresso internazionale *Scienza e poesia nelle opere di Dante*<sup>6</sup> si è svolto tra il 16 e il 19 novembre 2021 a Szeged e a Budapest, sotto il patrocinio di Tamás Freund, presidente dell’Accademia Ungherese delle Scienze. Tra i relatori di questo convegno menzioniamo qui solo tre professori illustri: Marcello Ciccutto, professore ordinario all’Università di Pisa e presidente della Società Dantesca Italiana che ha trattato il «commento verbale e visivo» di Tom Phillips all’*Inferno* di Dante (*Un “Inferno”; per tre artisti del ’900: Dalí, Rauschenberg, Phillips*); Juan Ignacio Varela-Portas Orduña, professore ordinario di italianistica all’Universidad Complutense de Madrid e uno dei curatori dell’edizione spagnola commentata della *Commedia* pubblicata per Akal nel 2021, che ha offerto una nuova interpretazione dei versi che spiegano le macchie lunari (*“Paradiso” II: una lezione di pensiero*) e Giuseppe Ledda, professore ordinario di Letteratura italiana all’Università di Bologna, che ha tenuto la sua conferenza sul tema *Virgilio nel Purgatorio: poesia, politica e morale*.

<sup>5</sup> Si veda il programma del convegno:

<<https://abtk.hu/images/2022/ismerettar/dante/accademia-dungheria---conferenza-dante---programma.pdf>>. Gli atti sono usciti nel 2023: Mátýus e Komlóssy 2023.

<sup>6</sup> Per il programma del convegno si veda:

<<https://abtk.hu/images/2022/ismerettar/dante/tudomany-es-kolteszet-1.pdf>>.

Una parte significativa dei programmi dell'anno commemorativo e la pubblicazione dei risultati scientifici sono stati organizzati e realizzati da o con la collaborazione dei membri del Comitato Dantesco Ungherese (József Pál, János Kelemen, Eszter Draskóczy), costituito per organizzare gli eventi scientifici e culturali del centenario dantesco, con il sostegno finanziario dell'Università di Szeged e del Ministero delle Risorse Umane (EMMI). Gyöngyi Komlóssy, la segretaria scientifica e culturale del Collegium Hungaricum, ha organizzato la serie di eventi svoltisi all'Accademia d'Ungheria in Roma.<sup>7</sup>

## 2. "KYRIE ELEISON!". LA VIDEOINSTALLAZIONE PURGATORIALE DI ILONA LOVAS

La mostra *I nostri inferni e quello di Dante* (Roma, Accademia d'Ungheria in Roma, 23 settembre-5 novembre 2021; poi installata a Budapest, Pesti Vigadó, 22 febbraio-24 aprile 2022 con il titolo ungherese *Kinek a pokla ma Dante Pokla*, 'Di chi è oggi l'inferno di Dante?'), realizzata da Miklós Sulyok, storico dell'arte e curatore, si apre con la videoinstallazione di Ilona Lovas del 2003<sup>8</sup> che rappresenta un'eccezione tra le altre opere esposte, per diverse ragioni. In primo luogo, per il mezzo utilizzato (disponendo un filmato tra i dipinti a olio); in secondo luogo, Lovas è l'unica donna tra gli artisti della mostra e il suo è l'unico lavoro ad assumere una prospettiva femminile; inoltre, la sua opera risulta essere la più personale, in quanto è lei stessa ad apparire come soggetto di azioni simboliche; infine, qui non viene riprodotta una scena dell'inferno, ma una purgatoriale.

---

<sup>7</sup> Il sito web <[www.dante700.hu](http://www.dante700.hu)> fornisce informazioni complete sugli eventi del programma.

<sup>8</sup> La videoinstallazione si trova sul sito: <<https://www.youtube.com/watch?v=J0F5NF6Mxxo>>, insieme all'analisi di Gyöngyi Komlóssy, presentata al *finissage* della mostra.

Nel video di Ilona Lovas (Budapest, 1946-2021), artista tessile e viva, alla cui memoria è stata dedicata questa esposizione, vediamo infatti un atto di penitenza, un atteggiamento di umiltà: entrambi appartenenti alla regione del purgatorio, piuttosto che a quella dell'inferno. Un solo dettaglio ha una caratteristica infernale, e cioè la ripetizione apparentemente infinita della sequenza dei movimenti, che ricorda il compito di una Sisifo donna;<sup>9</sup> tuttavia, sappiamo che solo il supplizio della dannazione può essere perpetuo, mentre la penitenza ha un limite temporale. I pesi, che vengono rotolati dal basso verso l'alto, indicano la direzione, l'aspirazione verso Dio, che è dei mistici medievali, del viaggio di Dante nell'aldilà e di tutte le anime cristiane. Il rito presentato è dunque anche un *itinerarium Dei* che il penitente compie come in un luogo di culto, sulle ginocchia e a piedi nudi. Nell'inferno di Dante, coloro che non sono riusciti a gestire il denaro, gli avari e i prodighi, spingono pietre pesanti (*If* VII 16-60), mentre nel purgatorio i superbi portano sopra di sé enormi macigni (*Pg* X 111-120). L'elemento tradizionale della pena, la freddezza e la durezza della pietra, racchiude in sé i peccati che gravitano intorno al peccatore come un peso inamovibile. Uscendo da questo schema, nel video Ilona Lovas muove delle cupole di legno semi-sferiche, stampi usati per modellare cappelli. Gli oggetti hanno uno sfondo di storia familiare – ricordano il nonno dell'artista, noto cappellaio, e, come le altre opere e i materiali scelti dall'artista, sono collegati a un'identità artigianale.<sup>10</sup>

La *performance* si svolge a due voci: dietro i suoni minacciosi e tremendi dei colpi attutiti che si creano quando le cupole di legno si scontrano, trapela la preghiera supplichevole «Abbi pietà di me!». Il titolo dell'opera nella lingua della Bibbia greca, il *Kyrie eleison*, è la richiesta di avere pietà di chi supplica Cristo per la guarigione e che è diventata la dichiarazione fondamentale di un religioso davanti a Dio, la formula co-

---

<sup>9</sup> Come ha affermato Gyöngyi Komlóssy.

<sup>10</sup> Per conoscere l'arte sacrale di Ilona Lovas consiglio la monografia dello storico dell'arte János Sturcz (2009), nonché la parte dedicata all'artista del volume monografico sulla mostra: Sturcz (2022: 195-207).

mune e individuale del pentimento. Con queste parole si rivolge a Cristo il cieco chiedendogli la guarigione nel Vangelo secondo Marco: «Fili David Iesu, miserere mei!» (Mc 10, 47-48). Allo stesso tempo, il «Signore, pietà», nel latino del salmo penitenziale, «Miserere mei, (Deus)!\», rappresenta anche la formula adottata dai pellegrini dell'inferno.

Il cavaliere ungherese Lőrinc Tar, che nel 1414 visita il Purgatorio di San Patrizio, si libera dal demone che gli gira intorno con questa preghiera.<sup>11</sup> Ma già Enea chiede con il suo *miserere* alla Sibilla di fargli da guida nell'Averno, e altrettanto fa il pellegrino Dante nella scena della disperazione, quando intravede l'ombra del suo autore più amato: «“Miserere di me” gridai a lui / “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”» (*If* I 65-66). «Abbi pietà di me» quindi non è solo una richiesta di guarigione, di porre fine alla sofferenza, all'isolamento totale, e non solo un'assunzione di pentimento davanti a Dio, ma anche una formula magica dell'aldilà, una richiesta di guida per l'itinerario ultraterreno.



Ilona Lovas, *Kyrie eleison*, 2003, fotogramma del video.

<sup>11</sup> L'edizione ungherese del testo si legge in Kovács 1985.

### 3. I PAESAGGI ABBANDONATI DA DIO SULLE TELE DI JÓZSEF SZURCSIK

Nelle opere del grafico e pittore József Szurcsik (Budapest, 1959), che ha ottenuto reputazione e fama anche realizzando innumerevoli illustrazioni per opere di autori e poeti di punta della letteratura contemporanea, dopo il 2000 compaiono «le metafore architettoniche dell'inferno» – labirinti, piramidi, castelli e prigioni –, nonché le teste-edificio presenti in un tetro deserto.<sup>12</sup>

Il dipinto *Tre case* di József Szurcsik, ambientato in un paesaggio tranquillo, senza alcuna presenza umana visibile, raffigura la devastazione della guerra, case e chiese bruciate. Tre case identiche bruciano in una volta celeste turneriana con lo stesso fumo fluttuante. La scelta del titolo evoca l'immagine della *dimora* che ha radici bibliche<sup>13</sup> ed è diffusa anche nella letteratura paleocristiana e medievale, la casa ultraterrena dell'anima, che può essere la «dimora risplendente di luce»<sup>14</sup> dei beati, o la casa riservata ai dannati, dove un carnefice fa a pezzi chi arriva (come nella *Visione di Tundalo*).<sup>15</sup> Tuttavia, nel quadro di Szurcsik, non c'è distinzione tra le case dei buoni e dei cattivi: anziché un aldilà “a tre scene”, vediamo solo il riflesso di una scena. Il fiume potrebbe essere il Lete, che qui non ha la sua funzione originaria di far dimenticare i peccati commessi: mostrando lo stesso orrore su entrambe le sponde, infatti, porta il messaggio che le tracce della malvagità umana sono indelebili.

---

<sup>12</sup> Sturcz (2021: 7-8). La carriera dell'artista fino al 2014 è presentata dalla monografia di Judit Szeifert 2014b. Il sito ufficiale di József Szurcsik è: <[www.jozsef.szurcsik.com](http://www.jozsef.szurcsik.com)>.

<sup>13</sup> «Nella casa del Padre mio vi sono molte dimore» (Giovanni, 14, 2).

<sup>14</sup> *Dial.* IV 37, 9. Edizione di riferimento: Gregorio Magno 2005/2006.

<sup>15</sup> *Visio Tundali*, cap. X. Edizione di riferimento: Wagner 1882.



József Szurcsik, *Három hajlék* ('Tre case'), 2019,  
acrilico e olio su tela, 185 x 200 cm.

I dittici *Tortura humana* e *Valle dei Misteri* sono caratterizzati dalla dicotomia fuoco-ghiaccio, che può essere considerata il topos delle descrizioni dell'aldilà, sin dalla *Visio Sancti Pauli*.<sup>16</sup> Sulle maschere infernali lacerate di *Tortura humana*, le fessure cruciformi rivelano l'assenza di bocca e cervello, alludendo all'ineffabilità e all'inimmaginabilità del pae-

---

<sup>16</sup> Per l'edizione critica delle versioni lunghe della *Visio Sancti Pauli* si veda: Silverstein e Hillhorst 1997.

saggio e degli avvenimenti infernali, sui quali tutti i pellegrini insieme a Dante richiamano l'attenzione.

La *Valle dei Misteri* è l'opposto di *Tortura humana*: in *Tortura humana* vediamo tre teste maschili rosseggianti, mentre nella *Valle dei Misteri* vediamo tre teste femminili, trasformate dal freddo in fantasmi bianco-vernice sullo sfondo blu del cielo. Le mancanze nell'uno e nell'altro dipinto sono opposte e complementari: mentre gli uomini rosso fuoco sono senza bocca e senza cervello, le bocche delle donne nella *Valle dei Misteri* mostrano la minaccia biblica, digrignando i denti, e le fronti alte e i capelli coperti da uno scialle nero, come fossero in lutto, custodiscono misteri. La *Valle dei Misteri* è luogo simile al Cocito dantesco, il lago situato sul fondo dell'inferno nel quale un gruppo di traditori, i traditori degli ospiti, sono imprigionati nel ghiaccio fino al collo (Tolomea). Le lacrime congelate che tengono serrati gli occhi al peccatore<sup>17</sup> – e che il pellegrino Dante non asciuga nemmeno su richiesta dell'anima (*If* XXXIII 115-117, 149)<sup>18</sup> – ci ricordano l'assenza, nelle tre teste femminili di Szurcsik, degli occhi, al posto dei quali vi è un incavo sfocato e nero. Le maschere maschili di metallo rosso fuoco, invece, sono simili ai sepolcri infuocati degli eretici danteschi (*If* X), che peccarono con i loro pensieri (e con l'espressione di essi): le croci incise sul volto dei soggetti di Szurcsik indicano proprio questi nidi di peccato.

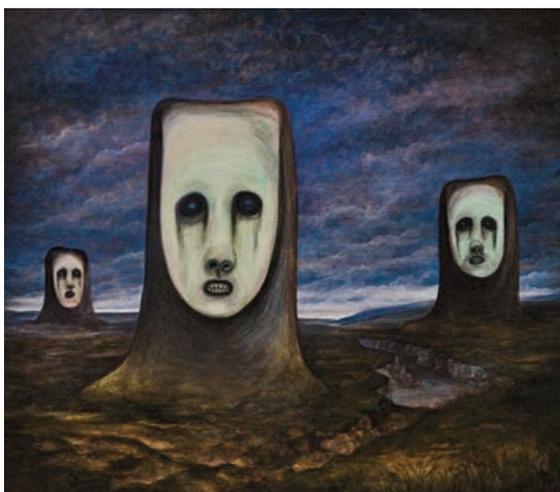
---

<sup>17</sup> Come ha osservato Leyla Livraghi, ricercatrice presso l'Università di Pisa. Le analisi dei congressisti “*Veggi sua dottrina / come può seguitar la mia parola*”. *La Commedia nell'Europa centrale: ricezione, politica e scienza* presentate al *finissage* della mostra possono essere ascoltate online: <<https://www.youtube.com/watch?v=yi1aqhKA0y4>>.

<sup>18</sup> Norbert Mátyus, professore ordinario e capo del Dipartimento di Italianistica dell'Università Cattolica di Pázmány Péter e presidente della Società Dantesca Ungherese dal 2022, ha dedicato un saggio recente ai traditori dell'*Inferno* offrendone una nuova interpretazione (Mátyus 2022: 33-46).



József Szurcsik, *Tortura humana*, 2018,  
acrilico e olio su tela, 185 x 200 cm.



József Szurcsik, *Titkok völgye* ('Valle dei Misteri'), 2018,  
acrilico e olio su tela, 175 x 210 cm.

#### 4. GLI IBRIDI INFERNALI DI JÓZSEF GAÁL

József Gaál (Tahitótfalu, 1960), grafico e pittore, si è formato in più campi artistici, si occupa anche di musica e di letteratura, e ha già scritto varie pubblicazioni teoriche che servono da guida particolare per le sue opere, in cui discute le fonti di ispirazione e il processo della creazione, che è allo stesso tempo discesa (agli inferi) e ascesa (nelle sfere celesti):

Nell'opera d'arte, la coscienza individuale si fonde con quella collettiva, in modo che lo spirito umano collettivo possa manifestarsi nell'opera. L'inconscio e il superconscio, il conscio e l'inconscio sono inseparabili nell'arte. L'ispirazione è allo stesso tempo eterea e istintuale, fallibilità e perfezione, discesa e ascesa. (*Ars poetica* 2004)<sup>19</sup>

I giganteschi dipinti plastici di József Gaál esposti alla mostra *Epoca delle penitenze I-IV* raffigurano quattro esseri ibridi, abitanti di un altro piano temporale: non sappiamo se siano i guardiani di un inferno arcaico o i pilastri di un mondo postumano. Le radici della “mitologia privata” risalgono all'arte dell'antica Mesopotamia: la coppia di colossi con il corpo di toro e la testa di uomo, Lamassu e Shedu, sono gli antenati delle creature ibride di József Gaál. Un'altra radice risale alla cultura greca arcaica: i colori della pittura vascolare a figure rosse su sfondo nero si accentuano in un bagliore tartarico; nella forma e nel materiale viene ricordato anche lo strumento di martirio di Perillo, il toro di rame, che Dante chiama il “bue siciliano” («bue cicilian», *If XXVII* 7). Questo strumento, inventato nel VI secolo, funzionava ponendo la vittima in un toro di rame vuoto e poi accendendo un fuoco sotto. Il toro aveva un complesso sistema di tubi – che si vede anche nelle immagini di Gaál – e questo amplificava le urla della vittima, che sembravano il muggito di un toro impazzito. Secondo la storia, il tiranno regnante che ordinò il dispositivo di tortura era così infuriato per la crudeltà del metodo che pose proprio Perillo nel toro di rame

---

<sup>19</sup> Cfr. il sito dell'Accademia Ungherese dell'Arte dedicato all'artista: <<https://mma-kademia.hu/alkoto/-/record/MMA56751>>, Szabó 2010 e Sturcz 2022: 78-147.

come prima vittima. Nelle immagini di József Gaál non c'è nessuna vittima rinchiusa nel mostro di metallo, infatti la prima delle quattro creature ha un feto umano che cresce nel suo corpo di metallo, forse il frutto della penitenza e della sofferenza.

Gli abitanti degli inferni medievali nella loro ibridità, nelle loro dimensioni sovrumane e nella loro inquietudine assolvono a una funzione punitiva simile: così fa anche il Minotauro di Dante, raffigurato esattamente così nei primi codici danteschi, con il corpo di toro e la testa di uomo. Le creature scultoree di Gaál, con i loro volti e i loro corpi fasciati, diventano penitenti spogliati e ammutoliti invece di mostri carnefici. Il loro corpo legato, la loro pelle e nudità glabra, il rosso della carne evocano inevitabilmente la metafora di Marsia, la metafora del primo artista, che già Judit Szeifert considerava una chiave interpretativa parlando della serie degli *skinhead* degli anni '90 di József Gaál, che sarà uno dei suoi temi ricorrenti e sempre autodefinitorio (Szeifert 2005).

Marsia è interpretato come *figura Dantis* dalla critica recente,<sup>20</sup> è l'artista che rivaleggia con Apollo, evocato da Dante nel canto iniziale del *Paradiso*, in un punto di grande rilievo nella struttura dell'opera. Il poeta della *Commedia* implora così l'antica divinità della poesia per ottenere aiuto:<sup>21</sup>

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro  
fammi del tuo valor sì fatto vaso,  
come dimandi a dar l'amato alloro.

[...]

Entra nel petto mio, e spira tue  
sì come quando Marsia traesti  
de la vagina de le membra sue.

(*Pd* I 13-15, 19-21)

<sup>20</sup> Brownlee (1991); Rigo (1994: 67-70, 119-124); Levenstein (2003); Hollander (2010).

<sup>21</sup> Un mio saggio precedente tratta i miti d'arte ovidiani nella *Commedia* (Draskóczy 2019: 165-186).

Tuttavia, l'invocazione presenta Apollo con delle storie mitologiche in base alle quali egli non può in alcun modo essere considerato suo degno patrono né dal punto di vista morale, né in qualità di poeta, facendo riferimento alla scena in cui il "buon Apollo" scuoiava il musicista in competizione con lui, che è avvenuta in assenza di testimoni. In buona parte dei resoconti mitologici medievali, che Dante con ogni probabilità conosceva, la sconfitta di Marsia nella competizione non è determinata dalla sua mancanza di talento, bensì dalla prepotenza e dalla scorrettezza di Apollo, oppure dalla supremazia della lira rispetto al flauto. Benché la terzina dantesca possa essere letta anche al contrario, interpretando *in bono* lo scuoiamento – che parallelamente all'implorazione di Boezio,<sup>22</sup> e in accordo con l'interpretazione neoplatonica (cfr. Durling e Martinez 2011: 34), rappresenterebbe la separazione dell'anima dal corpo, desiderata e chiesta da Dante perché soltanto liberato dalle nebbie e dagli impedimenti terreni sarà capace di descrivere le esperienze paradisiache –, nell'interpretazione di essa ritengo più importante il nucleo archetipico del mito degli umani che sfidano gli dei, espresso da János György Szilágyi. La figura di Marsia sia nell'opera dantesca che in quelle di József Gaál è rappresentante «dell'artista che produce cultura, che nega l'ordine esistente del mondo e gli si oppone», che si batte con tutto il suo essere per la sostituzione di tale ordine con uno di grado superiore, dello «spirito creativo che percepisce il mondo intorno a sé come opprimente e troppo stretto» e quindi «osa misurare sé stesso – ed è in grado di farlo – con l'universo» (Szilágyi 1982: 230-231).

---

<sup>22</sup> «Inuocandum, inquam, rerum omnium patrem, quo praetermisso nullum rite fundatur exordium» (III, ix 33); «Da, pater, augustam menti conscendere sedem» (22); «Dis-sice terrenaе nebulas et pondera molis» (25). Edizione di riferimento: Boethius 1990.



József Gaál, *Vezeklések kora III* ('Epoca delle penitenze' III), 2021,  
acrilico su tela, 330 x 210 cm.

## 5. IL CARONTE INFERNALE E QUELLO CELESTE: I DUE “SAN CRISTOFORO” DI JÓZSEF BAKSAI

L'arte di József Baksai (Budapest, 1957), grafico e pittore,<sup>23</sup> è caratterizzata dalla dualità, dualismo che si manifesta da un lato nel suo metodo creativo, nei soggetti ritratti e nelle tecniche che utilizza; dall'altro lato, i suoi dipinti includono anche figure della mitologia antica, motivi di antiche storie greche, egizie e cretesi, nonché figure simboliche dell'Antico e del Nuovo Testamento.<sup>24</sup> Una caratteristica comune nell'arte di Dante e in quella di Baksai è che a entrambi piace costruire figure con connotazioni differenti, fondendo elementi di culture diverse, miti classici, folcloristici, biblici e cristiani, creandone dei personaggi complessi, carichi di valori simbolici.

Due quadri di József Baksai, esposti alla mostra, dallo stesso titolo *San Cristoforo* (uno del 1992, l'altro del 2020) sono complementari l'uno all'altro: entrambi sono dipinti a olio a dimensione umana (2 metri per 1) e in entrambi il colore è applicato a strati spessi (la vernice è preparata dall'artista stesso). Sono nati dall'ispirazione del romanzo di Michel Tournier *Il re degli ontani* (1970) in cui i due simboli costitutivi sono San Cristoforo e l'*Erlkönig*, il Re degli Elfi del mito germanico, conosciuto perlopiù per la ballata di Goethe (1782) dove l'*Erlkönig* rappresenta la morte che rapisce un bambino malato. Abel, il protagonista del romanzo di Tournier, è cresciuto nell'orfanotrofio di San Cristoforo, non amato da nessuno e incapace di relazionarsi. Durante la Seconda Guerra Mondiale, viene catturato dai nazisti e recluta i bambini per una loro scuola di addestramento militare imperiale in un castello prussiano in una foresta paludosa. Nella sua statura “da orco” e nel suo compito di rapire-trasportare bimbi richiama allo stesso tempo queste due figure di connotazioni di-

---

<sup>23</sup> Il sito ufficiale dell'artista è: <<https://baksaijozsef.hu/>>. La carriera dell'artista fino al 2014 è presentata dalla monografia di Judit Szeifert (2014a) e da Sturcz (2022: 148-193).

<sup>24</sup> Come nota Judit Szeifert, cfr. il sito dell'Accademia Ungherese dell'Arte dedicato all'artista: <<https://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA34990>>.

versissime. Per i ragazzi catturati lui è un gigante-mostro, l'*Erlkönig*, mentre nella sua concezione emotiva è Cristoforo, portatore di bambini, e questa è la sua missione, l'unica fonte di amore e sacralità.

San Cristoforo fu un martire paleocristiano, un gigante che portò i pellegrini attraverso un fiume. Secondo la versione della *Legenda aurea* (XIII secolo) (edizione critica: Maggioni 2004) faceva il traghettatore su un fiume, e una notte gli si presentò un fanciullo per farsi portare al di là del fiume. Il gigante, malgrado la sua statura e forza, si piegò sotto il peso di quel bimbo piccolo, che sembrava pesare sempre di più a ogni passo, e il gigante fu quasi sopraffatto dal fiume. All'altra riva al traghettatore il bambino rivelò di essere il Cristo, confessandogli inoltre che aveva portato sulle sue spalle non solo il peso del corpo del bambino, ma il peso del mondo intero. Da qui l'etimologia del nome di Cristoforo, 'Χριστοφορος' in greco, che significa 'portatore di Cristo'.

I due dipinti *San Cristoforo* di Baksai risultano allo stesso tempo antitetici e complementari: il primo, un omaggio a Francis Bacon, rappresenta su sfondo scuro una figura infernale, orrificica, che richiama l'atmosfera del terzo canto dell'*Inferno* dantesco, dove anche le parole sono «di colore oscuro» (*If* III 10), dove si sentono solo sospiri e pianti e dove «ogne speranza» va abbandonata. Il San Cristoforo di Baksai rievoca la figura del Caronte dantesco, già a sua volta contraddittoria e formata da elementi di culture diverse. Nella prima descrizione dantesca Caronte è un personaggio rispettabile e anziano, «un vecchio, bianco per antico pelo» (*If* III 83), per poi rivelarsi un «dimonio» con occhi di fuoco («'ntorno a li occhi avea di fiamme rote», *If* III 99). È l'aspetto demoniaco della descrizione dantesca che viene accentuato nella figura di San Cristoforo di Baksai, che al posto di trasportare il Cristo bambino sembra portare un dannato con mani sanguinanti. Il quadro ritrae il momento della leggenda di San Cristoforo in cui il bambino diventa sempre più pesante e il traghettatore pensa che annegheranno insieme nel fiume, e la scena è adombrata dalla possibilità di dannazione.

Mentre il secondo San Cristoforo di Baksai, su sfondo chiaro, già umanoide e di colore corporeo, dotato di corna da Mosè, come nella leggenda paleocristiana trasporta l'essenza divina, rappresentata da un filo di luce

d'oro sopra le spalle della figura. E questo nuovo San Cristoforo – come Dante viaggiatore – è indirizzato verso la salvezza, «SALUS», iscritta sulla pittura in latino, nella lingua sacrale, sul lato destro del Cristoforo, sulla linea estesa del remo, che gli indica la strada.



József Baksai, *Szent Kristóf I* ('San Cristoforo' I), 1992,  
olio su tela, 100 x 240 cm;

József Baksai, *Szent Kristóf II* ('San Cristoforo' II), 2020,  
olio su tela, 100 x 240 cm.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (2011): *“The Divine Comedy” of Dante Alighieri. Paradiso*, vol. III, a cura di R.M. Durling e R.L. Martinez, New York, Oxford, Oxford University Press.
- ALIGHIERI, D. (2019): *Komédia I. Pokol. Kommentár*, a cura di J. Kelemen (con la collaborazione di J. Nagy), traduzione e commento di M. Berényi, E. Draskóczy, B. Hoffmann, J. Kelemen, N. Mátyus, J. Nagy e T. Tóth, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- ALIGHIERI, D. (2023): *Komédia II. Purgatórium. Kommentár*, a cura di J. Kelemen e J. Nagy, traduzione e commento di M. Berényi, E. Draskóczy, D. Faragó, B. Hoffmann, J. Kelemen, N. Mátyus, J. Nagy, M. Olbert e T. Tóth, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- BOETHIUS (1990): *Consolatio philosophiae*, a cura di J.J. O'Donnell, Bryn Mawr, Pa., Thomas Library, Bryn Mawr College.
- BROWNLEE, K. (1991): *Pauline vision and ovidian speech in “Paradiso” I*, in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante’s “Commedia”*, a cura di R. Jacoff e J.T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press, pp. 202-213.
- DRASKÓCZY, E. (2019): *La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella “Commedia”*, in *Miti figure metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, a cura di C. Cattermole Ordóñez e M. Ciccuto, Firenze, Le Lettere, pp. 165-186.
- GREGORIO MAGNO (2005/2006): *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, a cura di S. Pricoco e M. Simonetti, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 2 voll.
- HOLLANDER, R. (2010): *Marsyas as figura Dantis: Paradiso 1.20*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America» (27 April 2010) [<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>].

- IACOPO DA VARAZZE (2004): *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G.P. Maggioni, Firenze, Sismel.
- LEVENSTEIN, J. (2003): *The re-formation of Marsyas in "Paradiso" I*, in *Dante for the new millennium*, a cura di T. Barolini e W. Storey, New York, Fordham University Press, pp. 408-421.
- MÁTYUS, N. (2022): *Kik vannak a Pokol legmélyén?* ('Chi si trova nelle profondità dell'Inferno?'), in *DANTE-EMLÉKKÖNYV 2021. Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából* ('La commemorazione di Dante. Studi in occasione del 700° anniversario della morte di Dante'), a cura di E. Draskóczy e N. Mátyus, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, pp. 33-46.
- MÁTYUS, N. e KOMLÓSSY, G. (a cura di) (2023): *Dante degli ungheresi*, Bibliotheca Academiae Hungaria 9, Roma, Viella.
- RIGO, P. (1994): *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki.
- SILVERSTEIN, T. e HILHORST, A. (1997): *Apocalypse of Paul. A New Critical Edition of Three Long Latin Versions*, Genève, Patrick Cramer Éditeur.
- SZABÓ, N. (2010): *Az önmagával viaskodó ember: Gaál József művészete* ('L'uomo in lotta con se stesso. L'arte di József Gaál'), Budapest, T-Art Alapítvány.
- STURCZ, J. (2009): *Lovas Ilona* ('Ilona Lovas'), Budapest, HUNGART Egyesület.
- STURCZ, J. (2021): *Kinek a pokla ma Dante Pokla? I nostri inferni e quello di Dante* (catalogo della mostra), traduzione di R. Janczer e F. Ciccarriello, a cura di Gy. Komlóssy, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia ('Accademia Ungherese dell'Arte').
- STURCZ, J. (2022): *Dante pokla ma*, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia.

- SZEIFERT, J. (2005): *Marszüasz – Gaál József művészete*, Budapest, Arcus Kiadó.
- SZEIFERT, J. (2014a): *Baksai*, Budapest, T-Art Alapítvány.
- SZEIFERT, J. (2014b): *Szurcsik József*, Budapest, Hungart Kiadó.
- SZILÁGYI, J.Gy. (1982): *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról* ('Paradigmi. Saggi sulla letteratura antica e sulla mitologia'), Budapest, Magvető Kiadó.
- TOURNIER, M. (1970): *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard.
- VÍGH, É. e DRASKÓCZY, E. (a cura di) (2021): "*Quella terra che 'l Danubio riga*". *Dante in Ungheria*, Roma, Aracne.
- V. KOVÁCS, S. (a cura di) (1985): *Tar Lőrinc pokoljárása. Középkori magyar víziók* ('Il viaggio di Lorenzo di Tar all'inferno. Letteratura visionaria nell'Ungheria medievale'), Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- WAGNER, A. (a cura di) (1882): *Visio Tungdali*, Lateinisch und Altdeutsch, Erlangen, Deichert.



TRACCE, SIMBOLI



# Variazioni narrative e allegoriche sulla selva dantesca nell'opera di Giorgio Caproni

DARIO GALASSINI  
University College Cork  
120228026@umail.ucc.ie

## RIASSUNTO:

Il contributo si propone di leggere l'opera di Giorgio Caproni e riflettere sulla permeabilità del modello dantesco della *Commedia* in relazione al cronotopo della selva. Specialmente nella produzione più matura e ultima, lo scenario boschivo è sfondo di una ricerca di senso ininterrotta e assume sempre nuove valenze narrative e allegoriche. Una breve disamina delle tre selve dantesche e un percorso attraverso testi scelti di Caproni renderà evidente l'impatto di *Inferno* I e *Inferno* XIII sulla poetica dell'autore.

PAROLE CHIAVE: Caproni, Dante, *Commedia*, selva, allegoria, appropriazione, intertestualità.

## ABSTRACT:

This article aims to read Giorgio Caproni's oeuvre and to reflect on the chronotope of the wood as appropriated from Dante's *Divine Comedy*. Especially in his more mature and final poetics, the forest is the stage of an uninterrupted search for meaning and it takes on ever new narrative and allegorical values. A brief overview of the *Divine Comedy*'s three woods and an analysis of selected

texts by Caproni will clarify the impact of *Inferno* I and *Inferno* XIII on the author's poetics.

KEYWORDS: Caproni, Dante, *Divine Comedy*, wood, allegory, appropriation, intertextuality.

Giorgio Caproni ricordava spesso la propria familiarità con le opere di Dante: il *Convivio*, la *Vita Nova* e specialmente la *Commedia* sono stati tra i principali modelli testuali su cui ha plasmato la propria voce di poeta (Caproni 1996: 36; Caproni 2014: 161, 183, 325-326, 378, 413, 415, 417-418, 426-427). Direttamente allusa nei titoli delle raccolte *Il seme del piangere* e *Il muro della terra*, la *Commedia* è stata per Caproni una compagna di vita fino agli ultimi anni prima della morte, come raccontava in un'intervista per Francesca Pansa nel 1989.<sup>1</sup> Contribuiscono al mito di un'instancabile consultazione dantesca anche i due ricordi del primo e dell'ultimo incontro con Dante: dalle letture di ragazzo sull'edizione Nerbini con illustrazioni di Gustave Doré, che il padre Attilio Caproni acquistava in fascicoli in edicola (Caproni 2014: 417-418), all'edizione del *Purgatorio* con sottolineature a matita, rinvenuta accanto al letto nel giorno della morte del poeta, aperta alle pagine del primo canto (Caproni 2016: LXXVII).

Del resto, la frequentazione dei testi danteschi da parte di Caproni non è una novità per la critica: molti sono stati gli studiosi che hanno dedicato contributi e saggi al tema, leggendo le opere poetiche dell'autore alla luce di Dante ed eventualmente mettendole in dialogo con il più allargato panorama delle appropriazioni dantesche contemporanee. In un saggio che rimane centrale per gli studi di intertestualità dantesca nella letteratura del ventesimo secolo, Alberto Casadei inserisce Caproni tra i poeti del secondo Novecento che si avvicinano a Dante per il suo plurilinguismo,

---

<sup>1</sup> «Sto leggendo il *Purgatorio*, i primi tre canti. [...] per riposarmi, e mi riposa davvero quel senso continuo di alba» (Caproni 2014: 417).

ora piegato alla «disgregazione delle certezze precostituite sulla realtà» (Casadei 2015: 52), mentre Maria Antonietta Grignani gli attribuisce il primato di «una intertestualità esposta e spesso dichiarata» (Grignani 2014: 91). L'espansione di quest'area di ricerca deve ora necessariamente confrontarsi sia con la prima produzione dell'autore, spesso trascurata, su cui bisognerà lavorare accostandovi soprattutto le prove giovanili di Dante, sia con la biblioteca personale del poeta, conservata in parte presso il Fondo Caproni della Biblioteca "G. Marconi" di Roma, in parte nella casa romana di via Pio Foà, 1: qui si potrebbero consultare i volumi di interesse dantesco (le edizioni delle opere e i contributi della critica) alla ricerca di *marginalia* e segni manoscritti di cui alcuni scambi privati con il figlio Attilio Mauro Caproni e una prima ricognizione a opera degli studiosi Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani (2020) e Luca Fiorentini (2022) ne ha già sottolineato la pregnanza.<sup>2</sup>

In questo contributo mi propongo di tornare brevemente sulla permeabilità della *Commedia* nell'opera di Caproni e di riflettere esclusivamente sul cronotopo della selva.<sup>3</sup> L'*incipit* della *Commedia*, col suo sistema portante di rime-chiave, che Caproni magistralmente scarnifica nella arcinota *Controcanto* (Caproni 2014: 161, 183), agisce a lungo nel sistema

---

<sup>2</sup> Dagli esiti preliminari delle visite di Bologna e Fabiani e da una mia conversazione telefonica con Attilio Mauro Caproni datata 2 dicembre 2019 risulta che Caproni utilizzasse frequentemente una piccola edizione Hoepli, dotata di un esiguo apparato critico e usata in seguito anche dalla figlia Silvana Caproni per lo studio scolastico, oltre a una seconda edizione della *Commedia*, edita da BUR in tre volumi, adottata soprattutto negli ultimi anni di vita. Nel corso della loro presentazione all'evento «*Tutti riceviamo un dono*». *Giorgio Caproni, trent'anni dopo*, tenutosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 22 gennaio 2020, Bologna e Fabiani hanno spesso enfatizzato lo stato degradato dei volumi e la stratificazione delle glosse.

<sup>3</sup> Questo articolo deriva da una relazione presentata in occasione del convegno dantesco internazionale «*L'ombra sua torna*». *Dante, il Novecento e oltre*, originariamente previsto per la primavera 2020 e in seguito rimandato al 19-21 aprile 2021 a causa della pandemia di Covid-19. Entrambi l'intervento e l'articolo vedono la loro origine nella mia tesi di laurea magistrale già parzialmente pubblicata in Galassini 2021, cui mi si concederà di rimandare per approfondimenti ulteriori.

poetico dell'autore.<sup>4</sup> La selva, infatti, mai necessariamente legata all'allegoria di peccato cristiano che detiene in Dante, è frequente teatro e sfondo degli episodi narrativi più maturi e complessi: come si dice in *Lui* («sono / tutti nel bosco», Caproni 2016: 401, vv. 2-3), qui si perde ogni *mézigue* del poeta,<sup>5</sup> impegnato in un' indefessa ricerca del senso della vita e nella caccia di un'impredibile Bestia che corrompe il reale e sancisce il definitivo fallimento della ragione. Non è un caso che Caproni sentisse «Dante attualissimo come “viaggiatore”» (2014: 378) e che in qualche modo ne emulasse l'andare, come risulta leggendo una versione mai pubblicata della poesia che apre *Il seme del piangere*, dal titolo *Perch'io...*, che propone una citazione diretta di *Inferno* II 32: «io non Enea, non Paolo sono» (Zuliani 2022: 132). Seppure il testo dato alle stampe non presenti traccia di questo verso, la fase redazionale riportata da Luca Zuliani non solo consente di rileggere *Il seme del piangere* come una catabasi (Fiorentini 2022: 201), ma stabilisce un legame identificativo forte tra gli io caproniani e il Dante personaggio così com'era all'inizio di *Inferno*: incerto, timoroso, non degno. Interrogarsi sulle variazioni narrative e allegoriche che la selva dantesca assume nella poesia di Caproni significa allora metterne a sistema i differenti usi e le diverse funzioni, per far risaltare gli intenti ludici e ossimorici di un autore che, proprio come sintetizzato da Casadei, utilizza Dante per sovvertire l'ordine delle cose.

Mi sembra utile introdurre il tema con un'obbligatoria precisazione: la selva di *Inferno* I non è, ovviamente, l'unico scenario boschivo presente nella *Commedia*. Nel poema si registrano diciannove occorrenze del so-

---

<sup>4</sup> Caproni presta molta attenzione al sistema di rime e non di rado si lascia ispirare da Dante, con cui si mette in aperta competizione nella poesia *Per «Erba francese»*, dove pone che non si possa far rimare “Parigi” con l'aggettivo “grigi”, banalità che è parzialmente presente anche nella *Commedia*: «(Dante, se la cavò / con un più toscano bigi. / Ma, in fondo, nemmen lui rimediò.)» (Caproni 2016: 877, vv. 7-9).

<sup>5</sup> La parola *mézigue*, in un linguaggio *argot*, indica il proprio sé: è questo il modo in cui Caproni definisce i molteplici io che prendono la parola nelle sue poesie, tutti duplicazioni del soggetto stesso (Baldacci 2016: 145-146).

stantivo “selva”<sup>6</sup> e rispettivamente tre e cinque occorrenze dei sinonimi “foresta”<sup>7</sup> e “bosco”.<sup>8</sup> Il maggior numero di occorrenze, ben ventuno su ventisette, è legato a tre ambienti fisici, reali, o comunque percepiti e raccontati come tali, indipendentemente dai valori allegorici a essi associati: la «selva oscura» di *Inferno* I 2, la «mesta / selva» di *Inferno* XIII 106-107, e la «selva antica» di *Purgatorio* XXVIII 23.

La selva iniziale, dove Dante personaggio si smarrisce per aver peccato, è definita con cinque aggettivi: oltre al proverbiale «oscura», è «selvaggia e aspra e forte» (*If* I 5) e «fonda» (*If* XX 129). Al di là del suo valore allegorico di rappresentazione del male cui l'uomo soccombe se smarrisce la «diritta via» (*If* I 3), questa selva è buia, intricata e profonda; il solo ricordarla fa rabbrivire, con un gioco di specchi per cui la paura di Dante personaggio smarrito nella selva è pari a quella di Dante autore impegnato a raccontare ciò che gli accadde.

Nonostante sia questo lo scenario boschivo più noto della *Commedia*, complice anche il memorabile *incipit* del poema e una più diffusa conoscenza di questo passo rispetto ad altri da parte del pubblico non esperto, la selva dei suicidi che occupa il secondo girone del settimo cerchio dell'*Inferno* è descritta con molta più cura di dettagli. Dante introduce questo ambiente come un «bosco / che da neun sentiero era segnato» (*If* XIII 2) e ne offre, a seguire, una lunga descrizione che procede per accumulo di dettagli e attraverso una serie ripetuta di negazioni (*If* XIII 1-9). L'ambiente è indifferentemente nominato “selva” o “bosco” e le occorrenze di questi due termini sono moltissime tra *Inferno* XIII e *Inferno* XV. Trascurando quei casi che servono più da vicino alla narrazione (come quando Pier delle Vigne racconta come arrivano le anime nella «mesta / selva», a *Inferno* XIII 97, o quando Virgilio esorta Dante a proseguire oltre, a *Inferno* XIV 140), l'ambiente è presentato come una «selva piena

<sup>6</sup> *If* I 2, 5; *If* IV 65-66; *If* IX 69; *If* XIII 97, 107, 117, 124; *If* XIV 10, 77; *If* XV 13; *If* XX 129; *Pg* XIV 64; *Pg* XXVIII 23, 108; *Pg* XXXII 31, 158.

<sup>7</sup> *Pg* XXVIII 2, 85; *Pg* XXIX 17.

<sup>8</sup> *If* XIII 2; *If* XIV 75, 140; *Pg* XXV 130; *Pg* XXXII 42.

/ di nere cagne» (*If XIII* 124-125) o ancora una «dolorosa [...] ghirlanda» (*If XIV* 10) che circonda la zona sabbiosa del terzo girone. Questa selva, pur distante dal valore allegorico che Dante associa a quella di *Inferno* I, ne rispecchia i connotati: è buia e frondosa, senza sentieri, un ambiente ostile che richiama quello dell'*incipit* del poema anche per la presenza di terribili fiere (le Arpie, le «nere cagne») e per l'utilizzo del termine «veltri» (*If XIII* 126), seppure ancora fuori di allegoria. Il richiamo a *Inferno* I è in qualche modo anche rafforzato dall'intertesto attivo nelle parole di Pier delle Vigne, che dichiara, poco dopo aver preso la parola: «uomini fummo, e or siam fatti sterpi» (*If XIII* 37). Il verso riprende la prima distinzione operata da Virgilio a *Inferno* I 67 («non omo, omo già fui») e porta il suicida a rivendicare la propria natura disumana, di pianta «'nvolta» (*If XIII* 5) e «silvestra» (*If XIII* 100). Pier delle Vigne è voce di una selva parlante, una selva d'anime, la cui natura fantastica si contrappone al valore prettamente allegorico della selva dell'*incipit*.

Molto diversa è la terza selva, quella del Paradiso Terrestre, cui Dante personaggio accede in *Purgatorio* XXVIII. Non a caso, il canto si apre con una lunga descrizione del nuovo ambiente (*Pg XXVIII* 1-21), che è definito come una «divina foresta spessa e viva» (*Pg XXVIII* 2), una «selva antica» creata da Dio prima dell'uomo. Oltre a qualche occorrenza legata ancora a necessità narrative (come a *Purgatorio* XXVIII 85, o quando la foresta fa a Dante da «scudo / a la puttana e a la nova belva», a *Purgatorio* XXXII 159-160), la selva è anche «folta» (*Pg XXVIII* 108), «alta [...] vòta» (*Pg XXXII* 31), cioè disabitata, non più casa degli uomini dopo il peccato originale commesso da Eva. Da un punto di vista narrativo, questa «gran foresta» (*Pg XXIX* 17) si estende su più canti e, a ben vedere, è lo scenario boschivo che più a lungo fa da sfondo al racconto.

Le altre sei occorrenze in cui compare il sostantivo “selva” o uno dei suoi sinonimi non fanno riferimento a nessuno di questi tre ambienti: i contesti sono i più disparati e i tre termini vengono utilizzati all'interno di similitudini, o con valore metaforico, o ancora con riferimento al mito o alla realtà di Dante autore. I primi due casi si registrano a *Inferno* IV 65-66: «ma passavam la selva tuttavia, / la selva, dico, di spiriti spessi». La

precisazione del verso 66 serve a distinguere questo uso del termine “selva” da quello che più facilmente verrebbe in mente a quest’altezza del poema, la selva di *Inferno* I, e a sottolineare come qui la parola sia usata come metafora per indicare la densità della folla degli spiriti incontrati. L’inestricabilità di questo gruppo e la difficoltà del farsi largo tra la folla sono ben rappresentate nella metafora e attraverso l’aggettivo «spessi», che più tardi sarà volto a indicare lo scenario boschivo posto sulla cima del monte Purgatorio. Un altro uso metaforico del termine è quello che si legge in *Purgatorio* XIV, all’interno di un sistema di metafora continuata: qui lo spirito purgante Guido del Duca si lancia in un’invettiva profetica contro Fulcieri da Calboli, definito «antica belva» (Pg XIV 62),<sup>9</sup> che col suo operato condurrà Firenze (la «trista selva» del verso 64) alla rovina. Lo scenario boschivo è ancora una volta negativo e teatro delle inique azioni del podestà che condizioneranno la città per molti anni a venire. Al verso 66, però, Guido del Duca utilizza il verbo “rinselvare” in ottica contraria: proprio a causa di Fulcieri da Calboli, Firenze non riuscirà facilmente a recuperare salute e ritornare la selva rigogliosa e accogliente di un tempo. Questo doppio utilizzo pare quindi suggerire che Firenze potesse essere, prima dell’arrivo del podestà, una selva florida, un ambiente più simile a quello purgatoriale che a quello infernale: in altri termini, sarebbe l’azione umana a rendere “trista” la selva, non più casa di pace, ma di bestialità. L’immagine della selva impoverita, prima rigogliosa poi ridotta a scheletro, ricorderebbe allora la «mesta / selva» di *Inferno* XIII. La presenza bestiale nel passo, poi, è chiaramente ispirata a quella di *Inferno* I: a questo rimando contribuiscono i due appellativi attribuiti al podestà, prima «cacciatore di [...] lupi» (Pg XIV 59), poi «antica belva», di loro ancora più feroce, immagine di una violenza maggiore rispetto a quella della lupa «di tutte brame / [...] carca» (*If* I

<sup>9</sup> L’attribuzione dell’apposizione a Fulcieri non è universalmente condivisa, dal momento che alcuni commentatori la leggono in riferimento alle sue vittime: a me sembra comunque più convincente riferirla a Fulcieri perché «meglio si conviene all’immagine che segue (Pg XIV 64), di un animale che esce insanguinato dal bosco dove ha compiuto le sue stragi» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 1991-1997: *ad locum*, Pg XIV 62, reperibile sul database del *Dartmouth Dante Project*, <https://dante.dartmouth.edu/>).

49-50). L'ultimo degli usi retorici del sostantivo si legge in *Inferno* IX: nella lunga similitudine che anticipa l'arrivo del messo celeste (*If* IX 67-72), si paragona il frastuono provocato dalle ali dell'angelo a quello di un forte vento che «fier la selva» (*If* IX 69), che abbatte i rami e mette in fuga «le fiere e li pastori» (*If* IX 72). In questo caso è difficile attribuire all'uso un connotato univoco di positività o negatività, dal momento che il termine ha solo valore descrittivo e la similitudine è piuttosto costruita per sottolineare il ruolo del vento, proposto come elemento di una potenza inaudita, unico risolutore dell'*impasse*. Altri due usi di "bosco" si trovano a *Purgatorio* XXV 130, dove il sostantivo viene usato per rievocare genericamente il mito di Diana, ritirata nella selva, e a *Purgatorio* XXXII 42, dove se ne impiega il plurale per dire che l'altezza dell'Albero dell'Eden, simbolo della conoscenza del bene e del male, sarebbe impressionante anche nei boschi dell'India, a sottolinearne l'esoticità e l'inaccessibilità.

Credo che questa disamina renda evidente la coesistenza di due idee contrapposte di selva, in Dante: una oscura, dove ci si smarrisce, e una mistica, dove ci si ritrova. Ponendo una coincidenza di ambienti tra la selva di *Inferno* I e quella di *Inferno* XIII, entrambi descritti come scenari boschivi tetri e spaventosi, nonostante abbraccino differenti valori allegorici e utilizzi narrativi, e mettendoli in dialogo con la «selva antica» della cima del monte Purgatorio, si nota come queste due idee di bosco aprono e chiudono il percorso umano mortale di Dante personaggio: il luogo dove Dante rovina dopo aver peccato è porta di inizio di tutto il viaggio, che gli consentirà di raggiungere, sul finire di *Purgatorio*, un'altra selva, varco di accesso alla vera e propria redenzione, al regno di Dio.

L'esistenza di almeno due ambienti boschivi nella *Commedia* necessariamente problematizza qualsiasi riferimento in ottica intertestuale: non basterà prendere in considerazione la selva dell'*incipit* del poema, perché altri scenari sono nello stesso modo nominati, se non addirittura descritti. Apparirà chiaro, però, alla fine di un breve percorso attraverso alcuni testi scelti di Caproni, quanto il modello più da lui utilizzato sia quello della selva buia e intricata, la selva infernale, quindi, indifferente-

mente nei connotati propri di *Inferno* I o di *Inferno* XIII, anche se narrativamente e allegoricamente sempre più vicino a quella «oscura» dell'*incipit* del poema. Inoltre, nonostante qualsiasi rimando al primo canto dell'*Inferno* possa a pieno titolo entrare tra quelli che Zygmunt Barański definisce «dantismi inevitabili» (1985: 22), legati a un'enciclopedia nazionale condivisa, a una «memoria collettiva» (Contini 1976: 78), sarà interessante notare come le operazioni di Caproni dimostrino piena consapevolezza del meccanismo intertestuale, secondo un'imitazione ludica o parodica (Härri 2004) e mai mimica: non dantismi inevitabili, quindi, ma appropriazioni necessarie al sistema poetico dell'autore e in esso ben integrate.

Prima di analizzare i testi poetici, è necessario registrare che uno dei più interessanti utilizzi della selva dantesca si legge nel saggio *La precisione dei vocaboli ossia la Babele*, punto di partenza di un lungo ragionare che farà dell'argomento di questo contributo uno dei temi centrali della stagione poetica più matura dell'autore. Per Caproni, l'uomo non si può fidare della parola, che è illusoria per sua natura e distrugge ogni relazione tra sé e l'oggetto che nomina (in *Le parole*, scrive che «le parole [...] / dissolvono l'oggetto» Caproni 2016: 460, vv. 1-2). In linea con quanto esplorato dall'arte concettuale di Joseph Kosuth, la parola non denota, quindi, ma rispecchia il reale, creandone una versione parallela. Nel saggio del 1947, Caproni si rifà esplicitamente a *Inferno* I per raccontare un Adamo rinchiuso in una prigione costruita dalle sue stesse parole: «si creò *nelle* parole i campi del suo *esilio* e della sua servitù – si perdette nella foresta delle parole (nella selva oscura) senza possibilità, forse, di risalire il diletto colle» (Caproni 1996: 22).<sup>10</sup> Il riferimento alla «selva oscura» e quello successivo al «diletto colle», sintesi dei danteschi «colle» (*If* I 13) e «diletto monte» (*If* I 77), rendono esposta l'intertestualità del passo. Adamo è poi ripreso dall'autore nell'atto di nominare il mondo, dando alle parole il valore conoscitivo del linguaggio logico. Nel sistema di metafore continuato, si dice che «tu che tanto più infittisci e fai oscura

<sup>10</sup> Corsivo d'autore.

la foresta (ecco che ti sei autocondannato) quanto più *nomini* per diradarla» (Caproni 1996: 23).<sup>11</sup> Questo passo, che ancora una volta riprende l'aggettivazione della selva dell'*incipit* della *Commedia* e ne sostituisce il sostantivo "selva" con il sinonimo "foresta", continua a insistere sull'idea della gabbia delle parole, che con moto contrario si restringe e ispessisce sempre di più, quanto più si cerca di aprirla al reale.

La posizione è ribadita in un altro saggio del 1947, intitolato *Il quadrato della verità*. Per Caproni, il poeta agisce come ponte tra le realtà parallele degli oggetti e dei nomi e addirittura pronuncia a un doppio livello di verità, perché i vocaboli del canto sono oggetti liberi (Caproni 1996: 18-20). Fuori del linguaggio poetico, l'esperienza del mondo non può passare per il verbale, perché è impossibile conoscere le cose attraverso le parole che le indicano: la funzione della citazione dantesca in *La precisione dei vocaboli ossia la Babele* è quella di immaginare un luogo buio e inospitale, dove allegoricamente l'io cade proprio perché ha peccato, perché ha compiuto l'atto superbo del nominare. Così, Caproni attribuisce il peccato originale non più a Eva, ma a Adamo, che ha condannato sé stesso e tutta l'umanità all'esilio. A loro («forse», come scrive più ironico che possibilistico l'autore) non è data possibilità di risalire il «diletto colle», ovvero di tornare a essere liberi: il risultato sarebbe diametralmente opposto rispetto alla vicenda di Dante, che non a caso è proprio un poeta. Questa idea, comunque, sembra non più attiva all'altezza delle raccolte pubblicate prima della morte, specialmente *Il franco cacciatore* e *Il Conte di Kevenhüller* (Ferretti 2016: 134-136). Portato agli estremi, infatti, il ragionamento fa approdare Caproni a una logica del dubbio che scardina ogni possibilità di conoscere e parlare del mondo, fino al definitivo fallimento del *verbum* di Dio.

I testi che ora prenderò in esame sono tutti appartenenti alla stagione matura e ultima dell'autore e inclusi nelle raccolte *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), *Il muro della terra* (1975), *Il franco cacciatore* (1982), *Il Conte di Kevenhüller* (1986) e *Res amissa*

---

<sup>11</sup> Corsivo d'autore.

(1991). Con l'intento di metterne in risalto le variazioni narrative e allegoriche sulla selva dantesca, non presenterò i testi seguendo l'ordine di pubblicazione, accorpendoli piuttosto per sviluppo e funzione.

Oltre alla funzione di rappresentazione linguistica, un secondo utilizzo della selva dantesca è legato a un'immagine di appartenenza. Lo scenario boschivo fa certamente da sfondo in *Cabaletta dello stregone benevolo*, dove assume proprio questo valore allegorico, particolarmente significativo perché diverso da quello che si vedrà essere dominante nelle ultime raccolte dell'autore:

Non chieder più.  
Nulla per te qui resta.  
Non sei della tribù.  
Hai sbagliato foresta.

(*Cabaletta dello stregone benevolo*, Caproni 2016: 359)

Il brevissimo testo, in linea con la progressiva rarefazione cui Caproni sottopone la sua poesia a partire da *Il muro della terra*, presenta uno stile martellante e angoscioso: a ogni verso corrisponde una frase compiuta e l'incedere è zoppicante e a singhiozzi, in rima alternata, con uso insistito di tre negazioni, tutte poste in apertura di verso (con anafora del «non» ai versi 1 e 3). La poesia sembra la trascrizione della risposta che, un po' spazientita, una persona dà a un'altra, in seguito a domande evidentemente ripetute e cadenzate. L'utilizzo che qui Caproni fa dell'ipotesto dantesco è sottile e stratificato. Come in *Inferno I*, lo scenario boschivo è associato all'errore e all'essersi smarriti: l'altro viene respinto dallo stregone «benevolo», che si fa carico di rivelargli una verità scomoda, ovvero di non far parte della tribù di cui lui è a capo. L'errore, quindi, non è quello dell'essersi addentrati nella foresta, ma quello di averne confusa una per un'altra. Rivendicando lo spazio della foresta come quello della propria tribù, lo stregone gli attribuisce il connotato familiare di casa di un gruppo determinato di persone, di cui però lo straniero non fa parte, né a cui può unirsi. Il testo pone la selva al centro della vita e mescola le caratteristiche narrative di *Inferno I* con quei valori più positivi propri degli

ultimi canti del *Purgatorio*. Lo stregone, infatti, ribadisce all'altro la sua natura di estraneo ed esule e lo invita ad andarsene per cercare un'altra foresta, quella dove risiede, che per equivoco si è presa per quella dove ci si è smarriti: là lo straniero sarà accolto dalla sua tribù, nella sua vera casa. Inoltre, ma sarebbe un'operazione un po' arbitraria, se si mantenesse attiva l'allegoria dantesca che associa la selva al peccato, fare assumere alla foresta il valore familiare di casa significherebbe indicare che la condizione di errore è intrinseca all'essere umano, che qui (nella selva, nell'errore) risiede. Da un punto di vista formale, la cabaletta sembra richiamare la lunga descrizione della selva di *Inferno XIII*, condotta per negazioni, con cinque occorrenze del "non" in anafora nell'arco di soli nove versi.

Anche *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* dà un connotato familiare alla foresta, che l'io presenta come uno degli elementi del paesaggio che lo legano alla sua terra e che gli impediscono di andarsene, nonostante così abbiano fatto tutti gli altri:

Meglio – lo so – è ch'io vada  
 prima che me vada anch'io.  
 Eppure, non mi risolvo. Resto.  
 Mi lega l'erba. Il bosco.  
 Il fiume. [...]

(*Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, Caproni 2016: 346, vv. 12-16)

La stessa idea ricompare anche in *Res amissa*, l'ultima raccolta poetica di Caproni, pubblicata postuma. Sebbene qui lo scenario boschivo perda di centralità rispetto alle raccolte precedenti,<sup>12</sup> la poesia *Versicoli quasi ecologici* riprende l'idea della foresta come casa dell'uomo. Qui, il bosco è uno degli elementi naturali in pericolo, la cui scomparsa metterebbe a

<sup>12</sup> Il termine "selva" non è mai menzionato in *Res amissa*. I suoi sinonimi "foresta" e "bosco" compaiono, ma senza specificazioni ulteriori e nemmeno con valore di sfondo, almeno in *Verlainiana*, in *I cardini* e in *In un bel mattino di piena estate*.

serio rischio la vita e contribuirebbe all'allargarsi del «paese guasto» (Caproni 2016: 788, v. 16), di dantesca ed eliotiana memoria:

[...] Dove  
 sparendo la foresta  
 e l'aria verde, chi resta  
 sospira nel sempre più vasto  
 paese guasto: «Come  
 potrebbe tornare a esser bella,  
 scomparso l'uomo, la terra».

(*Versicoli quasi ecologici*, Caproni 2016: 788, vv. 12-18)

Ancora con un certo valore di appartenenza, specificamente rivolto all'umano, è la selva di *La preda*, testo che lavora sui motivi della caccia e della rappresentazione dell'Altro come Bestia, entrambi centrali in *Il Conte di Kevenhüller*. All'altezza della raccolta, i *mézigues* del poeta inseguono una Bestia impredibile, più cerebrale e allegorica che reale. La Bestia è qui definita “preda” in virtù del suo essere cacciata ed è rappresentata in molteplici modi, spesso mediante accostamenti ossimorici; in chiusura del testo è detto che «appare / (s'inselva) nella nostra voce» (Caproni 2016: 559, vv. 30-31). Alla luce di quanto espresso da Caproni in un'intervista del 1986, per cui «la vera Bestia è il male in tutte le sue mutevoli forme» (Caproni 2014: 341), e ritornando alla *Commedia* di Dante, appare significativo l'utilizzo del verbo “inselvarsi” (che pure ottiene maggior risalto per via della sua natura di inciso tra parentesi)<sup>13</sup> rapportato a una Bestia, che ricorda quanto discusso relativamente all'invettiva di Guido del Duca contro Fulcieri da Calboli, in *Purgatorio* XIV. Lì, però, il verbo “rinselvare” significava la rinascita di Firenze dopo la distruzione portata dal podestà; al contrario, qui il verbo “inselvarsi” racconta l'azione

<sup>13</sup> In Caproni, la parentesi è «figura grafica di uno sdoppiamento, se non proprio di una scissione: non esattamente dell'io, che trattiene presso di sé il controllo del punto di vista, ma dei tempi o forse dei livelli della percezione» (Scaffai 2015: 212); mette in primo piano le frasi, le rinforza e le inserisce «più drammaticamente o insidiosamente nel vivo del discorso» (Raboni 2005: 137).

della preda che si nasconde tra le fronde di un bosco, in questo caso metafora della voce dell'umanità, a protezione di sé o più probabilmente in agguato.

Un racconto in prosa del 1946, intitolato *Come in una foresta*, può anticipare quanto si dirà di seguito riguardo a una terza funzione narrativa e allegorica della selva dantesca nei testi poetici di Caproni, che si vedrà essere la più frequente. Qui, la partenza per la guerra dei padri di Marcellino e di Elisabetta interrompe bruscamente l'infanzia dei due bambini, mentre la stessa Elisabetta non riesce a scappare alla guerra e ne rimane in qualche modo vittima, anche da sopravvissuta. In questo caso, la selva corrisponde a una tela inestricabile dalla quale è impossibile svincolarsi e che porta a una definitiva perdita di ogni speranza: «Elisabetta, la quale Marcellino da quella sera non rivide più, perduta anche lei nella guerra come in una foresta» (Caproni 2008: 286).

L'idea di una selva labirintica dove perdersi è ripresa da Caproni in molte poesie, già a partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*. La raccolta del 1965 porta Caproni a sperimentare con forme lunghe e dialogate, secondo una modalità teatrale inedita che non troverà ampio seguito nelle raccolte successive.<sup>14</sup> I personaggi che si presentano all'interno della raccolta, tutti *mézigue* dell'autore, si lanciano in discorsi prolissi e danno voce a tematiche gravi e irrisolvibili mediante un sapiente e disinvolto uso dell'ironia, mentre «cercano di nascondere nel profluvio delle loro parole l'angosciante silenzio che li sovrasta» (Baldacci 2016: 95). In questo, il guardacaccia di *Il fischio (parla il guardacaccia)* è un protagonista esemplare: proprio dal silenzio, più esistenziale che sonoro, prende le mosse la narrazione, con il fischio già evocato nel titolo che gli stuzzica l'orecchio. Pur non ancora esplicito all'inizio del testo, il fischio proviene da un «bosco» (Caproni 2016: 250, v. 10), che è rappresentazione allegorica di un misterioso e inconoscibile Altro. Il guar-

---

<sup>14</sup> Proprio il *Congedo* segna nel lungo percorso artistico del poeta il passaggio a una scrittura nuova, più matura e coesa in temi e strutture narrative: è un «libro bifronte [...] che al futuro si protende in maniera decisa circoscrivendo il campo di riflessione e fissando un repertorio d'immagini su cui Caproni tornerà ad insistere» (Surdich 1990: 81).

dacaccia cerca di associare il suono ascoltato a qualcosa di familiare, come al «fischio del bracconiere» (Caproni 2016: 250, v. 2), ma conclude infine che il richiamo sia «insolito» (Caproni 2016: 250, v. 11), forse di un uccello o di un «altro agente» (Caproni 2016: 250, v. 13). All'inizio della poesia, il bosco, nel suo valore di ambiente esterno e nebbioso, si contrappone alla tiepida osteria, con la sua atmosfera confortevole e la compagnia di una comitiva di amici e di qualche bicchiere di vino. Questo binomio, però, viene presto a coincidere: «che vale temere il nemico / fuori, quand'è già dentro?» (Caproni 2016: 252, vv. 79-80), si interroga il guardacaccia. Interno ed esterno si sovrappongono e rivelano la loro vera natura: il bosco si estende anche dentro il locale, dove la nebbia trova un suo corrispettivo nel fumo della stufa. La conclusione ribadisce il credo del guardacaccia, che sa di dovere cacciare o di poter essere cacciato:

Per quanto siano bui  
 gli alberi, non corre un rischio  
 più grande di chi resta, colui  
 che va a rispondere a un fischio.

(*Il fischio (parla il guardacaccia)*, Caproni 2016: 253, vv. 95-98)

Il fischio porta l'io a perdersi nel bosco, che nei versi finali viene descritto attraverso una sineddoche («gli alberi» per “selva”), cui si associa un sinonimo dell'aggettivazione dantesca di *Inferno* I («bui» per “oscura”), a sottolineare la natura sia intricata, sia tetra dello scenario in cui il guardacaccia si muoverà, da cacciatore o da preda.

*Il fischio (parla il guardacaccia)* sembra anticipare i temi cui Caproni dedicherà le ultime due raccolte pubblicate in vita: come si anticipava, a partire da questo testo, la foresta diventa sfondo di molte poesie. Complice la struttura generale delle raccolte, la natura progressiva e narrativa di molte sezioni e i rimandi intratestuali, il lettore avverte lo scenario boschivo come predominante e tende a immaginarselo anche là dove questo non sia apertamente segnalato.<sup>15</sup> Sebbene questo procedimento sia

<sup>15</sup> In *Il franco cacciatore*, la selva o i suoi sinonimi sono scenario almeno della già ci-

prevalentemente legato al motivo della caccia, idea centrale di *Il franco cacciatore* e *Il Conte di Kevenhüller*, si può segnalare un primo esempio dell'espedito tornando ancora a *Il muro della terra*, nella poesia *In eco*. Il testo si propone di continuare la narrazione della poesia precedente, *All'alba*, dove un gruppo di uomini al seguito di una guida si disperde nella nebbia.<sup>16</sup> Come in una partitura orchestrale, di cui sono riportate due indicazioni di dinamica («*piano*» e «*fortissimo*» Caproni 2016: 306, vv. 1, 3),<sup>17</sup> a sottolineare la drammaticità del momento e la conseguente disperazione, *In eco* racconta le reazioni di alcuni di questi uomini e localizza l'azione «nel bosco» (Caproni 2016: 306, v. 2). In qualche modo, la poesia risemantizza anche il testo precedente, che è parte della stessa narrazione e propone la foresta come luogo dell'azione del dileguarsi (dello smarrirsi) e del gridare (del disperare).

Oltre a un generico ruolo di scenografia, in un paio di testi di *Il franco cacciatore*, il bosco presenta elementi allegorici specifici e rispondenti a questa terza funzione: è il caso di *Radura*. Qui, il soggetto è un noi che in realtà accoglie tutte le varie sembianze dell'io, in linea con gli stilemi e i temi frequentemente ripetuti nell'ultima stagione poetica dell'autore. Le frequenti inarcature rendono la lettura esitante ed evocano nel lettore quel senso di smarrimento di cui fa esperienza la compagnia all'inizio del testo. L'*incipit* della *Commedia* è riproposto, ma alterato a tal punto da risultare forse più spaventoso. Si noti che il termine usato per descrivere lo smarrimento è «persi» (Caproni 2016: 466, v. 1), verbo che, specialmente nella sua variante “perduto”, è usato da Dante per indicare la condizione dei dannati, non più in grado di operare alcun pentimento e di essere par-

---

tata *Lui*, di *Preda*, di *Idillio*, di *Delizia (e saggezza) del bevitore*, di *Su un vecchio appunto*, di *La caccia* e di *Aria del tenore*; in *Il Conte di Kevenhüller*, sono scenario almeno di *L'ora*, di *Disperanza*, di *Supposizione*, di *Strambotto*, di *Il flagello*, di *Strumenti dell'orchestra*, di *Rinunzia*, di *Un niente*, di *Versi controversi*, di *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto*, di *Smorzando* e di *La piccola cordigliera, o: i transfughi*.

<sup>16</sup> La poesia *All'alba*, peraltro, rielabora altre immagini dantesche, come quella del lampadoforo (Galassini 2021: 68).

<sup>17</sup> Corsivo d'autore.

tecipi della realtà di Dio. Mentre Dante personaggio ha smarrito la strada, gli uomini di *Radura* dicono di essersi persi (come la «perduta gente» di *Inferno* III 3), o meglio «dispersi» (Caproni 2016: 466, v. 2): la *variatio*, assieme ai puntini di sospensione, sottolinea non solo l'estraneità del luogo raggiunto, ma anche la disgregazione del gruppo dovuta al fatto di non riuscire più a riconoscersi in nulla di quello che si vede e di quello che si dice. Definire la natura di questo attacco come «un'indicazione [...] un'interrogazione [...] un'esclamazione» (Caproni 2016: 466, vv. 3-5) è impossibile e la domanda che segue evoca un'altra possibilità («è paura?» Caproni 2016: 466, v. 8), già insinuata tra parentesi («o uno sgomento» Caproni 2016: 466, v. 6). Come si è già visto in Dante, anche qui il paesaggio è percosso da un vento che frantuma il pensiero e provoca una definitiva perdita dell'orientamento, mettendo sotto scacco la ragione, già debilitata. I sei punti di sospensione che separano la prima parte della poesia dagli ultimi due versi segnalano una lunga pausa e sottolineano ancora una volta l'idea della frana del paesaggio (anche graficamente sulla pagina stampata) e l'impossibilità di ogni riflessione. Questi sei punti ben distanziati tra loro sono uno degli espedienti del non-detto usati da Caproni, ma come evidenziato da Paolo Zublena (2016: 259), «non sempre – e anzi di rado – siamo di fronte a casi di reticenza (a volte l'effetto è solo di rallentamento, a volte di transizione tematica)»: questo appare certamente il caso di *Radura*, dal momento che è assai probabile che questi punti vogliano solo isolare i versi finali per metterli in risalto e per significare un lasso temporale che intercorre tra la prima serie di dubbi e la presa di coscienza di un'ultima verità. D'altronde, è nei due versi finali che si esplicita, per la prima volta, il luogo in cui si svolge l'azione: un «bosco» (Caproni 2016: 466, v. 9) vuoto, ben distinto da quelli visti finora, non più intricato e pericoloso, buio e spaventoso, ma uno spazio aperto, una radura, che fa del suo orizzonte sgombro e libero proprio il motivo di massimo disorientamento. Il passaggio da «selva oscura» ad «allarmata radura» (Caproni 2016: 466, v. 10) si configura come una metamorfosi che solo all'apparenza è positiva: lo si capisce senza difficoltà se si accosta la poesia a *Sospensione*, dove si legge che «*nil obscurius*

luce»<sup>18</sup> (Caproni 2016: 700, v. 10). Lì, in un gioco parodico, la strada «persa» (Caproni 2016: 700, v. 4), che rimanda alla «via [...] smarrita» di *Inferno* I 3, con l'aggravante dell'utilizzo del verbo dedicato a chi può solo disperare, è inondata da una luce fortissima che la rende impraticabile come se fosse «in piena oscurità» (Caproni 2016: 700, v. 5);<sup>19</sup> qui, la consapevolezza di essere giunti in un luogo dove gli alberi sono ormai diradati genera il panico e si esprime attraverso un'ipallage che associa l'aggettivo «allarmata» alla radura invece che alla compagnia. Senza più riferimenti visivi, lo scenario boschivo viene evocato in assenza e si tinge dei colori dell'ansia e dell'apprensione. La lettura diventa ancora più interessante se si confronta la versione del testo dato alle stampe con una precedente versione rifiutata, conservata nelle carte d'autore e documentata nell'apparato critico dell'edizione Meridiani Mondadori da Zuliani: Caproni associava alla radura l'aggettivo «brulla» (Caproni 2016: 1598), che avrebbe rinforzato l'idea di uno spiazzo erboso dove la vista non trova ostacoli al procedere dello sguardo, ma al tempo stesso la avrebbe privata di quelle sfumature emotivo-metaforiche evocate dal testo finale.

Di nuovo, *Foresta* sembra richiamare l'*incipit* della *Commedia* in maniera stratificata: qui, il soggetto non è colui che si è perso nel bosco, ma una guida che ha visto partire tante persone, «tutti – o quasi – per strade / chiuse o sbagliate» (Caproni 2016: 472, vv. 3-4). L'atto di Dante personaggio che smarrisce la «diritta via» è ora sorte condivisa da moltissimi *mézigue*, che l'io non può fare altro che guardare con rassegnazione. Il soggetto si immobilizza nell'atto del ricordo, in modo simile a quanto fa Dante autore per scrivere ciò che gli accadde: così, la selva che torna alla memoria è «vanescete» (Caproni 2016: 472, v. 7) e prende una forma confusa nella mente, mentre si manifesta nel reale

<sup>18</sup> Corsivo d'autore.

<sup>19</sup> Il tema dell'accecamento da troppa luce è già dantesco ed è espediente narrativo frequente nel *Paradiso*, dove Dante deve potenziare i suoi sensi di mortale per riuscire a esperire le verità del regno di Dio. In Caproni, il tema sembra già attivo all'altezza di *Il muro della terra* (Zoboli 2006).

come asparizione in un'atmosfera nebbiosa.<sup>20</sup> Si noti però che l'atto del ricordare, a differenza di quanto provoca in Dante autore, che ancora nel tempo della scrittura subisce la paura provocata dal rovinare nella selva, è qui impoverito di ogni sfumatura emotiva, perché allo spavento è subentrato il senso di impotenza.

Tra i testi di *Il Conte di Kevenhüller, Tra parentesi*, che lavora come se fosse un *a parte* lirico inserito tra la precedente *Disperanza* e la successiva *Riferimento*,<sup>21</sup> torna sull'*incipit* della *Commedia* per ribaltarne, ancora una volta, le premesse. Nel testo, l'io si chiede, quasi con fare beffardo, di cosa dovrebbe avere paura, in risposta agli ultimi versi della contigua *Disperanza* («invano tentai di sfondare / il muro della paura» Caproni 2016: 564, vv. 7-8). L'io ammette che di paura ne prova, ma che non è come quella della Bestia condivisa da tutti gli abitanti della zona. La sua paura è piuttosto legata al fatto (presente, non dato come eventuale) di non avere paura di essersi perso nella foresta:

Paura di che?

Della Bestia  
che – secondo il Conte – infesta  
la Campagna?

Paura  
– piuttosto – del mio non aver paura,  
io, perso nella Foresta.

(*Tra parentesi*, Caproni 2016: 565)

Il gioco di parole evidenzia che non bisogna temere il nemico, ma il proprio sé. L'assenza di paura, pur essendosi persi nella foresta (che in

<sup>20</sup> «Noto neologismo caproniano che combina apparizione e sparizione in un nodo ossimorico inscindibile» (Dei 2016: 70).

<sup>21</sup> Si noti anche che, nonostante la proliferazione delle parentesi nell'ultimo Caproni, il segno «è assente [...] dall'unica poesia che [la] evoca [...] nel titolo» (Scaffai 2015: 225).

questo testo ha la lettera maiuscola, quasi a sottolinearne il valore assoluto di ambientazione teatrale, di cronotopo), mette il soggetto e il lettore in uno stato di allerta assoluto: se questa assenza si fosse verificata all'interno del sistema allegorico dantesco, ovvero se Dante personaggio smarrito nella selva non avesse avuto timore del luogo e paura per il suo stato, sfuggire al male gli sarebbe stato impossibile. La paura provata da Dante è talmente grande che è presente anche nell'atto del ricordare e dello scrivere il poema: l'assenza di questa racconta un mondo al rovescio in cui ci si rende conto che questo istinto animale manca e se ne avverte il pericolo, ma non si sa come farvi fronte. Questa inversione è proprio significativamente sottolineata dall'utilizzo del termine «perso», che, come detto in occasione di *Radura*, segnala la condizione di chi è rimasto solo con l'atto del disperare.

Di *Controcanto*, già ritenuta a pieno titolo la poesia più esplicitamente dantesca di Caproni, mi premerà soltanto evidenziare la *correctio* dell'*incipit* dantesco («non nel mezzo, ma al limite / del cammino» Caproni 2016: 619, vv. 1-2) e l'indicazione di luogo coincidente con la «selva oscura» dove ci si è smarriti. Qui, la selva si appropria anche dell'aggettivo «dura» (Caproni 2016: 619, v. 3), che è anche in *Inferno* I 4, ma riferito all'atto di Dante autore del ricordare e trascrivere le sue memorie. Nonostante le tante citazioni dirette da *Inferno* I siano evidenti, specialmente grazie alla ripresa delle parole-rima qui sparse sulla pagina, alcuni versi risuonano anche con altri passi. «Nessun soffio d'ali» (Caproni 2016: 619, v. 7) racconta una selva che manca di vita, sia che si intenda il «soffio» come quello degli uccelli, sia quello degli angeli, o ancora delle arpie che infestano la selva di *Inferno* XIII. Proprio a questa seconda selva infernale potrebbe rimandare l'espressione «simulacri / d'alberi» (Caproni 2016: 619, vv. 9-10), che, al di là di ogni valore ideologico, potrebbe ricordare i corpi delle anime dannate dei suicidi, o essere una sintesi immaginifica della selva di *Inferno* XIII e della pianura degli eresiarchi.

Da ultimo, *Per le spicce* torna ancora sul cronotopo della selva e riassume efficacemente in tre versi la vicenda di Dante personaggio. Il para-

dosso proposto, che è anche quello alla base di tutto il viaggio della *Commedia*, è che perdersi nella foresta è necessario per poter conoscere il proprio io e infine ritrovarsi. Tutto parte e si conclude nella selva, quindi, che diventa lo sfondo di un processo di acquisizione di consapevolezza personale. In *Per le spicce*, Caproni non descrive in nessun modo la selva e la propone ancora nel suo valore assoluto, attribuendole un nuovo valore salvifico: la selva infernale si sovrappone a quella del Paradiso Terrestre, che consente all'uomo di accedere alla redenzione, varco iniziale e finale del viaggio. In realtà, l'intento ironico di Caproni non è taciuto, a maggior ragione se si considera il titolo della poesia e della sezione in cui è presentata, *Ciarlette nel ridotto*:

L'ultima mia proposta è questa:  
se volete trovarvi,  
perdetevi nella foresta.

(*Per le spicce*, Caproni 2016: 677)

In conclusione, si è visto che l'appropriazione delle selve dantesche in Caproni è varia e non si può facilmente ridurre a un'unica regola: la selva assume, infatti, diversi valori narrativi e allegorici, a fronte di un omogeneo carattere ludico o parodico dell'operazione intertestuale. Volendo sistematizzare usi e funzioni analizzati, tre sarebbero quelli principali: (1) la selva infernale come allegoria del peccato fuori del sistema cristiano, immagine dell'esilio dalla conoscenza del mondo causato dall'utilizzo del linguaggio logico-filosofico e infine anche poetico; (2) la selva infernale, con innesto di valori purgatoriali, come allegoria dell'appartenenza a un luogo, a un gruppo, al sé; (3) la selva infernale come cronotopo assoluto della ricerca, labirintico spazio che mette alla prova la ragione e forza i limiti dell'io, nell'esperienza o nel ricordo, con esiti più negativi che positivi. Al netto di una certa uniformità delle selve dal punto di vista descrittivo, Caproni parla delle sue foreste quasi sempre con aggettivazione infernale e spesso si mette in diretta relazione con l'*incipit* della *Commedia*, che ancora una volta dimostra la sua ingombrante influenza testuale nell'opera del poeta.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1994): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere. Tutti i commenti della *Commedia* sono consultati e citati dal database del *Dartmouth Dante Project*, <https://dante.dartmouth.edu/> [ultima consultazione in data 15 marzo 2023].
- BARAŃSKI, Z.G. (1985): *Dante and Montale. The threads of influence*, in *Dante comparisons*, a cura di E. Haywood e B. Jones, Dublin, Irish Academic Press, pp. 11-48.
- BALDACCI, A. (2016): *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Firenze, Franco Cesati.
- BOLOGNA, C. e FABIANI, L. (2020): *Il Dante d(e)i Caproni*, <https://www.sns.it/it/evento/tutti-riceviamo-un-dono> [ultima consultazione in data 15 marzo 2023].
- CAPRONI, G. (1996): *La scatola nera*, Milano, Garzanti.
- CAPRONI, G. (2008): *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, Milano, Garzanti.
- CAPRONI, G. (2014): *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e auto-commenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press.
- CAPRONI, G. (2016): *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Meridiani Mondadori.
- CASADEI, A. (2015): *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» 35, pp. 45-74.
- CONTINI, G. (1976): *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi.
- DEI, A. (2016): *L'orma della parola: su Giorgio Caproni*, Padova, ESE-  
dra.

- FERRETTI, F. (2016): *Dio e altri io. "Altre cadenze" e il "Conte di Kevenhüller" di Giorgio Caproni*, in *Poesia religiosa nel Novecento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, pp. 125-173.
- FIorentINI, L. (2022): *Intrecci danteschi e virgiliani nella poesia di Giorgio Caproni*, «L'Ellisse» XVII/1-2, pp. 191-210.
- GALASSINI, D. (2021): *La selva, le fiere, la guida: memorie dantesche di "Inferno" I nella poesia di Giorgio Caproni*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» 56, pp. 55-71.
- GRIGNANI, M.A. (2014): *Presenze della "Divina Commedia" nella poesia del Novecento*, in *Metodi Testo Realtà. Atti del Convegno di Studi (Torino, 7-8 maggio 2013)*, a cura di M. Quaglino e R. Scarpa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 69-100.
- HÄRRI, S. (2004): *Dante nella poesia di Giorgio Caproni: le metamorfosi dell'uno e del molteplice*, «Cuadernos de filología italiana» 11, pp. 177-190.
- RABONI, G. (2005): *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, Milano, Garzanti.
- SCAFFAI, N. (2015): *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci.
- SURDICH, L. (1990): *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan.
- ZOBOLI, P. (2006): *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Novara, Interlinea.
- ZUBLENA, P. (2016): *Le forme del non-detto nella poesia dell'ultimo Caproni*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015)*, a cura di A. Barbieri ed E. Gregori, Padova, Esedra, pp. 251-264.
- ZULIANI, L. (2022): *Dante e l'oltremondo di Caproni*, «Rivista di Letteratura italiana» XL/1, pp. 129-141.



# Il Paradiso di Elsa Morante

ELISA MARTÍNEZ GARRIDO

Universidad Complutense de Madrid

elimarti@filol.ucm.es

## RIASSUNTO:

Il termine “Paradiso” percorre in modo costante l’opera di Elsa Morante. L’esistenza di Dio, legata alla sua negazione, corrisponde alla visione umana e spirituale, sdoppiata e contraddittoria, della stessa autrice, in chiara corrispondenza con la coppia di personaggi innocenti e idioti, portatori della grazia, contrari alle figure degli intellettuali e colti, quelli che vivono senza il “conforto della religione”. Nella linea di difesa del Paradiso dobbiamo ricordare il saggio di Morante *Il Paradiso terrestre*, pubblicato in *Pro e contro la bomba atomica*. Questo scritto apre la strada, all’interno della stessa raccolta morantiana, alle riflessioni di Morante sull’importanza sacra della luce nell’opera pittorica del Beato Angelico, *Il beato propagandista del Paradiso*, testo che segue da vicino una visione cosmica di chiaro sapore medievale e dantesco. I saggi “teorici” di Morante riprendono la tensione metafisica della scrittrice, contorta e discordante, la stessa che porta avanti nel capitolo *1947* all’interno della *Storia*. Questo saggio analizza alcuni passaggi di questo stesso capitolo, ma studiandoli attraverso la visione dantesca del Paradiso e attraverso l’importanza della metafisica della luce, in stretta corrispondenza con la potenzialità sacra della creazione poetica e la grazia, tragica e salvifica, della Poesia.

PAROLE CHIAVE: Dante, Morante, sacralità, luce, Paradiso.

## ABSTRACT:

The term “Paradise” runs throughout Morante’s literary work. The existence of God, linked to its negation, corresponds to the author’s human and spiritual vision, which is double and contradictory. The same contradiction that characterises her innocent and idiotic character, full of Grace, in contrast to the intellectuals and educated ones, those who live without the “comfort of religion”. In line with her defence of Paradise, it is necessary to remember Morante’s essay *Il Paradiso terrestre*, published in *Pro e contro la bomba atomica*. This text paves the way for Morante’s reflections about the sacred importance of light in Beato Angelico’s paintings: *Il beato propagandista del Paradiso*. This latter text, included in the same collection, presents a cosmic vision which has medieval and Dantean elements. These “theoretical” essays by Morante introduce the same twisted and discordant metaphysical tension which we find in chapter 1947 of *La Storia*. This essay analyses some passages of that chapter by looking at them through Dante’s vision of Paradise and the importance of the metaphysics of light, in close correspondence with the sacred potential of poetic creation and the tragic and saving grace of Poetry.

KEYWORDS: Dante, Morante, sacredness, light, Paradise.

Il termine “Paradiso” percorre in modo costante l’opera di Elsa Morante. Questa ricorrenza lessicale e semantica è legata alla questione del sacro e del divino, tematica spirituale predominante nella scrittura morantiana (cfr. Martínez Garrido 2016: 123-145). L’esistenza di Dio, legata alla sua negazione, corrisponde alla visione umana e spirituale, sdoppiata e contraddittoria, della stessa autrice, in chiara corrispondenza con la coppia di personaggi innocenti e idioti, portatori della grazia, contrari alle figure degli intellettuali e colti, quelli che vivono senza il “comforto della religione”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Questo è il titolo del romanzo incompiuto della scrittrice. Gran parte del materiale di questo progetto di romanzo è servito a Morante per l’elaborazione della *Storia*. Cfr. Cazalé Bérard 2014.

Il dialogo tra Nunziata e il protagonista nell'*Isola di Arturo* costituisce già un chiaro esempio di questo sdoppiamento riguardo all'esistenza di Dio.<sup>2</sup> A proposito della stessa idea di paradiso amorevole e della beatitudine degli animali innocenti, dobbiamo ricordare il saggio di Morante *Il Paradiso terrestre*, pubblicato in *Pro e contro la bomba atomica* (Morante 1990c: 1475-1476). Questo scritto apre la strada, all'interno della stessa raccolta, alle riflessioni dell'autrice sull'importanza del sacro nell'opera pittorica del Beato Angelico,<sup>3</sup> testo che riproduce e segue da vicino una visione cosmica di chiaro sapore medievale e dantesco, dove l'importanza della luce e del colore si mostra come la rivelazione della potenza divina.

Altrettanto si potrebbe dire sul peso tematico del peculiare rapporto madre-figlio, segnato dall'immaginario di Dante (cfr. Gragnolati 2013: 149-161), e sull'importanza della spiritualità del cerchio e della triade trinitaria sviluppata in *Aracoeli* (cfr. Martínez Garrido 2016: 173-188), I saggi "teorici" di Morante riprendono quindi la tensione metafisica della scrittrice, contorta e discordante, la stessa che, alla luce della contemporaneità, si propone di portare avanti all'interno del capitolo dedicato all'anno 1947, nel suo terzo romanzo: *La Storia*.

La critica, a partire da Concetta D'Angeli (1994), ha già studiato quali sono i paradisi del romanzo morantiano del '74. Anche chi scrive ha dedicato alcune delle sue pagine all'analisi della potenza beatifica della musica dello scherzo (Martínez Garrido 2014) e del canto degli uccelli del bosco, i quali ci portano anche alla luce della visione platonica di Bellezza, verso l'armonia cantabile e musicale della *Commedia* (cfr. Cappuccio

---

<sup>2</sup> Si ricordi il sottocapitolo, intitolato *La vita eterna*, all'interno del romanzo *L'isola di Arturo* (Morante 1988: 1050-1055).

<sup>3</sup> È risaputa l'influenza delle immagini lucenti del Paradiso dantesco sulla pittura del Beato Angelico. La scrittrice in un determinato passo del suo saggio *Il beato propagandista del Paradiso* parla delle anime dei beati nel loro viaggio attraverso le sfere superiori fino ad arrivare all'Empireo, il Paradiso invisibile, la cui manifestazione visibile sulla terra è la luce. Cfr. Morante 1990c: 1555, 1561, 1569.

2008, 1014 e 2021), senza dimenticare la forte traccia mozartiana di tutto il passaggio, in sintonia con la Felicità.<sup>4</sup>

Qui vorrei invece riprendere alcuni passaggi del capitolo *1947* della *Storia*, ma studiandoli attraverso la visione dantesca del Paradiso e l'importanza della metafisica della luce,<sup>5</sup> in stretta corrispondenza con la potenzialità sacra della creazione poetica e con la grazia, tragica e salvifica, della Poesia.

Nel capitolo *1947*, vediamo il secondo incontro tra Usepe, Bella e Carlo Davide, momento in cui il bambino “divino”, un nuovo piccolo Gesù incarnato, dialoga con il poeta anarchico, vittima della violenza del Potere e della Storia, il nuovo Cristo-Uomo del romanzo, uno dei personaggi più lacerati e sofferenti della narrativa morantiana. Nel passaggio che mi propongo di studiare, l'analfabeta beato e l'intellettuale anarchico, questo sotto l'influenza degli stupefacenti, recitano le loro poesie, in sintonia con il famoso dialogo dostoevskiano tra Ivan e Alexis Karamazov, dedicato all'esistenza o inesistenza di Dio, del romanzo russo del 1880.<sup>6</sup> Un simile dialogo, anche se molto più tragico, si svolge all'interno dello stesso capitolo della *Storia*, nella bettola novecentesca, tra Carlo-Davide, Usepe e i clienti (Morante 1990b: 912-935). Durante l'incontro poetico dei due personaggi nel *locus amoenus* romano, vicino al fiume, Usepe comincia a recitare i suoi componimenti, segnati da beatitudine francescana e similitudini panteistiche:

Le stelle come gli alberi e fruscolano come gli alberi./ Il sole per  
terra come una manata di catenelle e anelli./ Il sole tutto come tante

---

<sup>4</sup> Si ricordi in proposito la *Canzone dei F.P. e degli I.M.* della terza parte – *Canzoni Popolari* – del *Mondo salvato dai ragazzini* (1968), dove in una croce si raccolgono i nomi delle diverse personalità dei Felici Pochi, appartenenti questi tanto alla filosofia quanto all'arte, la poesia e la musica (cfr. Morante 1990a: 137-164).

<sup>5</sup> Per un'introduzione generale alla luce del *Paradiso*, rinvio a Varela-Portas de Orduña 2021: 3-23. in particolare al paragrafo *Poética y teología de la luz* (2021: 12-15).

<sup>6</sup> Sappiamo che nel 1943, quando Elsa Morante, insieme ad Alberto Moravia, fuggì da Roma, portò con sé la *Bibbia* e *I Fratelli Karamazov*. Cfr. Pacini 2002: 111.

piume cento piume mille piume./ Il sole su per l'aria come tante scale di palazzi./ La luna come una scala e su in cima s'affaccia Bella che s'annisce [...]/ Le'telle come tante rondini che si salutano. E negli alberi./ Il fiume come i belli capelli. E i belli capelli./ I pesci come canarini. E volano via./ E le foie come ali. E volano via (Morante 1990b: 869).

E subito dopo la recita del bambino, Davide sentenza:

“Le tue poesie parlano tutte di DIO”.<sup>7</sup> [...] “Tutte le tue poesie”, disse pensieroso, ragionando, “sono centrate su un COME... E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire DIO!. L'unico Dio reale si riconosce attraverso le somiglianze di tutte le cose. Dovunque si guardi, si scopre un'unica impronta comune. E così, di somiglianza in somiglianza, lungo la scalinata si risale a uno solo. Per una mente religiosa, l'universo rappresenta un processo dove, di testimonianza in testimonianza, si arriva al punto della verità... E i testimoni più certi, non sono i chierici, ma gli atei. Né con le istituzioni, né con la metafisica, non si testimonia. *Dio, ossia la natura...*”<sup>8</sup> Per una mente religiosa”, concluse, con gravità, “non c'è oggetto, fosse anche un verme o una paglia, che non renda l'identica testimonianza di *Dio!*” (Morante 1990b: 870).

A queste parole, una dichiarazione di spiritualità spinoziana, segue subito dopo la confessione di Davide: anche lui in gioventù aveva composto delle poesie d'amore dedicate all'amata e anche all'utopia rivoluzionaria. Ne recita una intitolata *Ai compagni*, dove si parla della vera e grande rivoluzione e in essa si dice:

La Rivoluzione, compagni, non si legge nei testi/ dei filosofi serviti a banchetto dagli schiavi/ né dei professori che trattano a tavolino/ le lotte sudate dagli altri./ La grande Rivoluzione è insegnata dall'aria/ che si dà a tutti i respiri, e li riceve tutti./ È cantata dal mare, nostro sangue infinito,/ che in ogni goccia riflette

<sup>7</sup> Le maiuscole della citazione sono nell'originale.

<sup>8</sup> Il corsivo è nel testo.

tutto il sole!/ Così ogni pupilla umana riflette la luce intera./ Compagni, uomini della terra!/ Leggiamo la parola della rivoluzione/ nei miei-tuoi-nostri occhi, tutti nati alla luce/ del pensiero e delle stelle!/ C'è scritto: Uomo: cosciente e libero! (Morante 1990b: 871-872).

Se prima Useppe, nel suo componimento spontaneo, aveva già usato gli astri e la luce celeste per legare gli esseri creaturali alla presenza del sacro, adesso Davide ci introduce, tramite la luce e il sole, in una proposta di rivoluzione reale che, come sempre in Morante (Davide è un suo chiaro doppio), è basata sulla coscienza libera degli uomini, tracce sacre, manifestate in un saldo rapporto etico e spirituale con l'Alterità, dove la figura di Gesù Cristo, secondo l'autrice il maggior rivoluzionario,<sup>9</sup> spicca in modo evidente.

In seguito, a richiesta di Useppe, Davide declama un'altra poesia intitolata *Ombre luminose*, già fin dal titolo un *oxymoron* di chiaro sapore medievale. Si tratta di un componimento incentrato su Cristo e sulla sua traccia terrestre:

«E come riconoscerlo?». Ho domandato./ E mi hanno risposto: «Il suo segno è l'OMBRA LUMINOSA.<sup>10</sup> Si può ancora incontrare chi porta questo segno/ che raggia dal suo corpo ma insieme lo reclude/ e perciò si dice LUMINOSA/ ma anche OMBRA./ A percepirlo non basta il senso comune./ Ma come spiegare un senso?/ Non esiste un codice./ Si potrebbe paragonare al desiderio/ che chiama gli innamorati intorno a una ragazza/ [...] Forse lo si sente forse lo si ode forse lo si indovina/ quel segno/. C'è chi lo aspetta chi lo precede chi lo rifiuta/ qualcuno crede di scorgerlo sul punto di morire./ E certo è per quel segno che sul fiume Giordano/ fra tutta la folla anonima confusa/ a uno<sup>11</sup> il Battista ha detto: «Sei tu

<sup>9</sup> Questa affermazione è anche presente all'interno del saggio morantiano dedicato al Beato Angelico. Cfr. Morante 1990c: 1562.

<sup>10</sup> Le maiuscole appartengono al testo.

<sup>11</sup> Corsivo nel testo.

che devi battezzarmi, e chiedi a me il battesimo!». Ombre ombre  
ombre luminose/ luminose lu-mi-no-se (Morante 1990b: 873).

Ci troviamo già, tramite il sintagma «ombre luminose», all'interno dei due centri oppositivi della caratterizzazione cristologica morantiana i quali, se da un lato parlano dell'aspetto umano di Cristo (mai nominato qui direttamente), dall'altro ci conducono alla *rêverie* visionaria della sua potenza luminosa, quella che prende chiaramente ispirazione dal viaggio di Dante verso la Divinità, la Verità e l'Intelligenza, tra cui si trova ovviamente la Coscienza, riflesso sacro nell'essere umano.

È Dante a segnare il passo morantiano dedicato al Paradiso nella *Storia*. La stessa contraddizione semantica della poesia di Davide rinvia anche alla fusione dei contrari sempre presente nel linguaggio simbolico e allegorico dei mistici, dove si può predicare una qualificazione e allo stesso tempo il suo contrario (cfr. Pozzi 1996: 67-93).

D'altra parte, sappiamo che nella *Commedia* l'ombra si manifesta come la possibilità visiva di contemplare la luce inaccessibile, riflesso della potenza divina di Cristo, tramite la mediazione di Beatrice. Nel romanzo del 1974, Morante unisce dunque nell'ultima poesia di Davide, attraverso la figura retorica dell'*oxymoron*, due delle isotopie visuali forti del viaggio dantesco nel passaggio dalle tenebre infernali alla luce paradisiaca, determinanti per la comprensione ultima del capitolo in analisi. L'ombra è ciò che facilita a Dante la visione dello splendore sfolgorante di Cristo e il poeta, grazie ad essa, indebolendo la potenza accecante dei raggi divini, può arrivare alla sua contemplazione.<sup>12</sup> Davide adesso, da una prospettiva umana, atea e cristiana, parla di Cristo ricordando la doppia visione dantesca, attualizzata ora attraverso la sua aporia religiosa.

La bellezza ineffabile della terza cantica dantesca appartiene sicuramente all'immaginario sacro di Elsa Morante e segna definitivamente nel

---

<sup>12</sup> Varela-Portas (2005: 258-259) mette in rilievo come nel canto XXIII del *Paradiso*, nella scena del nascondimento della luce, Cristo dietro una nuvola (appunto i versi citati dalla nostra scrittrice), faccia riferimento alla nozione teologica di *obnubilatio od obumbratio*, unico modo in cui Dio può manifestarsi all'essere umano.

capitolo 1947 la tensione umana e spirituale della scrittrice stessa. Per questo motivo, prima della chiusura poetica del giovane anarchico, Elsa, tramite Davide, recita i versi 79-84 del canto XXIII del *Paradiso*:

COME<sup>13</sup> a raggio di sol, che puro mei  
per fratta nube, già prato di fiori  
vider, coverti d'ombra, li occhi miei;  
vid'io così più turbe di splendori,  
folgorate di sù da raggi ardenti,  
senza veder principio di fulgori!

E per finire, nell'intervento del personaggio anarchico, davanti alla seconda richiesta di Useppe, come conclusione assoluta della sua recita, sentiamo di nuovo Dante, ma questa volta il canto XXX, versi 61-64:

E vidi lume in forma di rivera  
fluvido di fulgore intra due rive  
dipinte di mirabil primavera.  
Di tal fiumana uscian faville vive!

Ma bisogna precisare che prima di declamare Dante, Davide, in modo non del tutto esplicito, cita la *Commedia*, testo sacro che, tramite il “come” analogico, ci conduce al Paradiso: «“Pensiamo: una magari, uguale alle tue, col COME...” “Come!...COME”...incominciò a declamare, con l'aria d'ispirarsi, e con la voce scherzante, ma ormai quasi sfiatata, e impigrita.“...Come<sup>14</sup>...Ecco, la so! Questa si chiama COMMEDIA, e parla del Paradiso!» (Morante 1990b: 874).

Siamo davanti alla sfolgorante visione del poeta fiorentino nell'ultimo cielo, davanti al lume di luce che scorre come un fiume, dove lo scrittore raffigura la grazia divina e dove l'acqua del monte scende a valle, come la grazia divina fluisce da Dio nella mente e nella coscienza degli uomini: la stessa che Morante difende (cfr. Varela-Portas de Orduña 2005).

<sup>13</sup> La scrittrice usa le maiuscole per l'avverbio, in riferimento diretto alla *Commedia*.

<sup>14</sup> Il corsivo è nel testo.

I due canti del *Paradiso*, speculari tra di loro e progressivo il secondo nei confronti del primo (il XXIII è la prefazione del XXX, perché il poeta vede tramite l'ombra quello che nel XXX vedrà direttamente),<sup>15</sup> costituiscono all'interno della *Storia* un chiaro inno alla potenza divina di Cristo e della natura, la fonte primigenia della coscienza e della parola poetica, secondo l'autrice, malgrado la sua continua dichiarazione di ateismo, sostenuta all'interno di questo capitolo per due volte dal personaggio anarchico, come sappiamo chiaro doppio della scrittrice.

Inoltre dobbiamo ricordare che Davide sarà anche lui vittima della Storia e morirà di overdose nel viaggio chimico, forse nel viaggio chimico verso il Paradiso (si ricordi la poesia *La mia bella cartolina del Paradiso*, contenuta nel *Mondo salvato dai ragazzini*),<sup>16</sup> fatto che consentirà al personaggio, per usare un'espressione molto morantiana, di "volare via" dalla colpa e dalla violenza, raggiungendo così la propria visione.

Data la sua condizione tragica, Davide dev'essere considerato quindi come un personaggio lacerato, solo concepito alla luce della fenomenologia del tragico, di chiara matrice cristologica. Se letto alla luce di Dostoevskij e Simone Weil, si presenta come personaggio ateo e cristiano allo stesso tempo, un uomo sofferente e vittima della Storia che sogna la divinità fondamentalmente tramite la visione metafisica della luce di origine dantesca, come dimostrano i versi della *Commedia* con cui si chiude la sua *performance* poetica. I versi del *Paradiso*, fatti propri da Elsa Morante, e in certa forma complementari alle sue osservazioni estetiche dedicate alla luce innamorata delle pitture del Beato Angelico, ci parlano nuovamente di Cristo, il quale «in quanto Uomo-Dio, è accompagnato sempre, anche sulla terra, dalla propria essenza di luce. La quale soltanto

---

<sup>15</sup> Ringrazio Juan Varela-Portas del suo prezioso aiuto dantesco.

<sup>16</sup> Nella poesia morantiana si parla dell'esperienza visiva prodotta dalle sostanze chimiche ingerite dalla stessa Morante. In essa, il «fioco splendore, come una cinturina d'oro» porta l'io dell'enunciazione verso la «Assunzione» dei «Paradisi! paradisi!», grazie all'«innervo solare». Cfr. Morante 1990a: 25-28.

una volta diventò visibile: agli Apostoli sul monte Tabor» (Morante 1990c: 1564).

In conclusione, possiamo finire queste riflessioni dicendo che la tensione spirituale di Morante, sempre presente all'interno della sua opera, costituisce una questione controversa: essa si rispecchia in una lotta interiore che non ha soluzione definitiva perché l'autrice si colloca nelle aporie spirituali ed esistenziali costitutive della contemporaneità. Se tramite Dostoevskij e Weil Elsa dà avvio all'espressione più alta della sua visione tragica, quella che scandaglia l'uomo nelle sue vertiginose disarmonie, grazie al panteismo francescano e spinoziano e alla poetica della luce di matrice dantesca, la scrittrice tenta di raggiungere, anche se in un modo fugace ed effimero, Dio.

Di conseguenza, attraverso l'analisi dell'irrisolvibile sofferenza di Davide, la scrittrice passa da un orizzonte nichilista a un altro di ordine tragico, dove con emozione paradossale si innalza un inno a Dio attraverso la figura di Cristo-Uomo. E contemporaneamente, come credo abbiamo già dimostrato, attraverso la visione celeste della felicità e della beatitudine di Ueseppe, si ricorda nella *Storia* la metafisica cosmica della luce di Dante, esprimendo grazie ad essa il desiderio morantiano di fede e di unione con la totalità del Paradiso e con la totalità dell'Infinito.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAPPUCCIO, C. (2008): *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, «Tenzone» 9, pp. 147-178.
- CAPPUCCIO, C. (2014): “*De sono humano in sermone*”. *Lessico e idee musicali nella letteratura italiana medievale*, Napoli, Editoriale Scientifica.
- CAPPUCCIO, C. (2021): *Léxico, representación e imágenes musicales en la “Divina comedia”*, «Scherzo: revista de música» 36, pp. 77-79.
- CAZALÉ BÉRARD, C. (2014): *Senza i conforti della religione: il romanzo impossibile. Scritture al limite*, «Cuadernos de Filología Italiana» 21, pp. 75-89.
- D’ANGELI, C. (1994): *Il paradiso nella “Storia”*, «Studi novecenteschi» 21/47-48, pp. 237-250.
- GRAGNOLATI, M. (2013): *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore.
- GIVONE, S. (2006): *Dostoevskij e la filosofia*, Roma-Bari, Laterza.
- MARTÍNEZ GARRIDO, E. (2014): *La felicità e la musica nella “Storia” di Elsa Morante*, «Forum Italicum» 48/1, pp. 47-63.
- MARTÍNEZ GARRIDO, E. (2015): *Elsa Morante e Fëdor Dostoevskij: un intimo dialogo verso il sacro*, in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. Palandri e H. Serkwoska, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, pp. 128-136.
- MARTÍNEZ GARRIDO, E. (2016): *I romanzi di Elsa Morante, scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà.
- MORANTE, E. (1989): *L’isola di Arturo*, in EAD. *Opere*, vol. I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, pp. 945-1369.

- MORANTE, E. (1990a): *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, pp. 3-253.
- MORANTE, E. (1990b): *La Storia*, in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, pp. 255-1036.
- MORANTE, E. (1990c): *Pro e contro la bomba atomica*, in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, pp. 1455-1574.
- PACINI, L. (2002): *Fëdor Dostoevskij*, Milano, Mondadori.
- POZZI, G. (1996): *Alternatim*, Milano, Adelphi.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2003): *Sull'interpretazione dantesca della natura*, «Tenzone» 4, pp. 285-276.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2005): *L'ombra della luce: poetica della memoria o poetica della reminiscenza?*, «Tenzone» 6, pp. 249-271.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2021): *Introducción al Paraíso*, in Alighieri, D., *Divina Comedia. Paraíso*, R. Pinto (trad.), edición anotada bilingüe de R. Arqués Corominas, C. Cappuccio, C. Cattermole Ordóñez, R. Pinto, J. Varela-Portas de Orduña y E. Vilella Morató, Madrid, Akal, pp. 3-23.
- ZANARDO, M. (2017): *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della "Storia" di Elsa Morante*, Roma, Storia e letteratura.

## Sotto 'l velame dei romanzi strani. Dante e la poetica simbolica di Anna Maria Ortese

MARIA VALERIA DOMINIONI  
Università di Macerata  
m.dominioni@unimc.it

### RIASSUNTO:

Non è compito facile identificare le fonti di Ortese e misurare il debito che con esse l'autrice contrae. Il rapporto di Ortese con Dante rappresenta, in questo senso, un caso di studio esemplare. Per ammissione della stessa autrice, le immagini dantesche sono archetipo della sua produzione letteraria. I romanzi della trilogia fantastica, opere di difficile decodificazione, sono infarcite di richiami a Dante, la comprensione dei quali può guidare anche nella loro interpretazione. L'analisi del presente saggio si concentra sulla ripresa ortesiana della topografia, dei personaggi e delle scene dantesche, soffermandosi in particolare sulla sovrapposibilità delle trame dei romanzi con il nucleo narrativo della *Commedia*, e dell'episodio centrale dei romanzi con il richiamo che Dante opera in *Inferno* IX allo scontro biblico tra Michele Arcangelo e Satana. Qui, secondo alcuni interpreti, oltre a evocare significati simbolici circoscritti inerenti la materia narrativa, Dante rimanda allegoricamente al senso dell'intero viaggio: quello della lotta del Bene contro il Male. Ortese, che, come si comprende dalla lettera a Bellezza del 1976, nelle trame dei suoi romanzi fantastici trasfigura simbolicamente in immagini dantesche un evento biografico ben preciso (la catabasi personale già parzialmente narrata nel *Mare non bagna Napoli*), allo stesso tempo allegorizza la lotta tra Bene e Male invertendo i termini della questione: i viaggi dei tre ro-

manzi, in questo senso, si potrebbero anche leggere come il capovolgimento del viaggio ultraterreno di Dante attraverso le tre cantiche, dal Bene cristiano, che per Ortese è il Male, verso il Male cristiano che per Ortese è il vero Bene.

PAROLE CHIAVE: Ortese; Dante; allegoria; simbolismo.

ABSTRACT:

It is not an easy task to identify Ortese's sources and measure the debt she owes to them. Ortese's relationship with Dante represents, in this sense, an exemplary case study. By the author's own admission, Dante's imagery is archetypal in her literary production. The novels of the Fantastic Trilogy, texts that are difficult to decode, are peppered with references to Dante, the understanding of which can also guide in their interpretation. The analysis of the present essay focuses on the Ortesian take on Dante's topography, characters, and scenes, dwelling in particular on the overlap of the novels' plots with the narrative core of the *Commedia*, and of the novels' central episode with the reference Dante makes in *Inferno IX* to the biblical confrontation between Michael the Archangel and Satan. Here, according to some interpreters, in addition to evoking circumscribed symbolic meanings inherent in the narrative subject matter, Dante allegorically refers to the meaning of his entire journey: that of the struggle of Good against Evil. Ortese, who, as we understand from her 1976 letter to Bellezza, in the plots of her fantastic novels symbolically transfigures a very specific biographical event (the personal catabasis already partially narrated in *Il mare non bagna Napoli*) into Dantean images, at the same time allegorizes the struggle between Good and Evil by reversing the terms of the question: the journeys of the three novels could also be read as the reversal of Dantes otherworldly journey through the three canticles, from Christian Good, which for Ortese is Evil, towards Christian Evil, which for Ortese is true Good.

KEYWORDS: Ortese; Dante; allegory; symbolism.

## 1. ORTESE E LE FONTI

L'opera di Anna Maria Ortese è originale, inattuale, al contempo visionaria e profetica, inclassificabile e isolata nel panorama della lettera-

tura italiana. È quanto la critica sin dagli esordi della scrittrice è andata ripetendo, in parte a ragione, ma sicuramente condizionata *in primis* da un pregiudizio, sovente assorbito in maniera irriflessa, che colpisce buona parte delle scrittrici donne a giustificazione della loro menzione ritardata e puntiforme nel canone (cfr. Bazzoni 2016), *in secundis* da una postura e da un atteggiamento assunti dalla scrittrice stessa. Ortese, infatti, in modo non dissimile da altre autrici donne e, in generale, da chiunque sia oggetto di pregiudizio, tende ad aderire allo stereotipo ricevuto, strumento, in fondo, di assimilazione, seppur con riserva, fino ad accreditarlo e ad alimentarlo tramite le proprie dichiarazioni. In particolare, l'autrice tende a confermare, come nota Monica Farnetti, l'immagine che la critica propone di lei di «scrittrice incolta e indigente di letture» (2000: 192), che vuole la sua scrittura come spontanea, naïf, libera da influenze e, per questo, prodotto assoluto del suo talento eccezionale. È anche in ossequio a questa immagine di sé che Ortese prende a occultare i propri modelli, adottando uno stile citazionale farraginoso, per il quale i debiti si presentano spesso travestiti o sincretici (frutto della sovrapposizione di diverse fonti) e per lo più inabissati, interiorizzati a tal punto da essere resi irricognoscibili; o al contrario esibiti, mediante un'offerta ostensoria a primo sguardo svuotata di implicazioni interdisscorsive. Il modello Dante, a tale riguardo, non fa eccezione, o, meglio, rappresenta un caso eccezionale perché esemplifica al contempo ambo le strategie citazionali dissimulatorie appena menzionate, agendo sulla poetica di Ortese sia a un livello superficiale e solo esornativo, sia a uno più profondo, carsico e ramificato.

La citazione dantesca, in questo senso, rappresenta una specola privilegiata dalla quale poter osservare il particolare rapporto che Ortese intrattiene con le sue fonti. Ricostruire le connessioni fra i due livelli, con il supporto delle dichiarazioni dell'autrice, consente non solo di mettere in evidenza la trama di rimandi che la sua opera stabilisce con quella del sommo poeta, ma anche di accedere al suo laboratorio creativo e di osservare da una prospettiva nuova il formarsi, lo stratificarsi e infine l'eclissarsi del suo processo inventivo.

## 2. DANTE, VOCE REALE

L'indagine sulla presenza di Dante in Ortese è giustificata dalle dichiarazioni della stessa autrice. In *Corpo celeste*, volume in cui Ortese raccoglie scritti diversi, conferenze, saggi, autointerviste, che hanno per oggetto la sua poetica, il racconto della sua esperienza biografica e la sua visione del mondo, cita due volte Dante. Prima rispondendo sui meriti e i demeriti della letteratura italiana, che – a riconferma di quanto detto poc' anzi – sostiene di visitare solo da “turista”: «Conosco la letteratura Italiana quanto conosco altre cose: poco. Perciò non mi sentirei di esprimere giudizi. Non parlo, naturalmente, di quei due o tre poeti grandissimi che tutti hanno letto, o di cui hanno sentito dire, e capiscono e amano forse irrazionalmente, quasi fossero la parte più vera di sé» (Ortese 1997: 102).

Citando Leopardi, poi, afferma: «Si direbbe l'unica voce reale della letteratura italiana, dopo Dante». Quando Ortese dice «reale» non intende riferirsi al “realismo”, sostiene infatti che Leopardi «al cosiddetto reale non crede» (Ortese 1997: 103), vuole significare, invece, lo stesso che prima ha indicato con il termine «vera», cioè autentica, portatrice del carattere profondo della letteratura e del sentire italiani.

Veniamo, quindi, alla seconda citazione dantesca di *Corpo celeste*, che è esemplificativa del modo di Ortese di leggere Dante. L'autrice parla dei suoi esordi letterari e li attribuisce al raccoglimento in sé stessa seguito a una grave perdita, la morte del fratello, motivo di una profonda sofferenza, che descrive come uno svenimento dell'anima:

Il tacere improvviso, il piombare su se stessa, della creatura colpita. Per cui è straordinariamente vera la raffigurazione che Dante dà di un'anima di colpo ferita, o privata di una parte di sé, quando dice di Cavalcante che, alla creduta morte del figlio, dopo aver gridato: “Come? Dicesti elli ebbe? Non viv'elli ancora” ripiomba nell'arca ardente e non riappare mai più (Ortese 1997: 103).

A questa sofferenza Ortese risponde scrivendo, componendo la sua prima poesia, dedicata appunto al fratello, da cui prenderà avvio, poi, tutto

il suo percorso letterario. Il riferimento dantesco a *If X* è quindi invocato dall'autrice per spiegare l'origine della sua ispirazione, ovvero la perdita, che non sarà solo al cuore delle sue prime prove liriche, ma anche della sua produzione successiva, tanto che per la sua poetica si è potuto parlare di una «teologia della perdita» (Farnetti 1998: 77).

Come da queste dichiarazioni risulta evidente, quelle dantesche sono per Ortese immagini quasi archetipiche, che sembrano riemergere da un inconscio insieme personale e collettivo. Tali immagini sono rievocate dalla scrittrice per dare corpo e leggibilità alla propria esperienza esistenziale, e, ancor di più, per vivificare un'esperienza in particolare: quella che ha fatto di lei una scrittrice, ovvero quella che, per la corrispondenza profonda tra arte e vita che la contraddistingue, è l'esperienza fondativa della sua esistenza.

### 3. DANTE IN ORTESE

La critica ha, a più riprese, sottolineato la presenza non episodica di riferimenti danteschi nell'opera di Ortese, senza mai però indagarli in maniera sistematica. Posto che sarebbe impossibile, nello spazio di un breve saggio, operare un censimento e un'analisi capillare di tutti i passi in cui Ortese cita o riprende Dante, proveremo quanto meno a mappare la presenza delle opere del Fiorentino nella produzione della scrittrice, perché le singole citazioni risultino poi situabili e interpretabili all'interno di un quadro di insieme.

Prendiamo le mosse dalla *Vita nuova*, notando, con Vilma De Gasperin, come il «libro della memoria» di Dante costituisca il modello non solo contenutistico ma anche formale del più ambizioso romanzo autobiografico di Ortese, *Il porto di Toledo* del 1975;<sup>1</sup> l'autrice scrive infatti altri due romanzi autobiografici, dall'impostazione più tradizionale, *Po-*

---

<sup>1</sup> Lo scorso anno accademico, proprio in onore del settecentenario dantesco, Monica Farnetti ha tenuto all'Università di Cagliari un corso sui due prosimetri a confronto, di cui si attende con impazienza la restituzione scientifica.

*veri e semplici* del 1967 e *Il cappello piumato* del 1979, dedicati alla sua vita da adulta negli anni milanesi. *Il porto*, invece, torna agli anni della sua giovinezza e del suo apprendistato poetico, raccontando insieme, come già aveva fatto Dante, l'«appressamento all'esercizio delle lettere» (Petrocchi 1984: 5) e l'iniziazione amorosa. L'opera di Ortese, come quella di Dante, ruota intorno a un'esperienza che è insieme sentimentale e intellettuale e ricapitola le vicende che l'hanno caratterizzata individuandone un senso ed elevandolo a validità universale. Tale ricognizione prende le mosse, anche per Ortese, dalla raccolta e dal commento dei documenti del suo esordio poetico ovvero dalle prime prove liriche e prosastiche, introdotte e seguite dalla spiegazione dell'occasione e del significato della loro composizione, in forma di prosimetro.

Anche le *Rime* di Dante sono lette e assorbite da Ortese. In particolare, ciò è documentato dal richiamo abbastanza esplicito, ma fin qui trascurato dalla critica, delle *Rime petrose* nel *Cardillo addolorato*. Nel romanzo fantastico del 1993, *Elmina*, oggetto della *quête* dei tre viaggiatori di Liegi, è descritta come una “donna pietra”. La metafora della pietra è già presente nell'*Iguana*, dove la bestia-fanciulla ha un «muso di pietra» e gli abitanti dell'isola sono simili a «gente impietrata» (Ortese 2016: 56, 25), e lo sarà anche in *Alonso e i visionari*, dove il cucciolo di puma è associato a una «pietra» e la sua abitazione a una «petraia» (Ortese 2017a: 55, 96). Nel *Cardillo* però, proprio come nelle *Petrose*, è la donna amata ad essere di pietra: Bella Petra è il suo soprannome, di pietra ha il cuore, che gela lo spazio circostante, e lo sguardo, che a sua volta pietrifica chi lo incroci (Ortese 2017b: 38), come lo sguardo della Medusa infernale.<sup>2</sup> Ma quella di Ortese, a ben vedere, è una ripresa a tutto tondo della concezione amorosa medievale nella sua accezione dantesca. Infatti, nei romanzi fantastici, la bestia (o il personaggio ad essa connesso), quando si dirada il sospetto instillato dalle maldicenze altrui su di lei, è elevata a sublime oggetto del desiderio, onorata quale altera e inarrivabile benefi-

---

<sup>2</sup> «La Chimera di questi luoghi! Già Albert e Babà, a fissarla, sono diventati di pietra!» (Ortese 2017b: 330).

ciaria del *servitium amoris* del protagonista, figura angelicata messaggera della grazia divina e dispensatrice di salvezza.

L'opera dantesca più citata nella produzione ortesiana, però, è senza dubbio la *Commedia* e in particolare l'*Inferno*. La prima cantica del poema è ripresa sia in maniera puntuale, come fonte di singole tessere linguistiche o iconografiche, sia, ancor più di frequente, nel suo senso generale di visione ultraterrena.

In particolare, Dante è esempio descrittivo impareggiabile di luoghi e situazioni infernali osservate dall'autrice nella Napoli del secondo dopoguerra e riportate in maniera realistica e impietosa nei racconti de *Il mare non bagna Napoli* (1953). Come chiarirà nella *Presentazione* dell'edizione scolastica del *Mare*, infatti, la sua opera, in osservanza alla poetica del Gruppo Sud, si era schierata contro l'omertà de «la gente bene», contro la scelta di «tacere l'inferno» facendo finta di non vederlo, «o peggio accusandolo» (Ortese 1979: VI). Se l'inferno napoletano infatti era stato passato sotto silenzio e ignorato da una classe intellettuale omertosa o connivente, la sua opera doveva costituire un grido che squarciasse quel silenzio, una denuncia che non potesse restare inascoltata. Pietro Citati, con piena approvazione della scrittrice, parlerà del libro del '53 come di una straordinaria «discesa agli inferi» (Citati in Ortese 2017c: quarta di copertina). Particolarmente dantesco appare il quarto racconto della raccolta, intitolato *La città involontaria*. Si tratta di un reportage, in cui la narratrice visita i Granili, un edificio abitato da sfollati e senz'altro, per metà interrato, descritto come un «pozzo» (Ortese 2017c: 88), con un primo riferimento al fondo dell'inferno chiamato più volte da Dante «pozzo» («Bassissimo pozzo», *If* XXIV 38, «pozzo scuro», *If* XXXXII 16). La reporter è scortata in questa catabasi da una guida, la signora Lo Savio, una figura virgiliana che funge da mediatrice e che la introduce a quella che viene definita «casa dei morti», «paese della notte» o «luogo di afflitti» (Ortese 2017c: 80, 86). Qui abitano, in promiscuità con topi e altri piccoli animali, delle persone descritte come «larve» o «ombre», che invece di camminare «strisciano o si arrampicano o vacillano» (Ortese 2017c: 75). Gli appartamenti esalano odori miasmatici di latrina, i corri-

doi sono avvolti dall'oscurità, e dove la visitatrice passa «i muri si lamentano». Le figure che la reporter incontra cercano di interagire con lei: la Lo Savio stessa le incoraggia a farlo, perché «questa signora – dice – vi può essere utile» (Ortese 2017c: 82). I “dannati” napoletani cercano inoltre di trattenerla o di depistarla, per non permetterle di lasciare quel luogo, come avviene sovente a Dante nell'*Inferno* (*If* VIII 40-41; *If* XXIII 141). Come nella *Commedia*, l'aria si fa meno opprimente quanto più ci si avvicina alla superficie. E di ascendenza dantesca sembra essere anche il racconto della risalita: «Eravamo [...] in quello stato d'animo tra l'angoscia e la consolazione di chi, uscito da una casa di pena, ritrova la luce» (Ortese 2017c: 89).

Bisogna sottolineare tuttavia che, nella descrizione dell'inferno napoletano di questi anni, Dante non è per Ortese l'unica fonte. L'inferno dantesco è uno dei coefficienti, forse il più evidente, di una sovrapposizione intertestuale in cui giocano un ruolo non secondario l'oltretomba pagano, con citazioni letterali dai lirici greci (che Ortese legge nella traduzione di Quasimodo)<sup>3</sup> e da Milton del *Paradiso perduto*.<sup>4</sup> Quest'ultimo riferimento, però, è reso trasparente per l'interprete solo grazie al confronto con un altro racconto, pubblicato in precedenza dall'autrice, ma scritto in evidente continuità con il progetto della raccolta, intitolato, non a caso, il *Mare di Napoli*. Ortese qui descrive i napoletani come degli «angeli caduti», che prima abitavano il paradiso e sono stati poi respinti nell'inferno come dei «dannati» (Ortese 2000: 127).

A pochi anni più tardi risale una poesia di Ortese intitolata *Pregghiera* e raccolta nella sezione 1953-1960 de *La luna che trascorre*, prima silloge poetica della scrittrice, pubblicata alla fine della sua carriera. Qui Ortese chiede insistentemente di poter fuggire da «questo paese strano», un paese meridionale, oppresso dal sole che obnubila la ragione e impedisce la solidarietà, perfettamente paragonabile al Mezzogiorno descritto nell'ul-

---

<sup>3</sup> Sono citati Anacreonte e Saffo ed è la stessa scrittrice ad affermare di averli letti nella traduzione di Quasimodo (1971). Cfr. Ortese (1951: 3).

<sup>4</sup> Per una trattazione delle citazioni miltoniane vedi Borghesi (2017: 15-31).

timo racconto del *Mare*, intitolato *Il silenzio della ragione*.

Dove c'è il sole non posso,  
 non me la sento di stare,  
 e dove c'è folla non voglio  
 non posso più abitare.  
 Tutte queste macchine atroci,  
 queste parole di minaccia  
 queste scene di beffa,  
 questi patiboli in piazza.

(Ortese 1998: 85-86)

La menzione del patibolo è da ricondurre alla punizione cui lei stessa, dopo la pubblicazione del *Mare*, fu condannata. La denuncia dei mali di Napoli, la descrizione deformante e allucinata che ne diede, e in particolare l'accusa che rivolse a un presentito ritorno del silenzio perfino nell'opera degli scrittori suoi amici in quell'epoca, le costarono l'esautorazione dal Gruppo Sud e l'allontanamento dalla città. La scrittrice vivrà questa estromissione – la «cacciata dal purgatorio» venne definita da un articolo più tardo di Franz Haas (2007) – come un esilio. Da cui discende, con ogni evidenza, la poetica dell'esilio che caratterizzerà la sua produzione matura, che ancora e ancor più significativamente accomunerà l'esperienza esistenziale di Ortese e quella di Dante, e che farà di Dante, agli occhi dell'autrice, il precursore della condizione sradicata, erratica e purgante della propria parabola intellettuale, secondo un modulo tipico della ricezione novecentesca del sommo poeta. La poesia su Napoli prosegue, infatti: «Dante vide / queste cose settecento / anni fa. / Era profeta o grande / cronista del Futuro?», a riconferma di quanto detto sul modello dantesco per la descrizione di Napoli, ma anche sulla mediazione che Dante offre a Ortese nell'interpretazione della propria vicenda biografica legata alla pubblicazione del *Mare*, che negli anni a venire la scrittrice ricorderà amaramente come una degradazione di sé da parte dei suoi ex amici del Gruppo Sud a creatura dannata, simile al dannato popolo di Napoli nell'inferno del dopoguerra. Ciò è vero a tal punto che di Ortese si potrà affermare, senza calcare troppo la mano, lo stesso che Vallone

disse di un altro cantore dell'esilio, Foscolo, che in Dante «vedeva ingigantite e quasi definite, in una sorta di anticipazione miracolosa e fatale, le proprie vicende» (Vallone 1975: 72).

#### 4. LA *COMMEDIA* E LA TRILOGIA FANTASTICA

Il debito verso la *Commedia* non si limita però alla fase “neorealista”<sup>5</sup> della produzione ortesiana: citazioni dal poema dantesco sono ingenti anche nei romanzi della trilogia fantastica.

*L'Iguana* del 1963, *Il cardillo addolorato* del 1993 e *Alonso e i visionari* del 1996 sono stati riconosciuti come una trilogia sulla base di evidenti parallelismi, che partono dal titolo e dall'animale in esso nominato, e che coinvolgono poi l'intero sistema dei personaggi e moltissimi altri aspetti catalogati puntualmente da Lanslots (2015: 295-322), cui rimando per una panoramica completa e ordinata delle corrispondenze. L'esigenza di leggere insieme i tre libri, oltre che dall'evidente aria di famiglia che li accomuna, è data dalla necessità di illuminare attraverso le pagine dell'uno il mistero celato nelle pagine dell'altro. Questi romanzi sono infatti estremamente oscuri. Si collocano nel genere del giallo, che è qui, secondo la definizione della stessa autrice, un «giallo metafisico» (Ortese in Fofi 1996), cioè un'investigazione sul mistero dell'essenza delle cose che passa per l'investigazione sulla validità della loro percezione. L'ostacolo che impedisce la scoperta della verità sul delitto, e che si scoprirà essere causa del delitto stesso, è infatti costituito dalla fallacia del sistema gnoseologico umano, dalle trame di menzogne e depistaggi intessute dalla stessa attività conoscitiva, infarcita di pregiudizi e interessi, del personaggio focale e, con lui, del lettore. La trilogia è perciò volutamente criptica e misteriosa, e non è escluso che la soluzione dell'indagine sul significato, che l'autrice predispone per il lettore, non sia immaginata sin da principio nell'ottica di una progressione attraverso le tre opere.

---

<sup>5</sup> Su questa definizione gli interpreti non sono concordi, perciò preferisco lasciarla tra virgolette.

Chiara Rossi Orts ha provato a dimostrare, con diversi argomenti, come il progetto dei tre romanzi fantastici sia unitario e precoce nella mente della scrittrice (2021: 410-411). In primo luogo, è possibile riconoscere, nella fusione dei tre animali cui sono intitolati i tre romanzi – il rettile-Iguana, il volatile-cardillo e il felino-Alonso –, la chimera, animale fantastico associato espressamente alla bella Elmina del *Cardillo*, cui muove una guerra presto capitolata in sentimento amoroso il personaggio focale del romanzo, Ingmar-Bellerofonte. La chimera, creatura bestiale dalle fattezze di capra, serpente, aquila e leone, viene forse scelta da Ortese per il significato metaforico di sogno irrealistico, quindi di apparenza sviante, che difatti svolge nei tre romanzi. Notiamo, di passaggio, come tale animale sia anche vicino ai mostri danteschi e su tutti a Gerione,<sup>6</sup> personaggio messo a guardia dell'VIII cerchio, allegoria della falsità, con faccia d'uomo di fraudolento che vuol passare per innocente e corpo di serpente simbolo di malvagità (*If* XVII, 10-11 e 12-15). Nell'elaborazione di questo essere da parte di Dante hanno giocato un ruolo determinante, oltre ai bestiari medievali e ai passi dell'*Eneide* che lo menzionano (*If* VII, 202-204; *If* VI, 289), alcuni versi dell'*Apocalisse* di Giovanni, nei quali l'apostolo descrive delle locuste con facce di uomini, capelli di donna, denti di leone e code simili a scorpioni (*Apocalisse*, IX, 7-11). L'*Apocalisse*, come è noto, è una delle maggiori fonti della *Commedia*, innanzitutto per il suo carattere profetico e visionario, poi per la pregnanza simbolica di passaggi ben precisi che Dante riprende e sviluppa.

Rossi Orts cita, inoltre, una pagina dell'*Iguana* in cui sembrano già prefigurate le atmosfere e le ambientazioni degli altri due romanzi, che quindi sarebbero già stati concepiti dall'autrice all'altezza dei primi anni Sessanta. Non a caso, potremmo aggiungere, tale passo è un'esposizione dei contenuti dei poemi scritti da un personaggio letterato, il nobile don Ilario, e offerti «in ginocchio» alla sua «rispettabile *Senhora*», l'Iguana:

Ora egli parlava di tramonti “adamiti”, ora di golette inabissate,  
ora della lotta di due arcangeli simili a galli furibondi, sotto l'om-

<sup>6</sup> Per altro, il soprannome del folletto del *Cardillo* è Gerontino.

bra di un cactus, al primo sole. Ora vedeva fanciulle dalle guance di pesca e l'anima "di diamante", vestite come nuvole, danzare in un bicchiere. Ora udiva voci soavissime e vedeva occhi verdi uscire dalle profondità del canale di Yucatán, e invitarlo verso "paradisi di pianto", e ambiguità simili. Forse, vi era anche del buono, e chissà che dopotutto non si trattasse di simbolismo, di una maschera sibillina quanto verbosa per denunciare il famoso problema dell'oppressione. (Ortese 2016: 52)

Le fanciulle dalle guance di pesca, vestite come nuvole, che danzano in un bicchiere, costituirebbero un'anticipazione dei personaggi femminili del *Cardillo* e di alcune descrizioni del cielo di Napoli poi riprese nel romanzo; i deserti costellati di cactus, gli occhi verdi nelle profondità dello Yucatán e i paradisi di pianto rimanderebbero al paesaggio desertico centroamericano di *Alonso*. Gli arcangeli in lotta, «simili a galli furibondi», invece, non vengono commentati da Rossi Orts, ma fanno riferimento, come vedremo, a un episodio cardinale seppur mimetizzato fino all'invisibilità, che accomuna tutti e tre i romanzi, e che è ripreso dall'*Apocalisse* di Giovanni attraverso la mediazione dantesca. Questo episodio unirà in maniera ancor più profonda e strutturale i libri della trilogia nel segno di Dante, della *Commedia* e del "simbolismo" di ascendenza dantesca, portato già all'attenzione del lettore in chiusura di questo passo dell'*Iguana* dall'autrice.

Le citazioni dalla *Commedia* nella trilogia, come si è accennato, sono numerose, ma in apparenza solo esornative. Soprattutto nell'*Iguana* sono frequenti le riprese letterali. Ne riportiamo un paio di esempi: «quella mano ricadde come cosa morta» (Ortese 2016: 167, ripresa da *If* 142 «E caddi, come corpo morto cade»); «Dietro di lui, come un muro eterno, andava chiudendosi il mare» e «il mare che si è chiuso così facilmente su questi mali e questi sorrisi» (Ortese 2016: 184, riprese da *If* XXVI 142 «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso»). Nel romanzo, poi, è richiamato il paesaggio della prima cantica dantesca. L'isola di Ocaña è descritta come un'isola infernale e diabolica. Qui il soffiare del vento ricorda «una folla di morti che attraversasse spaventata l'isola, inseguita da un esercito

di demoni che li pungolavano, come fa il mandriano coi buoi» (Ortese 2016: 153). La stessa Iguana è descritta come un essere diabolico, chiamato «'o demonio» o Ditina, da Dite, il nome attribuito a Lucifero (*Pd IX* 127) e alla sua città infernale, o ancora Perdita, «essere perduto». Nel libro si dice infatti di come originariamente l'Iguana fosse trattata come una stella, le fosse stato promesso il paradiso, ma in seguito a una caduta si fosse poi scoperta simile a un serpente e fosse precipitata all'inferno.

Se colui che, dopo, fu riconosciuto come il Male, non era, all'origine, considerato tale, ma tutt'altro, era baciato e accarezzato e gli si fissavano in volto allegri sguardi azzurri, e tutto cantava intorno a lui un canto di amicizia e soavità; se colui, improvvisamente, seppe che vi era stato errore, seppe di essere non il Bene, ma il Male medesimo, la vergogna, la malvagità, e spinto in un corridoio di solitudine non vide in fondo al cammino che la forca: sappi, Lettore, che solo costui, che dapprima non era considerato il Male, e dopo fu indicato come il Male medesimo, solo costui sa cos'è il freddo mortale del Male. Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece, a probabilmente milioni di gradi sopra lo zero, ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero assai orribile. Non solo vi è freddo, ma anche solitudine: nessuno ti parla più, e tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata. Questo è l'Inferno. (Ortese 2016: 95)

Dunque, Perdita, la piccola Dite, è stata cacciata dal paradiso e respinta nel profondo degli inferi, nel freddo del Male, come Lucifero, sprofondato nel cuore della Terra e confitto fino alla cintola nel ghiaccio del lago Cocito.

In realtà, tutti i personaggi del romanzo e degli altri due romanzi della trilogia sono presentati come dei dannati ingiustamente puniti. Nel *Cardillo*, Elmina è una creatura «del sottosuolo», «dei suoi delitti, se tali erano, del tutto incolpevole. Della sua caduta là in fondo al burrone, dove si lamentava e ingannava se stessa, brucando un po' di arida erba, anche incolpevole» (Ortese 2017b: 275). Pure il folletto Kappchen, descritto

quale «animuccia infernale» che «vaga smarrita sulla terra» (Ortese 2017b: 314), è stato ingiustamente condannato, tanto che la voce narrante arriva a concludere: «Non è detto che le anime salve siano migliori delle perdute, e il Paradiso più degno luogo del Purgatorio» (Ortese 2017b: 355). Anche in *Alonso*, Jimmy Op sarà un recluso in un «istituto di pena» (Ortese 2017a: 193) e il puma un'anima perduta (Ortese 2017b: 133), creatura «sorprendente per [...] la pace [...] che porta scritta sulla sua breve fronte», che Op vorrebbe incidere con la P maiuscola, con un riferimento quanto mai evidente a *Purgatorio IX* (Ortese 2017a: 121).

Senza dubbio al modello dantesco si affianca quello miltoniano di *Paradise Lost*. Jimmy Op lo cita, infatti, in una delle sue numerose lettere: «Alonso era già umano, in quei giorni – era molto piccino, ma tutta la sua faccia splendeva di bontà umana, come ce la descrisse Milton nel viso di Adamo, nei teneri giorni della sua fortuna davanti agli Angeli» (Ortese 2017a: 206); «Angeli e Arcangeli» che poi, in ragione della primogenitura dell'uomo, gli «sbarreranno le porte» verso la salvezza, facendone un'anima perduta (Ortese 2017a: 208).

Inoltre, ai mondi danteschi rimanda l'intera topografia dei tre romanzi. Nell'*Iguana*, infatti, essa ripete la verticalità dello spazio della *Commedia* per la presenza di due scale: una che porta in un luogo sotterraneo dove dimora Perdita, chiamato a più riprese «pozzo», e un'altra d'oro, che porta in alto, come quella del paradiso dantesco.<sup>7</sup> Tale «complicazione architettonica» (Ortese 2016: 54), come Ortese la definisce provocatoriamente nell'*Iguana*, torna nel *Cardillo addolorato*, dove la Napoli secentesca dell'ambientazione è una città ultramondana dalla natura indecidibile, «Inferno o Paradiso o Purgatorio che fosse. Almeno, tale è la credenza più diffusa...» (Ortese 2017b: 266), e una lunga «scalinatella» conduce alla casa di Elmina. Infine, in *Alonso*, in cui «la scala infernale» (Ortese 2017a: 223) è quella del carcere, definito anche «pozzo», affac-

---

<sup>7</sup> Scala che, parlando della Sirenetta (personaggio associato più volte nel romanzo all'*Iguana*), la scrittrice chiamerà «scala del cielo» (Ortese 1997: 52).

ciato su un dirupo dove Opfering perderà la vita, non diversamente da quanto accadrà ad Aleardo nell'*Iguana*.

Ma la rilevanza della fonte dantesca emerge soprattutto nella ripresa del motivo strutturale del viaggio ultramondano. L'inferno (o purgatorio, o paradiso, a seconda del tradimento teoretico in atto) dei tre romanzi è il luogo d'approdo di un viaggio, intrapreso dai tre personaggi principali, che possiamo a tutti gli effetti riconoscere come una catabasi. In tutti e tre i libri, inoltre, compaiono riferimenti alla Settimana Santa, o al Maggio, o alla Pasqua, come momento di avvio dell'azione (Ortese 2016: 23; Ortese 2017b: 21; Ortese 2017a: 92). In modo più o meno evidente questo viaggio è supportato dall'intervento di una guida.<sup>8</sup> E in tutti e tre i romanzi si tratta di un «viaggio istruttivo» (Ortese 2017b: 391), di un processo di cambiamento e di maturazione che determina l'uscita da una condizione, se non peccaminosa, di erranza morale, che non coincide però nella sostanza con il percorso di elevazione cristiano, ma al contrario lo ribalta, promuovendo una rivisitazione della vicenda dei condannati (e di Lucifero su tutti) e una loro riabilitazione, come vittime innocenti di una giustizia iniqua. Ma tale viaggio, alla stregua di quello dantesco, non assume unicamente un senso letterale o morale, ma anche un senso allegorico.

## 5. SIMBOLO E ALLEGORIA IN ORTESE

Che l'azione al centro dei tre romanzi fantastici abbia un significato ulteriore è la stessa autrice a suggerircelo quando in *Corpo celeste* afferma che con *L'Iguana* finalmente era riuscita ad abbandonare «lo sgradiato realismo di superficie» per recuperare quella che per lei era la vera lingua letteraria, cioè la «lingua dei “simboli”» (Ortese 1997: 82-83). Inoltre, in uno dei romanzi fantastici, *Alonso*, vengono portati allo scoperto i meccanismi che lo regolano. Il personaggio di Stella Winter, cercando di

<sup>8</sup> Nel caso dell'*Iguana* il ruolo di psicopompo è ricoperto dal comandante della nave, Salvato, che nel nome ricorda la guida già incontrata nei Granili, la signora Lo Savio.

nominare la natura del cucciolo di puma, arriva a definirla «una pura fantasticheria, allegoria, se vuole» (Ortese 2017a: 117). Qualche pagina dopo, riferendosi alle lettere lette, Stella riconosce di averle «recepite come allusione o riferimento a cosa diversa; come un linguaggio cifrato» (Ortese 2017a: 120). Infine, considera sé e gli altri personaggi «sopraffatti da una umanità liberata in simboli» (Ortese 2017a: 197).

Ma di cosa tali storie siano simbolo e allegoria è chiarito da un documento privato della nostra, ovvero da una lettera del 1976, indirizzata da Ortese a Dario Bellezza e divisa in due parti. La prima parte della missiva riporta un sogno fatto dall'autrice bambina, già ricollegato dalla critica alla storia narrata nell'*Iguana* e facilmente sovrapponibile, per suo tramite, a quelle degli altri due libri della trilogia fantastica.

Nel sogno, la piccola Anna Maria, in casa con la nonna e i fratelli, viene sorpresa da un rumore improvviso, ed è avvertita dall'anziana donna che nell'altra stanza c'è «il Drago», che «vuole *uno*» di loro (Ortese in Borghesi 2015: 155). Anna Maria allora, coraggiosamente, si fa avanti per affrontare il drago, che si nasconde dietro la porta di un armadio e che, a prima vista, le appare come una creatura innocua e pacifica, con «occhietti seppelliti sotto palpebre verdi e gonfie come ranocchie [...] quasi che tutto l'aspetto orrendo, per modo di dire, del piccolo Drago, fosse una mascherata, un camuffamento di *altro*. Forse l'Amore» (Borghesi 2015: 156). Nello stesso momento compare nella stanza un soldato romano antico in un fascio di luce, sullo sfondo di una campagna in tempesta, che le tende una spada. Anna Maria allora la afferra, si avventa sul drago e lo uccide. Una volta compiuto questo gesto, che percepisce immediatamente come un tremendo delitto, si accorge di essere rimasta sola in casa, con le finestre sbattute dall'imperversare del vento. Il richiamo, reso scoperto in un'altra versione narrativa del sogno di qualche anno successiva (Ortese 2007: 163- 181), è alla lotta tra San Michele e Satana in forma di rettile, evocata anche da Dante all'arrivo del Messo celeste in *Inferno IX*, che è a sua volta citazione di *Apocalisse XII* (*Apocalisse XII* 3-9).

Abbiamo già menzionato il canto nono dell'*Inferno*, per il riferimento al personaggio di Medusa presente nel *Cardillo*, e abbiamo già visitato il sesto cerchio, ricordando le parole di Cavalcante dei Cavalcanti tanto care a Ortese. Si tratta quindi di un passaggio della cantica dantesca in cui la scrittrice ripone un ingente investimento simbolico. Andiamo ad analizzare gli aspetti in questo caso richiamati dal sogno. In primo luogo, l'arrivo – annunciato da «un vento impetuoso per li avversi ardori» che mette in fuga «le fiere e li pastori» (*If IX 72*) – del Messo divino, il quale, secondo gli interpreti, si può identificare con alquanta certezza con il *princeps militiae coelestis*, già annunciato da Dante in *Inferno VII* come colui che «fè la vendetta del superbo strupo» (*If VII 12*), ovvero colui che sconfisse gli angeli ribelli insieme al loro condottiero, scacciandoli dal paradiso: San Michele. Nel canto dantesco, il Messo celeste giunge alla porta di Dite per spalancarla ai due viandanti, ostacolati sul loro cammino dagli inviati di Satana: le Erinni e Medusa, allegoria dei peccati e dei dubbi sulla via della redenzione, che di fronte al Messo si dileguano «come le rane innanzi alla nimica biscia» (*If IX 76-77*).

Il Messo, per respingere i demoni, ricorda loro come già altre volte siano stati inesorabilmente sconfitti:

«O cacciati del ciel, gente dispetta»,  
cominciò elli in su l'orribil soglia,  
«ond' esta oltracotanza in voi s'alletta?

Perché recalcitrate a quella voglia  
a cui non puote il fin mai esser mozzo,  
e che più volte v'ha cresciuta doglia?

Che giova ne le fata dar di cozzo?  
Cerbero vostro, se ben vi ricorda,  
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo».

(*If IX 91-99*)

Ma ancor prima che pronunci queste parole, come nota Giuseppe Severino, la sua semplice apparizione già rievoca l'episodio biblico e la lotta eterna tra Bene e Male che esso simboleggia:

L'arcangelo è fermo, tremendo, solo contro mille su l'orribile porta; [...] Lucifero, la potenza degl'inferi dal profondo della terra buia ha inviata una corte di diavoli; Iddio, la potenza dei superi, la potenza delle potenze, dall'alto dei cieli luminosi soltanto Michael, la sua potenza invitta e invincibile [...]. Li umilia ricordando che furono scacciati dal cielo [...]. Il ricordo vale a meglio chiarire l'idea della vittoria del Bene sul Male. (Severino 1962)

Al centro di *Apocalisse XII* è il combattimento tra l'Arcangelo Michele e il Demonio in forma di drago dalle sette teste, che si conclude con la capitolazione di quest'ultimo e dei suoi fedeli sulla terra. Nel sogno di Ortese, obiettivo della venuta dell'Angelo-soldato, annunciato dal fragore della tempesta, è appunto un drago. Tale drago dagli occhi di ragnocchia è sovrapponibile alle creature fantastiche dei romanzi, ovvero al rettile dell'*Iguana*, alla chimera del *Cardillo* e al puma di *Alonso*. Ma lo è anche a tutto il bestiario dantesco, ovvero a tutti gli animali e i mostri simbolo del Male della *Commedia*, da Pluto, a Gerione, alle Erinni, a Medusa, a Cerbero, ai quali infatti quelli ortesiani sono ispirati. In una variante non inclusa nel romanzo del '63, dell'*Iguana* si dirà che ha il collo segnato come da un collare (Ortese in Baldi, 2005: 895-1117), in maniera apparentemente illogica e ingiustificata se non si tenesse presente il collegamento con Cerbero.<sup>9</sup> San Michele, invece, è l'omologo di tutti gli eroi che abbattano animali mostruosi, da Perseo, a Ercole, a Bellerofonte. Il capo delle milizie divine, inoltre, si può riconoscere dietro alcuni personaggi dell'*Iguana*, rappresentati, secondo l'iconografia classica del santo, abbigliati come soldati romani con l'elmo piumato (quasi una cresta variopinta, di «arcangeli simili a galli furibondi»), e alati come «paradisiaci uccelli» (Ortese 2016: 70). Invece, il riferimento alla morale guerresca

<sup>9</sup> Inoltre, De Gasperin considera l'azione dell'*Iguana* di ringhiare («e ringhia») citazione di un verbo che Dante riferisce appunto a Cerbero *If V 4* (De Gasperin 2014: 238).

romana, che trova ampio spazio anche nella lettera a Bellezza, è centrale in *Alonso*, dove il capo di una banda di spregiudicati terroristi risponde al comando di Decimo. Infine, la tempesta di vento che, come abbiamo visto, annuncia la venuta dell'Angelo presso le porte di Dite nell'*Inferno*, anticipa e accompagna sempre, nei romanzi fantastici, l'uccisione dell'animale.

Ebbene, la lettera di Ortese a Bellezza, nella seconda parte, ci fornisce la chiave interpretativa indispensabile per comprendere la simbologia del sogno e, di conseguenza, il ruolo strutturale svolto dal poema dantesco nella trilogia. L'autrice racconta, infatti, a Bellezza, cosa le accadde subito dopo quel terribile incubo. Anna Maria si riconobbe nel Drago che aveva colpevolmente ferito, identificandosi con lui e percependosi lei stessa come una creatura verde, fino allo smarrimento provocato in lei e in altri «draghi» dall'arrivo della guerra:

Che fare? Mi vergogno veramente di dire che cosa accadde, ma occorre. Ecco, per un certo tempo (ah interminabile!) almeno alcuni colleghi, e io, ci travestimmo da Soldati Romani Moderni, e andammo in cerca di armadi Borbonici e stanzine del Pane a cercare e descrivere giovani e vecchi Draghi. Il mio capitolo degli intellettuali nel libro su Napoli, fu proprio questo. Avevo una piccola – ma proprio piccola – scusante, nella ricerca di confronto tra Creature verdi e disperazione – non vista da tali Creature – del popolo, ma, ti assicuro, era una scusante piccolissima. I Draghi (di quel paese ancora borbonico) si alzarono tutti in piedi, chiamandomi appunto – pensa un po' – Drago! (Ortese in Borghesi 2015: 158)

Da questa seconda parte della lettera comprendiamo come l'uccisione del rettile da parte dell'angelo altro non sia che la trasposizione onirica (mediata da Dante) di un evento reale: la scrittura e la pubblicazione da parte sua del *Mare non bagna Napoli* come colpo involontariamente inferto a esseri solo in apparenza demoniaci, il popolo di Napoli e i suoi amici napoletani, i quali reagirono additando lei come drago, quindi come mostro da respingere e allontanare, come nuova vittima sacrificale ingiustamente accusata e messa a morte. In una lettera a Calvino di questi

anni, che sembra preannunciare la scrittura dell'*Iguana*, affermerà: «Uscendo da questo male, vorrei finire una storia che ho già cominciato: come un uomo semplice, una natura felice, possa andare a morte – essere accusato e morire – proprio a causa di queste virtù, in un paese dove spadroneggiano i miti», tale paese è il «nostro Mezzogiorno, e vorrei dirlo. Anzi non ho altro più urgente da dire» (Ortese in Clerici 2002: 237).

Il sogno e i romanzi fantastici, dunque, non narrano delle discese agli inferi diverse rispetto alla catabasi più celebre della produzione ortesiana, quella del *Mare non bagna Napoli*, ma la stessa, perché delle vicende biografiche dell'autrice in relazione alla scrittura dei racconti napoletani il sogno e i romanzi sono traduzione simbolica; e del loro senso ultimo si fanno, a loro volta, veicolo "allegorico".

Concludiamo, infatti, notando come in *Inferno* IX Dante richiami l'attenzione del lettore proprio sul procedimento dell'allegoria: «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» (*If* IX 61-63). Come chiarisce Galvano Della Volpe, in rari casi, «con un procedimento insolito per le antiche letterature, è Dante stesso ad avvertire che il contesto di questi versi è stato scritto con un'intenzione allegorica» (Della Volpe 1976: 168). Secondo Matteo Maselli – che, attraverso il metodo della *vertical reading*, mette in relazione *Inferno* IX con un altro canto importante per Ortese (già citato per il rituale delle 7 P), *Purgatorio* IX, in primo luogo in virtù del ripetersi del medesimo schema narratologico di fronte alla porta di Dite e a quella del purgatorio, in secondo luogo proprio per la segnalazione dell'allegoria –, qui Dante richiama l'attenzione del lettore perché procede alla realizzazione di una particolare forma di allegoresi, che Jean Pépin chiama «auto-allegoresi» e che consiste nel fare allegoria delle proprie stesse allegorie (Pépin 1976: 163; Maselli 2021: 354 ss.).<sup>10</sup> In *Inferno* IX, il poeta affiderebbe alla medesima figura, quella dell'angelo che respinge i diavoli, sia contenuti allegorici circoscritti (l'intervento della grazia con-

---

<sup>10</sup> Lo schema narratologico comune ai due canti IX è quello esemplificato nelle copie *Oppositore/Aiutante e non-movimento/movimento*.

tro le tentazioni), sia la rivelazione del significato allegorico, secondo un progressivo processo di astrazione, dell'intero viaggio ultraterreno, ovvero l'eterno conflitto tra il Bene e il Male, tra Cristo e Satana.

Ebbene, Ortese, che riprende proprio questo passo di Dante, traendo da lui, ancora una volta, le immagini necessarie per tradurre in parole un capitolo incandescente del proprio vissuto e facendone un archetipo e una fonte inesauribile di narrazione simbolica, assorbe al contempo il procedimento retorico che risiede dietro tali immagini e il significato ultimo che sostiene l'intera impalcatura allegorica del poema. Ortese, nella trilogia fantastica, come Dante nella *Commedia*, narra allegoricamente la guerra del Bene contro il Male, salvo invertire i termini della questione – portatore del Bene e *alter Christus* non è l'Angelo ma Satana,<sup>11</sup> il Bene non è che un camuffamento del Male e il vero Bene non è altro che il Male ingiustamente punito –, in una maestosa rilettura di Dante che è suggestivo pensare come un percorso di redenzione e di avvicinamento al (vero) Bene in tre atti, come quello dantesco dall'inferno al paradiso.

---

<sup>11</sup> Evidenti le consonanze con la lettura eroica di Satana già sviluppata da Milton e dal Romanticismo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1991-1997): *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2004): *Vita nuova*, a cura di S. Carrai, Milano, Bur.
- BALDI, A. (2005): *Note ai testi. L'Iguana*, in A.M. ORTESE, *Romanzi II*, Milano, Adelphi, pp. 895-1117.
- BAZZONI, A. (2016): *Il genere della letteratura*, «La Balena Bianca» 4/4, <<https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/>>.
- BORGHESI, A. (2015): *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet.
- BORGHESI, A. (2017): *In nome del puma. "Alonso e i visionari" di Anna Maria Ortese*, in *Il cielo e i violenti. Simboli del sacro e dell'iniziazione*, a cura di F. Antonacci e M. Della Misericordia, Milano, Franco Angeli, pp. 15-31.
- CLERICI, L. (2002): *Apparizione e visione. Vita e opera di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori.
- DE GASPERIN, V. (2014): *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press.
- DELLA VOLPE, G. (1976): *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, Bologna, Zanichelli.
- FARNETTI, M. (1998): *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori.
- FARNETTI, M. (2000): *Pavana per un'infanta*, in A.M. ORTESE, *L'infanta sepolta*, Milano, Adelphi.
- FOFI, G. (10 giugno 1996): *Alonso e la luce*, «L'Unità».
- HAAS, F. (2007): *La cacciata dal purgatorio*, «Belfagor» 62/3, pp. 334-342.

- LANSLOTS, I. (2015): *Beasts, Goblins, and Other Chameleontic Creatures: Anna Maria Ortese's Real Children of the Universe*, in *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, a cura di G.M. Annovi e F. Ghezzi, Toronto, University of Toronto Press, pp. 295-322.
- MASELLI, M. (2021): *Dall'Oppositore all'Aiutante: una rielaborazione topica come svolta narrativa nella Commedia*, in *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di M. De Socio, C. Di Maio, M. V. Dominioni e G. Martire, Macerata, Eum, pp. 347-367.
- ORTESE, A.M. (28-29 novembre 1951): *Afrodite in Sicilia*, «Corriere di Napoli», p. 3.
- ORTESE, A.M. (1979): *Prefazione*, in EAD., *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia.
- ORTESE, A.M. (1997): *Corpo celeste*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (1998): *La luna che trascorre*, Roma, Empiria.
- ORTESE, A.M. (2000): *L'infanta sepolta*, Milano, Adelphi
- ORTESE, A.M. (2007): *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2016): *L'Iguana*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2017a): *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2017b): *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi.
- ORTESE, A.M. (2017c): *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi.
- PÉPIN, J. (1976): *Lettera e allegoria in Dante*, in *Leggere Dante. Antologia della critica dantesca*, a cura di A. Russo e E. Schiavina, Bologna, Zanichelli.
- PETROCCHI, G. (1984): *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di M. Ciccutto, Milano, Bur.
- QUASIMODO, S. (1971): *Lirici greci*, Milano, Mondadori.

- ROSSI ORTS, C. (2021): *Lo sguardo, il canto e le luci dell'universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, «L'ospite ingrato» 10, pp. 399-414.
- SEVERINO, G. (1962): *Sotto il velame delli versi strani*, Campobasso, Arti Grafiche di Nunzio.
- VALLONE, A. (1975): *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki.

# IDENTITÀ, GEOGRAFIE



# La tradizione dantesca nella poesia armena del Novecento

HASMIK VARDANYAN

Università degli Studi di Verona

vardanyanhmk@gmail.com

## RIASSUNTO:

Il contributo esamina l'influenza di Dante nelle opere dei più importanti poeti armeni del XX secolo, dove la prima cantica della *Commedia* è stata letta e interpretata in relazione alla situazione politica e alle lotte rivoluzionarie armene dell'epoca. Influenzandosi reciprocamente, essi hanno scritto una serie di poemi "danteschi" per parlare dei massacri degli armeni, creando così un'interessante tradizione letteraria ispirata all'*Inferno*. La descrizione dell'"inferno terrestre" si può trovare nelle opere di Siamanto, Eghishe Charents, Hovhannes Shiraz e altri. Alcuni di questi poeti sono diventati vittime del genocidio (Siamanto) o delle Grandi purghe del regime stalinista (Eghishe Charents). Il saggio dimostra il notevole ruolo di Dante nelle rappresentazioni letterarie moderne dell'inferno terrestre e nel pensiero e nell'immaginazione poetica dei poeti armeni.

PAROLE CHIAVE: Dante in Armenia, poesia armena, poemi danteschi.

## ABSTRACT:

The article examines the influence of Dante in the works of the most important 20<sup>th</sup>-century Armenian poets, where the first canticle of the *Divine Comedy* was read and interpreted in relation to the political situation and Armenian revolutionary struggles of the time. Being influenced by one another, they wrote a series of ‘Dantesque’ poems to talk about the massacres of the Armenians, thus creating an interesting literary tradition inspired by *Inferno*. The “earthly hell” description can be found in the works of Siamanto, Eghishe Charents, Hovhannes Shiraz, and others. Some of these poets became victims of either the genocide (Siamanto) or the Great Purge of the Stalinist regime (Eghishe Charents). The article demonstrates Dante’s remarkable role in the modern literary representations of the earthly hell and in the thought and poetic imagination of the Armenian poets.

KEYWORDS: Dante in Armenia, Armenian poetry, Dantesque poems

Dante compare nella poesia armena fra Otto e Novecento, periodo in cui l’Armenia si trova divisa tra Impero Ottomano (parte occidentale) e Impero Russo (parte orientale). La popolazione armena nella parte occidentale è costretta a subire continuamente repressioni e assalti, mentre nella parte orientale, malgrado la politica zarista di assimilazione, conserva comunque una certa garanzia di vita.<sup>1</sup> Si tratta di un periodo di grandi cambiamenti sociopolitici nel mondo, che causano conseguenze irreversibili anche per gli armeni. Nel giro di pochi anni si susseguono sanguinosi eventi che portano con sé morte e distruzione in entrambe le parti del paese. Nell’Impero Ottomano fra il 1894 e il 1896 avvengono i massacri hamidiani ai quali segue il genocidio armeno realizzato da parte dei Giovani Turchi durante la Prima guerra mondiale (1914-1923).<sup>2</sup> Di

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sulla storia armena in italiano si veda Dedeyan 2002, Ferrari e Traina 2020.

<sup>2</sup> Per approfondimenti sul genocidio armeno in italiano si veda: Dadrian 2007, Aramu, Micalessin e Mazzone 2015, Flores 2015, Giansoldati 2015, Impagliazzo 2015, Mutafian

conseguenza i territori dell'Armenia occidentale vengono svuotati dagli armeni con la successiva distruzione anche dei monumenti architettonici armeni. Nella parte orientale, invece, in seguito alla Rivoluzione russa (1917), avviene la guerra armeno-turca che dà vita alla prima Repubblica Armena (1918), la quale però non è destinata a godere della propria indipendenza. Due anni dopo, nel 1920, la neonata repubblica viene annessa alla nascente Unione Sovietica. Alla sovietizzazione dell'Armenia orientale seguono poi le purghe staliniane degli anni '30.

In questo contesto di continue stragi e repressioni politiche la poesia diventa un mezzo per raccontare in maniera allegorica le violenze contro il popolo armeno. Gli autori armeni si rifanno all'immaginario poetico dantesco, mettendo a confronto la visione infernale di Dante con la realtà dei massacri dei quali divennero vittime alcuni di loro. Tuttavia, i poeti armeni non si limitano solo ai parallelismi danteschi. Nelle loro opere, infatti, la struttura e le immagini dell'*Inferno* vengono adattati al contesto della situazione sociopolitica dell'Armenia a cavallo tra i due secoli. La particolarità di questo filone letterario consiste nel fatto che la ripresa dantesca dei poeti armeni è mediata dagli altri poeti ispirati alla prima cantica della *Commedia*.<sup>3</sup> I poeti maggiori di questo filone letterario sono Siamanto, Eghishe Charents, Hovhannes Shiraz e Gevorg Emin. Oltre a loro, sono numerosi gli autori novecenteschi che nelle loro opere hanno creato qualche paragone tra la realtà armena e l'*Inferno* di Dante. In questo saggio mi soffermerò solo sulle opere maggiori, presentando ad uno ad uno i poeti e i loro poemi danteschi.

Il fondatore della tradizione dantesca nella letteratura armena è Atom Yarjanian, uno dei principali esponenti della poesia armena moderna, noto con lo pseudonimo Siamanto. Il poeta nasce nel 1878 nell'Impero Otto-

---

2015, Arlsan, Berti e De Stefani 2017, Akçam 2020.

<sup>3</sup> Nell'ambito degli studi armeni non troviamo studi complessivi sull'influenza dantesca nella poesia armena. Gli studiosi hanno solo accennato alla presenza di Dante nelle opere armene in monografie dedicate a singoli autori novecenteschi. Mi riferisco in particolare a Aghababyan 1977, Zakaryan 2008, Muradyan 2010, Muradyan 2003, Muradyan 2012.

mano, proprio nel periodo dei massacri armeni. La sua vita è stata un eterno pellegrinaggio accompagnato dagli orrori delle stragi, le quali diventano causa di depressioni di cui il poeta soffre durante diversi periodi della sua vita. Cambia paesi e città per evitare le persecuzioni degli armeni: Costantinopoli, Il Cairo, Ginevra, Parigi, ecc. Con l'arrivo dei Giovani Turchi, come molti suoi connazionali, torna a Costantinopoli confidando nel nuovo governo. Le sue aspettative, però, svaniscono presto con i massacri degli armeni di Adana nel 1909. Dopo alcuni anni, trascorsi fra gli Stati Uniti e l'Europa, torna nuovamente a Costantinopoli, dove viene arrestato il 24 aprile del 1915 e, insieme a una serie di armeni illustri dell'Impero Ottomano, subisce delle crudeli torture prima di essere ucciso nei pressi di Ankara.<sup>4</sup>

Non deve sorprendere, quindi, che la poesia di Siamanto sia caratterizzata da visioni di sangue e di morte. Il suo canto è quello di destini spezzati, dove però non svanisce mai la speranza in un futuro migliore. Basterà elencare i titoli delle sue raccolte di poesie – *Eroicamente*, *Notizie rosse dal mio amico*, *Fiaccole di agonia e di speranza*, *Invito alla patria* – e quelli di alcune sue poesie, *Sogno di tortura*, *Visione di morte*, *Sangue*, *Il soffocato*, *Visioni di tormenti*, ecc. Siamanto per la prima volta nella poesia armena ricorre a immagini e metafore dantesche per descrivere l'inferno armeno. Per esempio, per primo fra gli autori armeni usa la “selva” nel senso “dantesco”, come nei seguenti versi della poesia intitolata *Funerale* (1907):

Disperato, come un pellegrino  
 sono tornato nella selva  
 per dare un bacio al mio amico defunto...  
 [...]  
 Tutti gli alberi della selva diventarono partecipi al funerale...  
 [...]  
 Ma l'anima mia... La mia anima afflitta

---

<sup>4</sup> Il 24 aprile 1915 soltanto a Costantinopoli furono arrestati e in seguito crudelmente ammazzati più di 600 intellettuali armeni, fra i quali anche i maggiori esponenti della letteratura armena occidentale.

dai funerali e dai morti -  
è rimasta prigioniera nell'orrore della selva...<sup>5</sup>

Tutta l'opera di Siamanto rappresenta un periodo storico di circa vent'anni di continui massacri armeni, dagli anni '90 dell'Ottocento fino al genocidio, di cui diventa vittima il poeta stesso nel 1915. Sono numerosi i richiami danteschi nelle diverse poesie di Siamanto. Il suo paragone dei massacri armeni con l'*Inferno* di Dante diventa esplicito dalla raccolta *Notizie rosse dal mio amico* (1909) (Muradyan 2012: 454-455), dove in una poesia intitolata *Il gelso* Siamanto definisce il suo percorso attraverso i paesi armeni distrutti e pieni di corpi tormentati un «cammino dantesco di morte e di ceneri»:

Era orribile la scena; la povera donna abbracciato il ramo reciso dell'albero  
Cadde per terra... Io non riuscii a fermare il singhiozzo...  
Mentre sul *nostro cammino dantesco di morte e di ceneri*  
La mia compagna si mise a piangere come una bimba...

È proprio questa immagine del cammino dantesco che viene poi ripresa, elaborata e sviluppata dal poeta Eghishe Charents. Anche la poesia di Charents è strettamente legata alla situazione sociopolitica dei primi decenni del Novecento. Nato nel 1897 nella provincia di Kars dell'Impero Russo, dove era difficile introdurre novità, Charents intuisce l'arrivo dei nuovi tempi e aderisce alle correnti moderniste senza paura di sperimentare. Vede la salvezza dell'umanità nell'ideologia socialista, combatte come soldato dell'Armata Rossa rimanendo poi profondamente deluso dalla Rivoluzione, ritorna ai valori nazionali e perciò diventa bersaglio delle purghe staliniane, morendo in prigione nel 1937.<sup>6</sup>

Sotto la forte influenza della Prima guerra mondiale e delle scene dei massacri armeni di cui è stato testimone, a soli diciotto anni, scrive il

---

<sup>5</sup> Questi e i successivi versi citati nel saggio vengono presentati nella mia traduzione letterale con l'eccezione della *Leggenda dantesca* di Eghishe Charents.

<sup>6</sup> Per la biografia del poeta in italiano si veda Leonardi (2022).

suo primo grande poema dantesco, intitolato *Leggenda dantesca*.<sup>7</sup> Il poema, composto tra il 1915 e il 1916 durante le pause fra i diversi combattimenti sul fronte del Caucaso, rappresenta un diario dei ricordi personali del giovane poeta. Molte delle scene descritte richiamano alla mente le immagini dantesche dell'inferno: continui ostacoli durante il percorso – abisso, pozzo, fosse, fiumi da attraversare e montagne difficili da scalare, le battaglie con le forze nemiche durante il percorso, città distrutte e piene di corpi e moribondi, pene sofferte dai pochi sopravvissuti. I paesaggi del poema – essendo la descrizione reale delle località attraversate dai soldati – sono al tempo stesso l'espressione dell'influenza letteraria diretta di Dante. Lo dimostra anche la struttura del poema, scritto in coppie di terzine (ABA BCB, DED EFE e così via). Nella prima edizione l'opera si componeva di nove parti, le quali rievocavano i nove cerchi infernali danteschi. Nelle edizioni successive, però, Charents eliminò un intero capitolo.<sup>8</sup>

La *Leggenda dantesca* è diventata un'inesauribile fonte d'ispirazione poetica per le successive generazioni di poeti armeni, fungendo da modello letterario per tutta una serie di poemi che raccontano del genocidio e delle guerre con riferimento all'*Inferno* di Dante. In modo implicito Charents crea un parallelo fra il cammino del giovane soldato armeno attraverso le atrocità e le sofferenze provocate dalla guerra e quello del poeta fiorentino attraverso i cerchi dell'inferno immaginario e le pene dei dannati. Anche il percorso del poeta armeno è un viaggio verso la luce. La conclusione del poema di Charents è un richiamo alla conclusione

---

<sup>7</sup> Il poema è tradotto in italiano: Charents (2018).

<sup>8</sup> Charents spesso "censurava" sé stesso, soprattutto nel periodo post-rivoluzionario degli anni '30, quando erano iniziate le purghe staliniane in tutto il territorio dell'URSS. Gli scrittori dovevano servire alla diffusione dell'ideologia socialista. Qualsiasi deviazione dai temi prestabiliti minacciava gli autori di esilio o addirittura di morte. Nella versione elaborata del poema che leggiamo oggi, sono eliminate o modificate alcune scene sanguinose, alcuni passi che presentano le sofferenze psicologiche del giovane poeta diventato testimone dei massacri della sua nazione e il preciso riferimento a persone e a vicende storiche, in particolare al genocidio armeno del quale era proibito fare menzionare nell'Unione Sovietica.

della prima cantica dantesca. Dante e Virgilio escono verso “il chiaro mondo”, rivedono il cielo e le stelle, “le cose belle”. Dopo essere stato in un inferno reale, quello della guerra, dove il diavolo si impadronisce delle anime umane e provoca distruzione e morte, il poeta armeno ne esce fuori senza perdere la sua umanità, ne esce fuori in un certo senso purificato, seguendo la luce in grado di riaccendere persino le “stelle spente”:

E devi marciare, fiero, marciare  
gravato da brama eterna di vita—  
marciare per tutta una vita insensata,  
spegnere stelle – spente riattizzarle  
e tutto – mai manchi al cosmo il delirio  
resista invece – come una chimera...<sup>9</sup>

Charents viene a conoscenza dell’opera dantesca durante l’adolescenza, tramite il suo amico Ruben Ghondakhchyan, allievo del collegio Murat-Rafael di Venezia (Zakaryan 1997: 203-204), dove si dava una particolare attenzione allo studio della poesia dantesca. All’inizio della sua attività letteraria la forte influenza di Siamanto avvicina Charents alla poetica dantesca. È proprio in questo periodo che Charents compone la *Leggenda*. Tuttavia, la fonte più ricca circa lo studio di Dante per il poeta armeno diventa il suo viaggio in Italia nel 1925, durante il quale il poeta visita anche Venezia e l’Isola di San Lazzaro della Congregazione Armena Mechitarista. Qui fa conoscenza con il primo traduttore della *Commedia* in armeno occidentale, Arsen Ghazikyan.<sup>10</sup> Le discussioni sui temi danteschi con il padre mechitarista diventano per Charents una vera scuola poetica e filosofica. Il poeta approfondisce la sua conoscenza dell’opera di Dante avendo libero accesso alla ricca biblioteca dei mechitaristi e alle loro traduzioni della *Commedia*.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Versi nella traduzione di Alfonso Pompella e Anush Torunyan.

<sup>10</sup> I padri mechitaristi hanno introdotto Dante al lettore armeno traducendo i canti della *Commedia* e dedicando articoli a Dante soprattutto sulla rivista letteraria della Congregazione Armena Mechitarista dal titolo *Bazmavep* (un calco dal greco poliistore).

<sup>11</sup> Per approfondimenti sulle traduzioni armene di Dante si veda: Der-Nersesyan 1965;

Il “dantismo” di Charents trova la sua massima espressione nel poema intitolato *Visione di morte*, pubblicato nel suo ultimo *Libro della via* nel 1933. In questa opera Charents riprende il filo della narrazione del suo primo poema dantesco sia dal punto di vista della tematica del genocidio e della drammatica sorte armena che dal punto di vista della parentela letteraria con l’opera di Dante. Andando coraggiosamente contro i tabù del suo tempo, il poeta cerca di rivelare le verità così crudelmente taciute, alzando la sua voce contro l’ingiustizia della storia e difendendo il diritto dei popoli oppressi di conoscere il proprio passato. Questa sua audacia non gli viene perdonata. Presto Charents viene arrestato a causa del *Libro della via*, il quale poi viene proibito e distrutto, così come tutta la produzione letteraria del poeta, fino alla sua riabilitazione avvenuta solo dopo la morte del leader sovietico Stalin, nel 1954.

Seguendo sempre le orme di Siamanto, a parte il titolo, Charents sceglie come epigrafe per il suo poema il primo e anche l’ultimo verso della *Visione di morte*: «Massacri, massacri, massacri». Purtroppo, non c’è ancora una traduzione italiana di questo poema. Quindi per il momento ne farò una breve parafrasi, usando le espressioni charentsiane per rendere più evidenti i richiami danteschi. Il poema si apre con un proemio dove il poeta armeno sta per intraprendere un viaggio pieno di visioni di morte. Esattamente come Dante nei primi canti dell’*Inferno*, così anche Charents nell’introduzione della *Visione* racconta delle sue sofferenze psicologiche e della sfiducia nella propria capacità di intraprendere quel viaggio. Il poeta si sente inesperto, insicuro della sua forza e, soprattutto, della sua penna. Come Dante, egli si rivolge quindi ai grandi poeti dell’antichità per trovare appoggio:

Rivolgo il mio sguardo a voi, o nobili padri della poesia,  
Picchi della Mente e del Genio e condottieri della poesia,

(Charents, *Visione di morte*, vv. 13-14)

---

Der-Nersessian 1992; Babayan 1969; Haroutyunian 2016.

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate,  
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,  
qui si parrà la tua nobilitate.

(If II 1-9)

Charents apprezza il genio di Omero e di Virgilio, guarda poi al grande poeta persiano Firdusi, che cantò i tesori e le ricchezze del mondo orientale. Ma nessuno di loro è in grado di aiutarlo, perché il loro canto è «eroico e maestoso» e il loro linguaggio «ingenuo e balbettante». Egli invece deve raccontare un viaggio in un passato pieno di travagli e quindi l'unico maestro in grado di guidarlo è «il profeta, la cui figura di pietra si presenta dal Medioevo oscuro». È interessante notare che, a differenza degli altri poeti, nel poema Charents non nomina mai Dante. Gli occhi del maestro sono abituati agli orrori e riescono a guardare e vedere il fondo dell'anima. Il maestro prende l'allievo per mano e loro due, «un fanciullo balbettante della poesia e il grande genio poetico», si mettono in cammino.

Guidato dal maestro, Charents prosegue verso un «fiume di sangue» che divide il presente e il passato dell'Armenia. I due poeti si siedono nella «barca del Pensiero» e navigano verso il passato amaro, pieno di orrore e di morte. Attraversato il fiume, si trovano davanti a una «selva oscura». Nella selva cominciano gli incontri con le diverse personalità della storia e della cultura armena. Charents non nomina mai i personaggi, che incontra insieme a Dante, ma fa capire chi siano, descrivendo le loro imprese in vita. Nella sua *Visione* egli allude a episodi decisivi della storia armena, come fa Dante nella *Commedia*. È suggestiva la presenza di numerosi elementi danteschi come la navigazione, il fiume, la selva oscura, le stelle, le immagini descritte attraverso i suoni, ecc. Rimanendo fedele al suo «maestro», Charents conclude la *Visione* con la luce, che appare all'improvviso tra gli alberi splendendo come una «stella». Qui Dante abbandona Charents e il poeta armeno, lasciando il passato alle spalle, corre verso la luce del futuro. La luce che vede il poeta armeno non c'entra, però, con quella divina. Le orribili visioni di morte nella storia ar-

mena sembrano finire finalmente con l'arrivo della Rivoluzione russa. Con la "luce" Charents si riferisce a Lenin e alla rivoluzione, all'epoca considerata come l'ultima speranza per la sua nazione.

La presenza costante di Dante accompagna tutta la creazione poetica di Charents, dalla *Leggenda dantesca* (1915-1916) all'*Amore dantesco* – una serie di sette poesie di carattere erotico, scritte in prigione fra il 1936 e il 1937, dove l'amore passionale e carnale di Charents è contrapposto all'amore idealizzato di Dante. Il poeta ha chiamato ciascuno dei sette componimenti "poema", anche se tra questi, a parte i poemi, ci sono due sonetti e poesie costituite da sette, otto e dodici versi. La serie presenta la sensualità dell'amore e la descrizione delle passioni che avevano interessato il poeta in quegli anni. Perché il poeta ha intitolato questa serie di poesie *Amore dantesco*? Secondo il critico Davit Gasparyan, essendo già passato per l'inferno della guerra e dei massacri armeni e avendolo chiamato "dantesco", il poeta si trovava di nuovo in un inferno dal quale egli non poteva più uscire e scelse così di chiamarlo "dantesco" un'altra volta (Gasparyan 2011). Tra il 1935 e il 1937 Charents veniva processato, umiliato, interrogato continuamente, trovandosi in una condizione psicologica compromessa. In questo periodo faceva anche uso di stupefacenti e scriveva continuamente, spesso sotto l'influenza delle droghe. Il poeta stava disperatamente cercando un rifugio nella sensualità e nel canto della passione e dell'amore carnale. La sua eredità letteraria degli ultimi anni non è tuttora interamente studiata ed è necessario ancora tanto lavoro per scoprire davvero questo straordinario poeta, definito dai suoi contemporanei il "Dante della letteratura armena".

Infine, in un'altra poesia, scritta sempre in carcere poco prima della morte, Charents ricorda con nostalgia la sua stanza e si rivolge al ritratto di Dante appeso sul muro. Questo ritratto è conservato tuttora nel suo studio, accanto a quelli di Pushkin e della prima moglie Arpenik. Si tratta di una riproduzione dell'affresco di Giotto che il poeta aveva acquisito in Italia insieme a quella della *Testa di Cristo* di Leonardo da Vinci, anch'essa appesa sullo stesso muro e conservata nella casa-museo del poeta a Yerevan. In questa poesia Charents, ormai esausto fisicamente e moralmente

e trovandosi continuamente in una condizione di dolore fisico, richiama alla mente il ritratto di Dante chiamandolo «un faro per ritrovare se stesso»:

Quell'ingiallito volto di Dante  
è il motto della mia identità,  
la parola d'ordine della mia esistenza,  
il mio faro per ritrovare me stesso ...  
Eccolo! Sul muro di fronte  
la silhouette di Dante accanto a Petrarca,  
usciti dall'inferno  
ed entrati in paradiso...

Quindi la memoria della sua casa gli provocava un'associazione prima di tutto con il ritratto di Dante. Come dimostra un'altra sua poesia scritta nel 1928, Dante è la massima espressione dell'arte poetica per Charents. La poesia fa parte della serie intitolata *Ars poetica*. In essa l'autore esprime la sua aspirazione a maturare come poeta e diventare Dante o Omero, considerandoli vette del Parnaso:

Quando conoscerai le nostre emozioni così bene  
come Fabre conosce il muscolo dell'insetto,  
aprirai allora una fabbrica di poesie,  
e se ti maturerai nell'epoca, diventerai Dante, Omero!

Soprattutto nelle carte degli ultimi anni della vita del poeta armeno, si trovano scritti e note che dimostrano il legame spirituale di Charents con Dante. Per esempio, nelle pagine del suo diario di questi anni, conservato nel Museo Charents di Letteratura e Arti a Yerevan, c'è anche una pagina con delle note relative a un nuovo poema dantesco che egli, purtroppo, non ebbe la possibilità di realizzare. Charents trovava in Dante l'autore del suo cuore, un amico spirituale con cui egli condivideva anche il destino di poeta esule ed emarginato. In un'epoca di feroci repressioni politiche, Charents osò parlare dei massacri armeni aprendo così la strada per i suoi successori, il primo dei quali fu Hovhannes Shiraz.

Nato nel 1915, nei giorni dei massacri armeni dell'Impero Ottomano, il poeta cresce orfano, perdendo suo padre durante l'invasione turca della sua città natale Alessandropoli (l'attuale Ghyumri). Il poeta conduce i suoi primi tentativi letterari ancora adolescente, diventando presto uno dei poeti più amati dai suoi connazionali. Molte delle sue opere non furono mai pubblicate in Unione Sovietica; molte di quelle pubblicate, invece, hanno subito delle modifiche da parte di GlavLit<sup>12</sup> (come anche nel caso delle opere di Charents e di molti altri poeti sovietici dell'epoca).

Nel 1941 Shiraz comincia a scrivere il suo capolavoro, *Il dantesco armeno*, un poema-memoriale alle vittime del genocidio. Gli orrori della Seconda guerra mondiale richiamano i massacri armeni avvenuti solo qualche decennio prima e il poeta decide di alzare la sua voce e far astenere i popoli dal ripetere gli errori passati. Nel suo poema Shiraz racconta del genocidio, rivolgendosi alle nazioni del mondo e condannando il loro silenzio impietoso, che nel giro di qualche decennio aveva portato a un secondo genocidio, quello degli ebrei. Tutto ciò in un paese dove era proibito persino menzionare lo sterminio avvenuto nei confronti degli armeni. Un poema di questo genere non avrebbe mai potuto vedere luce in Unione Sovietica, ed è stato pubblicato per la prima volta solo nel 1990,<sup>13</sup> con più di 300 versi rimossi che trattavano anche questioni territoriali – argomenti proibiti dal regime. Parlando delle vittime innocenti armene, il poeta non dimentica i greci, gli assiri, i polacchi, gli ebrei, affermando che il colpevole silenzio del mondo sul genocidio armeno ha fatto nascere altri crimini nel corso del secolo. Nel poema Shiraz fa riferimento al famoso discorso di Hitler del 22 agosto 1939, prima dell'attacco alla Polo-

---

<sup>12</sup> Abbreviazione in russo di Главное управление по делам литературы и издательств – Direzione generale per gli affari letterari e editoriali, la funzione della quale era quella di esaminare tutte le opere destinate alla pubblicazione per prevenire eventuali propagande antisovietiche o diffusione di idee diverse da quelle dell'ideologia adottata dal Partito.

<sup>13</sup> La versione integrale del poema è uscita solo recentemente, nel 2021, a cura del maggiore studioso dell'opera shiraziana, Samvel Muradyan (Shiraz 2021).

nia: «Chi dopo tutto si ricorda oggi dei massacri armeni?».<sup>14</sup> Il poeta vuole che il suo libro «diventi un manuale sulla scrivania dell'umanità-infante», che deve ancora imparare a condannare il delitto per non ripeterlo più.

Trovandosi davanti alla difficoltà di raccontare l'ineffabile Shiraz, segue l'esempio di Charents e chiama in aiuto il "maestro dell'inferno". La missione di Dante, però, è diversa in questo poema: egli incarna l'Europa e tutta la civiltà occidentale. Shiraz spesso chiama il suo protagonista "Dante-Europa". Il maestro è guidato da Shiraz per testimoniare e condannare il *mets yeghern*<sup>15</sup> e tutti i massacri e i crimini della guerra:

Perdonami maestro, perdona il giovane,  
poiché devo guidarti io,  
poiché, aimè, sono io che conosco  
lo spietato cammino dell'inferno reale;  
poiché non attraverseremo mai  
l'oltremondano fiume-miraggio Acheronte,  
e non chiederemo a nessun Caronte  
di portarci sulle rive nere del tuo inferno.  
[...] Vorrei che il mondo aprisse col tuo aiuto  
la tenda oscura del dolore armeno,  
che si vergognasse del proprio silenzio,  
che incatena ancora la sua lingua...

L'opera consiste di 22 capitoli o notti, ciascuno dei quali si apre con un appello in prosa a qualche nazione. Il suo appello è rivolto prima di tutto alla gente comune, alla coscienza dei singoli individui e soprattutto ai poeti che devono alzare la loro voce per condannare il silenzio. Il cammino dei poeti rappresenta un viaggio dall'Armenia orientale all'Armenia occidentale, attraverso città e paesi distrutti:

<sup>14</sup> Per approfondimenti su queste parole di Hitler si veda Bardakjian (1985).

<sup>15</sup> *Mets Yeghern* – letteralmente 'grande male o crimine' – è l'espressione armena con cui viene definito il genocidio armeno.

E passavamo come la luna fra le nubi nere,  
 e con il suo silenzio che parlava  
 Dante leggeva sulla mia fronte  
 i nostri mali di mille anni.

Mentre i due poeti proseguono, si uniscono a loro le anime di famosi poeti e pensatori armeni e occidentali, creando un gruppo di anime-viaggiatori, che rievoca «la sesta compagnia» del quarto canto dell'*Inferno* di Dante (99-102). Le anime dei poeti-giudici vanno a testimoniare il genocidio e a raccontarlo al mondo. Vedendo tanta sofferenza e pene di vittime innocenti, Dante non ce la fa più e si mette in cammino verso il purgatorio, per «spiare il peccato dell'umanità», mentre Shiraz, è costretto a continuare il suo viaggio infernale senza il «maestro dell'inferno». Unendo le figure di spicco della poesia mondiale, Shiraz crea un contrasto fra l'umanità e la compassione dei singoli rappresentanti delle diverse nazioni e la posizione politica degli stati che seguono sempre i propri interessi economici e sono pronti a sacrificare persino tutta una nazione solo per raggiungere i loro obiettivi. Così egli contrappone Shakespeare e Byron alla Gran Bretagna, Goethe e Heine alla Germania, ecc.

Il modello letterario de *Il dantesco armeno* è prima di tutto la *Visione di morte* di Charents e tramite Charents l'*Inferno* di Dante. Ecco alcuni esempi di affinità fra le due opere:

Dante guida Charents  
 Fiume di sangue  
 Barca del Pensiero  
 Selva oscura di dolore e di morte  
 Percorso per il passato armeno  
 Incontro con scrittori e poeti armeni (fra i quali Siamanto e Varujan) e politici armeni dell'epoca  
 Si arriva alla luce del futuro e si lascia il passato nel passato  
 (Charents, *Visione di morte*)

Shiraz guida Dante  
 Fiume di oblio  
 Barca di memorie

Selva oscura di dolore e di morte  
 Percorso per le località dell'Armenia occidentale  
 Cammino insieme a scrittori e poeti armeni e occidentali antichi e moderni,  
 fra cui Omero, Byron, Heine, ecc.  
 Ci si ferma davanti al purgatorio, perché non si può andare avanti senza con-  
 dannare i massacri armeni

(Shiraz, *Il dantesco armeno*)

Lo schema narrativo de *Il dantesco armeno* segue piuttosto quello della *Visione di morte* di Charents che quello dell'*Inferno* di Dante. Confrontando i dantismi a cui fanno riferimento i due poeti diventa evidente che ne *Il dantesco armeno* si ripetono maggiormente gli stessi elementi danteschi ripresi da Charents, il che permette di concludere che *Il dantesco armeno* è prima di tutto un riferimento alla *Visione di morte* di Charents, e solo tramite Charents all'*Inferno* di Dante.

Lo stesso fenomeno si osserva anche nell'opera dell'ultimo poeta novecentesco che riprende il parallelismo tra l'*Inferno* dantesco e la realtà della guerra, Gevorg Emin (1919-1998). Nel suo poema intitolato *Sponde dantesche*, Emin racconta della sua esperienza di soldato sovietico durante la Seconda guerra mondiale, menzionando anche i massacri armeni avvenuti invece durante la Prima guerra mondiale. L'opera è stata composta fra il 1946 e il 1956. Malgrado il suo titolo dantesco, questo poema è in realtà di pura ispirazione charentsiana. Il poema si apre con un'epigrafe dalla *Leggenda dantesca* ed è interamente scritto nello spirito del poema di Charents.

Durante la Seconda guerra mondiale, dal 1942 al 1944, Emin è stato soldato dell'Armata Rossa e ha partecipato a una serie di battaglie, rimanendo ferito durante una di queste. Il suo poema racconta di questa sua esperienza di guerra soprattutto durante la battaglia di Crimea per il controllo dello stretto di Kerč fra le forze tedesche e l'Armata Rossa (1941-1942). Le "sponde dantesche" sono quelle del Mar Nero tinte di sangue.

Il poema consiste di 32 parti. Come Charents nella *Leggenda dantesca*, anche Emin nel suo poema descrive il cammino dei soldati dall'Armenia

orientale verso il campo di battaglia, ripercorrendo i combattimenti e le località attraversate fino a raggiungere la Crimea. Il cammino dei soldati sovietici comincia dal fiume Akhurian (un fiume che scorre da nord dell'Armenia lungo il confine con la Turchia), attraversando il quale i soldati passano in Turchia orientale, dove la terra è di colore rosso. Con questa raffigurazione Emin allude al genocidio armeno. Avendo camminato per i territori qualche decennio prima abitati dagli armeni, l'autore si perde nelle memorie sanguinose e nelle visioni di morte del recente passato, facendo un parallelo con le nuove visioni di morte e di sangue di cui è egli stesso attualmente testimone. Nonostante alcuni elementi ricordino l'*Inferno* dantesco, come per esempio l'attraversare del fiume, la barca con la quale i soldati si avvicinano al campo di battaglia e le descrizioni delle pene dei soldati, questo poema è in realtà un rifacimento dell'opera di Charents ed è privo di riferimenti diretti al testo di Dante. Come nella *Leggenda dantesca* anche nel poema di Emin si racconta delle diverse battaglie perse e vinte e della lotta infinita per sopravvivere e per vincere il fascismo, che viene presentata con un profondo senso di patriottismo sovietico. Il poema si conclude con la speranza di pace e di una nuova vita. Dunque, la definizione "dantesco" di questo poema è di nuovo una ripresa del titolo di Charents e come tale si lega non direttamente all'opera di Dante, ma al concetto dell'inferno reale definito come dantesco nella letteratura armena della prima metà del Novecento.

Come abbiamo visto, alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento nella poesia armena nasce una tradizione letteraria di riferimento all'opera dantesca, dove la prima cantica della *Commedia* diventa un modello letterario per il racconto della storia contemporanea armena. Siamanto ricorda Dante per rappresentare il suo tempo sanguinoso. Charents, ispirato a Siamanto, approfondisce la presenza dantesca nella letteratura armena, dando anche vita al Dante-personaggio, il quale, a sua volta ripreso da Shiraz, assume il ruolo del testimone, giudice e rappresentante di tutta la cultura occidentale. L'argomento viene poi ripreso da Gevorg Emin il quale, però, a differenza di Shiraz non approfondisce l'aspetto dantesco del suo poema, prendendo come modello letterario la *Leggenda*

*dantesca* di Charents. Oltre a questi maggiori poemi danteschi, troviamo riferimenti all'*Inferno* anche nelle opere di Daniel Varujan,<sup>16</sup> Avetik Isahakyan,<sup>17</sup> Paruyr Sevak<sup>18</sup> e molti altri. Dante si presenta nelle opere dei poeti armeni come un loro congiunto, mentre il suo *Inferno* viene interpretato alla luce della realtà infernale vissuta dal popolo armeno all'inizio del secolo scorso.

---

<sup>16</sup> Daniel Varujan (1884-1915) è uno dei rappresentanti di spicco della poesia armena occidentale, l'opera del quale ha avuto una grande rilevanza e influenza culturale nell'ambito letterario armeno. Varujan fu un caro amico di Siamanto. Come molti intellettuali armeni dell'Impero Ottomano diventò vittima del genocidio nel 1915.

<sup>17</sup> Avetik Isahakyan (1875-1957) è uno dei più importanti autori del Novecento armeno. È stato il redattore del testo armeno del *Purgatorio* (traduzione di Arbun Tayan), pubblicato a Yerevan nel 1952.

<sup>18</sup> Paruyr Sevak (1924-1971) è uno dei più grandi poeti armeni del Novecento. La sua produzione letteraria si distingue con un numero considerevole di poemi, una buona parte dei quali è dedicata all'amore.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGHABABYAN, S. (1973): *Eghishe Charents*, vol. 1, Yerevan, Accademia delle scienze RSSA.
- AGHABABYAN, S. (1977): *La via della storia*, in ID., *Eghishe Charents*, vol. 2, Yerevan, Accademia delle scienze RSSA, pp. 255-285.
- AKÇAM, T. (2020): *Killing Orders. I telegrammi di Talaat Pasha e il genocidio armeno*, Milano, Guerini e Associati.
- ALIGHIERI, D. (2013): *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI, D. (1969): *La divina commedia*, traduzione armena di Arbun Tayan, Yerevan, Accademia delle scienze RSSA.
- ALIGHIERI, D. (2020): *La divina commedia*, traduzione armena di Ruben Ghulyan, Yerevan, Antares.
- ARAMU, A., MICALESSIN, G. e MAZZONE, A. (2015): *Il genocidio armeno, 100 anni di silenzio*, Cagliari, Arkadia.
- ARLSAN, A., BERTI, F. e DE STEFANI, P. (2017): *Il paese perduto, a cent'anni dal genocidio armeno*, Milano, Guerini e Associati.
- BABAYAN (1969): "Dante nella letteratura armena", in *Divina Commedia*, traduzione armena di A. Tayan, pp. 612-642.
- BARDAKJIAN, K. (1985): *Hitler and the Armenian Genocide*, Cambridge, The Loryan Institute.
- CHARENTS, E. (1916): *Leggenda dantesca*, Tiflis, Progress.
- CHARENTS, E. (1962): *Raccolta delle opere in 6 volumi*, vol. 1, Yerevan, HayPetHrat.
- CHARENTS, E. (1963): *Raccolta delle opere in 6 volumi*, vol. 2, Yerevan, HayPetHrat.
- CHARENTS, E. (1964): *Raccolta delle opere in 6 volumi*, vol. 3, Yerevan, HayPetHrat.

- CHARENTS, E. (1967): *Raccolta delle opere in 6 volumi*, vol. 6, Yerevan, HayPetHrat.
- CHARENTS, E. (1968): *Raccolta delle opere in 6 volumi*, vol. 4, Yerevan, HayPetHrat.
- CHARENTS, A. (1978): *Nel mondo dei manoscritti di Charents*, Yerevan, Accademia delle scienze RSSA.
- CHARENTS, A. (1983) *Opere inedite di Eghishe Charents*, Yerevan, Accademia delle scienze RSSA.
- CHARENTS, A. (1988): *Le riflessioni del poeta nella sua biblioteca personale*, Letture Charentsiane, vol. 5, Yerevan, USY.
- CHARENTS, E. (2007): *Ultima parola* /Վերջին խոսք/, Yerevan, Hayagitak.
- CHARENTS, E. (2018): *Leggenda dantesca*, traduzione di A. Pompella e A. Torunyan, Pisa, Pisa University Press.
- CIARENZ, E. (2007): *Odi armene nell'interpretazione di Mario Verdone e un saggio sul futurismo armeno*, Empoli (FI), Ibiskos Ulivieri.
- CONGREGAZIONE ARMENA MECHITARISTA (2017): *“Benedici questa croce di spighe”*. *Antologia di scrittori armeni vittime del genocidio*, Milano, Ares.
- DADRIAN, V. N. (2007): *Storia del genocidio armeno*, Milano, Guerini e Associati.
- DEDEYAN, G. (2002): *Storia degli armeni*, a cura di A. Arslan, L. B. Zekiyanyan, Milano, Guerrini e Associati.
- DER-NERSESYAN, N. (1965): *Il centenario delle traduzioni armene di Dante*, «Bazmavep» 11-12, pp. 331-356.
- DER-NERSESYAN, N. (1992): *Le traduzioni armene di Dante*, in *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento, Atti del Convegno internazionale di studi*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo, pp. 189-192.

- EMIN, G. (1985): *Raccolta delle opere in tre volume*, vol. 1., Yerevan, Sovetakan grog.
- FERRARI, A. e TRAINA, G. (2020): *Storia degli armeni*, Bologna, Il Mulino.
- FLORES, M. (2015): *Il genocidio degli armeni*, Bologna, Società editrice di Mulino.
- GASPARYAN, D. (1990): *Il Charents tragico /Ողբերգական Չարենցը/*, Yerevan, Nairi.
- GASPARYAN, D. (1994): *Il segreto delle porte chiuse*, Yerevan, Apolon.
- GASPARYAN, D. (1996): *Eghisce Charents: pagine nuove*, Yerevan, USY.
- GASPARYAN, D. (2009): *Futurismo armeno*, Yerevan, Zangak 97.
- GASPARYAN, D. (2011): *La ritrovata eredita letteraria inedita di Eghishe Charents*, «Nel mondo della scienza» 1, pp. 2-11.
- GIANSOLDATI, F. (2015): *La marcia senza ritorno, Il genocidio armeno*, Roma, Salerno editrice.
- HAROUTYUNIAN, S. (2016): *Dante Alighieri in armeno: dalla traduzione alla creazione*, «Quaderni di studi indomediterranei» 9, pp. 179-197.
- IMPAGLIAZZO, M. (2015): *Il martirio degli armeni, un genocidio dimenticato*, Brescia, La Scuola.
- KALANTARYAN, J. (2009): *Il Racconto del Genocidio secondo Charents*, Yerevan, Nahapet.
- LEONARDI, L. (2022): *Yeghishe Charents, Vita inquieta di un poeta*, Firenze, Lettere.
- MARTIROSYAN, V. (1999): *La vita e l'opera di Hovhannes Shiraz*, Yerevan, Zangak 97.
- MURADYAN, S. (2005): *L'immagine del genocidio nel "Dantesco armeno"*, Yerevan, USY.
- MURADYAN, S. (2003): *La parentela letteraria Siamanto-Charents*, in ID., *Soste letterarie*, vol. 1, Yerevan, USY, pp. 193-226.

- MURADYAN, S. (2007): *Soste letterarie*, vol. 2, Yerevan, USY.
- MURADYAN, S. (2010): *Due comprensioni del dantesco: Charentz e Shiraz*, in ID., *Soste letterarie*, vol. 3, Yerevan, USY, pp. 107-127.
- MURADYAN, S. (2012): *Il dantesco armeno*, in ID., *Hovhannes Shiraz*, vol. I, Yerevan, USY, pp. 454-471.
- MUTAFIAN, C. (2015): *Metz Yeghern. Breve storia del genocidio degli armeni*, Milano, Guerini e Associati.
- RSHTUNI, H. (1970): *Siamanto*, Yerevan, Hayastan.
- SEVAK, P. (2014): *Poemi*, Yerevan, Armav.
- SEVAK, P. (1983): *Raccolta delle opere in sei volumi*, vol. III, Yerevan, Sovetakan grogh.
- SHIRAZ, H. (1990): *Il Dantesco Armeno*, Yerevan, Sovetakan grogh.
- SHIRAZ, H. (2018): *Pagine inedite*, Yerevan, Hayrapet.
- SHIRAZ, H. (2021): *Il Dantesco Armeno*, Yerevan, USY.
- SIAMANTO (1989) *Opere complete*, Antelias, Tipografia del Catolicosato della Grande Casa di Cilicia.
- TAMRAZYAN, H. e AGHABABYAN, S. (1964): *Il poeta Siamanto*, Yerevan, HayPetHrat.
- TAMRAZYAN, H. (2003): *Siamanto*, Yerevan, Nairi.
- ZAKARYAN, A. (1990): *La Leggenda dantesca di Eghisce Charents*, «Messaggero delle scienze sociali» 4, pp. 3-13.
- ZAKARYAN, A. (1997): *Eghishe Charents: la vita, l'opera e l'epoca*, vol. 1, Yerevan, ANS RA.
- ZAKARYAN, A. (2003): *Eghishe Charents: la vita, l'opera e l'epoca*, vol. 2, Yerevan ANS RA.
- ZAKARYAN, A. (2008): *Con il padre Arsen Ghazikyan e con Dante ancora*, in ID., *Eghishe Charents: la vita, l'opera e l'epoca*, vol. 3, Yerevan, ANS RA, pp. 72-97.



Percorrere le geografie della *Commedia* sulle strade dell'Italia (sempre più) Unita: Daniele Sterpos, *Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli* (1965)

GIOVANNA CORAZZA

Università Ca' Foscari Venezia

giovanna.corazza@unive.it

RIASSUNTO:

Accanto alla geografia fantastica dei regni oltremondani, nella *Commedia* affiora un'altra geografia, reale e scrupolosamente realistica, tale da delineare un'immagine vivida e dettagliata, benché frammentaria, dell'Italia del Trecento. Il Romanticismo europeo valorizza le topografie dantesche in chiave itineraria, mentre nella cultura italiana la ricognizione dei territori descritti dal poeta è funzionale alla costruzione di una coscienza unitaria nel segno di Dante custode della patria-nazione. La saldatura tra poema dantesco e paesaggio italico, odepورا e unificazione nazionale sarà riproposta all'indomani della costruzione, fra il 1959 e il 1964, dell'Autostrada del Sole Milano-Napoli, la prima autostrada italiana a lunga percorrenza, l'opera pubblica di maggior rilievo dell'Italia post-bellica, strumento cruciale della modernizzazione nazionale e dell'avvicinamento fra il Nord e il Sud del Paese. Daniele Sterpos, dirigente responsabile dell'Ufficio Stampa della Società Costruttrice Autostrade S.p.A., nel settimo centenario della nascita di Dante pubblica *Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli* nel mensile «Autostrade», organo promozionale della Società. Il saggio associa la memoria del poeta all'infrastruttura, inaugurata il 4 ottobre dell'anno precedente,

proponendo una sequenza di topografie fra il Po e Montecassino, menzionate nella *Commedia* e connesse dal nuovo nastro viario. Ciascun luogo è presentato mediante l'accostamento delle terzine alle inquadrature fotografiche dei paesaggi ritratti dal punto di vista stradale, nella successione delle tappe chilometriche. Secondo la prospettiva dell'autore, interprete del momento di massimo impulso della trasportistica su gomma, le geografie del poema diventano concreti percorsi entro il paesaggio italiano, arricchito dall'eredità dantesca, finalmente unificato da una mobilità razionale e moderna, offerto alla fruizione del futuro.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Commedia*, geografia, paesaggio italiano, Vittorio Ali-nari, Daniele Sterpos, Autostrada del Sole.

ABSTRACT:

In addition to the imaginary geography of the Otherworld, Dante's *Comedy* contains a real and scrupulously realistic geography, which outlines a fragmentary, but vivid and detailed image of fourteenth-century Italy. European Romanticism enhanced Dante's topographies in an itinerary key, while in Italian culture the recognition of the territories described by the poet aims to build up a unitary consciousness in the sign of Dante, upholder of the homeland-nation. The connection between Dante's poem and Italian landscape, odeporical tradition and national unification would be proposed again after the construction, between 1959 and 1964, of the Autostrada del Sole Milan-Naples. This was the first Italian long-distance motorway, the most important public work of post-war Italy, and a crucial instrument to modernize and to connect the North and South of the Country. On the seventh centenary of Dante's birth Daniele Sterpos, Communications and Press Office Manager for the Italian Società Autostrade S.p.A., published *Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli* in the monthly «Autostrade», the promotional periodical of the Company. The essay associates the memory of the poet with the infrastructure, mapping out a series of topographies between the Po and Montecassino, mentioned in the *Comedy* and connected by the new motorway. Each place is presented through the juxtaposing of Dante's tercets to the photographic shots of the landscapes portrayed from the perspective of the motorway, following the regular sequence of the kilometer milestones. According to the author, an exponent of the moment of maximum impulse of road transport, the geographies of the poem thus become concrete paths within the Italian land-

scape, enriched by Dante's legacy, unified by rational modern mobility, and offered to future fruition.

KEYWORDS: Dante, *Divine Comedy*, geography, Italian landscape, Vittorio Alinari, Daniele Sterpos, Autostrada del Sole.

Nel quadro della riflessione dedicata alle diverse forme della persistenza di Dante entro la cultura del Novecento, vorrei valorizzare un importante aspetto della *Commedia* – la sua geografia reale e terrestre – attraverso un punto di osservazione particolare: un piccolo saggio, per vari aspetti originale e oggi dimenticato, pubblicato nel 1965 nel ricorrere dei settecento anni dalla nascita del poeta. Il saggio, opera di uno studioso dal profilo atipico, si intitola *Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli*, e associa la memoria di Dante all'Autostrada del Sole, dimostrando la vitalità della componente geografica del poema, la ricchezza dei suoi significati e la sua incessante capacità di riproporsi alla coscienza contemporanea.

## 1. GEOGRAFIE DANTESCHE: IL VIAGGIO, LA NAZIONE

Straordinario inventore di scenari ultramondani, nel poema Dante si mostra, allo stesso modo, attento osservatore e creatore di paesaggi di questo mondo. La geografia immaginaria dell'Eterno, che costituisce la scena primaria del racconto, è costellata di evocazioni indirette di luoghi e territori appartenenti alla spazialità temporale dell'ecumene, frutto della sintesi di fonti eterogenee, scritte, orali, esperienziali, colte, meno colte, pratiche. Attraverso il succedersi di brevi quadri ambientali Dante compone, per frammenti, un'immagine sincronica, realistica, non generica bensì circostanziata e puntuale dello spazio geografico. È un'immagine particolarmente nitida, come è ovvio, per le aree di cui il poeta ha potuto maturare una conoscenza diretta, sia in qualità di cittadino *intrinsicus* sia soprattutto durante i percorsi dell'esilio, ossia Firenze e la Toscana, la

Romagna, le città padano-venete, forse l'Umbria, Roma. Dal poema emerge così un ritratto circostanziato, benché parziale, dell'Italia del tempo, presente nella varietà delle sue topografie, nei paesaggi naturali e rurali, nella costellazione degli insediamenti urbani, nei nodi della viabilità peninsulare: luoghi reali, che possiamo ancor oggi identificare nonostante le alterazioni della modernità. L'autentica coscienza geografica che Dante dimostra è senza precedenti nella tradizione letteraria anteriore, e deve essere considerata una delle forme più notevoli dello sperimentalismo della *Commedia*, espressione d'avanguardia dell'attenzione che la civiltà urbana bassomedievale rivolge al dato ambientale, e antecedente decisivo per la formazione stessa dell'immagine del territorio italiano. (Cachey 2015, 2016, 2017, 2021, 2022; Azzari 2012; Azzari e Rombai 2021; Corazza 2020, 2022).

L'importanza culturale di questa dimensione è rimasta tuttavia generalmente inosservata dall'antica esegesi. Soltanto il movimento romantico, nella varietà delle sue istanze, sembra porre i luoghi danteschi al centro di un rinnovato interesse. Il culto di Dante «bello di fama e di sventura» come l'Ulisse foscoliano sollecita una nuova attenzione al cammino dell'esule fra biografia e poesia. Nell'orizzonte europeo le topografie della *Commedia*, facilmente riconoscibili, dense di risonanze storiche e di seduzioni paesaggistiche, diventano percorsi concreti, solo parzialmente sovrapponibili alle tappe consolidate del *Grand Tour* e tali da indurre la scoperta di contesti minori e ancora segreti. Il viaggio in Italia diventa viaggio dantesco, che si snoda tra ermeneutica del poema e diaristica itineraria, immersione nel passato e discussione del presente, polemica politica e celebrazione della patria dei progenitori (Tomassini 1998; Cavalieri 2006, 2007, 2009; Brilli 2015). Lo schema odeporico trova espressione erudita nel *Voyage dantesque* di Jean Jacques Ampère<sup>1</sup> e nelle

---

<sup>1</sup> Il *Voyage dantesque* di Jean-Jacques Ampère (1839), letterato e Accademico di Francia, figlio del celebre fisico André Marie, fu pubblicato nel 1839 in due uscite della «Revue des deux mondes», poi accresciuto e raccolto in volume entro una più ampia silloge di geografie letterarie (Ampère 1848). Dal '41 circolavano una versione tedesca falsamente ascritta a Theodor Hell – pseudonimo del poligrafo Karl Gottfried Theodor

*Orme di Dante in Italia* di Alfred Bassermann,<sup>2</sup> ma conoscerà declinazioni più spiccatamente narrative, focalizzate sui paesaggi cari alla tradizione anglosassone, come il Casentino delle sorelle Ella e Dora Noyes (1905, 2001) o gli scenari toscani di Mrs. Colquhoun Grant (1912).<sup>3</sup>

Nella cultura italiana l'esplorazione delle topografie del poema accompagna piuttosto la costruzione della coscienza unitaria post-risorgimentale, nel segno di Dante custode dell'integrità geografica della patria-nazione.<sup>4</sup> La *Commedia* e le sue geografie offrono la chiave per illustrare la storia e i territori dell'Italia antica e contemporanea, valorizzandone l'identità plurisecolare suggellata dai versi danteschi. È una lettura che troverà un vettore essenziale negli ambienti educativi, scolastici ed extrascolastici: dai Licei, nei quali i Programmi attuativi della Legge Casati, promulgata nel 1859 e dopo l'Unità estesa al Regno d'Italia, prescrivevano lo studio della *Commedia* in una posizione di primo piano, agli spazi dell'educazione femminile e dell'infanzia. In questa prospettiva assume uno specifico rilievo un gruppo di repertori storico-geografici pubblicati da imprese tipografiche, come le fiorentine Barbèra e Bemporad, specializzate nel settore dell'editoria pedagogica al centro del

---

Winkler – e una versione italiana del testo tedesco attribuita a re Giovanni di Sassonia “Philalethes”. Nel 1855 Felice Le Monnier stampò a Firenze la traduzione di Eustachio Della Latta con la corretta indicazione autoriale, oggi pubblicata nell'edizione bilingue del *Voyage* di Polistampa, 2018, per le cure di Massimo Colella, che nell'*Introduzione* ricostruisce le intricate vicende editoriali della sua prima diffusione europea (Colella 2018: 5-15). Cfr. Ceserani 1984; Bruni 2008: 335-353; Mehlretter e von Stein 2018.

<sup>2</sup> La prima edizione di *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen von Alfred Bassermann* (1897) era corredata da 67 riproduzioni di opere d'arte ispirate al poema e da una carta geografica dell'Italia di Dante. Dalla seconda edizione (Bassermann 1898), spogliata delle immagini – troppo costose da riprodurre – e nella quale solo la carta accompagnava il testo, sarà tratta la traduzione italiana di Egidio Gorra (Bassermann 1902), del tutto priva di iconografie (ed. anast. 2006). Cfr. Sirtori 2019; Marcozzi 2021; Cavalieri 2021.

<sup>3</sup> Definisce magistralmente lo stereotipo di queste rappresentazioni Attilio Brilli (2006: 264-305, in part. 274-277).

<sup>4</sup> Ancora fondamentale la sintesi di Carlo Dionisotti (1966, poi [1967] 1996: 255-303).

processo di formazione nazionale (Porciani 1982; Chiosso 2003 per gli ottimi saggi introduttivi e le schede di Di Bello 2003: 43-47, Bacchetti 2003: 65-68, Bianchini 2003: 481-482; Ascenzi 2004, 2009; Moretti 2009). La *Descrizione geografica dell'Italia ad illustrazione della "Divina Commedia" di Dante Alighieri accompagnata da una carta speciale* di Andrea Covino, stampata ad Asti nel 1865, l'anno delle solenni celebrazioni centenarie, è opera di un attivo protagonista della produzione manualistica per l'insegnamento della storia e della geografia nella scuola primaria e secondaria. *L'Italia nella "Divina Commedia"* di Cesare Loria, redatto e pubblicato a Mantova nel 1868 con una vibrante dedica a Vittorio Emanuele II, nasce come un sussidio di storia italica ripercorsa attraverso le topografie del poema, del quale l'autore – secondo la corrispondenza mantovana di Giuseppe Iaré ne «L'Educatore Israelita» (1868: 243) – «regalava cinquanta copie all'Istituto di Torino per le figlie dei morti nelle patrie battaglie»,<sup>5</sup> e sarà successivamente accresciuto in due volumi per la più impegnativa edizione di Firenze presso Barbèra (1872). Vent'anni dopo, *I luoghi d'Italia rammentati nella "Divina Commedia", raccolti e spiegati alla gioventù italiana* di Teresa Gambinossi Conte per i tipi di Bemporad (1893) propone l'abbinamento originale di due pregevoli cartografie dell'Italia e della Toscana dantesca, tracciate dalla mano dell'autrice, nelle quali sono localizzati i toponimi presenti nel poema, e di un dizionario in cui tali nomi si accompagnano a una breve illustrazione storico-geografica.<sup>6</sup> L'opera, pensata per la didattica e

---

<sup>5</sup> È l'Istituto Nazionale per le Figlie dei Militari Italiani, fondato nel 1866 a Torino per l'educazione e l'istruzione femminile con il concorso di Vittorio Emanuele II, che donerà all'Istituto la sede di Villa della Regina.

<sup>6</sup> Le due Carte vennero offerte già nel 1883 a padre Giambattista Giuliani, primo titolare della cattedra dantesca al Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze, poi arricchite dal Dizionario e descritte, avanti la pubblicazione, nel quotidiano fiorentino *La Nazione*, XXX/41 del 10 febbraio 1888 (*Carta dantesca*). L'articolo ci informa che l'autrice, «laureata con splendido successo in Lettere, Geografia e Storia» presso il medesimo Istituto, ricopriva allora l'incarico di direttrice della Scuola Tecnica e Commerciale Femminile cittadina e partecipava con «bellissimi articoli danteschi» alla pubblicistica educativa per ragazze. Il *cursus studiorum* di Gambinossi Conte, professoressa abilitata all'insegna-

rivolta agli insegnanti, cui si raccomanda di «avvivare con l'amore al paese il culto efficace di Dante» (Gambinossi Conte 1893: XV), si fregia della presentazione di Raffaello Fornaciari, letterato e accademico della Crusca, esponente di rilievo del mondo della scuola, collaboratore del Consiglio superiore dell'Istruzione pubblica e del ministero di Ruggero Bonghi.<sup>7</sup>

Appare significativa, negli stessi anni, la presenza di Dante tra le pagine di periodici complementari all'istruzione scolastica di bambini e fanciulle: nel 1882 Emma Perodi ne traccia il profilo di poeta civile nella *Passeggiata al Pincio* del «Giornale per i Bambini», a. II, n. 32 del 10 agosto (Loparco 2014, 2016);<sup>8</sup> Teresa Gambinossi moltiplica gli interventi danteschi nelle «Letture per le Giovinette» dirette dalla contessa Della Rocca Castiglione (*Il "Purgatorio" di Dante*, 1886; *Le Arpie*, 1887; *Guido e Bonconte di Montefeltro*, 1887); nel 1893 *La "Divina Commedia" presentata senza il sussidio de' commenti all'intelligenza de' giovani dal Professore Agostino Ferdinando Capovilla* è pubblicata in 30 fascicoli in «Cordelia. Rivista per giovinette» diretta da Ida Baccini – di cui Gambinossi Conte appare saltuaria collaboratrice – e riunita in volume, l'anno successivo, per il medesimo editore Cappelli nella collana

---

mento secondario e nella scuola Normale, e il suo intenso impegno didattico negli Educatori femminili fiorentini degli Angiolini e delle Signore Montalve alla Quiete verranno ripercorsi nella miscellanea *in memoria* che la famiglia e i colleghi le dedicarono a un anno dalla morte (1909) e sintetizzati da Rovito 1907: 114. Per l'ambiente culturale dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, le attività dantesche, il magistero geografico e cartografico, le diverse forme della presenza femminile cfr. Soldani 2010; Dei 2016, in part. Soldani: 15-109, Maccari: 443-509, Vaucher-de-la-Croix: 513-539, Cassi: 541-600; Tagliabue 2022.

<sup>7</sup> I *Luoghi danteschi* saranno recensiti sia in «Cordelia. Rivista per giovinette», XII (1893), 34, p. 403, sia nei periodici di orizzonte accademico, espressione del dantismo specialistico contemporaneo, quali «La Cultura», n.s. II (1893), 19-20, pp. 367-368; «Nuova Antologia», s. III, 50 (1894), pp. 159-160; «Giornale dantesco», I (1893), 2, p. 85; «Bullettino della Società Dantesca Italiana», n.s., I (1893-1894), 7, 1894, pp. 139-140.

<sup>8</sup> Successivamente raccolta in Perodi 19[..].

«Biblioteca della Cordelia» (Stival 2000; Cini 2013; Bloom 2015; Tongiorgi 2016-2017).

In occasione del sesto centenario della morte di Dante nel 1921 – le prime celebrazioni dantesche dell'Italia Unita successive alla Grande Guerra – importanti lavori quali *Il paesaggio italico nella “Divina Commedia”* del fotografo Vittorio Alinari (1921; Scapecchi 2002; Quintavalle e Maffioli 2003, in part. Tomassini: 147-215 e Miraglia: 253-263) e *L'Italia nella “Divina Commedia”* del geografo Paolo Revelli (1922, oggi al centro di una meritoria rivalorizzazione: 2021, 2022) confermarono al massimo livello della cultura ufficiale la necessità di funzionalizzare la topografia dantesca al disegno della fisionomia della Nazione, ancora drammaticamente incerta sia nell'integrazione delle sue parti interne, sia nelle questioni irrisolte del suo perimetro confinario. Le due opere propongono la disamina di tutti i luoghi citati nel poema mediante un racconto territoriale realizzato, nel primo caso, attraverso 213 scatti fotografici di paesaggi contemporanei e 12 riproduzioni di opere grafiche, dipinti e acquarelli; nel secondo caso, attraverso le analisi dettagliate della geografia e della cartografia storica.

L'uso della fotografia quale mezzo di illustrazione puntuale del poema, che Alinari pratica con sensibilità e padronanza autoriali, aveva avuto un precedente di rilievo ne *La “Divina Commedia” di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone, con 30 eliotipie e 400 zincotipie*, a cura di Corrado Ricci (1898), dove al testo del poema, approntato dal curatore sull'edizione di Karl Witte, si accompagnavano fotografie di luoghi, monumenti, architetture e iconografie raccolte in prima persona, commissionate a vari collaboratori e amici o richieste alle istituzioni locali, come ricordato nella *Prefazione* (Ricci 1898: XXVI-XXX). L'opera, uscita in 32 fascicoli già fra il 1896 e il 1897, fu anch'essa riproposta nel 1921 in una seconda edizione che presentava però un corredo molto diverso, «arricchita di tavole con riproduzioni di affreschi e opere d'arte e un numero largamente inferiore di fotografie di paesaggi» (De Laurentiis 2012: 474; cfr. Ceriana 1999). Dal confronto con la *Commedia* di Ricci emerge net-

tamente la specificità e il carattere originale del *Paesaggio* dell'Alinari, «che appare già dal titolo» e dallo «sforzo dell'autore tutto teso a rendere, con la fotografia, la peculiarità dell'assunto» (Scapecchi 2002: *ad locum*, 45). Egli non vuole, dunque, «postillare Dante», ma proporre «un testo vivo, diverso e parallelo» a testimonianza «dell'attualità sempre presente della *Commedia* e del suo valore ideale di esperienza dello spirito» (Miraglia 2003: 255-256). Ad ogni modo, i libri di Ricci e Alinari, pur nella diversità d'impostazione, affondano entrambi le proprie radici sia nella cultura letteraria del viaggio dantesco come variante del *Grand Tour*, sia nella tradizione visiva ottocentesca dell'album fotografico del viaggio in Italia, un prodotto di consumo che giocò un ruolo importante nel processo di monumentalizzazione e patrimonializzazione collettiva del paesaggio italiano anche in senso nazionale (Tomassini 2014). È chiaro, inoltre, che la concezione della *Commedia* quale libro fotografico e la sua immissione in un mercato editoriale tanto ampio da garantire la sostenibilità economica dell'operazione è resa possibile, alla fine dell'Ottocento, dalla nuova tecnica fotomeccanica, che consente la riproduzione dell'immagine direttamente sulla carta, e dalla messa a punto del metodo Kodak, entrambi potenti fattori di semplificazione del processo fotografico.

La saldatura tra poema dantesco e paesaggio italiano, cultura del viaggio e unità della Nazione, luoghi della *Commedia* e fotografia sarà riproposta nell'Italia repubblicana del secondo dopoguerra, all'indomani di un episodio cruciale del suo sviluppo: l'inaugurazione della prima autostrada italiana di lunga percorrenza, la A1 Milano-Bologna-Firenze-Napoli "Autostrada del Sole". Nel maggio del 1965, settimo centenario della nascita di Dante, Daniele Sterpos, alto dirigente della Società Concessioni e Costruzioni Autostrade S.p.A., l'azienda di Stato realizzatrice dell'opera, pubblica *Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli* nel mensile «Autostrade», organo promozionale della Società, rinnovando il dantismo territoriale ottocentesco entro le coordinate della modernità più avanzata.

## 2. IL CONTESTO

Ma com'era l'Italia prima dell'Autosole? All'inizio degli anni Cinquanta, al netto delle distruzioni infrastrutturali causate dalla Seconda guerra mondiale, l'organizzazione dei trasporti e della mobilità restava sostanzialmente quella dell'Italia fascista, che, in un Paese in prevalenza rurale e a basso tasso di industrializzazione, aveva raccolto soprattutto l'eredità dello sviluppo delle Ferrovie promosso a partire dall'Unità. La rete viaria si mostra in massima parte non asfaltata, sempre più rarefatta a mano a mano che ci si inoltra nei territori meridionali e complessivamente poco idonea al traffico su gomma. Le uniche autostrade esistenti, nell'accezione di strade a pedaggio, progettate per il traffico automobilistico e almeno ufficialmente interdette a pedoni, biciclette, carriaggi a trazione animale, sono ancora quelle realizzate negli anni Venti e Trenta: la Milano-Laghi, la prima al mondo, aperta nel 1924 con una percorrenza di 85 km,<sup>9</sup> poi la Milano-Bergamo (1927), la Napoli-Pompei e la Via del Mare tra Roma e Ostia (1928), la Bergamo-Brescia (1931), la Torino-Milano (1932), la Padova-Mestre e la Firenze-Mare (1933), la camionabile Genova-Serravalle Scrivia (1935). Sono tronconi brevi e isolati, che nelle aree interne settentrionali e padane rivestono un ruolo commerciale; negli altri territori, verso le coste, assolvono a una funzione soprattutto turistica, in un contesto in cui non sussiste un vero mercato per l'automobile se non quello proprio di una ristretta *élite*.

La ricostruzione, avviata attraverso il programma di aiuti finanziari americani ai Paesi europei – lo *European Recovery Program* o Piano Marshall –, innesca un processo di crescita delle attività economiche che non ha i caratteri della pianificazione, ma si polarizza tra lo spontaneismo dif-

---

<sup>9</sup> Le caratteristiche di questo nastro stradale, lontane da quelle di un'autostrada di oggi, e le modalità della sua fruizione sono ben documentate nel film di Mario Camerini *Gli uomini, che mascazzoni!* presentato all'edizione inaugurale della Mostra del Cinema di Venezia nel 1932, in cui un giovane Vittorio de Sica, in qualità di *chauffeur* di un aristocratico milanese, la percorre più volte, ad alta velocità, alla guida di una Fiat 525 Torpedo.

fuso della manifattura e la concentrazione della grande industria in posizione geograficamente squilibrata nel triangolo Milano-Torino-Genova: condizioni che fanno lievitare in pochi anni il bisogno italiano di mobilità a medio e ampio raggio. In particolare, si crea un orizzonte di attesa per lo sviluppo di un'arteria di scorrimento veloce lungo la Penisola, funzionale a movimentare le merci su gomma, secondo modalità più flessibili e capillari e senza il problema della rottura di carico imposta dal trasporto su rotaia, in tempi e forme tali da abbassare quanto più possibile i prezzi, e adatta, inoltre, alla motorizzazione individuale, che emerge quale soluzione immediata ai bisogni sociali in rapida maturazione. Pensiamo, ad esempio, agli spostamenti innescati dalla migrazione massiccia dal Mezzogiorno deindustrializzato verso i centri industriali del Nord: flussi di lavoratori che fanno ritorno al Sud per passare le vacanze nel luogo di origine, percorrendo periodicamente l'Italia nelle due direzioni, oppure alla migrazione altrettanto massiccia dalla campagna alla città, dove si concentrano le funzioni principali e le occasioni di lavoro, con movimenti periodici anche su ampie distanze. Nuovi scenari sono connessi, poi, all'aprirsi delle comunicazioni commerciali e turistiche con l'Europa pacificata del dopoguerra. Naturalmente, viaggiare ha dei costi: la crescita dell'occupazione stabile e l'incremento del reddito medio costituiscono il presupposto del successo dell'automobile di massa, a sua volta pilastro del programma autostradale. Il 1954 è l'anno che vede l'immissione sul mercato della Fiat Seicento, al costo minimo, rateizzabile, di circa 20 mensilità di un salario operaio – ne verranno vendute oltre 2.700.000 unità – e, insieme, l'anno cui risale il primo progetto dell'Autostrada del Sole.

La costruzione dell'opera venne avviata con la formula delle partecipazioni statali, un consorzio di imprese a capitale misto privato e pubblico, controllate dallo Stato e guidate dalle scelte del Governo. Sotto l'egida dell'IRI-Istituto per la Ricostruzione Industriale si costituisce la Società Concessioni e Costruzioni Autostrade S.p.A. con il compito di realizzare l'infrastruttura, mentre aziende quali Fiat, Pirelli, Eni, Italcementi forniscono lo sfondo industriale di riferimento. Il governo espresse

così una scelta decisiva in favore della motorizzazione privata, che segnò il vertice dell'investimento pubblico sulle strade in una prospettiva non di integrazione, ma a scapito della ferrovia e senza un'adeguata valutazione dei parametri complessivi dello sviluppo nazionale. Una scelta che orientò la politica italiana dei trasporti almeno fino alla crisi petrolifera del 1973, quando la riduzione delle forniture da parte dei Paesi esportatori avrebbe imposto la consapevolezza che la disponibilità degli idrocarburi non era – non è – illimitata né incondizionata.

Alla carica di Amministratore Delegato della Società Autostrade fu nominato l'ingegnere novarese Fedele Cova, un tecnico con alte capacità manageriali, pragmatico mediatore fra poteri dello Stato e imprenditoria privata, e tuttavia molto attento alla costruzione di un solido consenso pubblico e culturale intorno alla nuova infrastruttura. Cova riuscirà a portare a compimento l'intero nastro dell'Autosole, circa 755 chilometri, in soli otto anni dal 1956 al 1964, riproducendo fedelmente il modello strutturale dell'autostrada a pedaggio americana, in fase di piena espansione: un progetto grandioso, del tutto inedito in Italia, volto ad applicare quanto di più moderno la tecnologia trasportistica aveva concepito alle difficili morfologie della Penisola. L'esecuzione avvenne per tronconi successivi a partire dai due estremi Milano-Parma verso sud (1958) e Napoli-Capua verso nord (1959), una intelligente strategia a garanzia dell'integrità del tracciato; poi i tratti Parma-Bologna (1959), Bologna-Firenze (1960), Napoli-Roma (1962), Roma-Firenze (1964) [FIG. 1]. A Campi Bisenzio, in posizione baricentrica rispetto al percorso di allora, fu stabilita la sede direzionale e gestionale dell'intera arteria (Bortolotti 1985: 344-366; Menduni 1999; Innocenti 1999; Azzari 2011; Berrino 2011).

Il 4 ottobre 1964, nel giorno di San Francesco patrono d'Italia, all'epoca festa nazionale, l'Autostrada del Sole fu inaugurata con la solennità degna del concludersi di un'epopea: un evento mediatico cui presero parte i massimi esponenti del Governo e le alte cariche religiose, eccezionalmente trasmesso dalla televisione di Stato. L'allora Presidente del Consiglio Aldo Moro, esponente di spicco della Sinistra democristiana,

pronunciò un discorso che riassume il senso dell'opera e formulò le aspettative alle quali essa avrebbe dovuto rispondere:

La preoccupazione di unificare economicamente e socialmente il Paese dopo l'avvenuta unificazione politica spiega la priorità che la classe dirigente del Risorgimento diede al programma ferroviario. [...] Al livello del più complesso e articolato sistema dei trasporti moderni [...] il programma autostradale, con la sua rete di base per le grandi comunicazioni interregionali, rappresenta l'analogo di quel primo coraggioso atto dei governi unitari. Noi confidiamo che esso possa costituire un ragionevole elemento di correzione dell'attuale schema geografico degli insediamenti industriali e turistici, cooperando validamente al raggiungimento di quella unificazione economica che il Risorgimento ci ha lasciato in eredità come problema ancora non del tutto risolto. [...] Una nuova modernissima strada è dunque tracciata, la quale vince le asperità del terreno, rivela un nuovo paesaggio, avvicina città e regioni, agevola i traffici, sviluppa l'economia, rende più vivo e più ricco il nostro Paese. Attraverso questa strada la vita italiana si fa più intensa e l'Italia si avvicina all'Europa e vi si inserisce meglio come parte integrante, secondo la sua vocazione e la sua consapevole determinazione.<sup>10</sup>

Asse portante dello sviluppo economico, strumento della modernizzazione del Paese e della sua unificazione civile e culturale, in grado di ricucire la frattura storica fra Nord e Sud che il proliferare disordinato dell'industria aveva accentuato e di riconnettere l'Italia all'orizzonte europeo: l'Autostrada del Sole è il simbolo di un nuovo Risorgimento, auspicato a sanare le problematiche ancora aperte dalla nascita della Nazione. Un Risorgimento che comunque, almeno per il momento, si arresta a Napoli, come in passato la maggior parte delle pratiche itinerarie del *Grand Tour*.

---

<sup>10</sup> Il testo del discorso di Moro fu pubblicato dal quotidiano «Il Popolo» del 5 ottobre 1964 con il titolo *L'inaugurazione dell'Autostrada del Sole* (oggi in Moro 1986: 1667-1671).

### 3. L'AUTORE

Daniele Sterpos nasce nel 1920 a Luco di Mugello, un paese sui primi contrafforti dell'Appennino alle spalle di Firenze, in una famiglia artigiana dove il padre è impegnato nella lavorazione artistica del ferro.<sup>11</sup> Nel quadro dell'Italia del tempo, in cui meno dell'1% della popolazione possiede un titolo universitario,<sup>12</sup> si laurea in Lettere nel 1948 presso l'Ateneo fiorentino, discutendo con Carlo Morandi una tesi in storia del Risorgimento sul patriota repubblicano Ferdinando Petruccelli della Gattina (Sterpos 1948), e frequenta poi il Perfezionamento in discipline storico-geografiche nella stessa Università. Avviato all'insegnamento nella scuola secondaria, nel 1956, alla vigilia del progetto Autosole, contatta Fedele Cova e – in un incontro propiziato forse da conoscenze comuni – gli propone il disegno di una collana di monografie dedicate alla ricostruzione della storia della viabilità in età romana, medievale e premoderna, ciascuna delle quali avrebbe accompagnato la realizzazione di un troncone autostradale. Il progetto convince immediatamente Cova, che vede in esso un efficace strumento a supporto dell'opera intrapresa. Nasce così *Comunicazioni stradali attraverso i tempi* in cinque volumi, pubblicati dall'Istituto geografico De Agostini per conto della Società Autostrade: *Milano-Piacenza-Bologna* (1959), *Capua-Napoli* (1959), *Bologna-Firenze* (1961), *Firenze-Roma* (1964), *Roma-Capua* (1966). I volumi non riportano il nome dell'autore, bensì, in basso e nel *colophon* sul verso del frontespizio, la semplice indicazione della curatela; ma in-

---

<sup>11</sup> Devo alla gentilezza del Prof. Marco Sterpos, fratello minore di Daniele, molte importanti notizie relative alla sua formazione umana e culturale. Marco ha narrato qualche memoria familiare anche nel volume autobiografico *Amarcord da una vita* (2018) e nel suo *Ricordo* (1999: 203-206) raccolto negli Atti del convegno fiorentino del 1998 dedicato a Daniele e al suo contributo alla storia della viabilità in Italia (Stopani e Vanni 1999). Si vedano anche il *Ricordo* redatto da Giuseppe Cannito per lo stesso volume (1999: 201-202), e il *Ricordo di Daniele Sterpos* che «Autostrade cronache» (XIII/6, 1994, p. 32) ha pubblicato in occasione della morte dello studioso.

<sup>12</sup> ISTAT-Istituto centrale di statistica, *Archivio delle serie storiche, Istruzione e Lavoro*, <https://seriestoriche.istat.it>. Il dato è relativo al Censimento del 1951.

teramente a Sterpos si devono le ricerche e la stesura dei testi, la raccolta del cospicuo apparato iconografico e molte delle fotografie di paesaggio che lo arricchiscono. Sarà soprattutto grazie ai primi libri di questa serie che otterrà la direzione dell'Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni della Società Autostrade con sede a Firenze, diventando l'artefice della politica culturale della Società e il referente del mensile «Autostrade», edito da Firem del Gruppo IRI e organo ufficiale dell'azione governativa per lo sviluppo autostradale.<sup>13</sup>

Il ruolo di Sterpos non assolve a una mera operazione di marketing, ma appare piuttosto il frutto di una politica lungimirante e l'esito della convergenza fra la vocazione scientifica dello storico e l'esigenza promozionale della Società. Infatti egli si dimostra, in *Comunicazioni stradali* come in altri suoi saggi e interventi, uno studioso di alto livello e soprattutto un innovatore, anzi un pioniere.<sup>14</sup> Contribuisce a fondare, in Italia ma anche in rapporto all'ambito europeo, un nuovo campo di studi, la storia della viabilità, e la sua metodologia specifica, radicalmente multidisciplinare, basata sull'integrazione tra fonti storiche, letterarie, archeologiche, la rigorosa ricerca d'archivio, l'analisi delle immagini del territorio (miniatura, pittura, fotografia, cartografia storica, cartografia contemporanea) e la ricerca sul campo, l'osservazione diretta, la scrupolosa lettura del paesaggio. Una metodologia oggi acquisita, che tuttavia Sterpos elabora e persegue in totale autonomia, utilizzando gli strumenti scarsi e precari disponibili in un Paese ancora gravato dalle devastazioni della guerra. La lezione dello studioso circa la centralità della strada e del suo corredo di funzioni quale luogo privilegiato dell'interazione fra l'uomo e l'ambiente, fattore di organizzazione del territorio e principio strutturante sul piano economico, politico e civile, svolgerà un ruolo fondamentale nei successivi sviluppi della geografia storica (Uggeri 1999; Rombai 1999; Bortolotti 1999).

---

<sup>13</sup> «Autostrade. Rivista di tecnica e di informazioni autostradali» uscirà, con periodicità diverse, dal 1959 (1/1, gennaio) al 2009 (51/1-2, gennaio-giugno).

<sup>14</sup> Una esaustiva bibliografia degli scritti in Vanni 1999: 207-236.

## 4. LUOGHI DANTESCHI DALLA MILANO-NAPOLI

Fra le numerose iniziative per le celebrazioni dantesche del 1965, l'omaggio di Sterpos al poeta è senza dubbio uno dei più singolari. Innanzitutto, la sede nella quale è pubblicato è eccentrica non solo rispetto al circuito accademico bensì anche allo stesso ambito letterario: il numero di maggio di «Autostrade» (VII/5, pp. 19-34), in uscita sei mesi dopo l'inaugurazione dell'Autosole [FIG. 2]. Si tratta di una rivista divulgativa ma dai contenuti tecnici, rivolta al pubblico "speciale" e di recente formazione degli utenti autostradali. Nella copertina del fascicolo in questione campeggia l'immagine a colori del cantiere della A9 Como-Chiasso all'altezza di Monte Olimpino, un ampliamento allora in costruzione della Milano-Laghi. Fra i titoli dei contributi compendati dal *Sommario* – il primo dei quali è *Clotoidi di flesso "miste" per curve stradali* del Prof. Ing. Renato di Martino – l'argomento dantesco del saggio di Sterpos ci appare subito leggermente *déplacé* [FIG. 3].

L'intervento, in bianco e nero come l'interno della rivista, è composto di due parti, la prima delle quali consiste in un breve testo scritto che occupa la colonna di destra di due pagine successive (Sterpos 1965: 20-21). Il contenuto del testo si focalizza sulla *Commedia* quale pilastro dell'unificazione nazionale attraverso la lingua: il poema fonda l'unità linguistica, «promessa e premessa dell'unità politica» (Sterpos 1965: 21). Fin qui niente di nuovo, ma notiamo comunque un dettaglio significativo. Le tre illustrazioni che decorano il frontespizio a tutta pagina (Sterpos 1965: 19) e la colonna di sinistra delle due pagine seguenti (Sterpos 1965: 20-21) sono riproduzioni fedeli delle tre lettere iniziali, abitate e riccamente decorate, appartenenti all'importante codice laurenziano trecentesco della *Commedia* Plut. 90 sup. 126, che serve da modello anche per l'impaginazione tipografica [FIGG. 4-5; 6-7; 8-9]. Ciascuna lettera inaugura una cantica: entro l'iniziale di «Nel mezzo del cammin» (*If* I 1) si distinguono Dante e Virgilio nella selva, innanzi alle tre fiere; l'iniziale di «Per correr miglior' acque» (*Pg* I 1) contiene «la navicella» dell'ingegno dantesco, e «la gloria di Colui che tutto move» a *Pd* I 1 è raffigurata

nell'ultima. Attraverso l'esatta ripresa grafica dei tre *incipit* – non, dunque, semplici disegni moderni in stile medievale, che del resto sarebbero stati perfettamente adatti a un periodico come «Autostrade» – Sterpos intende presentare il poema al lettore nella sua completezza, e rivela un tratto fondamentale della propria metodologia: il rigore documentario e l'attenzione all'iconografia come aspetto essenziale di ogni discorso storico.

La seconda parte del saggio (Sterpos 1965: 22-34) è la più importante e consiste in 12 magnifiche fotografie in bianco e nero, realizzate verosimilmente dall'autore, o sotto il suo diretto controllo, raffiguranti paesaggi italiani menzionati nella *Commedia* e ritratti «come ci appaiono dal percorso autostradale» (Sterpos 1965: 21), procedendo lungo l'Autosole da Nord a Sud, dalla «'Lombardia' solcata da Po» (Sterpos 1965: 23) a Montecassino [FIGG. 10-21].<sup>15</sup> Sterpos propone un viaggio poetico attraverso le geografie della *Commedia* che è anche un viaggio per immagini attraverso le geografie della Penisola, oggi finalmente avvicinate dalla più moderna tecnologia rotabile. Come Dante ha unificato l'Italia attraverso la lingua, così l'Autosole ha unificato l'Italia attraverso la percorribilità del suo territorio. L'itinerario si snoda attraverso dodici tappe: il Po tra Milano e Piacenza («in sul paese ch'Adice e Po riga», *Pg* XVI 115), il Reno nei pressi di Bologna (*If* XVIII 60-61), l'Appennino (*Pd* XXI 106-108), Firenze e l'Arno (*If* XXIII 94-95), il Pratomagno (*Pg* V 115-117), la Valdichiana (*If* XXIX 46-49), il Soratte (*If* XXVII 94-97), Roma (*Pd* IX 139-141), Anagni (*Pg* XX 86-87), Ceprano (*If* XXVII 15-16), Montecassino (*Pd* XXII 37) e infine Orvieto. Se la città umbra «non ha una menzione speciale nella *Divina Commedia*» (Sterpos 1965: 34), può essere però considerata «luogo dantesco» grazie ai celebri affreschi realizzati da Luca Signorelli fra il 1499 e il 1504 nella Cappella di San Brizio

<sup>15</sup> Le immagini, prive di attribuzione d'autore o di indicazione di provenienza, potrebbero forse derivare da una selezione di fotogrammi operata dallo stesso Sterpos sull'ingente quantità di materiale filmico prodotto dall'Ufficio Stampa di Autostrade S.p.A. e destinato a cinegiornali, televisione, documentazione audiovisiva, o essere frutto di scatti realizzati in occasione di una di queste campagne di riprese.

del Duomo: il ciclo del Giudizio Universale, il famosissimo ritratto di Dante, le scene tratte dalla seconda cantica nei tondi monocromi, una delle quali, relativa a *Pg VII*, viene riprodotta a conclusione del saggio.

Il modello di Sterpos è certamente il libro fotografico di Vittorio Alinari, innanzitutto nella strutturazione della pagina, che viene organizzata a partire dal testo dantesco, benché sia la componente visiva a campeggiare in primo piano. Le terzine di interesse geografico sono riportate in alto; in basso, la didascalia dell'area rappresentata e una breve spiegazione del passo; ancora più in basso, l'esatto chilometraggio, in progressione crescente a partire dall'imbocco autostradale, relativo al punto dal quale la foto è stata scattata. L'esempio di Alinari ritorna anche nella qualità non documentaria ma pittorica dell'immagine: come il fotografo fiorentino, Sterpos non vuole suggerire un'esegesi visuale del poema, ma far risaltare il paesaggio come valore in sé e la potente fascinazione che esprime. Mentre gli scenari dell'Alinari si mostrano aperti anche alle emergenze contemporanee e a sporadiche presenze antropiche, indistinguibili nella lontananza o composte in una retorica estetizzante, armoniosa o pittoresca (i barcaroli a Empoli, le lavandaie sul Montone a Forlì, le attrezzature fluviali dell'Arno a Pisa), Sterpos ritrae invece in modi più scabri un territorio dal quale è assente la figura umana ed escluso oppure minimizzato ogni segno di modernità. Si tratta di una precisa strategia rappresentativa: non c'è un intento mistificatorio, volto a occultare le trasformazioni del presente, ma lo sforzo di ricostruire un ambiente che potrebbe essere ancora quello osservato da Dante, la volontà di valorizzare il paesaggio italiano come un bene culturale assoluto e senza tempo, che l'eredità della *Commedia* ha ulteriormente arricchito, e, infine, l'intento di evidenziare come la nuova viabilità, attraverso prospettive e angolazioni territoriali fino a quel momento sconosciute, consenta a un'Italia inedita di rivelarsi, per essere definitivamente acquisita alla conoscenza e alla fruizione del futuro.

In una fase ancora aurorale della trasportistica su gomma, Sterpos reinterpretava il concetto tradizionale della strada creatrice di paesaggio e occasione di esperienza, dunque di consapevolezza, del territorio. Non

registra le criticità che alcune voci già formulavano e che si moltiplicheranno con la rapida crescita della rete autostradale: l'impatto ambientale, spesso impossibile da mitigare, in un territorio costellato di difficoltà orografiche, fragile sul piano geologico, ricchissimo di tracce del passato. Ad esempio, il passaggio del Po e il valico degli Appennini, punti cruciali in ogni epoca della viabilità della Penisola e ardue sfide dell'ingegneria strutturale, furono superati mediante soluzioni innovative, di altissima qualità progettuale e tecnicamente all'avanguardia, ma foriere di interventi onerosi e irreversibili sul paesaggio.<sup>16</sup> Di essi non abbiamo alcuna traccia visiva nel racconto fotografico, che offre due immagini monumentali, integralmente naturalistiche. Tuttavia, la possente infrastruttura del ponte sul Po è celebrata dall'enfasi conferita dalla doppia pagina e dalla collocazione del punto di vista dell'inquadratura sul transito fra le due sponde, a sottolineare la maestosità del panorama [FIG. 10]. Allo stesso modo, l'Appennino è colto, quasi trionfalmente, dal punto più elevato del tracciato, a una quota di oltre 726 m. nei pressi del valico del Citerna: un'altezza davvero notevole nel rispetto degli standard costruttivi [FIG. 12]. La spinta culturale verso la modernità, la fiducia nelle sue forme e nel suo linguaggio concorrono a presentare l'autostrada come un valore aggiunto, portatore in sé di un elemento di bellezza e capace di accrescere la dignità estetica del territorio: non diversamente dalla strada romana, la cui complessità costruttiva aveva implicato vaste operazioni sul terreno, ma che oggi percepiamo come perfettamente integrata nell'ambiente. Ad ogni modo, l'universo autostradale in ampliamento, con il suo corollario di attrezzature e servizi, sarà presto oggetto dell'analisi antropologica e assimilato agli scenari dell'alienazione, i "non-luoghi" della modernità di Marc Augé: un nastro uniforme e senza memoria, un mondo a sé, nel quale l'individuo rimane isolato dal paesaggio – nulla

---

<sup>16</sup> Per l'eccellenza della cultura strutturalistica italiana espressa nell'Autosole cfr. Poretti 1997; Poretti, Iori e Giannetti 2017. Saggi, materiali e documenti fotografici relativi alla costruzione dell'Autostrada sono consultabili nel sito del Progetto ERC (European Research Council) Advanced Grant 2011 di Tullia Iori e Sergio Poretti (Project ID: 295550): *SIXXI - XX Century Structural Engineering: the Italian Contribution*, <http://www.sixxi.eu/>.

più che un mero fondale attraversato a grande velocità –, separato dai centri abitati di norma distanti dai caselli di ingresso e uscita, escluso dalla storia e da ogni forma reale di socialità (Augé 1986, 1992, 1994).

E, necessariamente, nelle immagini di Sterpos la città è sempre una presenza lontana, benché incida l'orizzonte con alta densità evocativa. Firenze, sullo sfondo dell'Arno in primo piano (Sterpos 1965: 26), si impone con il segno forte della Cupola brunelleschiana e del Campanile di Giotto, che Dante non conobbe ma che oggi per noi sono simboli essenziali dell'identità cittadina [FIG. 13]; Roma è individuata soltanto dalla Cupola di San Pietro ai margini di una prospettiva sorprendentemente vuota (Sterpos 1965: 30). La foto è scattata dal punto in cui l'Autosole si immetteva nel Grande Raccordo Anulare già esistente, all'altezza della Salaria, in uno spazio ancora ineditato che non presenta interposizioni alla visuale. Rispetto ai numerosi passi del poema dedicati all'esaltazione della città imperiale, Sterpos sceglie la Roma vaticana dei martiri della Chiesa, «cimitero / a la milizia che Pietro seguette» (*Pd IX* 140-141), con un'opzione forse non estranea al monocolorismo democristiano che governava allora il Paese [FIG. 17]. Fra Firenze e Roma la via scorre attraverso il Pratomagno (Sterpos 1965: 27; FIG. 14), teatro della battaglia di Campaldino, la Valdichiana (Sterpos 1965: 28; FIG. 15), al tempo di Dante stagnante e malarica, oggetto di radicali interventi di bonifica in età moderna, e il monte Soratte (Sterpos 1965: 29; FIG. 16), alla quota non elevata di neppure 700 m ma dall'apparenza imponente perché si staglia isolato nella pianura del Tevere, che forse anche Dante ebbe modo di osservare percorrendo la Cassia-Francigena, la via per Roma che procede costeggiando il fiume.

L'Autosole tocca Arezzo prima di avanzare a sud attraverso la Valdichiana: nonostante la città sia menzionata spesso nella *Commedia* e Dante verosimilmente la conoscesse in modo diretto, Arezzo è ignorata da Sterpos, che non le dedica nemmeno una foto nel plausibile intento di evitare qualsiasi spunto polemico. Come ogni processo di unificazione, anche il percorso dell'Autosole aveva suscitato rivendicazioni e contrasti, non esenti da risvolti di colore politico, provenienti dalle comunità locali. Le

amministrazioni delle città inserite nella nuova geografia autostradale, come Modena, Bologna, Firenze, temevano gli effetti negativi del traffico sugli assetti economici e paesistici, mentre le località escluse dal tracciato temevano di non poterne godere i benefici. La protesta si era levata con particolare veemenza da Siena e da Perugia, in passato centri importanti della mobilità peninsulare, ora entrambi lontani dalla nuova arteria, e latori senza fortuna di varianti alternative al percorso aretino, probabilmente invece il più razionale. Rispetto a questo clima di controversie, Sterpos propone la celebrazione della memoria di Dante come un elemento di pacificazione: un simbolo di unità territoriale nel quale riconoscersi.

Anagni (Sterpos 1965: 31; FIG. 18) e Ceprano (Sterpos 1965: 32; FIG. 19), nel basso Lazio, rimandano a due cruciali episodi danteschi di storia recente: la drammatica cattura di Bonifacio VIII nel feudo papale da parte dei Francesi, la disfatta sveva a Benevento e la conquista angioina del Regno di Napoli. Dante quasi certamente non c'è mai stato, e nessun indizio avvalorava una conoscenza territoriale diretta per le località a sud di Roma. In questi territori di antica ruralità, economicamente marginali, il passaggio dell'Autosole non produsse alcun reclamo: in esso si riponeva la speranza che, unitamente agli investimenti della Cassa per il Mezzogiorno, potesse costituire un volano per lo sviluppo locale. Infine, Montecassino (Sterpos 1965: 33) e l'Abbazia evocata dal poeta nell'incontro con il fondatore San Benedetto, al centro di improbabili leggende biografiche circa la presenza dantesca nel luogo sacro. Anche qui la fotografia valorizza la bellezza perenne del paesaggio, compreso fra l'Abbazia sulla cima del monte e la distesa arborea in primo piano, dal quale ogni traccia dell'insediamento umano o impronta infrastrutturale è accuratamente espunta [FIG. 20]. È questa l'ultima delle topografie dantesche lungo l'Autosole, il luogo più a sud che possa esser citato, dato che Napoli, allora punto terminale del percorso rotabile, rimane estranea alla *Commedia*. Sterpos ci conduce però a Orvieto per un'ultima tappa, seguendo le orme di Ampère e di Bassermann, i quali, nonostante il ruolo del tutto marginale del centro umbro nel poema, includono nelle proprie ricognizioni le immagini di ispirazione dantesca affrescate dal Signorelli

nel Duomo cittadino. La fotografia ci restituisce un affascinante e appena distinguibile profilo urbano, ma quello che importa sono i tesori d'arte ora più facilmente accessibili alla fruizione interna e internazionale, come afferma l'enunciato conclusivo: «Gloriosa Italia, dove anche il viaggio sulla più moderna arteria, pur nella sua estrema, logica funzionalità, diventa agevolmente occasione d'incontri con le più sublimi trasfigurazioni dell'arte e della poesia» (Sterpos 1965:34; FIG. 21). L'Autosole è dunque strumento, ancora una volta nel segno di Dante, della valorizzazione del patrimonio culturale e ambientale italiano, in un contesto dove ancora il turismo di massa non aveva pieno sviluppo e la memoria del *Grand Tour* era forse più nitida del presagio dell'*overtourism*.



Fig. 1 – A1 Milano-Napoli ‘Autostrada del Sole’, 1956-1964 (755 km)

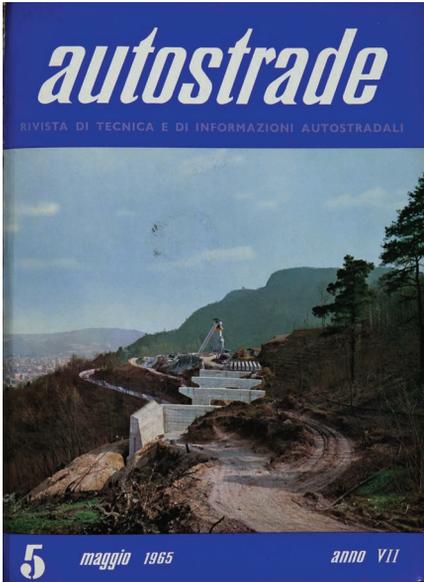


Fig. 2 – Copertina di «Autostrade», a. VII, n. 5, maggio 1965

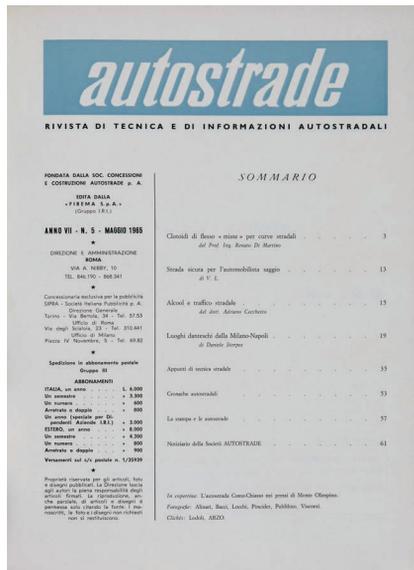


Fig. 3 – Sommario di «Autostrade», a. VII, n. 5, maggio 1965

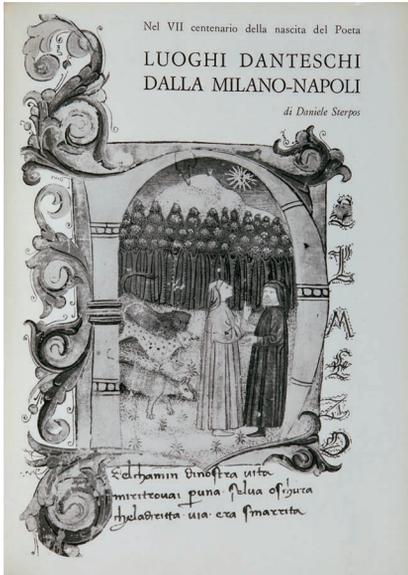


Fig. 4 – Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli, frontespizio, p. 19

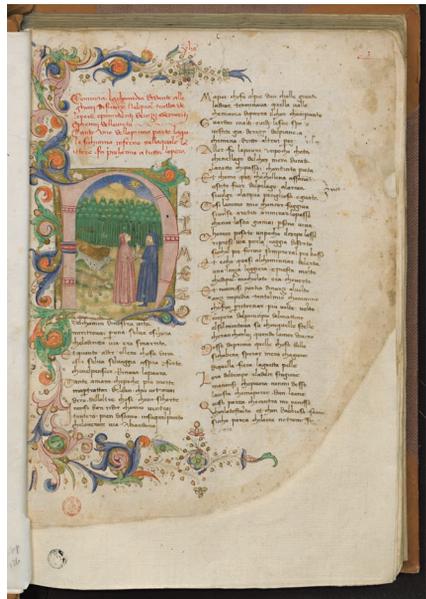


Fig. 5 – Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 126, c. 1r, iniziale N



Fig. 6 – Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli, p. 20



Fig. 7 – Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 126, c. 36r, iniziale P



Fig. 8 – Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli, p. 21

Fig. 9 – Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 126, c. 71r, iniziale L



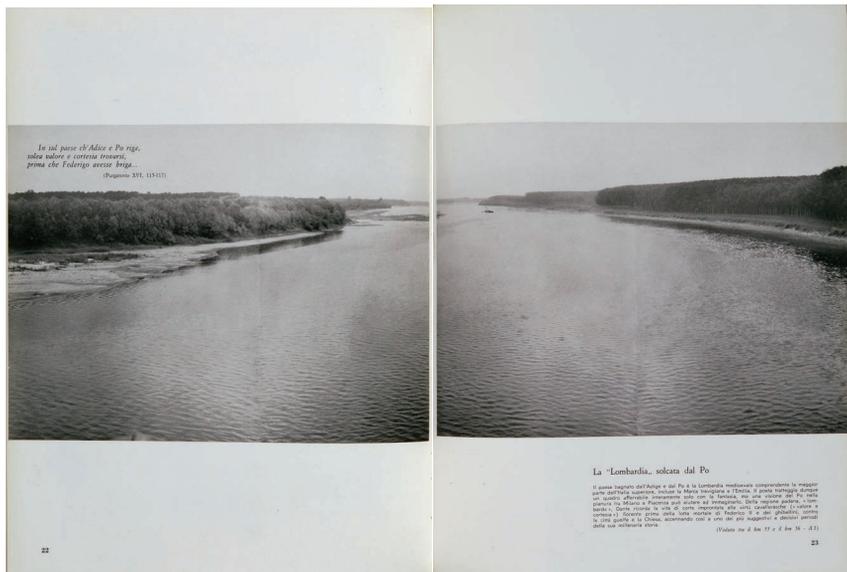


Fig. 10 – Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli. La ‘Lombardia’ solcata dal Po, pp. 22-23











Fig. 19 – Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli. Ceprano, p. 32

Fig. 20 – Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli. Montecassino, p. 33

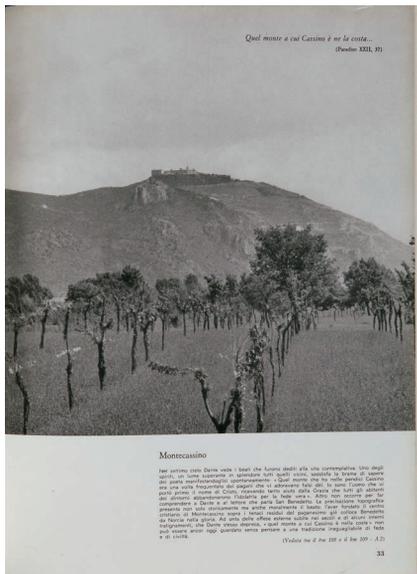




Fig. 21 – Luoghi danteschi dalla Milano-Napoli. Orvieto, p. 34

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALINARI, V. (1921): *Il paesaggio italico nella "Divina Commedia", con prefazione di G. Vandelli*, Firenze, Giorgio e Piero Alinari.
- AMPÈRE, J.-J. (1839): *Voyage dantesque*, «Revue des deux mondes», s. 4, XX/4, pp. 534-572, e 6, pp. 737-772.
- AMPÈRE, J.-J. (1859): *La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires d'après nature*, Paris, Didier.
- AMPÈRE, J.-J. (1855): *Viaggio dantesco di G.-G. Ampère*, trad. dal francese, Firenze, Le Monnier.
- AMPÈRE, J.-J. (2018): *Voyage dantesque. Viaggio dantesco*, edizione con testo a fronte, introduzione, nota al testo e cura di M. Colella, Firenze, Polistampa.
- ASCENZI, A. (2004): *Tra educazione etico-civile e costruzione dell'identità nazionale. L'insegnamento della storia nelle scuole italiane dell'Ottocento*, Milano, Vita e Pensiero.
- ASCENZI, A. (2009): *Il Plutarco delle donne. Repertorio della pubblica educativa e scolastica e della letteratura amena destinata al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Macerata, EUM.
- AUGÉ, M. (1986): *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette.
- AUGÉ, M. (1992): *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil.
- AUGÉ, M. (1994): *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier.
- AZZARI, M. (a cura di) (2011): *Italia in movimento: direttrici e paesaggi dall'Unità ad oggi*, Catalogo della mostra (Roma, Valle Giulia, Scala Bruno Zevi, 1° aprile-4 luglio 2011; Firenze, Rettorato dell'Università di Firenze, Accademia dei Georgofili, 13 ottobre-3 novembre 2011), Pisa, Pacini.

- AZZARI, M. (2012): *Natura e paesaggio nella "Divina Commedia"*, Firenze, Phasar.
- AZZARI, M. E ROMBAI, L. (2021): *La geografia di Dante. Toscana e Italia, città e luoghi nella "Divina Commedia"*, Firenze, ASKA.
- BACCHETTI, F. (2003): *Bemporad Roberto e F., società*, scheda n. 52, in *Teseo. Tipografi e editori scolastico-educativi dell'Ottocento*, diretto da G. Chiosso, Milano, Editrice Bibliografica, pp. 65-68.
- BASSERMANN, A. (1897): *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen von Alfred Bassermann*, Heidelberg, Winter.
- BASSERMANN, A. (1898): *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen von Alfred Bassermann*, München und Leipzig, Oldembourg.
- BASSERMANN, A. (1902): *Orme di Dante in Italia. Opera tradotta dalla II edizione tedesca da Egidio Gorra*, Bologna, Zanichelli; ristampa anastatica (2006) *Orme di Dante in Italia. Vagabondaggi e ricognizioni*, a cura di F. Benozzo, Bologna, Forni.
- BERRINO, A. (2011): *L'Italia nel turismo di massa*, in EAD., *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, pp. 239-304.
- BIANCHINI, P. (2003): *Raspi Alessandro, tipografia, legatoria, libreria*, scheda n. 452, in *Teseo. Tipografi e editori scolastico-educativi dell'Ottocento*, diretto da G. Chiosso, Milano, Editrice Bibliografica, pp. 481-482.
- BLOOM, K. (2015): *"Cordelia", 1881-1942. Profilo storico di una rivista per ragazze*, Tesi di Dottorato, Stockholm, Stockholm University, Department of Romance Studies and Classics.
- BORTOLOTTI, L. (1985): *Viabilità e sistemi infrastrutturali*, in *Storia d'Italia. Annali*, 8, *Insedimenti e territorio*, Torino, Einaudi, pp. 289-366.
- BORTOLOTTI, L. (1999): *Gli studi di storia della grande viabilità e l'apporto di Daniele Sterpos per il periodo 1860-1940*, in *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze,

- 16 giugno 1998), a cura di R. Stopani e F. Vanni, Firenze, Centro Studi Romei, pp. 119-127.
- BRILLI, A. (2006): *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino.
- BRILLI, A. (a cura di) (2015): *Il viaggio dell'esilio. Itinerari, città e paesaggi danteschi*, Argelato, Minerva.
- BRUNI, A. (2008): *Il pellegrinaggio ai luoghi del poeta: il "Voyage dantesque" di Jean-Jacques Ampère*, in *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 14-16 settembre 2006), a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, pp. 335-353.
- CACHEY, T.J. JR. (2015): *Cosmology, geography, and cartography*, in *Dante in Context*, eds. Z.G. Barański e L. Pertile, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 221-240.
- CACHEY, T.J. JR. (2016): *La "Commedia" come "mappamundi"*, in *Lecturae Dantis. Dante oggi e letture dell'"Inferno"*, a cura di S. Cristaldi, Soveria Mannelli [CZ], Rubbettino, «Le forme e la storia», n.s., IX, fasc. 2, pp. 49-73.
- CACHEY, T.J. JR. (2017): *Appunti su alcuni aspetti metaletterari della "Commedia" di Dante*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, pp. 107-116.
- CACHEY, T.J. JR. (2021): *Il problema della lingua: il "De vulgari eloquentia" e l'"Inferno"*, in *Voci sull'"Inferno" di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, a cura di Z.G. Barański e A. Terzoli, II, Roma, Carocci, pp. 457-483.
- CACHEY, T.J. JR. (2022): *Mappe e strutture topografiche dell'"Inferno" dantesco*, in *Atti degli incontri sulle opere di Dante*, V, *Commedia, Inferno*, a cura di P. Allegretti, M. Ciccuto, G. Ledda, Firenze, SI-SMEL – Edizioni del Galluzzo, pp. 125-153.

- CASSI, L. (2016): *L'insegnamento della geografia: personaggi e vicende*, in *L'Istituto di Studi Superiori e la cultura umanistica a Firenze*, a cura di A. Dei, Pisa, Pacini, pp. 541-600.
- CHIOSSO, G. (diretto da) (2003): *Teseo. Tipografi e editori scolastico-educativi dell'Ottocento*, Milano, Bibliografica.
- CINI, T. (2013): *Ida Baccini, la "Cordelia" e il giornalismo pedagogico per le giovinette*, in *Ida Baccini. Cento anni dopo*, a cura di F. Cambi, Roma, Anicia, pp. 129-150.
- CANNITO, G. (1999): *Ricordo*, in *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 16 giugno 1998), a cura di R. Stopani e F. Vanni, Firenze, Centro Studi Romei, pp. 201-202.
- CAPOVILLA, A.F. (1894): *La "Divina Commedia" presentata senza il sussidio de' commenti all'intelligenza de' giovani dal Professore Agostino Ferdinando Capovilla*, Rocca San Casciano, Cappelli.
- CAVALIERI, R. (2006): *Il viaggio dantesco. Viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante*, Roma, Robin.
- CAVALIERI, R. (2007): *Il viaggio dantesco come proposta dell'immaginario*, Monsummano Terme, Carla Rossi Academy Press, pp. 5-26, <http://cra.phoenixfound.it/2019/02/04/il-viaggio-dantesco-come-proposta-dellimmaginario/>.
- CAVALIERI, R. (2009): *L'Italia del viaggio letterario. L'esempio del "voyage dantesque"*, in *Il viaggio e i viaggiatori in età moderna. Gli inglesi in Italia e le avventure dei viaggiatori italiani*, a cura di A. Brillì ed E. Federici, Bologna, Pendragon, pp. 313-342.
- CAVALIERI, R. (2021): *Una vita per Dante. Con Alfred Bassermann tra Germania e Italia, sulle orme del Poeta*, Ravenna, Longo.
- CERIANA, M. (1999): *Corrado Ricci e l'edizione della "Divina Commedia" "illustrata nei luoghi e nelle persone" (1898)*, in *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, Atti del Convegno di studi (Ravenna, 1° no-

- vembre 1997), a cura di N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, pp. 135-168.
- CESERANI, R. (1984): *Jean-Jacques Ampère*, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da G. Bosco, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970; seconda edizione riveduta e ampliata, ivi, 1984, *ad vocem*.
- COLELLA, M. (2018): *Introduzione*, in J.-J. Ampère, *Voyage dantesque. Viaggio dantesco*, edizione con testo a fronte, introduzione, nota al testo e cura di M. Colella, Firenze, Polistampa, pp 5-40.
- COLQUHOUN, G. (1912): *Trough Dante's Land. Impressions in Tuscany*, London, John Long, 1912.
- CORAZZA, G. (2020): *Dante cosmografo: sensibilità territoriale e coscienza geografica nella "Commedia"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n. s, 56, pp. 31-53.
- CORAZZA, G. (2022): *"Per universa mundi climata", o quasi. Geografia dantesca*, in *Forum: Dante and Cosmology*, coordinated by T. J. Cahney Jr. and A. Pegoretti, «Dante Studies», 140, pp. 199-219.
- COVINO, A. (1865): *Descrizione geografica dell'Italia ad illustrazione della "Divina Commedia" di Dante Alighieri, accompagnata da una carta speciale*, Asti, Tipografia Raspi.
- DEI, A. (a cura di) (2016): *L'Istituto di Studi Superiori e la cultura umanistica a Firenze*, Pisa, Pacini, 2 voll.
- DE LAURENTIIS, R. (2012): *La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011), a cura di E. Ghidetti ed E. Benucci, Firenze, Le Lettere, «La rassegna della letteratura italiana», s. IX, 116/2, pp. 443-494.
- DI BELLO, G. (2003): *Barbèra Gaspero, editore*, scheda n. 34, in *Teseo. Tipografi e editori scolastico-educativi dell'Ottocento*, diretto da G. Chiosso, Milano, Editrice Bibliografica, pp. 43-47.

- DIONISOTTI, C. (1966): *Varia fortuna di Dante*, «Rivista storica italiana» LXXVIII, pp. 544-83; poi in ID. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, [1967] 1996, pp. 255-303.
- GAMBINOSSI CONTE, T. (1886): *Il "Purgatorio" di Dante*, «Lecture per le Giovinette», VI/2, pp. 75-89.
- GAMBINOSSI CONTE, T. (1887): *Le Arpie*, «Lecture per le Giovinette» VIII/4, pp. 253-269.
- GAMBINOSSI CONTE, T. (1887): *Guido e Buonconte di Montefeltro*, «Lecture per le Giovinette» IX/4, pp. 232-240.
- GAMBINOSSI CONTE, T. (1893): *I luoghi d'Italia rammentati nella "Divina Commedia"*, raccolti e spiegati alla gioventù italiana, con una prefazione di R. Fornaciari, Firenze, Bemporad.
- HELL, T. (1841): *Il viaggio in Italia di Teodoro Hell sulle orme di Dante*, Treviso, Molena.
- HELL, T. (1840): *Mein Weg in Dante's Fußstapfen nach J. J. Ampère bearbeitet von Theodor Hell*, Dresden und Leipzig, Arnoldische Buchhandlung.
- IARÉ, G. (1868): *Corrispondenza dell'Educatore. Mantova*, «L'Educatore Israelita. Giornale mensile per la storia e lo spirito del Giudaismo, compilato dai Professori Giuseppe Levi ed Esdra Pontremoli», Vercelli, Tip. Guglielmoni, XVI, pp. 243-244.
- INNOCENTI, P. (1999): *Autostrade e strade statali in Italia dal dopoguerra ad oggi*, in *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 16 giugno 1998), a cura di R. Stopani e F. Vanni, Firenze, Centro Studi Romei, pp. 129-160.
- LOPARCO, F. (2014): *Educare alla lingua italiana nell'Italia postunitaria: Dante e il "Giornale per i Bambini" (1881-1883)*, in *Virtute e canoscenza: per le nozze d'oro di Luigi Scorrano con madonna Sapientia*, a cura di G. Caramuscio, Lecce, Grifo, pp. 167-191.

- LOPARCO, F. (2016): *Il “Giornale per i Bambini”*: storia del primo grande periodico per l’infanzia italiana (1881-1889), Pontedera, Bibliografia e Informazione.
- LORIA, C. (1868): *L’Italia nella “Divina Commedia”*, Mantova, Tipografia Benvenuti.
- LORIA, C. (1872): *L’Italia nella “Divina Commedia”, seconda edizione riveduta e notevolmente accresciuta dall’autore*, Firenze, Tipografia Gasparo Barbèra, 2 voll.
- MACCARI, P. (2016): *Insegnare, imparare e scrivere la letteratura italiana*, in *L’Istituto di Studi Superiori e la cultura umanistica a Firenze*, a cura di A. Dei, Pisa, Pacini, pp. 443-509.
- MARCOZZI, L. (2021): *Il viaggio di Dante e i viaggi danteschi*, «Scaffale aperto. Rivista di Italianistica» 12, pp. 93-102.
- MEHLTRETTER, F. e VON STEIN, J. (2018): *Frenchmen in Dante’s shoes: Sentimental Journeys to Italy in Early 19 Century Literature*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani» 33/2, pp. 38-51.
- MENDUNI, E. (1999): *L’Autostrada del Sole*, Bologna, Il Mulino.
- MIRAGLIA, M. (2003): *Vittorio Alinari e il paesaggio pittorialista*, in *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo (1852/2002)*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-2 giugno 2003), a cura di A.C. Quintavalle e M. Maffioli, Firenze, Alinari, pp. 253-263.
- MORETTI, M. (2009): *Dante al Ministero. Note sui programmi scolastici dell’Italia unita*, in *Dante nelle scuole*, Atti del Convegno di Siena (8-10 marzo 2007), a cura di N. Tonelli e A. Milani, Firenze, Cesati, pp. 45-69.
- MORO, A. (1986): *Scritti e discorsi*, III, 1664-1965, a cura di G. Rossini, Roma, Cinque lune.
- NOYES, E. (1905): *The Casentino and its story, illustrated in color and line by Dora Noyes*, London, J. M. Dent & Co.

- NOYES, E. ([1995] 2001): *Il Casentino e la sua storia, illustrato da Dora Noyes*, traduzione di A. Citernesì, Arezzo, Fruska.
- PERODI, E. (19[.]): *Le passeggiate al Pincio (l'era antica, il Medioevo e il Rinascimento). Conversazioni con i bambini*, Torino, Paravia.
- PORCIANI, I. (1982): *Il libro di testo come oggetto di ricerca: i manuali scolastici dell'Italia postunitaria*, in *Storia della scuola e storia dell'Italia dall'Unità ad oggi*, Bari, De Donato, pp. 237-271.
- PORETTI, S. (1997): *La costruzione*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano, Electa, pp. 268-293.
- PORETTI, S., IORI, T. e GIANNETTI, I. (2017): *L'Autostrada del Sole e la Scuola italiana di ingegneria*, «Firenze Architettura» 21/1, pp. 8-17, <https://doi.org/10.13128/FiAr-21054>.
- QUINTAVALLE, A.C. e MAFFIOLI, M. (a cura di) (2003): *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo (1852/2002)*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-2 giugno 2003), Firenze, Alinari.
- REVELLI, P. (1922): *L'Italia nella "Divina Commedia", con la riproduzione diplomatica del planisfero vaticano-palatino di Pietro Vesconte del 1320-21 e una cartina "L'Italia di Dante"*, Milano, Treves.
- REVELLI, P. (2021): *L'Italia nella "Divina Commedia"*, a cura di J. Malherbe-Galy e J.-L. Nardone, con un saggio introduttivo di D. Pirovano, Toulouse, Université de Toulouse Jean Jaurès («Collection de l'É.C.R.I.T.»).
- REVELLI, P. (2022): *L'Italia nella "Divina Commedia", con la riproduzione diplomatica del planisfero vaticano-palatino di Pietro Vesconte del 1320-21 e una cartina "L'Italia di Dante"*, ristampa anastatica in cento copie numerate promossa dal Dipartimento di Storia, Patrimonio Culturale, Formazione e Società dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata in occasione del VII Centenario della morte di Dante Alighieri e del centenario della pubblicazione dell'originale, Roma, Universitalia.

- RICCI, C. (1891, 1921<sup>2</sup>): *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano, Hoepli.
- RICCI, C. (a cura di) (1898, 1921<sup>2</sup>): *La "Divina Commedia" di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone, con 30 eliotipie e 400 zincotipie*, Milano, Hoepli.
- ROMBAI, L. (1999): *Sterpos e la rivoluzione stradale dei tempi lorenesi in Toscana*, in *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 16 giugno 1998), a cura di R. Stopani e F. Vanni, Firenze, Centro Studi Romei, pp. 107-115.
- ROVITO T. (1907): *Dizionario bio-bibliografico di letterati e giornalisti italiani contemporanei*, Napoli, Tipografia Melfi e Joele.
- SCAPECCHI, P. (2002): *Gli Alinari Editori*, in *Gli Alinari Editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 17 dicembre 2002-12 marzo 2003), Firenze, Alinari, pp. 13-33.
- SIRTORI, M. (2019): *Il viaggio dantesco di Alfred Bassermann: una prospettiva politica*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, II, a cura di T. Persico, M. Sirtori, R. Viel, prefazione di E. Noris, Bergamo, Sestante, pp. 139-158.
- SOLDANI, S., (a cura di) (2010): *Le donne nell'Università di Firenze. Percorsi, problemi, obiettivi*, Firenze, Firenze University Press.
- SOLDANI, S. (2016): *Dall'assenza all'eccellenza. Gli studenti di Filosofia e Filologia (1859-1881)*, in *L'Istituto di Studi Superiori e la cultura umanistica a Firenze*, a cura di A. Dei, Pisa, Pacini, pp. 15-109.
- STERPOS, D. (1948): *Le idee politiche di F. Petruccelli Della Gattina*, Tesi di Laurea, Firenze, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia.

- STERPOS, D. (a cura di) (1959-1966): *Comunicazioni stradali attraverso i tempi*, presentazione di F. Cova, Novara, Istituto geografico De Agostini, 5 voll.
- STERPOS, D. (a cura di) (1959): *Milano-Piacenza-Bologna*, Novara, Istituto geografico De Agostini (Comunicazioni stradali attraverso i tempi, 1).
- STERPOS, D. (a cura di) (1959): *Capua-Napoli*, Novara, Istituto geografico De Agostini (Comunicazioni stradali attraverso i tempi, 2).
- STERPOS, D. (a cura di) (1961): *Bologna-Firenze*, Novara, Istituto geografico De Agostini (Comunicazioni stradali attraverso i tempi, 3).
- STERPOS, D. (a cura di) (1964): *Firenze-Roma*, Novara, Istituto geografico De Agostini (Comunicazioni stradali attraverso i tempi, 4).
- Sterpos, D. (1965): *Luoghi danteschi della Milano-Napoli*, «Autostrade» VII/5, pp. 19-34.
- STERPOS, D. (a cura di) (1966): *Roma-Capua*, Novara, Istituto geografico De Agostini (Comunicazioni stradali attraverso i tempi, 5).
- STERPOS, D. (a cura di) (1973): *Porti adriatici e paesi dell'Appennino nel secolo XVIII. Ms. Palatino C.B.4.7.2 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma, Tip. Istituto Grafico Tiberino per Società Autostrade.
- STERPOS, D. (1977): *Le strade di grande comunicazione della Toscana verso il 1790*, Firenze, Sansoni.
- STERPOS, M. (1999): *Ricordo*, in *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 16 giugno 1998), a cura di R. Stopani e F. Vanni, Firenze, Centro Studi Romei, pp. 203-206.
- STERPOS, M. (2018): *Amarcord da una vita. Guerra, scuola, università e ricerca, sport, Facebook*, Modena, Mucchi.
- STIVAL, M. (2000): *Frammenti d'epoca. I dilemmi di Cordelia: tra tradizione e innovazione*, Padova, CLEUP.

- STOPANI, R. e VANNI F. (a cura di) (1999): *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Duecento, 16 giugno 1998), Firenze, Centro Studi Romei «Quaderni del Centro di Studi Romei – Nuova Serie, IV».
- TAGLIABUE, F. (a cura di) (2022): *Le tesi delle prime donne laureate a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Università di Firenze, Biblioteca di Lettere, 14 dicembre 2019-30 aprile 2019), Firenze, Firenze University Press.
- Teresa Gambinossi Conte. In memoria* (1909): Firenze, Tipografia Galileiana.
- TOMASSINI, L. (1998): *Itinerari e viaggiatori. Verso una nuova percezione della Toscana nel secondo Ottocento*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi e M. Seidel, Venezia, Marsilio, pp. 237-261.
- TOMASSINI, L. (2003): *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del 'bel paese' fra cultura e mercato*, in *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo (1852/2002)*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-2 giugno 2003), a cura di A.C. Quintavalle e M. Maffioli, Firenze, Alinari, pp. 147-215.
- TOMASSINI, L. (2014): *Souvenir d'Italie*, in *Soggiorni culturali e di piacere. Viaggiatori stranieri nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di M. Fincardi e S. Soldani, «Memoria e ricerca» XXII/46, pp. 111-134.
- TONGIORGI, D. (2016-2017): “*Ritorni al popolo ciò che fu suo*”. *La “Commedia” in prosa e altri classici tradotti «in lingua italiana moderna»*, «Griseldaonline» 16, pp. 1-20, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9104>.
- UGGERI, G. (1999): *Daniele Sterpos e la storia della viabilità dell'Italia antica*, in *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 16 giugno 1998), a cura di R. Stopani e F. Vanni, Firenze, Centro Studi Romei, pp. 7-17.

- VANNI, F. (1999): *Bibliografia di Daniele Sterpos*, in *Daniele Sterpos e la storia della viabilità in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 16 giugno 1998), a cura di R. Stopani e F. Vanni, Firenze, Centro Studi Romei, pp. 207-236.
- VAUCHER-DE-LA-CROIX, J. (2016): *Il dantismo fra '800 e '900*, in *L'Istituto di Studi Superiori e la cultura umanistica a Firenze*, a cura di A. Dei, Pisa, Pacini, pp. 513-539.

## SITOGRAFIA

ISTAT-Istituto nazionale di statistica, *Serie Storiche*, <https://seriestoriche.istat.it>.

*SIXXI – XX Century Structural Engineering: The Italian Contribution*, di Tullia Iori e Sergio Poretti, ERC (European Research Council) Advanced Grant 2011 (Project ID: 295550), <http://www.sixxi.eu/>.

## CREDITI DELLE IMMAGINI

- Fig. 1: rielaborazione di G. Corazza da © Arbalete (CC-BY-SA-4.0).
- Figg. 2, 3, 4, 6, 8, 10-21: © Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
- Figg. 5, 7, 9: © Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze. Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.



**Funded by  
the European Union**

*Funded by the European Union. Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.*



# La popolarità globale della *Commedia* di Dante: traduzioni e biblioteche<sup>1</sup>

JACOB BLAKESLEY

Università di Roma La Sapienza

[jacob.blakesley@uniroma1.it](mailto:jacob.blakesley@uniroma1.it)

## RIASSUNTO:

Intendo vedere dove il testo di Dante viene tradotto e si diffonde di più, e se la sua opera è diffusa a livello mondiale. A questo scopo, utilizzo due criteri diversi: le traduzioni in forma di libro e la circolazione bibliotecaria – per esaminare la canonicità letteraria in culture differenti. Ipotizzo che ciascuno di questi due criteri misuri una tipologia diversa della canonicità in livelli diversi, sia diacronico (500 anni di traduzioni) che relativamente sincronico (le collezioni bibliotecarie misurate nel 2021). Dato che la canonicità è, fondamentalmente, una misura istituzionale di popolarità, confronto quindi due tipi di popolarità. Il mio contributo, allora, presenterà prima di tutto i dati riguardanti le traduzioni della *Commedia* e poi le collezioni bibliotecarie della *Commedia*. Concluderò il saggio riflettendo sulla posizione di Dante entro le teorie della letteratura mondiale. Dato che le opere di Dante non sono nate canoniche, in italiano o in altre lingue, vedremo dove Dante è «attivamente presente in un sistema letterario oltre quello della sua cultura originale» (Damrosch 2003: 4).

---

<sup>1</sup> Sono grato a Chiara Sbordoni per la sua lettura e i suoi suggerimenti, e ringrazio le curatrici di questo numero speciale, Carlota Cattermole Ordóñez, Maddalena Moretti e Serena Vandì, per l'invito a partecipare.

Il mio articolo offrirà quindi nuovi modi di riflettere sulla canonicità mondiale di Dante (oppure sulla mancanza di suddetta canonicità) attraverso la dimostrazione della altamente variabile ricezione del suo *magnum opus*. Adottando l'analisi macroscopica promossa da Franco Moretti sotto l'egida di *distant reading* (2013), e utilizzando le risorse delle Digital Humanities e strumenti per creare dei dataset originali, mostrerò come questi dati concreti offrano una rappresentazione diversa e originale del capolavoro di Dante sia localmente sia globalmente.

PAROLE CHIAVE: traduzione, sociologia, ricezione, canone, letteratura mondiale.

ABSTRACT:

My paper illustrates where Dante has been translated and circulated the most, and whether his *Commedia* is, in fact, a globally circulated work. For this, I use two different criteria: book-length translations of the *Commedia* and library circulation, in order to examine his literary canonicity in different cultures. I argue that each of these two criteria measures a different type of canonicity on different levels, whether diachronic (500 years of translations) or relatively synchronic (library collections measured during 2021). Given that canonicity is, at bottom, an institutional measurement of popularity, I'm thus going to be comparing two types of popularity. My contribution, then, offers first of all the data regarding translations of the *Commedia* and then library collections of this work. I'll conclude the article by reflecting on the position of Dante in theories of world literature. Since the works of Dante are not born canonical, either in Italian or other languages, we will see where Dante is 'actively present in a literary system beyond that of his original culture' (Damrosch 2003: 4).

My piece will therefore present new ways of reflecting on the global canonicity of Dante (or lack thereof) through demonstrating the highly variable reception of his magnum opus. Adopting the large-scale analysis promoted by Franco Moretti under the moniker of "distant reading" (2013), and using the resources of Digital Humanities to create new datasets, I will show how these concrete statistics offer a diverse and original representation of the masterpiece of Dante, both locally and globally speaking.

KEYWORDS: Translation, Sociology, Reception, Canon, World literature.

Gli studi sulla storia della traduzione e della ricezione della *Commedia* raramente utilizzano il *distant reading* ('la letteratura vista da lontano', l'analisi macroscopica della letteratura), o le Digital Humanities,<sup>2</sup> tanto meno entrambi i metodi contemporaneamente. Tuttavia, queste metodologie di indagine conducono ad ipotesi di ricerca innovative riguardo alla fortuna di Dante, come ho già mostrato in alcuni articoli precedenti su Dante e altri scrittori (Blakesley 2017; 2020; 2021; 2022a; 2022b).<sup>3</sup>

Il mio contributo attinge a due nuovi *dataset* (serie di dati) che ho costruito per studiare i canoni della letteratura mondiale (*Weltliteratur*), utilizzando la *Commedia* come *case study*: un catalogo comprensivo di tutte le traduzioni complete globali della *Commedia* (o cantiche isolate, quindi traduzioni di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), pubblicate dal Cinquecento al 2021; e le collezioni della *Commedia*, sia in italiano che in traduzione, in tutte le biblioteche nazionali che possiedono cataloghi online accessibili.

Intendo vedere dove il testo di Dante viene tradotto e si diffonde di più, e se la sua opera è diffusa a livello mondiale. A questo scopo, utilizzo due criteri diversi: le traduzioni in forma di libro e la circolazione bibliotecaria – per esaminare la canonicità letteraria in culture differenti. Ipotizzo che ciascuno di questi due criteri misuri una tipologia diversa della canonicità in livelli diversi, sia diacronico (500 anni di traduzioni) che relativamente sincronico (le collezioni bibliotecarie misurate nel 2021). Dato che la canonicità è, fondamentalmente, una misura istituzionale di popolarità, confronto quindi due tipi di popolarità. Il mio contributo, allora, presenterà prima di tutto i dati riguardanti le traduzioni della *Commedia* e poi le collezioni bibliotecarie della *Commedia*. Concluderò il saggio riflettendo sulla posizione di Dante entro le teorie della

---

<sup>2</sup> Per un database DH pionieristico di esempi di ricezione straniera di Dante e delle sue opere, si veda Arielle Saiber ed Elizabeth Coggeshall, *Dante Today*, <https://research.bowdoin.edu/dante-today/>.

<sup>3</sup> Il presente articolo è una versione italiana di un mio articolo in inglese, Blakesley 2022b.

letteratura mondiale. Dato che le opere di Dante non sono nate canoniche, in italiano o in altre lingue, vedremo dove Dante è «attivamente presente in un sistema letterario oltre quello della sua cultura originale» (Damrosch 2003: 4).

Il mio articolo offrirà quindi nuovi modi di riflettere sulla canonicità mondiale di Dante (oppure sulla mancanza di suddetta canonicità) attraverso la dimostrazione della altamente variabile ricezione del suo *magnum opus*. Adottando l'analisi macroscopica promossa da Franco Moretti sotto l'egida di *distant reading* (2013), e utilizzando le risorse delle Digital Humanities e strumenti per creare dei *dataset* originali, mostrerò come questi dati concreti offrano una rappresentazione diversa e originale del capolavoro di Dante sia localmente sia globalmente.

## 1. TRADUZIONI

Dall'invenzione della stampa, 474 traduzioni complete della *Commedia* sono state pubblicate in sessantuno lingue, insieme ad un numero di traduzioni delle cantiche complete in undici altre lingue.<sup>4</sup> Tuttavia, la distribuzione delle 474 traduzioni non è omogenea nelle lingue del mondo (Tabella 1). Quasi la metà delle traduzioni sono in soltanto quattro lingue: inglese, tedesco, francese e spagnolo.

---

<sup>4</sup> Ometto le traduzioni nelle lingue e nei dialetti italiani. Per questioni metodologiche relative alla raccolta dei dati e alle definizioni di traduzione, faccio riferimento alla mia monografia di prossima pubblicazione presso Cambridge University Press, sulla storia delle traduzioni globali di Dante. Non sono incluse le traduzioni riviste o ristampate. Dato che la mia raccolta di traduzioni è ancora provvisoria, il conteggio finale potrà subire cambiamenti.

<i>Lingua d'arrivo</i>	<i>Commedie complete</i>	<i>Cantiche complete</i>
Inglese	79	297
Tedesco	59	190
Spagnolo	45	146
Francese	42	154
Coreano	23	72
Cinese (Mandarino)	23	71
Giapponese	16	55
Olandese	15	49
Turco	15	45
Portoghese	14	53
Russo	11	40
Greco	9	34
Svedese	8	27
Polacco	8	26

Tabella 1. Traduzioni complete della *Commedia*, quarto quartile per lingua d'arrivo<sup>5</sup>

Dopo queste quattro lingue, si conta un gruppo di lingue con più di dieci ma meno di venticinque traduzioni integrali della *Commedia*: cinese, coreano, giapponese, olandese, turco, portoghese e russo. Un'altra manciata di lingue presentano da cinque a nove traduzioni complete, la maggioranza delle quali entrano sempre nel quarto quartile: arabo, greco, ungherese, latino, polacco, persiano, rumeno, serbo-croato e svedese. Nel frattempo, un ancora più grande gruppo di lingue ospitano da due a quattro traduzioni integrali, dal catalano con quattro allo sloveno con due. E intorno a venti lingue, dall'afrikaans al gallese, possiedono soltanto una

<sup>5</sup> Per chiarezza: 'tedesco' include tutte le traduzioni standard in lingua tedesca, ma esclude una traduzione in basso tedesco e una traduzione in svizzero tedesco; 'spagnolo' include 33 traduzioni in spagnolo europeo, e 12 traduzioni in spagnolo latino-americano; 'olandese' include 12 traduzioni olandesi e 1 traduzione in lingua fiamminga; 'portoghese' include 4 traduzioni in portoghese europeo e 9 traduzioni in portoghese brasiliano. Inoltre, per chiarezza, utilizzo in questo saggio la nomenclatura standard dei quartili: il quarto quartile include i valori più alti, seguito dal terzo e secondo quartile, mentre il primo quartile include i valori più bassi.

traduzione completa della *Commedia*, mentre undici lingue ne hanno, come menzionato, una traduzione soltanto parziale.

Possiamo già distinguere delle tendenze notevoli riguardo alla geografia e alla lingua. La maggioranza delle traduzioni sono state pubblicate in lingue europee, soprattutto in inglese, francese, tedesco e spagnolo: quarantacinque su settantadue lingue di arrivo sono europee. Infatti, a conferma di questo, 303 traduzioni integrali sono state pubblicate in Europa, contro 105 in Asia, 59 nelle Americhe, 5 in Africa e 2 in Oceania.<sup>6</sup>

Nonostante il numero massiccio complessivo di traduzioni in lingue europee, le lingue dell'Asia orientale come cinese, giapponese e coreano hanno avuto più traduzioni che la preponderanza delle lingue europee. Eppure queste tre lingue dell'Asia orientale sono delle eccezioni, considerando che oltre il persiano e il turco, la maggior parte delle lingue asiatiche hanno numeri molto più piccoli, se non, addirittura, zero traduzioni.

Invece, se guardiamo alle Americhe, lì sono state pubblicate traduzioni in tre lingue molto diffuse, l'inglese americano, il portoghese brasiliano e lo spagnolo latino-americano e in nessuna altra lingua eccetto l'esperanto. Per quanto riguarda l'Africa, in nessun paese africano sono state pubblicate traduzioni indigene complete della *Commedia*, eccetto in afrikaans, arabo e inglese.<sup>7</sup>

Tuttavia, se le lingue d'arrivo con il più grande numero assoluto di traduzioni sono l'inglese, il tedesco, il francese e lo spagnolo, se guardiamo a questo numero in proporzione ai parlanti delle rispettive lingue, emerge una classifica del tutto diversa. La Tabella 2 mostra il quarto quartile, e cioè il primo 25% di lingue con traduzioni complete della *Commedia* o

---

<sup>6</sup> Dove sono enumerate traduzioni in lingue parlate in due o più continenti diversi, il luogo di pubblicazione è considerato rappresentativo della lingua (e.g., una traduzione in lingua inglese pubblicata a New York è computata come 'americana' non 'europea'). Inoltre, il Regno Unito qui è considerato parte dell'Europa, *pace* Brexit.

<sup>7</sup> L'afrikaans giunse nel Sudafrica nel XVII secolo, e deriva dall'olandese; l'arabo era arrivato nel VII secolo, ma in genere non è considerato una lingua africana indigena: <https://newlinesmag.com/essays/in-search-of-african-arabic>.

delle sue cantiche, in proporzione a una combinazione di parlanti L1 o L2 per ciascuna lingua.

<i>Lingua</i>	<i>Proporzione: Cantiche/par- lanti L1+L2 (milioni)</i>	<i>Cantiche tradotte</i>	<i>Commedie tradotte</i>	<i>Parlanti L1 + L2 (milioni)</i>
Valacco	5,26	3	1	0,19
Bretone	4,76	3	1	0,21
Occitano	4,55	3	1	0,22
Maltese	3,77	8	2	0,53
Basco	3,70	6	2	0,54
Basso tedesco	3,33	3	1	0,3
Islandese	3,03	4	1	0,33
Gallese	1,75	3	1	0,57
Frisone	1,11	3	1	0,9
Lituano	1,03	10	3	2,9
Lettone	1,00	6	2	2,0
Sloveno	0,91	10	2	2,2
Irlandese	0,83	3	1	1,2
Armeno	0,78	10	3	3,9
Greco	0,68	34	9	13,3

Tabella 2. Traduzioni complete della *Commedia*, quarto quartile per lingua d'arrivo, su parlanti L1+L2

Il quarto quartile è quindi costituito principalmente da lingue con una piccola popolazione di parlanti nativi, meno di 10 milioni (ho escluso qui lingue morte e artificiali come latino, esperanto e interlingua). A differenza della Tabella 1, dove le lingue erano esclusivamente lingue nazionali di grandi stati, le lingue con le più traduzioni, proporzionalmente, nella Tabella 2 sono distribuite in modo uniforme tra due categorie di lingue. La prima categoria è formata da un gruppo di lingue nazionali che però appartengono a stati di piccole o medie dimensioni, come l'armeno, l'islandese, l'irlandese, il greco, il lettone, il lituano, il maltese e lo sloveno. La seconda categoria è costituita da lingue minoritarie, che possono godere di uno stato ufficiale in uno o due paesi ma non ne sono le lingue nazionali, come il valacco (conosciuto anche come aromuno o aromeno), insieme a lingue minoritarie come il basco, il bretone, l'occitano, il frisone, il basso tedesco e il gallese, parlate prevalentemente in Spagna, Francia, Olanda, Germania, Inghilterra. Nessuna di queste lingue è tra le più prolifiche in termini di numero assoluto di traduzioni, in confronto alle lingue d'arrivo principali viste nella Tabella 1.

Infatti, come indica la Tabella 3, le lingue più prolifiche in termini assoluti si trovano solo nel terzo quartile (olandese e tedesco), secondo quartile (francese, giapponese, coreano, spagnolo e turco), e primo quartile (cinese, inglese e portoghese), quando lo si riproporzioni al numero della popolazione di parlanti.

<i>Lingua</i>	<i>Commedia/ in proporzione ai parlanti L1+L2 (mi- lioni)</i>	<i>Commedie</i>	<i>Parlanti L1 + L2 (milioni)</i>	<i>Quartile</i>
Olandese	0.61	15	24	Q3
Tedesco	0.44	59	135	Q3
Coreano	0.28	23	82	Q2
Turco	0.17	15	88	Q2
Francese	0.16	42	267	Q2
Giapponese	0.13	16	126	Q2
Spagnolo	0.08	45	543	Q2
Inglese	0.06	79	1348	Q1
Portoghese	0.05	14	258	Q1
Cinese	0.02	23	1120	Q1

Tabella 3. Prime 10 lingue, per numero assoluto di traduzioni complete della *Commedia*, per parlanti L1+L2<sup>8</sup>

Chiaramente allora le proporzioni per il totale di parlanti qui non corrispondono al numero assoluto di traduzioni. Il punto da enfatizzare qui è che il criterio (le traduzioni in termini assoluti o per parlanti) conduce a risultati completamente diversi. Tornerò su questo alla fine di questo contributo.

<sup>8</sup> Questi dati provengono da Ethnologue: [www.ethnologue.com](http://www.ethnologue.com).

Fino ad ora ci siamo concentrati esclusivamente sulle lingue d'arrivo con traduzioni di Dante. Se spostiamo la nostra analisi alle lingue più parlate nel mondo, includendo sia parlanti nativi che parlanti di seconda lingua, emerge una prospettiva del tutto diversa. Infatti, nonostante la *Commedia* sia tradotta in moltissime lingue, non è tuttavia stata tradotta in sei delle venti lingue globali più parlate, che qui sono riportate con la loro posizione nella classifica tra parentesi: non ci sono *Commedie* – o anche cantiche complete – in hindi (3), indonesiano (11), marathi (14), tèlugu (15), yue (18) o wu (19), lingue parlate nell'Asia dell'Est, Sud e Sud-Est (Ethnologue). Inoltre, il testo di Dante non è stato tradotto in sessantasei delle cento lingue più parlate e ad esempio non esiste alcuna traduzione nemmeno di una singola cantica della *Commedia* in lingue africane come egiziano, arabo egiziano, hausa, pidgin nigeriano, swahili, yoruba e zulu o in lingue dell'Asia orientale parlate in Cina quali hakka, jin, min nan, yue e wu, o nelle lingue dell'Asia del Sud come bhojpuri, punjabi orientale e occidentale, hindi, marathi, e telugu o in lingue del Sud-Est asiatico come birmano, indonesiano, khmer e thailandese. Non solo la *Commedia* è assente dalla maggioranza delle cento lingue più parlate, ma una percentuale anche più ampia tra la centunesima e la duecentesima lingua più parlate non hanno traduzioni della *Commedia*: akan, dari, kirghisa, lao, kirundi, tswana, tigrino e turkmeno, lingue native dominanti rispettivamente in Ghana, Afghanistan, Kirghizistan, Laos, Burundi, Botswana, Eritrea e Turkmenistan. Di fatto la *Commedia* non è stata tradotta in 88 delle lingue tra la centunesima e la duecentesima più parlate nel mondo. Questo significa che complessivamente più del 75% delle 200 lingue più parlate al mondo non presenta traduzioni di Dante.<sup>9</sup> E se le 46 lingue più parlate con traduzioni di Dante coprono circa 3,7 miliardi di persone (Ethnologue), a giudicare dai parlanti nativi, tuttavia restano esclusi gli altri 4,2 miliardi di persone che non hanno traduzioni

---

<sup>9</sup> Ho escluso l'italiano e i dialetti italiani (napoletano, veneziano e siciliano), che figurano nelle prime 200 lingue, dall'analisi che segue, e li ho rimpiazzati con le lingue più parlate tra la posizione 201 e la 204.

di Dante nelle loro lingue madri. Questo dato ci dovrebbe far riconsiderare seriamente l'apparente canonicità globale del capolavoro dantesco.

## 2. COPIE DELLA *COMMEDIA* DI DANTE NEL PATRIMONIO DELLE BIBLIOTECHE

Questa sezione comincia con un panorama del possesso di copie della *Commedia* di Dante in traduzione presso le biblioteche nazionali nel mondo. Questo ci fornisce una misurazione complementare della popolarità dell'opera. Le 126 biblioteche nazionali – solo quelle con cataloghi accessibili online – si possono dividere in quattro quartili, prima in termini di numeri assoluti (Tabella 4) e poi proporzionalmente secondo la grandezza della popolazione.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Alcuni paesi hanno due biblioteche nazionali, ad esempio la Germania e la Russia; entrambe le loro biblioteche sono state incluse nei dati. Alcuni paesi hanno fuso le biblioteche nazionali e universitarie: Bosnia, Croazia, Danimarca, Islanda, Kosovo, Macedonia del Nord, Oman e Slovenia. Questo ovviamente può influenzare i loro dati. Dovremmo anche ricordare che in molti dei paesi senza biblioteche nazionali – la maggioranza dei quali sono stati africani – non dovremmo aspettarci una nutrita presenza di Dante o forse addirittura nessuna presenza: sia a causa delle generali minori dimensioni delle collezioni librarie, sia a causa del basso livello di alfabetizzazione in molti di questi paesi.

Paese	Totale delle <i>Commedie</i>	<i>Commedie</i> tradotte	<i>Commedie</i> in italiano
Spagna	877	787	90
Regno Unito	661	345	316
Francia	535	291	244
USA	467	261	206
Russia	402	339	63
Germania	337	324	13
Austria	236	88	148
Olanda	211	125	86
Cina	181	171	10
Brasile	150	91	59
Argentina	123	91	32
Repubblica Ceca	121	70	51
Israele	119	87	32
Polonia	105	85	20
Danimarca	102	46	56
Belgio	98	57	41
Svezia	98	56	42
Turchia	96	93	3
Messico	85	66	19
Croazia	82	39	43
Ungheria	82	57	25
Finlandia	81	57	24
Lettonia	76	62	14
Lituania	75	63	12
Australia	74	37	37
India	74	62	12
Grecia	73	29	44
Corea del Sud	73	72	1
Perù	72	70	2
Bielorussia	70	67	3
Slovenia	69	43	26

Tabella 4. Quartile più alto: *Commedie* possedute dalle biblioteche nazionali

Il quartile più alto – il quarto – è costituito da una maggioranza di paesi europei (venti). Di contro, ci sono solo cinque paesi asiatici e cinque americani e solo uno dell'Oceania; è notevole che manchino paesi africani e caraibici. Gli stati rappresentati in questa tabella sono quelli con il maggior numero di traduzioni come la Francia, la Germania, la Russia, la Spagna e il Regno Unito, così come paesi americani e asiatici con prolifiche storie traduttive come gli Stati Uniti e il Brasile, la Cina, la Corea del Sud e la Turchia. Allo stesso tempo ci sono anche alcuni stati più piccoli come Danimarca, Finlandia, Israele, Lettonia e Slovenia con pochissime traduzioni nelle loro lingue indigene.

La predominanza europea continua anche nel terzo quartile, anche se in testa ci sono due stati asiatici, Iran e Giappone. Ci sono infatti sedici stati europei; di contro ci sono sei stati asiatici (Armenia, Azerbaigian, Georgia, Iran, Giappone e Taiwan) e sei americani (Canada, Cile, Colombia, Costa Rica, Panama e Venezuela). I paesi africani fanno il loro primo ingresso (Tunisia e Sudafrica), insieme a un paese dell'Oceania, la Nuova Zelanda.

Il secondo quartile è composto da una pluralità di stati asiatici: prevalentemente del Medio Oriente (Bahrein, Giordania, Kuwait, Qatar, Arabia Saudita, Siria ed Emirati Arabi Uniti) o del Sudest asiatico (Brunei, Indonesia, Filippine, Singapore, Tailandia e Vietnam), con alcuni stati africani (Egitto, Marocco e Sudan), alcuni dell'America Centrale e Meridionale (Belize, Bolivia, Ecuador e Uruguay) e alcuni stati dei Caraibi (Cuba, Repubblica Dominicana, Trinidad e Tobago). Ci sono pochi piccoli paesi europei, prevalentemente localizzati nei Balcani (Bosnia, Kosovo e Macedonia del Nord).

Diversamente dagli altri tre quartili, il primo quartile è composto da una pluralità di stati africani, localizzati in Africa orientale (Kenya, Mauritius, Ruanda, Tanzania e Uganda), Africa occidentale (Benin, Ghana, Costa d'Avorio e Niger) o in Africa meridionale (Namibia, eSwatini). Accanto a questi stati africani ci sono un numero di paesi asiatici (Bhutan, Kazakistan, Malesia, Maldive, Myanmar, Oman, Sri Lanka e Tur-

kmenistan), caraibici (Antigua e Barbuda, Bahamas, Dominica, Giamaica, Saint Kitts e Nevis, Santa Lucia, Saint Vincent e Grenadine) e dell'Oceania (Figi, Isole Solomon e Tuvalu). Inoltre, c'è un paese sudamericano (Guyana) e un microstato europeo (Andorra).

Passando all'analisi dei dati secondo il totale dei parlanti, il quarto quartile è sempre dominato dall'Europa, anche più di prima (Tabella 5). Questa volta, ventisette stati sono europei, a paragone di venti nell'analisi precedente. Molti degli stati sono gli stessi di prima, con l'aggiunta, però, di un numero di stati più piccoli.

Biblioteca nazionale	Proporzione di <i>Commedie</i> totali rispetto alla popolazione
Liechtenstein	552
Monaco	436
Islanda	180
Malta	97
Lussemburgo	68
Lettonia	40
Slovenia	33
Montenegro	27
Lituania	27
Austria	27
Estonia	23
Croazia	20
Spagna	19
Danimarca	18
Finlandia	15

Brunei	14
Israele	13
Andorra	13
Paesi Bassi	12
Moldova	12
Repubblica Ceca	11
Antigua e Barbuda	10
Regno Unito	10
Armenia	10
Svezia	10
Albania	9
Georgia	9
Belgio	9
Ungheria	8
Serbia	8
Francia	8
Irlanda	8

Tabella 5. *Commedie* totali per popolazione del paese

Poiché le due diverse analisi – traduzioni assolute e traduzioni relative per popolazione – mostrano similarità significative, non ci sarà bisogno di paragonare tutti i quartili dei dati sulle traduzioni relative per popolazione. Basti dire che, in entrambe le misurazioni, le nazioni europee si classificano prime nei quartili quarto e terzo; le nazioni asiatiche si classificano prime nel secondo quartile; e le nazioni africane sono in testa nel primo quartile. Quello che cambia, comunque, è la classificazione di certi

paesi. Ad esempio, tre paesi americani (Brasile, Messico e Stati Uniti d'America) e quattro stati asiatici (Cina, India, Corea del Sud e Turchia) scendono tutti dal quarto al secondo quartile (con l'India che addirittura arriva in fondo al primo quartile). Di contro, piccoli paesi come Antigua e Barbuda, Andorra, Brunei, Monaco e Montenegro salgono tutti dal primo o secondo quartile in termini assoluti al quarto quartile quando si consideri la proporzione in base alla popolazione.

Oltre a studiare la circolazione del testo di Dante nelle biblioteche di tutto il mondo, i dati sul patrimonio delle biblioteche ci permettono anche di paragonare due aspetti ulteriori della popolarità: e cioè la circolazione di edizioni italiane e di traduzioni da testi italiani nelle biblioteche.

Come per il totale delle *Commedie*, il quarto (e più alto) quartile delle biblioteche nazionali classificate per numero di edizioni italiane è dominato da stati europei, che occupano ventitré delle trentuno posizioni (Austria, Belgio, Croazia, Repubblica Ceca, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Grecia, Ungheria, Islanda, Irlanda, Lettonia, Malta, Olanda, Polonia, Portogallo, Regno Unito, Russia, Slovenia, Spagna, Svezia e Svizzera). Gli unici altri paesi rappresentati sono cinque paesi delle Americhe (Argentina, Brasile, Cile, Messico e USA), con uno dell'Africa (Tunisia), uno dell'Asia (Israele) e uno dell'Oceania (Australia).

Inoltre, in alcuni paesi, come mostra la Tabella 6, copie della *Commedia* in italiano prevalgono sulle traduzioni: Austria, Croazia, Danimarca, Grecia e Malta. Sicuramente non è una coincidenza che quattro di queste cinque nazioni sono state o colonizzate dall'Italia (Croazia, Grecia e Malta) o colonizzatrici dell'Italia (Austria).

Biblioteca nazionale	<i>Commedie</i> totali	Edizioni italiane	Traduzioni
Austria	236	148	88
Croazia	82	43	39
Danimarca	102	56	46
Grecia	73	44	29
Malta	49	30	19

Tabella 6. Biblioteche nazionali con più edizioni italiane che traduzioni

Tuttavia, i dati rivelano che in alcune biblioteche nazionali dove le traduzioni di Dante sono considerevolmente diffuse le copie italiane sono poche. Ad esempio, Albania, Armenia, Bielorussia, Indonesia, Iran, Kosovo, Liechtenstein, Macedonia del Nord, Perù, Romania, Corea del Sud, Turchia, Venezuela e Ucraina hanno tutte dieci o più edizioni complete della *Commedia*, persino più di novanta nel caso della Turchia, ma solo una, due o tre copie italiane al massimo.

E infatti mentre il 98% delle biblioteche nazionali europee (41/42 fatta eccezione per Andorra) hanno almeno una copia del testo di Dante in italiano, e circa il 70% delle biblioteche americane (11/16), la percentuale è molto minore in altre regioni. Il 40% delle biblioteche nazionali dell'Oceania (2/5); il 35% delle biblioteche nazionali asiatiche (13/37); il 25% delle biblioteche nazionali africane (4/16) e lo 0% delle biblioteche nazionali dei Caraibi (0/11) possiedono edizioni italiane di Dante.

Finora, ho parlato indiscriminatamente di traduzioni, senza far riferimento a se le traduzioni siano pubblicate nella lingua indigena di ciascun paese o in una seconda, terza o persino quarta lingua. Infatti, in molti paesi si fanno molte più traduzioni in lingue non indigene che traduzioni nelle lingue indigene ufficiali. Veramente, le traduzioni in lingue non indigene proliferano rispetto a quelle nelle lingue madri in circa un terzo delle biblioteche nazionali (quarantuno), come indicato nella Tabella 7. Le lingue non indigene più importanti sono l'inglese, seguito da tedesco, russo, francese e infine ceco. Questo indica che un'ampia percentuale di lettori di biblioteca hanno accesso alla *Commedia* in lingue che non sono le loro lingue madri.

Paese	Traduzioni totali	Traduzioni L1	Traduzioni non indigene combinate	Principali lingue di traduzione non indigene
Slovacchia	13	5	8	Ceco
Bahrein	2	0	2	Inglese
Brunei	6	0	6	Inglese
Ghana	2	0	2	Inglese
Islanda	37	3	34	Inglese
Indonesia	9	0	9	Inglese
Giordania	3	1	2	Inglese
Kuwait	7	3	4	Inglese
Malesia	2	0	2	Inglese
Maldive	1	0	1	Inglese
Malta	19	8	11	Inglese
Myanmar	1	0	1	Inglese
Filippine	6	0	6	Inglese
Qatar	16	2	14	Inglese

Ruanda	2	0	2	Inglese
Arabia Saudita	3	1	2	Inglese
Sri Lanka	1	0	1	Inglese
Taiwan	25	10	15	Inglese
Tailandia	5	0	5	Inglese
Emirati Arabi	6	2	4	Inglese
Bulgaria	19	5	14	Francese
Grecia	29	10	19	Francese
Marocco	14	3	11	Francese
Portogallo	41	18	23	Francese
Tunisia	24	3	21	Francese
Vietnam	9	4	5	Francese
Croazia	39	14	25	Tedesco
Repubblica Ceca	70	32	38	Tedesco
Danimarca	46	18	28	Tedesco
Finlandia	57	19	38	Tedesco
Israele	87	7	80	Tedesco
Lituania	63	17	46	Tedesco
Slovenia	43	15	28	Tedesco
Armenia	26	10	16	Russo
Bielorussia	67	3	64	Russo
Estonia	26	0	26	Russo
Tagikistan	7	0	7	Russo
Turkmenistan	1	0	1	Russo
Ucrania	43	15	28	Russo
Uzbekistan	5	0	5	Russo

Tabella 7. Biblioteche nazionali con più *Commedie* tradotte in lingue non indigene che in L1

Il fatto che Dante circoli così ampiamente in lingue non indigene non è stato dimostrato prima d'ora, ma si tratta di un fatto cruciale per capire la traduzione e ricezione del testo di Dante nel mondo. È degno di nota che tutte le lingue mediatrici – ceco, francese, inglese, russo e tedesco – sono europee. L'inglese è la lingua di mediazione per un grande gruppo di paesi asiatici, specialmente stati in cui la lingua ufficiale è l'arabo, così come di un paio di stati africani ed europei. Il tedesco è la lingua mediatrice per un numero di stati europei e un paese asiatico. Il francese è la lingua di mediazione per tre paesi europei e due paesi africani. Il russo è la lingua mediatrice di diversi paesi europei e dell'Asia centrale. E il ceco è una lingua di mediazione per lo stato che contribuiva a formare la sua unità politica precedente, la Slovacchia.

### 3. LA *COMMEDIA* DI DANTE E LA LETTERATURA MONDIALE

La *Commedia* di Dante è stata tradotta, spesso ripetutamente, in circa 100 lingue, inclusi i dialetti.<sup>11</sup> Nel mondo ci sono 470 traduzioni complete della *Commedia*, e aumentano ogni anno. La *Commedia* è parte del patrimonio librario in oltre cento biblioteche nazionali in tutti i continenti: dall'Australia alla Francia, dalla Germania alla Russia, da Belize e Uruguay a Uganda e Sudan, da Antigua e Barbuda e Mongolia ad Arabia Saudita e Trinidad e Tobago, spesso circolante sia in traduzione che in italiano. Nonostante questo, è un errore concludere che la *Commedia* sia globalmente canonica o popolare.

Prima di tutto, cominciamo dalla traduzione. È vero, l'opera di Dante è stata tradotta in circa 100 lingue, ma quante lingue esistono al mondo? 7.151. Quindi Dante è stato tradotto approssimativamente nell'1,4% delle lingue globali. Forse, però, questo non è corretto, dal momento che molte lingue non sono scritte. Dunque ricalcoliamo, usando il numero di lingue con "sistemi di scrittura sviluppati": 4.065. Così si arriva al tasso di traduzione del 2,5%. Se proviamo a calcolare questo indice per continente

---

<sup>11</sup> Continuo a riferirmi esclusivamente a cantiche complete o *Commedie* tradotte.

– Asia e Africa hanno ognuna più di 2.000 lingue diverse, mentre le Americhe e la regione del Pacifico ne hanno ciascuna più di 1.000, mentre l'Europa ne ha circa 300 – ci troviamo sempre davanti a numeri bassi, imbarazzanti, per ciascun continente al di fuori dell'Europa: meno di un decimo dell'1% in Asia, in Africa, nelle Americhe e nel Pacifico. Infatti, anche limitandoci alla lista delle prime 200 lingue più parlate nel mondo, la *Commedia* di Dante non è comunque all'altezza, tradotta in meno del 25% di queste.

Oltre all'assenza della *Commedia* in traduzione, anche l'attività traduttiva è altamente divergente. Anche in Europa, il continente più favorevole alla sua ricezione, l'opera di Dante non è stata tradotta in modo omogeneo. Mentre alcuni paesi europei sono responsabili di un numero straordinario di traduzioni – specialmente Francia, Germania, Inghilterra e Spagna – altre nazioni europee come la Norvegia, la Macedonia del Nord e la Slovacchia hanno solo prodotto una traduzione completa della *Commedia*, e altri paesi ancora come Andorra, Lussemburgo, Liechtenstein e Principato di Monaco non hanno prodotto alcuna traduzione.

In Asia, inoltre, ci sono molti paesi senza traduzioni composte nelle lingue indigene: specificamente in Asia Centrale e nel Sudest asiatico, dove la *Commedia* è stata tradotta nelle lingue indigene solo in uno dei sedici paesi, o in Asia occidentale dove la *Commedia* è stata tradotta solo in una minoranza di paesi (otto su diciotto).

Anche nelle Americhe la situazione non è migliore. Infatti, meno di un terzo di queste nazioni ha traduzioni complete nella lingua indigena. Ancor più pronunciata è la situazione in Africa, dove complete traduzioni in lingue indigene sono apparse in solo tre dei cinquantaquattro stati.

Non ci sono quasi traduzioni in Oceania, dove troviamo solo una traduzione completa in uno dei quattordici paesi. Comunque, tra tutte le regioni prese in considerazione, i tredici stati dei Caraibi sono in fondo alla classifica, senza alcuna traduzione indigena di Dante. Mentre la maggior parte delle biblioteche nazionali possiedono almeno una copia di Dante, in molti paesi l'opera è disponibile solo in lingue non indigene: quanti

lettori avrà dunque in quei paesi? Inoltre, in molti paesi, l'edizione italiana del testo non è presente affatto, il che significa che un'esposizione al testo della *Commedia* avviene solo attraverso traduzioni mediate.

La relativa mancanza di traduzioni e la scarsa presenza di Dante nel patrimonio delle biblioteche al di fuori del mondo europeo sono chiari indicatori del fatto che Dante non è una figura canonica a livello globale. Altrimenti ci aspetteremmo traduzioni della *Commedia* in lingue dall'hindi all'indonesiano, dal quechua al tigrino, dal turkmeno allo swahili, o la presenza di Dante nelle biblioteche di Figi, Guyana, Giamaica, Kazakistan, Kenya e Tuvalu. Fatto che invece non si è verificato.

Eppure, Dante è comunque popolare in molti contesti, anche se non ugualmente in varie parti del mondo. Possiamo paragonare le prime dieci lingue tra i due diversi criteri – traduzioni e presenze del testo dantesco nelle biblioteche – in classificazioni assolute e relative: dove le classificazioni assolute si riferiscono ai numeri totali, mentre quelle relative riguardano i numeri in proporzione ai parlanti.

Alcune lingue sono in cima alle classifiche in termini di criteri assoluti (ma non relativi): cinese, inglese, francese, portoghese, spagnolo, tedesco. Un'altra lingua eccelle in due criteri: l'olandese (traduzioni e biblioteche). Altre lingue sono in cima alla classifica per due criteri relativi (ma non assoluti), per il loro piccolo numero di parlanti: l'islandese (traduzioni e biblioteche), il lituano (traduzioni e biblioteche) e il maltese (traduzioni e biblioteche).

Comunque, la maggioranza delle prime dieci lingue/paesi sono in alto nella classifica rispetto a un solo criterio: traduzioni assolute (coreano, giapponese e turco) e traduzioni relative (basco, bretone, frisone, occitano, basso tedesco, gallese e valacco). Da un certo punto di vista, è chiaro dunque che Dante è più popolare in sei lingue, a giudicare soltanto dal numero assoluto di traduzioni e presenze nelle biblioteche: cinese, francese, inglese, portoghese, spagnolo e tedesco. Su scala minore, la diffusione in olandese e russo, sebbene meno pronunciata, è piuttosto evidente. Però se consideriamo le misurazioni relative, si apre tutto un altro scenario, che

comprende le lingue nazionali di piccoli paesi europei, quindi albanese, bosniaco, croato, islandese, macedone, maltese e sloveno, ma anche lingue minoritarie europee come il basco, il basso tedesco, il bretone, il frisone (sia la variante orientale che quella occidentale), il gallese, l'occitano, il piccardo, il romancio e il valacco, molti dei quali sono parlati in stati in cui si fanno molte traduzioni come Francia, Germania, Inghilterra e Spagna. Le sole altre lingue popolari sono il romeno, lingua nazionale di due stati, e il tagalog, la lingua nazionale delle Filippine.

Pensiamo a Dante come a un autore mondiale, per forza – se non lo è lui chi lo è? – ma tendiamo a tralasciare che visto dalla prospettiva di un cittadino di Bhutan, Botswana, Laos, Myanmar, Papua Nuova Guinea, Ruanda, Tagikistan e Tonga, il canone letterario mondiale non è lo stesso di quello di coloro che tra noi vivono in paesi come l'Italia, il Regno Unito o gli Stati Uniti. Questo significa forse che Dante non è poi così tanto un autore mondiale?

Dobbiamo ritornare a un'affermazione di Theo D'haen, che ha scritto che «“il mondo” della letteratura mondiale appare diverso in diverse località» (2013: 166). La parola “locations” usata da D'haen indica sia paesi che lingue: così la letteratura mondiale appare in modo diverso a un parlante inglese a Toronto che a un parlante francese in Quebec. Prendiamo un caso ancora più estremo, il Sudafrica, dove il plurilinguismo è «una caratteristica distintiva dell'essere sudafricani» (Coetzee-Van Rooy: 472). In Sudafrica ci sono undici lingue ufficiali statutarie e nazionali, tutte con più di 1 milione di parlanti nativi: afrikaans, inglese, ndebele, tswana, sotho settentrionale e meridionale, swati, tsonga, venda, xhosa e zulu (Ethnologue). Dante è stato tradotto solo in afrikaans e inglese. I dati indicano che una combinazione di 33 milioni di sudafricani conoscono l'afrikaans e/o l'inglese come le loro lingue L1 o L2 (Ethnologue). Questo significa che i rimanenti 26 milioni di sudafricani che non conoscono nessuna di queste due lingue non hanno alcun accesso al testo di Dante.

O prendiamo Papua Nuova Guinea, il paese con la maggiore diversità linguistica nel mondo: parliamo di circa 9 milioni di persone distribuite

su più di 600 isole e parlanti un totale di 840 lingue diverse. Tuttavia, nessuna delle 839 lingue indigene presentano traduzioni di Dante, eccetto la sola lingua coloniale, cioè l'inglese. Dal momento che solo 150.000 persone parlano inglese come prima lingua, solo il 2% degli abitanti di Papua Nuova Guinea ha accesso a Dante nella sua madrelingua. Invece il 33% può leggere Dante in inglese, la seconda lingua; mentre il 65% dei cittadini di Papua Nuova Guinea non ha accesso a Dante in alcuna lingua. Ciò che questi dati mostrano quindi è che Dante non è ugualmente canonico attraverso il globo, e che anche nello stesso paese la fortuna di Dante varia molto. Quindi, invece di assumere che la letteratura mondiale sia un unico sistema globale – come studiosi molto influenti del calibro di Moretti e Heilbron hanno fatto – sarebbe più accurato identificare specifiche lingue e specifici stati e regioni dove i testi proliferano, per stabilire come i testi letterari acquisiscono prestigio e popolarità locale e transnazionale. Bisogna sempre ricordare che la letteratura mondiale esiste – teoricamente parlando – in più di 7.000 lingue correntemente parlate, e che ciascuna incarnazione della letteratura mondiale è differente dall'altra. Dante tradotto e interpretato in inglese è diverso da Dante in arabo, farsi, giapponese o turco. Questo è il motivo per cui l'osservazione di future traduzioni della *Commedia* di Dante in nuove lingue sarà entusiasmante, per ciò che rivelerà non solo degli studi danteschi globali ma dello sviluppo e delle dinamiche dei canoni letterari mondiali.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BLAKESLEY, J. (2017): *Distantly reading Dante translations*, «Vertimo Studijos» 10, pp. 65-75. Doi: 10.15388/VertStud.2017.10.11282.
- BLAKESLEY, J. (2020): *World Literature According to Wikipedia Popularity and Book Translations: The Case of Modern Italian Poets*, «Comparative Critical Studies» 17/3, pp. 433-458.
- BLAKESLEY, J. (2021): *Translating the classics*, in *Routledge Handbook of Translation History*, edited by C. Rundle London, Routledge, pp. 372-388.
- BLAKESLEY, J. (2022a): *The Wikipedia Popularity of James Joyce*, «James Joyce Quarterly» 59/2, pp. 289-313.
- BLAKESLEY, J. (2022b): *The Global Popularity of Dante's "Divina Commedia": Translations, Libraries, Wikipedia*, «Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies» 5/1, pp. 153-181.
- COETZEE-VAN ROOY, S. (2019): *Motivation and Multilingualism in South Africa*, in *The Palgrave Handbook of Motivation for Language Learning*, edited by M. Lamb, K. Csizer, A. Henry e S. Ryan, London, Palgrave, pp. 471-495.
- DAMROSCH, D. (2003): *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press.
- D'HAEN, T. (2013): *The Routledge Concise History of World Literature*, London, Routledge.
- MORETTI, F. (2013): *Distant reading*, London, Verso.
- RASBERRY, V. (2021): *In Search of African Arabic*, *New Lines Magazine*, <https://newlinesmag.com/essays/in-search-of-african-arabic>.
- SAIBER, A. e E. COGGESHALL (2023): *Dante Today*, <https://research.bowdoin.edu/dante-today/>.



## RECENSIONI E SCHEDE



Juan Varela-Portas de Orduña, *Dante, poeta del amor y otros textos del centenario*, Alpedrete (Madrid), Ediciones de La Discreta, 2022.

Il presente volume di Juan Varela-Portas de Orduña è uno dei frutti editoriali del titanico sforzo di *Madrid città dantesca*, nome dagli echi rosselliniani e non esente da (auto)ironia del fitto programma di iniziative con cui il dantismo e, più in generale, il tessuto culturale e accademico madrileno ha celebrato il settimo centenario della morte di Dante, e che la filosofa e ricercatrice spagnola Núria Sánchez Madrid ha definito un vero e proprio «Festival del sapere». Oltre ad essere uno dei promotori principali di quella collaborazione virtuosa tra università, associazioni e istituzioni culturali che ha permesso di portare avanti quasi cinquanta attività, il professor Varela-Portas ha dedicato una buona parte del 2021 a un'impresa parimenti titanica: affiancare all'attività di docenza e ricerca scientifica una lunga serie di interviste, conferenze magistrali e interventi in tavole rotonde o cicli di letture volti ad avvicinare Dante al pubblico cosiddetto non specialista, ma senza sacrificare gli aspetti più ardui e complessi della produzione dantesca.

Come avvisa lo stesso autore nella breve presentazione che precede i dieci (o, per meglio dire, i nove + uno) testi che compongono il libro, si tratta per lo più di interventi fatti a braccio, rielaborati a posteriori sulla base delle trascrizioni delle registrazioni ma che inevitabilmente conservano alcune tracce dell'originaria oralità: colloquialismi, anafore, digressioni, incisi, strategie performative di vario tipo. Sono scritti d'occasione, dunque, e dai quali traspare un'esplicita e accurata intenzione divulgativa, ma che letti uno dopo l'altro tracciano un percorso solido e coerente, fatto di riprese e continui ritorni, e le cui basi poggiano su anni e anni di studio e analisi del testo dantesco – dell'autore in primo luogo, e di tutte le persone che formano quel circolo di «fedeli» chiamato Asociación Complutense de Dantología: un'intelligenza collettiva che Varela-Portas rivendica, fin dalle prime pagine del libro, e in opposizione

a quella visione competitiva del sapere cui la società ci ha ormai abituati, come l'appiglio fondamentale delle proprie ricerche.

Il volume è diviso in tre parti. La prima parte raccoglie tre saggi che ruotano intorno ad alcune delle nozioni chiave della produzione dantesca e, più in generale, del feudalesimo. In *Dante, poeta del amor* – che non a caso dà titolo all'intera sezione e al libro stesso –, l'autore presenta le diverse fasi del cammino intellettuale e letterario del poeta ripercorrendo la questione dell'amore, filo rosso che attraversa tutta la poesia dantesca, dal primo all'ultimo verso, e nel quale si trovano condensati alcuni dei più significativi e determinanti conflitti ideologici che ebbero luogo, dalla seconda metà del Duecento e per tutto il Trecento, nei principali comuni italiani. In linea con le tesi del professor Varela-Portas, il dibattito sulla natura dell'esperienza amorosa che, dagli anni Novanta in poi, vede come protagonisti i Fedeli d'Amore, si colloca in un momento di crisi della concezione sacralizzata dell'universo, e dunque del rapporto tra mondo intelligibile e mondo sensibile, forma e materia, anima e corpo. Per questo motivo, la nota controversia tra Cavalcanti e Dante – riassunta dall'autore mediante un paragone tra *Donna me prega* e *Amor, che movi tua virtù dal cielo* – e poi la crisi vissuta da Dante nei primi del Trecento s'intrecciano con alcuni problemi teologico-filosofici e poetico-politici fondamentali: quello della nobiltà (ovvero della legittimità sociale e politica), quello della materia informe, quello della conoscenza e, soprattutto, quello dell'immaginazione, di cui il Dante di *Amor che movi* inizia ad elaborare una teoria che troverà la sua piena applicazione nella *Divina commedia*.

La visione sacralizzata dell'universo ritorna nel secondo saggio della sezione – intitolato *La ideologia del libro en la Edad Media* – ed è l'inevitabile punto di partenza di una conversazione sul libro come riproduzione del Libro per antonomasia (il libro della natura scritto da Dio). La questione dell'amore, del desiderio e del corpo viene invece ripresa e ulteriormente sviluppata nel terzo contributo (*Las mujeres de Dante: Beatriz*), dove la Beatrice come mito, poi come significante vuoto e infine come allegoria offre lo spunto per una riflessione estremamente attuale

sulla sublimazione della donna: strategia patriarcale classica e ormai ben nota ma non per questo priva di contraddizioni, come dimostra proprio il personaggio di Beatrice.

Nella seconda sezione del volume, *Dante y las riquezas*, l'autore offre due interviste e un articolo di taglio giornalistico nei quali presenta un Dante immerso in (e al contempo prodotto di) un inconscio ideologico feudale le cui fondamenta vengono scosse da un terremoto di proporzioni inimmaginabili, ossia l'emergenza di quelle che altrove definisce le «prime esperienze psicosociali capitalistiche»: la conversione del denaro in capitale, l'apparizione della forma-merce e lo sfruttamento dell'essere umano sull'essere umano all'interno del processo di produzione-lavoro. In questa sezione ritroviamo dunque, sebbene in un formato indubbiamente più accessibile, alcune delle «linee di forza» della ricerca di Varela-Portas, che da tempo ormai s'interroga in ottica marxista e lacaniana sulle conseguenze che ha sulla soggettività umana – e sul testo letterario – quel protocapitalismo di cui Dante è testimone. Trasversale a tali indagini, la domanda che chiunque si occupi di Dante continua a porsi e a porre: per quale motivo, e a che scopo (se di scopo possiamo parlare), continuiamo a leggere la *Divina commedia*? «La *Comedia* – osserva a questo proposito Varela-Portas – nos interpela hoy justamente por su lejanía» (p. 85). Lungi dal limitare il valore di un classico alla sua capacità di muovere a identificazione, lo studioso insiste proprio sulla distanza ideologica, psichica e potremmo dire perfino affettiva che separa noi lettori e lettrici contemporanei dal poema dantesco. Gli scarti ideologici, i conflitti e le antinomie che erompono in una fase di transizione – e che possiamo rintracciare nel testo letterario, come sintomi testuali di un trauma storico e collettivo – sono proprio quelli che permettono, da un lato, di far affiorare, di portare in superficie, gli *habitus* che strutturano la nostra concezione del mondo e, dall'altro, di “disautomatizzarli” grazie al contatto con una concezione radicalmente distinta. In questo senso, il Dante a-capitalista della seconda sezione ci mette faccia a faccia con la nostra esperienza feticista del desiderio – un desiderio che nell'inconscio ideologico del capitalismo si fa metonimico, permanentemente insoddisfatto, desiderio di

niente –, con la nostra visione relativista della verità e con lo scempio della natura insito nel modo di produzione capitalista. Interessantissimo, a questo proposito, l’accenno all’attuale dibattito ambientalista sul cambiamento climatico – riassunto dalla domanda: antropocene o capitalocene? – con cui si chiude la seconda sezione del libro e che apre la strada alla terza. «La idea según la cual el capitalismo es la organización social más conforme a la naturaleza humana – scrive Varela-Portas – es central en el neoliberalismo, pero Dante, que asiste a la aparición histórica del capitalismo como la triple fiera que lo amenaza en la colina, nos indica que no es así. Nos dice que es, por el contrario, una perversión de la auténtica naturaleza humana» (p. 92).

Intitolata, come il contributo da cui prende le mosse, *Dante, poeta de la esperanza*, l’ultima parte del volumetto riprende alcuni dei temi già sviluppati in precedenza e introduce il motivo della speranza, che l’autore considera assolutamente centrale nel quadro del progetto dantesco. In questa sezione, troviamo uno dei saggi forse più complessi del libro, *Naturaleza y naturaleza humana in Dante*, che analizza il rapporto tra la natura e la natura umana così come si presenta in due momenti chiave della *Divina commedia*: nel canto degli ignavi (*If* III) – spiegato alla luce del principio metodologico cardine del maestro López Cortezo, ossia la struttura dinamica dell’Inferno – e durante l’ingresso nel Paradiso terrestre (*Pg* XXVIII).

Dopo aver insistito ancora una volta sulla *Commedia* come libro didattico pratico, mosso dalla precisa volontà di produrre degli effetti psicosociali nel mondo, di contribuire al miglioramento dell’individuo e della collettività, lo studioso sottolinea che il poema è attraversato da una concezione eudemonistica che denota un’enorme fiducia nell’essere umano, nella sua capacità di amare e far parte di un ordine universale superiore. Per questo motivo, propone di rompere l’equivalenza che si dà in spagnolo tra “dantesco” e “infernale”, ricorda che Dante è, prima di tutto, il poeta dell’amore e mette al centro della missione sociale e politica della poesia dantesca proprio la sua componente utopica. Non a caso, in coda troviamo tutti gli abbracci della *Commedia*, in un breve percorso che nel

contesto pandemico in cui ebbe luogo l'intervento da cui è tratto rappresenta un ameno e necessario esercizio di consolazione. Il Dante attualizzato (quasi nel senso benjaminiano del termine) di Varela-Portas ha il merito insomma di riuscire a sintonizzare i lettori e le lettrici di oggi con una visione "altra" del mondo e della letteratura, e in definitiva con una concezione della felicità che non può che essere personale e politica a un tempo.

CHIARA GIORDANO  
Universidad Complutense de Madrid



Mariano Pérez Carrasco, *La palabra deseada, La "Divina Comedia" en el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Mardulce editora, 2021.

El 2021 trajo consigo el 700° aniversario de la muerte del poeta, lo cual es por todos conocido: lo que no era tan obvio es que también traería una nueva posibilidad de hacer el viaje narrado en la *Divina Comedia* de la mano de un lector exquisito como lo es Mariano Pérez Carrasco. No es arbitrario caracterizarlo de ese modo: sus aportes eruditos no opacan la experiencia de un lector que nos invita a transitar ese camino con entusiasmo y esperanza y enfocados en el mensaje divino del libro, pues, así como Dante nos lleva a vivir esa experiencia, en *La palabra deseada* se nos propone un viaje que nos ubica a nosotros mismos en el lugar del personaje que busca la verdad de la lectura del poema.

El libro está introducido por siete epígrafes correspondientes a citas de la *Divina Comedia* y está organizado en cuatro partes principales que respetan el orden narrativo del poema: *La infernalización del mundo*; *El despertar de un sueño*; *La palabra deseada* y *El vientre que alberga el deseo*. A ellas se suman el prólogo, un epílogo, un anexo iconográfico, la bibliografía y el índice de nombres. Sumada la imagen de la tapa, encontramos treinta y tres escenas mencionadas a lo largo del libro con sus correspondientes comentarios y referencias a la página del trabajo con la que se relacionan, de modo que es posible considerar la lectura también a partir de las imágenes. Además, las notas al pie contribuyen a una construcción global del texto donde Pérez Carrasco apoya tanto referencias bibliográficas como indicaciones que permiten ampliar el estudio y consideraciones del autor que nos acercan a su experiencia como lector erudito. Por último, en cuanto a la organización de lo escrito, encontramos citas en su lengua original en recuadros con los que el texto dialoga constantemente.

Mariano Pérez Carrasco nos propone una lectura que recupera el sentido de la búsqueda del milagro, de la centralidad de lo trascendental en el poema, contra las lecturas que dejaron de lado estos aspectos funda-

mentales. Desde el prólogo, en el que presenta su trabajo como un libro de guerra, sostiene que «enfrentar la guerra del camino» es una invitación a tomar conciencia de que «nos encontramos perdidos en medio del camino de la vida» (p. 30). En *La palabra deseada* Pérez Carrasco rescata al lector curioso, al distraído y también al más avezado, y peregrina con ellos. A partir de la idea de que todo texto es símbolo de una experiencia intransferible (p. 79), el libro se ocupa de las experiencias que Dante nos hace ver y destaca el sentido de trascendencia como contraposición a las lecturas que indicaban que, «de los tres reinos, el único que nos es permitido pensar como real es el infierno» (p. 166). En este sentido, el libro se propone contestar la interpretación desantisciana de la *Divina Comedia* que otorga centralidad a ese reino e invierte los valores cristianos sobre los que se funda el poema, y que, además, fue paradigma de las lecturas modernas del poema – también presentes en Argentina, donde se publica originalmente este libro –. Reconstruido el contexto en el que surge esa lectura y una breve cronología del rechazo del pasado y de la tradición, se privilegia una lectura que recupera los valores del pasado, la preponderancia de la trascendencia y de la búsqueda de la verdad contra la infernalización del mundo, idea desarrollada minuciosamente en la primera parte y vertebradora del resto del libro.

A propósito de esa idea, es necesario no perder de vista el subtítulo del libro: *La Divina Comedia en el mundo contemporáneo*. Ante un escenario de ridiculización de la vida contemplativa y de pérdida de vigencia de los estudios humanísticos (p. 19), Pérez Carrasco nos ayuda a pensar qué tiene el poema para decirnos de nuestro mundo y de qué modo contrasta con las creencias de nuestro tiempo: desde las primeras páginas nos encontramos ante un libro que se propone ir contra los neopositivismos y este gesto nos obliga a tomar conciencia de ellos antes de seguir adelante con una lectura automática y posicionada desde un sentido – establecido como – común. Ante eso y ante la negación sistemática del pasado, propia de la modernidad, sostiene el autor que «no hay otro modo de cuestionar la racionalidad de esas ideas que llevar a cabo una investigación de los restos de esa racionalidad» (p. 124) ya que es trayendo el pasado al

presente que ese cuestionamiento toma sentido. En palabras de Pérez Carrasco

lo que hace de la *Divina Comedia* un gran poema de nuestro tiempo es que su lectura nos abre hacia la trascendencia, hacia la libertad que solo podemos encontrar en el reconocimiento de nuestra propia contingencia, y, por consiguiente, de nuestra dependencia de una realidad otra. Para nosotros, clausurados en el Infierno de la inmanencia, la lectura de Dante es una liberación: nos libera de la contracultura a la que nuestra época parece condenarnos (p. 126)

Tomar conciencia de que nuestra manera de ver el mundo está en las antípodas del pensamiento dantesco (p. 164) implica que la lectura de Dante supone

poner entre paréntesis nuestras propias creencias y otorgarle validez a un grupo de creencias que –habiendo sido las bases del mundo clásico, de la civilización cristiana y del humanismo– cuestionan los fundamentos de nuestra actual visión del mundo (p. 164)

De este modo, la lectura de Dante que propone Pérez Carrasco es, además, una lectura de nuestra época, un cuestionamiento del sentido común de nuestros tiempos.

A propósito de este debate y contra la lectura que la despojó de su carácter alegórico y angélico, el libro propone un recorrido por las escenas que recuperan la naturaleza milagrosa de Beatriz. Así como ella dice que Dante se perdió tras la engañosa belleza de los bienes terrenos que impiden elevarse a lo divino, una lectura que no contemple aquellas características nos hace perder de vista el objetivo del poema, la búsqueda de la verdad. La lectura de Pérez Carrasco busca, entonces, «encontrar el sentido trascendente del amor, [...] redescubrir el misterio de Beatriz como milagro» para entender la apertura a la trascendencia, propósito de la *Divina Comedia* que este libro contribuye a mostrar (p. 31). De este modo, permite recuperar el carácter sacro del poema y la búsqueda de Beatriz como búsqueda de la verdad. La vinculación del texto con las imágenes,

en este sentido, también ayuda a figurar la realidad teológica y a reconstruir un sentido de la lectura más cercano al que Dante habría imaginado.

En relación con el sentido de la lectura, se destaca que el objetivo de Dante al escribir su viaje al más allá no es entretenernos, sino que podamos «conocer lo más bajo de nuestra naturaleza, avergonzarnos, arrepentirnos y enderezar nuestra vida hacia el bien» (p. 129) y también hacernos ver

lo que él ha visto allí, en la vida celeste, es decir, mostrarnos en la música y en las imágenes, en los argumentos en las ideas de este poema, aquello que todo cristiano cree ya por la fe y, de ese modo, fortalecida nuestra creencia gracias al don de la poesía, fortalecer nuestra esperanza de alcanzar lo que la fe nos promete. (p. 329)

Si el fin del poema es suscitar fe, esperanza y caridad en sus lectores, Mariano Pérez Carrasco no se pierde la oportunidad de contribuir a esta lectura: estableciendo un diálogo con la obra de Brueghel expuesta en el anexo iconográfico, el lector que escribe este libro comparte con nosotros, en el epílogo, la inquietud que surge de esa lectura abierta a la trascendencia y pregunta: «¿qué sucede si lo que dice Dante es verdad y nosotros elegimos estar cerrados a ello? Entonces somos [...] indiferentes al milagro». (p. 381)

En conclusión, ante la certeza de que «la tarea de nuestro tiempo no es la conservación de lo irremediamente perdido, sino la conquista de aquellos territorios espirituales que han sido relegados al abandono y al olvido» (p. 27) *La palabra deseada* es un libro que contribuye a recuperar *la dritta via*: así como el viaje es providencial y también lo es la escritura del poema donde se narra la experiencia del personaje que va camino hacia la verdad, no cabe duda de que este libro también cumple con su objetivo de iluminar el recorrido de quienes se asumen como lectores y, a la vez, como protagonistas de este viaje. Mariano Pérez Carrasco nos invita con vehemencia y rigurosidad a leer las tres cánticas y con un uso frecuente de la primera persona del plural al narrar algunas escenas del poema nos recuerda que también es un lector y que ese viaje

también es nuestro. Nos avisa, entonces, hacia dónde podemos ir si aceptamos su guía, nos muestra los orígenes de algunos senderos y nos advierte de los desvíos: en definitiva, recupera el sentido, nos señala el camino de la palabra divina, de la palabra deseada.

AMPARO GARCÍA  
Universidad de Buenos Aires



*Il folle volo. Las rutas transatlánticas de Dante Alighieri*, Celia De Aldama Ordóñez (coord.), Madrid, Verbum, 2022.

En sus líneas de investigación, Celia de Aldama Ordóñez no se circunscribe a los estudios dantescos; más bien, el interés por Dante se coloca en la vasta proyección de la cultura italiana en las letras hispanoamericanas. La amplitud de enfoque y la flexibilidad en la construcción del corpus de algunos de sus trabajos anteriores se extiende a la compilación en *Il folle volo. Las rutas transatlánticas de Dante Alighieri*. Esta vez, será Dante en Latinoamérica quien «asediado desde distintos frentes, acaba desvelando la amplitud de su radio semántico» (de Aldama Ordóñez, Cano Reyes y Casado Fernández 2014: 10). Las filiaciones académicas de las catorce estudiosas y estudiosos convocadas por el libro son diversas: provienen de las universidades de Buenos Aires, La Plata, Yale, Complutense y Autónoma de Madrid, San Pablo, Oporto, la Sapienza, Católica del Ecuador, del Pacífico de Lima y Católica de Murcia. Las aproximaciones de los trece ensayos son heterogéneas: los estudios transatlánticos aparecen flanqueados por las metodologías filosófica, historiográfica y de los estudios de traducción. Las cuatro partes en las que se agrupan los artículos discriminan las formas del diálogo que Dante traba con cada objeto estudiado: «Literatura y Nación», «Traicionar, reescribir, transcrear», «Diálogos y relecturas» y «Simbiosis y afinidades poéticas». Si bien la secuenciación de las partes no acompaña siempre la progresión histórica, las precisiones críticas planteadas en las primeras dos partes colaboran con las subsiguientes permitiendo la reconstrucción diacrónica de las condiciones de recepción, traducción y crítica de la obra del *sommo poeta* en el continente, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera década del XXI.

En el primer artículo, por ejemplo, Mariano Pérez Carrasco subraya la centralidad que reviste para Argentina la transformación de la figura de Dante –en Europa, con el quiebre histórico de inicios del siglo XIX– que lo perfilará como símbolo «de aquella modernidad que la revolución, por

un lado, y las nacientes nacionalidades, por el otro, estaban realizando» (pp. 17-18). Esta consideración organiza la lectura de gran parte de los artículos restantes. Pérez Carrasco postula que en la actualización de aquella nueva sensibilidad en la naciente Argentina, la *Comedia* deviene símbolo aspiracional actuando como cifra de «aquello en lo que la *intelligenza* argentina deseaba que el país que ella estaba fundando se transformase» (p. 19). Luego de un rico relevo de las citas dantescas en los textos fundacionales del país austral, sitúa en el prefacio de las *Rimas* (1854) de Bartolomé Mitre el momento decisivo de dicha transformación. En el prólogo, *Defensa de la poesía*, la enaltecerá en tanto elemento de cohesión de los pueblos. La generación de Mitre necesitaba desmarcarse de la posición sarmientina, que había sido contraria a una función cívica de la poesía por haberla asociado al palabrerío estéril del pueblo español, inepto para la vida moderna: primera aparición de la huella colonial que, en efecto, hilará todo un sector del libro.

Una vez asimilada la premisa romántica que vislumbraba en Dante *l'Homère des temps modernes*, a esta se une, a partir de Mitre, la valoración del italiano como «el idioma más puro y más armonioso de la raza latina» (p. 358). Con su traducción de la *Comedia* Mitre busca el surgimiento de «una nueva lengua, el argentino, gracias a la cual adquiriera existencia histórica una nueva raza capaz de legitimar, en tanto que fundamento ontológico de la nación, el Estado recién fundado» (p. 25). Pérez Carrasco propone, además, una primera periodización que ve en el suicidio de Leopoldo Lugones en 1938 un punto de inflexión, instaurando un diálogo provechoso con María Clara Iglesias Rondina, que más adelante echará luz sobre la relación de Lugones con Dante.

Del primer siglo de recepción argentina se ocupan en *Il folle volo*, además, otras dos autoras. Claudia Fernández Speier pondera las sucesivas versiones de Mitre de la *Comedia* entre 1889 y 1897, con la edición definitiva, integral, deteniéndose en decisiones que desnudan la autorrepresentación del traductor como intérprete y corrector del original, vinculada por la estudiosa a la vocación romántica y paternalista de formar al público lector, que liga «unívocamente el texto de la *Comedia* al modelo

ideológico y estético clásico que se le atribuye» (p. 81).

En una realidad nacional percibida como “vacía” de literatura, «a través de una traducción excepcionalmente interpretativa [la literatura argentina] comienza a definirse como libre y original depositaria de la tradición mundial más prestigiosa» (p. 82): esto que Fernández Speier ubica como inauguración del derrotero de apropiación argentino es largamente atestado en este volumen.

Si los estudiosos argentinos tratan sobre la instrumentalización –política, crítica, estética– de la *Comedia* para forjar identidad, también María Cecilia Casini y Fernanda Pereira Mendes subrayan para el caso lusófono el proceso de diferenciación cultural entre la antes colonia y su metrópolis. En Brasil, las autoras recortan dos momentos representativos de la recepción del clásico medieval. El primero, en la órbita de don Pedro II y Teresa Cristina de Borbón. El regalo de bodas que éstos recibieron de la élite italiana que los rodeaba, la antología *Ramalhete poetico do Parnaso Italiano* de 1843, «gracias al sello imperial, institucionaliza el papel de la literatura italiana en Brasil a partir de la centralidad de la obra de Dante» (p. 61), «modelo ejemplar de poeta comprometido [...] campeón de una patria» (p. 60), que desde allí afianzará su presencia en las escuelas y en la academia.

El segundo momento descrito por Casini y Pereira Mendes coincide con la gran inmigración de fines del siglo XIX cuando la figura de Dante deviene factor de agregación: «da voz a las oportunidades populares» promoviendo «la identificación masiva y transnacional» (p. 64).

El caso portugués actúa en más de un sentido como contrapunto. El artículo puntea los más recientes aportes filológicos –cuyos principales ejes son la reubicación de las figuras de Pietro Spano, las precisiones sobre la de Dom Denis y la Orden del Temple y la influencia luso-islámica en la Divina Comedia– desarrollados, sin embargo, en sede europea.

Los debates contemporáneos a la inmigración de fines del siglo XIX son el telón de fondo de otro grupo de artículos. Allí ubica Iglesias Rondina la figura de Lugones, arquetípica de la construcción de identidad li-

teraria argentina. En la invención de una tradición para la que Lugones afirma al *Martín Fierro* como pieza épica fundacional, Dante es visto como paradigma de la vertiente clásica que en la escritura del *Martín Fierro* habría convergido con la picaresca y los romances españoles. Lugones postula una tríada que, junto a Dante, se completa con Cervantes y José Hernández: los tres trabajan en «la corrupción fecunda de una lengua clásica, (en) la germinación que empieza desorganizando la simiente» (p. 49), en el aparente caos «donde surge una nueva lengua viva que se transforma en la arcilla de la literatura» (p. 50).

En el mismo período se coloca la producción de Rubén Darío, al interior de la que Stefano Tedeschi estudia la transformación de la parábola de citas y reescrituras dantescas. El punto de compenetración más alto con el florentino será a partir de *El canto errante* (1907), cuando la intertextualidad prolifera bajo el signo de la errancia. Así, el artículo retoma tanto una periodización preexistente como apreciaciones críticas que habían visto en el destierro dantesco la condición por antonomasia del poeta. La historización del discurso crítico de la que Tedeschi parte brinda líneas para la reconstrucción de aquello que Luciano Nanni llamó, en polémica con Eco, la *intentio culturae* tantas veces descuidada. Si esta constriñe las elaboraciones de la crítica y –en palabras de Annie Brisset (2004) – «se concretiza en una red de inteligibilidades, en representaciones simbólicas instituidas e instituyentes», *Il folle volo* sacude el polvo que las opaca. También en diálogo con otras voces del volumen, este artículo observa aristas de la relación de Darío con Mitre, con la traducción mitreana y con el diario *La Nación* echando luz sobre las redes de alcance regional que tejían el campo intelectual latinoamericano.

Otro poeta modernista, el ecuatoriano Medardo Ángel Silva, es estudiado por Patrizia di Patre, que encuentra en *El árbol del bien y del mal* (1918) una serie de pioneras apropiaciones y subversiones de referencias dantescas filtradas a través de la experiencia baudelairiana. En la configuración del abismal «secreto del viaje silvino» (p. 163) el artículo ve la correa de transmisión de temas de la *Comedia* que subsistirán en el realismo mágico.

Su contemporáneo César Vallejo es uno de los tres autores peruanos recuperados por Jorge Wieszé Rebagliati, que contesta la afirmación consolidada en la academia italiana según la cual el siglo XX no habría sido para las letras peruanas un período productivo de la recepción de Dante. No sólo en este artículo *Il folle volo* evidencia que los viajes transatlánticos son también de la crítica y de las instituciones en las que esta se aloja, sentando las bases de una reflexión para nada descontada sobre el carácter situado y el estatuto geopolítico del conocimiento producido en torno a las letras latinoamericanas.

En Vallejo, el estudioso releva tres referencias a Dante que en diversos momentos de la obra del poeta peruano trabajan siempre sobre el nombre del clásico medieval, resemantizándolo hasta convertirlo en «un epónimo o, lexicográficamente, [en] un lema de toda su obra» (p. 223). Enlazándose a aportes críticos que lo precedieron, Wieszé demuestra la entraña común que tienen el amor como Dante lo entiende –cristiano– y el amor –comunista– que motiva la militancia por el cambio social.

El segundo autor del que Weisse se ocupa es Gamaliel Churata: *El pez de oro*, compuesto en los años 20, trae al libro lo que la vanguardia peruana rescató del imaginario andino. El multilingüismo y la pluriculturalidad del territorio peruano van al encuentro de la *Comedia* en una hibridación del todo particular, aunque no parecen tan particulares los puntos de llegada descritos por Weisse. En efecto, «la lejanía (o la vaguedad) del referente dantesco» (p. 225) atraviesa gran parte del corpus de *Il folle volo*: Weisse lo vincula a la *forma mentis* moderna occidental que, desde De Sanctis en adelante «rechaza –sin considerar la especificidad del texto– las dimensiones alegóricas, espirituales y religiosas de la *Divina Comedia*» (p. 227).<sup>1</sup> Con todo, el artículo también refiere de *El pez de oro* otro tipo de referencias: son metatextos gracias a los que, mitolo-

---

<sup>1</sup> Como Weisse subraya, las implicaciones de esta operación son visitadas por *La palabra deseada. La Divina Comedia en el mundo contemporáneo*, de Pérez Carrasco, reseñada en este número de *Tenzone*.

gía ancestral e indigenismo mediante, el *poema sacro* se vuelve «modelo artístico y teológico» (p. 225).

El último autor recuperado por el artículo, Alejandro Romualdo, lleva adelante en su poema ideográfico «INFERNO» una *contaminatio* con material lingüístico afrocaribeño. Desmontando la sintagmática del poema en que la esclavización de la negritud aparece tematizada junto a los versos inscriptos en el dintel de la puerta del Infierno, Weisse habilita una indagación crítica que contemple el estatuto asimétrico de la alteridad literaria corporizada en los versos italianos.

También Teodosio Fernández parte de la constatación de que la hipertextualidad suele hablar menos de la *Comedia* que de la fuente que la invoca. Su artículo encuentra en textos escritos por Jorge Luis Borges durante los '40 la prefiguración de afirmaciones de los *Nueve ensayos dantescos* (1982) que permean todavía la recepción de la *Comedia*. Dichas interpretaciones borgeanas son observadas en paralelo a los comentarios de Victoria Ocampo, cuyo *De Francesca a Beatrice* –de primera circulación en 1921– podría haber sido, en la ponderación del artículo, el texto *contra* el que Borges forjó su lectura, a pesar de compartir con este varias premisas. Por ejemplo, la de ver en el destino de Dante *agens* y Beatrice un contrapunto con el de Paolo y Francesca, el relieve dado a los datos biográficos de Dante *auctor* que funcionan de apoyo para ambas lecturas o el interés de Borges por traer a primer plano elementos de índole psicológica –especialmente curiosas, estas últimas dos, si se las contrasta con el programa poético que Borges se dio a sí mismo. Fernández destaca cómo el cuentista y ensayista argentino presenta como nuevas ciertas dimensiones que estarían ocultas en el original, desplegando una lectura novelesca y descubriendo «que algo oscuro se revela» (p. 119).

La revelación de sentidos velados organizó –aunque en otros términos, los de la interpretación alegórica y esotérica de Luigi Valli– las lecturas de Leopoldo Marechal, en cuya inclasificable obra Fernanda Elisa Bravo Herrera discrimina tres espacios de inscripción de reescrituras dantescas. Estos son la construcción paródica de mundos imaginarios –que proyec-

tan la contemporaneidad de Marechal, tanto en su crisis espiritual individual como en su aspecto colectivo, tensionado entre utopía y distopía–, la organización de una metapoética de trascendencia –en diálogo con el *Dolce Stil Novo*, con la conservación de figuras femeninas sublimadas– y el ethos político en que estos se articulan. En un contexto de redefiniciones biográficas, para Marechal la obra de Dante y las representaciones que el argentino desprende de esta –como la de los poetas estilnovistas como secta de resistencia– le proveen una llave para la comprensión de sí y de su entorno político-social.

Hay otros tres textos que corroboran, como hace Bravo Herrera con Marechal, la actualización de la *Comedia* en la búsqueda de una hermenéusis. Lorenzo Bartoli concibe su presencia en Lezama Lima no apenas como inserción textual sino como un verdadero universo poético en que toda ésta se aloja. Desde *Paradiso* (1966) hasta su *Inferno* –como de hecho iba a titularse *Oppiano Licario* (1977) –, el poeta cubano también concibió su obra como *summa* del conocimiento que se vuelve poesía (p. 208). El artículo pone de relieve la potencia epistemológica del *poema sacro* en la compacta cosmovisión lezamiana, vinculándola al dantismo del grupo *Orígenes*. Como ya había sido productivo recordar a propósito de Vallejo, la sentencia de Boccaccio en su *Vita di Dante*, «nomina sunt consequentia rerum», lo será en este artículo: esta es, en efecto, una de las líneas que componen la figura de Dante también para *Orígenes*, y allí es donde Bartoli enmarca a *Dador* (1960). *Il folle volo* da cuenta, así, de un caso latinoamericano que privilegia la poesía de las estrellas a la del abismo infernal, a contrapelo de la tendencia mayoritaria en la Modernidad.

La subsistencia de una visión salvífica gracias a la que es posible recuperar las estrellas está activa en la poesía de Raúl Zurita estudiada por Elisa T. Munizza, quien inicia recuperando de *Purgatorio* (1979) el estado de *sonno mentale* del fragmentado y lírico. La modelización de la temática astral es entendida como procedimiento que, en el final de ese poemario, apronta al yo lírico para la reanudación de su viaje hacia la utópica felicidad transitada en *Antiparaiso* (1982), centro del análisis de la estudiosa. Con el ingreso del plan sistemático de persecución, tortura

y exterminio de la Latinoamérica de los '60 y '70 del que Zurita es sobreviviente, el dolor que el yo lírico debe atravesar reviste un carácter colectivo: el poeta «cumple una catarsis en un *plurale maiestatis*, determinando así los protagonistas del periplo, pues junto a él se moviliza la naturaleza, un país y un pueblo» (p. 248). El intertexto dantesco diseña un prisma para configurar la experiencia, a la vez individual e históricamente situada; contiene el ingreso de los materiales de la vida, orienta hacia una transustanciación en luz del *locus* poético y permite al poeta – y a su región– alzar la mirada al cielo, gesto que Munizza rastrea en *La vida nueva* (1994).

Rosa Affatato se focaliza en un autor contemporáneo a Zurita, en cuya obra también hubo lugar para el paraíso: Haroldo Campos. El artículo reconduce sus búsquedas literaria y traductológica al programa común de una poética sincrónica, guía de la transcreación, en que convergen la rigurosa búsqueda de la palabra y el deseo de un texto multilineal y “polilingüe”. Así, la retraducción de seis cantos del *Paraíso* reunidos en *Pedra e luz na poesia de Dante* (1978) es analizada a la luz de la «traducción luciferina», desarrollada por el ensayista en 1983. Esta tiene por *desideratum* «romper la clausura metafísica de la presencia» para portar el «mensaje “inter” (o “trans”) semiótico de la lengua pura» (p. 126) gracias a un *trapassar del segno* [lingüístico]. La traducción luciferina compensa «la infratraducción forzada con una hipertraducción arriesgada» hasta hacerle a su lengua «perder la cabeza y expulsar ese último *hybris* (¿culpa luciferina, transgresión semiológica?), que es transformar el original en la traducción de su traducción. Al igual que el ojo de Dante que goza de gracia en el ojo divino, todo puede ser transluminado». En estas palabras de Campos (p. 127) asombra la adecuación entre el programa de traducción y su objeto. Un cruce entre este artículo y el de Fernández Speier alumbra sobre el modo en que distintos paradigmas traductores abordaron –explícitamente o por omisión– su propia historicidad.

Affatato incluye en su recorte el último poema escrito por el autor, *A máquina do mundo repensada* (2001). Balance de poética y vida, «viaje desde Dante hacia la contemporaneidad» (p. 120), allí se tejen referencias

a *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões y *A Máquina do mundo* (1949) de Carlos Drummond de Andrade junto a la *Comedia* en una obra que afirma, también para el hombre-poeta contemporáneo, la posibilidad «de encontrar por sí mismo la verdad y el conocimiento [...] a través del contacto con la literatura y la poesía» (p. 123).

Del *topos* del viaje también se ocupa Elena Ritondale, aunque lo aborda en su especificidad de experiencia migratoria del siglo XXI. El recorte del artículo presenta las dos obras más recientes incluidas en *Il folle volo, El corrido de Dante* de González Viaña (2006) y *Señales que precederán el fin del mundo* de Yuri Herrera (2009), ambas encuadradas en los términos de la transculturalidad.

La primera es «ejemplo de esa hibridación cuyo ‘laboratorio’ posmoderno García Canclini (2009) halló en la frontera» (p. 259). El viaje emprendido por Dante Celestino –inmigrante primero clandestino, luego establecido en Oregón– es para hallar a su hija, hispana de segunda generación que huye con un narcotraficante chicano. Como Alighieri, Celestino es «intérprete y testigo de una epopeya colectiva» (p. 262). A pesar de la presencia de la oralidad y la música, aquí la configuración de la relación entre protagonista, agencia y escritura se apartará notablemente de la delineada por la *Comedia*.

Son muchos los puntos de contacto con la novela de Yuri Herrera, en la que Makina inicia un peregrinaje para hallar al hermano emigrado al norte, destinación que configura un verdadero mundo de los muertos cuyo hipotexto es el mito azteca del viaje a Mictlán. La protagonista comparte con Alighieri «el don de la palabra» y se desempeña en este *bildungsroman* como intérprete entre dos mundos. Con el ingreso de la experiencia de masas de la migración, el paso de la frontera abre una reflexión en torno a las identidades que allí colisionan, y la novela afirma su carácter transcultural en la coexistencia de las tradiciones local y dantesca. En tanto «cantores y testigos de un mundo a punto de nacer», Dante Celestino y Makina se acercan al *sommo poeta* (p. 274).

La heterogeneidad tanto de las aproximaciones de quienes escriben en el libro como de las operaciones literarias, críticas y políticas que relevan puede ser relacionada con aquello que hay de *folle* en las apropiaciones latinoamericanas de la *Comedia*. Sin embargo y como el libro subraya, esto es menos atribuible a dicho continente que a la Modernidad, que en líneas generales dejó de lado las concepciones propias del horizonte de lectura medieval. Pero hay una convicción programática de Dante, recordada por *Il folle volo*, de la que el libro es testigo y simultáneamente actor: la *liberalitate de dare a molti*.

JULIA BERARDOZZI ROCHA  
Instituto Superior de Formación Docente "Joaquín V. González"  
Universidad de Buenos Aires

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRISSET, A. (2004): *Rebabelizar el mundo. Por una ética de la reciprocidad*, «Otra parte», primavera 2004, pp. 12-17 [traducción: Patricia Willson].
- DE ALDAMA ORDÓÑEZ, C., CANO REYES, J., CASADO FERNÁNDEZ, A. (2014): *Introducción. Escribir la frontera: itinerancias y sujetos migrantes en la literatura hispanoamericana*, «Anales de Literatura Hispánica» 43, número especial, pp. 9-11.

*Dante e Portugal. Presenças lusas e andaluzas na “Divina Comédia”*, a cura di Fernanda Pereira Mendes, Madrid, Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri, 2021.

La raccolta di saggi di questo libro parte da un convegno tenuto presso la Casa do Infante di Porto nel 2017 su «Presenças lusas e ibero-islâmicas na obra de Dante Alighieri» organizzato dalla Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri (ASCIPDA) con l’aggiunta di nuovi contributi. La maggior parte di essi presenta i più recenti studi sul *Libro della Scala* nello studio del gesuita spagnolo Miguel Asín Palacios, pubblicato nel 1919, proponendo nuove letture e nuovi punti di vista. Nell’introduzione, Fernanda Pereira Mendes, ricercatrice presso il «Seminario Medieval de Pensamento, Literatura, Sociedade» dell’Università di Porto e curatrice del libro, spiega che il punto di partenza della pubblicazione è il fatto che molto dell’originalità di Dante, «en termos de cenários, alegorias e arquitecturas dos reinos do Além-túmulo» (p. 11) possa essere una derivazione del modello del viaggio ultraterreno del profeta Maometto con la guida dell’angelo Gabriele, che è l’argomento del *Libro della Scala* che circolò nella penisola iberica nell’epoca di Al-Andalus (VIII-XV sec.) tradotto successivamente in latino e in francese antico da Bonaventura da Siena. La pubblicazione, spiega ancora Pereira Mendes, rivendica per il Portogallo parte dell’eredità dell’influenza arabo-islamica nel poema dantesco, ancora poco studiata e talora addirittura negata.

Alcuni saggi, gli ultimi tre della pubblicazione, riguardano le citazioni dirette del Portogallo nella *Divina Commedia*: si parla, in *Pd* XII 134, di un Petrus Hispanus, al quale la stessa Mendes dedica nel libro il saggio *A “Divina Comédia” e Petrus Alfonsi Hispanus O.P.: outro português notável na Idade Média?*. Nell’interessante e notevole intervento, la studiosa nega l’identificazione tra Petrus Hispanus e il papa Giovanni XXI, adducendo come ragioni che tale identificazione non è mai stata unanime, tanto meno nei commenti trecenteschi alla *Commedia*, otto tra i quali par-

lano di Petrus Hispanus e nessuno di essi lo identifica con Giovanni XXI; che tutti i papi citati nella *Divina Commedia* sono identificabili con il nome o dal contesto; che i papi presenti in *Purgatorio* sono stati martirizzati o santificati, e che Giovanni XXI oltre a non avere questi attributi, sarebbe l'unico papa nel *Paradiso*, e sembra molto strano che Dante non lo abbia sottolineato. Al contrario, il Pietro Spano di cui parla Dante è l'autore di «dodici libelli» (*Pd* XII 136) che si riferiscono al *Tractatus* o *Summulae Logicales* diffuso dall'ordine domenicano il cui autore, secondo quanto emerge dal confronto operato dalla studiosa nei commenti trecenteschi di Iacomo della Lana, *Chiose Ambrosiane*, Benvenuto da Imola e Francesco da Buti, sarebbe un Petrus Hispanus O.P., dunque appartenente all'Ordine dei Predicatori, cioè i domenicani. Apparve inoltre, a fine secolo XIX, nell'abbazia di Stams, un manoscritto databile all'inizio del XIV sec. che riporta il nome di un Petrus Alfonsi Hispanus O.P., e anche se il filologo Angel D'Ors, convinto dell'appartenenza alla Spagna di Petrus, proponeva in un saggio del 2007, varie "candidature" per l'identificazione del personaggio, tra cui quelle di un Petrus Hispanus nel convento domenicano della città di Estrella, in Navarra, tutte queste vengono messe in discussione e negate dall'erudito frate domenicano Simon Tugwell, sempre nel 2007. Per cui, conclude Mendes, bisogna cercare un personaggio che risponda ai requisiti compatibili con la biografia del personaggio, il contenuto dell'opera e la localizzazione nell'ambiente intellettuale di Parigi intorno al 1245, o nella Francia del sud, da cui proviene il manoscritto. A tutti questi requisiti risponde il personaggio del frate portoghese, non spagnolo, Petrus Alfonsi Hispanus, appartenente all'ordine domenicano, aprendo così una nuova via per futuri studi su tale attribuzione.

Dell'altra citazione, riguardante un personaggio, «quel di Portogallo», in cui Dante si riferisce a un re, identificato con Dionisio Agricola (1275-1325), *alias* Dom Dinis, in *Pd* XIX 139, parla Alfonso Rocha, professore a riposo dell'Università Cattolica di Porto, in *Dante, os Templarios e D. Dinis à luz de Sampaio (Bruno)*, saggio in cui lo studioso pone in relazione l'esoterismo gnostico promosso, secondo lo scrittore e filosofo por-

toghese José Pereira de Sampaio (che si dette lo pseudonimo di Bruno dal nome di Giordano Bruno), dall'Ordine dei Templari, con un Dante esoterico e gnostico che, attraverso il "velame" dell'amore per Beatrice e della "fratellanza" con i trovatori provenzali, che nascondono i Cavalieri della Ragione (o dello Spirito), avrebbe criticato, occultamente, la Chiesa deviata, mentre le donne come Beatrice, ma anche Laura di Petrarca e Fiammetta di Boccaccio sarebbero simbolo della Chiesa libera, e che «sob o nome de amor, escondia o desejo de ver o imperador derribar o papa» (p. 158), come spiega Dante Gabriele Rossetti, alla cui opera, tra le altre di intellettuali italiani e francesi, Sampaio fa riferimento. Per il filosofo portoghese, anche l'obiettivo di Dante era quello di servirsi della poesia dell'Amore per combattere la Chiesa istituzionale e affermare la Chiesa dello Spirito; anzi, per lui, molti poeti, artisti e intellettuali europei, da Dante a Petrarca, a Boccaccio, a Raffaello, a Michelangelo, a Cervantes, a Camões, ad Ariosto e a Tasso, erano «misteriosos e encobertos precursores das revoluções modernas» (p. 159). L'intervento termina spiegando come, per Bruno, la cattiva opinione di Dante su «quel di Portogallo», cioè Dom Dinis, avido dei beni dei Templari, è dovuta al fatto che il poeta italiano non ha captato i veri sentimenti del re, il quale, essendo «inquestionabilmente» un Templare (p. 161), impegnato nel progetto universale della Chiesa gnostica, aveva creato con permesso papale, dopo lo scioglimento dei Templari, l'Ordine di Cristo, derivato dai Templari, e che quindi reclamasse a ragione i beni di questi ultimi come appartenenti al nuovo Ordine.

Del personaggio di D. Dinis e dell'Ordine di Cristo parla anche António Quadros, intellettuale, traduttore e filosofo, fondatore dell'Associação Portuguesa dos Escritores, deceduto nel 1993, in *A Ordem de Cristo como redenção de Quel di Portogallo*, intervento tratto dalla sua pubblicazione postuma *Portugal, razão e mistério: a trilogia* (2020). Nel saggio, Quadros narra la storia dei possedimenti dei Templari passati sotto il controllo della Corona portoghese dopo lo scioglimento dell'Ordine, e di come il papa (Clemente V), pur avendo pubblicato una bolla per reclamarli, non fosse riuscito nel suo intento, perché nelle more della pubbli-

cazione i beni erano già passati sotto il dominio reale. Afferma però che il vero proposito di D. Dinis era quello di restaurare l'Ordine templare, cosa di cui Dante non era a conoscenza (come spiegava anche Rocha nel saggio precedente) e che per questo motivo fu «duplamente injusto» con il sovrano portoghese (p. 166), sia perché egli avrebbe poi fondato l'Ordine di Cristo per riportare i Templari all'antico splendore; e sia perché se un sovrano ci fu, che potesse condividere e assumere il pensiero dottrinario e poetico di Dante, questo fu proprio D. Dinis, definito da Quadros «irmão espiritual de Dante» (pp. 167-168), in quanto, come conclude l'intellettuale portoghese, con la fondazione della nuova Milizia di Cristo egli servì allo stesso tempo non solo un ideale religioso ed ecumenico, ma anche l'azione di espansione della Corona portoghese nel mondo, veicolando così, implicitamente, l'ideale espresso da Dante nella *Monarchia*.

Alle fonti islamiche sono dedicati i primi quattro interessantissimi interventi, il primo dei quali dello studioso egiziano naturalizzato brasiliano Helmi Ibrahim Nasr, già professore nell'Università di São Paulo, recentemente scomparso, il quale spiega dettagliatamente le incoerenze delle argomentazioni di Asín Palacios soprattutto per quanto riguarda la *isrá*, cioè il viaggio notturno di Maometto, e il *mi'raj*, cioè l'ascensione del Profeta al trono di Dio. Secondo Palacios, i punti di contatto tra la leggenda islamica e il poema dantesco si trovano in vari momenti: primo, nel fatto che in entrambi è il protagonista che narra il viaggio notturno, guidato da uno sconosciuto dopo che il narratore era stato svegliato da un sonno profondo. Inoltre, la prima tappa del viaggio è la scalata a un monte inaccessibile, dopodiché il protagonista visita i tre regni dell'aldilà, inferno, purgatorio e paradiso, e nel mentre la guida informa il pellegrino sulle colpe e le virtù di ogni regno; entrambe le opere terminano con la visione del Trono di Dio. Ma, spiega Nasr, a parte queste coincidenze generali (che, se ci si permette il commento, non sono neanche vere e proprie coincidenze; Dante, infatti, non viene svegliato dal sonno, ma è «pieno di sonno»; Virgilio non è uno sconosciuto, ma si fa riconoscere immediatamente da Dante, mentre gli angeli Gabriele e Michele si rivelano a Maometto solo alla fine del viaggio; il «colle» di *If I* non è un monte

inaccessibile, in quanto la scalata sarebbe stata possibile a Dante se non ci fossero state le tre fiere), molti dei documenti utilizzati da Palacios come appartenenti al credo islamico sono «textos bastante heterogêneos e distantes da escatologia teológica islâmica» (p. 59); si tratta, spiega Nasr, di testi persiani e zoroastriani anteriori all'Islam, mettendo quindi in dubbio le conoscenze coraniche dell'arabista spagnolo: «A sua interpretação [di Palacios] do *Al-A'raf* como vestíbulo do inferno, não corresponde em absoluto ao que diz o Corão» (p. 60), così come le descrizioni topografiche dell'inferno dantesco non corrispondono alla concezione coranica; anche la pena infernale del gelo è caratteristica dell'inferno zoroastriano. Lo studioso conclude che neanche la struttura dell'aldilà musulmano corrisponde alla divisione dantesca della destinazione dei dannati o delle anime in base a criteri etico-morali nell'escatologia islamica, e neanche c'è corrispondenza tra la vita gloriosa nel *Paradiso* dantesco, basata su idee filosofiche e teologiche e sulla nozione di *lumen gloriae*. Nasr conclude però che se la tesi di Asín Palacios è discutibile in alcune parti, resta accettabile «a influência que Dante recebera da literatura acerca da escatologia islâmica» (p. 66), essendo ormai accertata la circolazione nell'Europa bassomedievale del *Libro della Scala* grazie alle traduzioni latina e francese.

Altri interventi sullo stesso tema sono quelli di Maurizio Capone, *Doctor Europaeus* presso l'Università di Macerata, autore del saggio *Maria Corti: a "Commedia" de Dante e o Além-túmulo islâmico*, nel quale lo studioso analizza il metodo elaborato della scrittrice italiana all'indomani della prima traduzione italiana dell'opera di Asín Palacios (1994) in *La "Commedia" di Dante e l'Oltretomba islamico* (1995) in cui la studiosa sosteneva la conoscenza da parte di Dante del viaggio di Maometto all'oltretomba attraverso il *Libro della Scala* attraverso tre percorsi metodologici: l'interdiscorsività, per cui nei processi culturali a volte è impossibile trovare la fonte di un testo o di un dato, che è diventato patrimonio comune nella sequenza di penetrazione interdiscorsiva; l'inter-testualità, per cui un testo X si offre come modello analogico a un testo Y, senza esserne necessariamente la fonte; l'affermazione che il testo X

sia la fonte del testo Y è vera solo se viene verificata tra di essi una corrispondenza formale, estesa e isomorfa. L'opera di Asín Palacios appare interessante per quanto riguarda il primo punto, l'interdiscorsività, ma fa confusione per quanto riguarda l'intertestualità nella ricerca delle fonti (come afferma anche Helmi Nasr nel suo saggio). Appare invece importante per quanto riguarda il modello analogico, soprattutto «pela sua riqueza tipológica e alegórica, em particular no *Inferno*» (p. 73). Anche la simmetria dell'opera è analogica: nel viaggio di Maometto, per esempio, la salita al paradiso precede la discesa all'inferno; le tre voci che Maometto ode nel viaggio verso Gerusalemme e che cercano di impedire il suo viaggio sembrano aver ispirato le tre fiere dantesche; altre analogie si trovano tra il grande giardino con un albero e due fiumi che scorrono ai piedi dell'albero, nel *Libro della Scala*, e il Paradiso Terrestre dantesco; esistono ancora analogie nella metafisica della luce nel *Paradiso*, sulla quale, in alcuni punti delle due opere, «parece haver uma exacta intertextualidade, não só uma genérica concordância entre a mística islâmica e cristã» (p. 75). Per quanto riguarda il terzo punto, le corrispondenze, Capone spiega che i casi sono numerosi, tra cui la rappresentazione della Città di Dite dantesca e la *habitatio diaboli* del *Libro*; le Malebolge, specialmente il nono cerchio, dove sono puniti i seminatori di discordia, in cui Dante fa dire a Maometto quanto l'angelo Gabriele gli spiega nel *Libro della Scala*, usando la metafora del seminare: «seminator di scandalo e di scisma» è Maometto in *If XXVIII* 135 e «qui verba semeant ut mittant discordiam inter gentes» (p. 77) è la descrizione dei peccatori fatta nel *Libro della Scala* (par. 199) dall'angelo Gabriele. Dunque, conclude lo studioso, è sempre il testo stesso a fornire le indicazioni sulla strada da seguire, quella dell'interdiscorsività, dell'intertestualità o quella dell'inclusività della fonte diretta.

Il saggio *Dante e o Islão* di Maria Soresina, ricercatrice indipendente che si è occupata, in gran parte delle sue ricerche, delle fonti non cristiane di Dante, contesta le analogie fin qui descritte, spiegando che il *Libro della Scala* può essere stato una fonte di Dante, ma non certamente l'unica. Gli esempi proposti da Asín Palacios, come l'analogia tra molti

tormenti dell'inferno musulmano e quelli danteschi, potevano essere visti da Dante negli affreschi di qualunque chiesa dell'epoca; i racconti di viaggi nell'aldilà sono presenti nella letteratura universale molto prima di Dante, a partire dall'Epopea di Gilgamesh per continuare con Ulisse, Enea e altri racconti medievali precedenti a Dante. Anche la struttura dei sette cieli del paradiso che si trova sia nel viaggio al cielo di Maometto, sia nel *Paradiso* dantesco, attinge a una fonte comune, cioè il sistema tolemaico. La scala che Palacios sostiene essere la fonte musulmana della scala presente nel *Paradiso*, è in Dante un'evidente reminiscenza biblica, non musulmana, della scala di Giacobbe; Maometto parla del viaggio in quattro regni, Inferno, Purgatorio, Paradiso e Limbo e Dante, sostiene Palacios, è il primo tra gli scrittori cristiani a parlare di Purgatorio e Limbo; ma nessun cristiano avrebbe potuto farlo prima, visto che i due regni furono introdotti dalla teologia cristiana poco prima del 1264. È dunque inaccettabile, spiega la studiosa, la tesi di Palacios secondo cui «as narrativas muçulmanas são “o protótipo óbvio e indiscutível” da “arquitetura dantiana”» (p. 82). Dante certo conosceva e ammirava l'Islam; fu uno studioso del peso di Bruno Nardi a dimostrare negli anni 40 del Novecento la presenza platonico-averroista nel pensiero dantesco. E, conclude la studiosa, questa apertura all'Islam arrivava a Dante da parte della sua adesione al catarismo come «cristianismo aperto e tollerante», tesi che la studiosa sostiene in altre pubblicazioni.

Domenico de Martino, Accademico della Crusca e professore presso l'Università di Pavia, spiega in *Influências islâmicas sobre a “Commedia”*: *uma investigação inconclusa* come l'opera di Asín Palacios abbia avuto in Europa reazioni diverse, soprattutto di tipo ideologico, date sia le differenze e le opposizioni sostanziali tra la civiltà islamica e la cristiana, soprattutto in relazione al primato culturale islamico sui Paesi del Mediterraneo in generale, e della Spagna in particolare, sia le reazioni legate a preconcetti culturali e letterari legati alla questione dell'originalità di Dante e della *Divina Commedia*. De Martino propone un *excursus* sugli studi che, dal 1919 fino al 1949, hanno portato alla scoperta e alla pubblicazione, da parte di Enrico Cerulli, diplomatico e filologo italiano, del

manoscritto delle prime traduzioni al latino e al francese antico del *Libro della Scala*, supponendo così che i contatti di Dante con l'Islam non fossero avvenuti attraverso Brunetto Latini e la letteratura colta, come teorizzato da Palacios, ma attraverso la letteratura popolare, a cui viene ascritto il *Libro della Scala*. Come Dante ne fosse entrato in contatto, è quanto si chiese Francesco Torraca già nel 1919; De Martino spiega come, nel prosieguo degli studi, la questione fu ripresa dal filologo Luciano Gargan che nel 2014 pubblicò uno studio sulla possibile biblioteca di Dante, spiegando che a Bologna, nel 1312, il convento di san Domenico ricevette una donazione di 13 manoscritti, tra cui anche il *Libro della Scala*, a cui Dante potrebbe aver avuto accesso. Ma nella ricerca filologica è vero anche il contrario: è quanto affermava già nel 1997 il compianto Massimiliano Chiamenti, spiegando che tanto Dante, quanto il *Libro della Scala*, hanno una fonte comune, che sono le Scritture, e che quindi, con parole di Carlo Ossola in un articolo apparso nel 2014 sul *Sole 24 ore*, bisogna piuttosto ridefinire la costellazione di testi e significati che circolarono ampiamente nel Mediterraneo alla fine del Medio Evo, influenzandosi a vicenda. La conclusione di De Martino è che «para o futuro será preciso trabalhar energicamente na interdisciplinaridade» (p. 113), soprattutto tenendo conto anche della storia dell'arte e dell'iconografia, tra islamisti, semitisti e filologi romanzi, ricostruendo anche il tessuto della società contemporanea a Dante, che è quanto interessa per riprendere queste ricerche che ancora oggi appaiono inconcluse.

Di taglio differente, non filologico ma sociologico, è l'intervento di Maria do Céu Pinto Arena, docente dell'Università del Minho, esperta in studi sul Medio Oriente e islamici e organizzazioni internazionali, che guarda *A atualidade della presenza islâmica em Dante à luz da dinâmica alternada de cooperação e conflito entre Islão e Ocidente* dal punto di vista delle relazioni tra cultura occidentale e islamica, partendo dal paradigma di convivenza tra le tre culture araba, ebraica e cristiana in Al-Andalus, nella Scuola di traduttori di Toledo e nella corte di Palermo di Federico II. Tra le tre culture, saranno l'occidentale e l'islamica ad avere maggiori relazioni, finché la minaccia turca da una parte, le Crociate dal-

l'altra, distruggeranno per sempre l'orizzonte di collaborazione tra le due culture. La situazione, dice Pinto Arena, si aggrava nel XIX secolo, quando la cultura araba si vede minacciata dall'entrata degli europei in Medio Oriente; secondo alcuni, l'Islam non era preparato a sostenere tale impatto culturale, per cui l'Islam utilizzò i mezzi forniti dall'Occidente – scienza, tecnica, educazione – per rivitalizzare la religione senza però mai sovvertire i fondamenti della propria cultura: non adotterà mai la filosofia materialistica occidentale. Attualmente, il mondo arabo denuncia l'ipocrisia dell'Occidente che tenta di imporre la democrazia nelle regioni mediorientali solo quando gli conviene, e di questo la studiosa apporta vari esempi. La religione islamica è vista dai musulmani come il loro più grande fattore d'identità, per cui se l'Islam viene messo in causa in alcune zone, le reazioni sono enormi e impressionanti. D'altra parte, la percezione occidentale che vede la maggioranza dei musulmani come fondamentalisti e fanatici è totalmente sbagliata, essendo la gran parte dei credenti nell'Islam persone che praticano la religione nella propria quotidianità senza invischiarsi in questioni politiche. Ed è curioso, osserva la studiosa, come in un momento storico in cui in Occidente si parla di “minaccia islamica” e di “terrorismo islamico”, siano invece i musulmani a sentirsi minacciati dal potere tecnologico, culturale e politico dell'Occidente. Anche se la presenza di Dante in questo saggio si riferisce unicamente al *Libro della Scala* che Dante potrebbe aver letto e riportato nella *Divina Commedia*, la questione inizialmente dantesca offre un interessante spunto per una prospettiva assolutamente attuale sul possibile riscatto delle relazioni tra le due culture.

In *Fontes e rumos da Dantística lusófona* Maria Cecília Cassini, docente dell'Università di São Paulo, propone un dettagliato e utilissimo studio sulla ricezione delle opere di Dante in ambito portoghese e brasiliano. È infatti solo dal XV secolo che appaiono indizi della conoscenza della *Divina Commedia* in Portogallo, secondo quanto afferma uno dei maggiori traduttori della *Commedia* in portoghese, Vasco Graça Moura,

la cui traduzione risale al 1995.<sup>1</sup> Si dovette infatti aspettare dal XV al XIX secolo per vedere almeno menzionato il sommo poeta italiano da Almeida Garret e Alexandre Herculano, secondo quanto emerge dagli studi di Daniela Di Pasquale e Tiago Silva. Successivamente, solo a metà del XX secolo furono pubblicate due traduzioni integrali del poema dantesco, quelle di Marques Braga (1955-58) e quella a tre mani dei tre poeti Fernanda Botelho, Sophia de Mello Breyner Andersen e Armindo Rodrigues (1961-1965) e la traduzione della *Vita Nuova* di Rita Marnoto, ricercatrice dell'Università di Coimbra, nel 2001. Molto maggiore l'interesse dimostrato per Dante dal mondo intellettuale brasiliano, dove la presenza di Dante comincia a notarsi a partire dal XIX secolo, stimolata anche dall'imperatore Dom Pedro II, sposato con Teresa Cristina di Borbone, principessa napoletana. L'imperatore traduce egli stesso tutto il canto V dell'*Inferno*, fomentando con Paolo e Francesca lo studio della letteratura italiana; e volendo dare al mondo una immagine prestigiosa del Brasile, «legitima, de fato, o valor dos estudos dantescos (e da literatura clássica italiana)» (p.135). La pubblicazione di un'antologia di testi letterari italiani tradotti in portoghese concorre a tale scopo soprattutto, spiega Cassini, per la nota biografica che accompagna gli scritti danteschi. L'antologia, tradotta da Luís Vicente de Simoni, medico italiano installatosi a Rio de Janeiro all'epoca delle prime migrazioni italiane di intellettuali esiliati a causa delle conseguenze dei moti mazziniani e risorgimentali, proponeva con Dante il modello del poeta esiliato e condannato per le sue convinzioni politiche, mentre il canone letterario italiano, con il suo passato classico, appariva (e appare a tutt'oggi in Brasile, spiega la studiosa) un importante modello di continuità tra antico e moderno, rivestendo grande prestigio negli studi e nell'educazione dell'élite brasiliana. Dopo questo primo "ingresso" di Dante nel mondo culturale brasiliano, moltissimi altri intellettuali si interessarono alla sua opera: è il caso di Machado de Assis che, tra XIX e XX secolo, legge, cita a piene

---

<sup>1</sup> Si ricorda che un'ultima traduzione della *Divina Commedia* in Portogallo è uscita nel 2021 per mano di Jorge Vaz de Carvalho, traduttore, musicista e docente presso l'Università Cattolica Portoghese.

mani e traduce Dante; della traduzione dell'intera *Commedia* a opera di José Pedro Xavier Pinheiro (1907), molto prima delle traduzioni in Portogallo; del maggior poeta brasiliano, Carlos Drummond de Andrade che nel 1928 intitola una sua poesia *No meio do caminho*; di altre traduzioni parziali che appaiono grazie ad altri poeti e scrittori (anche al femminile), negli anni Sessanta; della traduzione integrale di Cristiano Martins del 1976; della traduzione di sei canti del *Paradiso* e di alcune rime petrose negli anni Settanta, oltre ad altri scritti sul *De Vulgari Eloquentia* e sulla *Vita Nuova*, da parte di Haroldo de Campos, poeta del movimento concretista; di un'altra traduzione integrale della *Commedia*, nel 1998, di Ítalo Eugênio Mauro; e risparmiamo il resto dell'elenco, ancora lungo, per arrivare al 2019, con la traduzione annotata del *Convivio* da parte di Emanuel França Brito; senza dire che molte altre opere, spiega ancora Cassini, erano in preparazione al momento della scrittura dell'articolo. Esiste infatti in Brasile una corrente di critica dantesca di notevole profondità e qualità, che la studiosa mette in evidenza nel suo intervento. Il ruolo di Dante in Brasile, conclude la studiosa, è stato importantissimo per la formazione e l'educazione di un paese multietnico come questo, tanto che l'interesse per Dante è cresciuto di pari passo con l'immigrazione italiana e non solo. Dante come padre degli esiliati, dei confinati e degli oppressi è «um modelo exemplar [...] para um país de fresca criação como o Brasil» (p. 149). Oltretutto, conclude Cassini, si potrebbe dire che esiste anche una certa affinità tra lo stile allegorico dantesco e la forma espressiva della cultura brasiliana, anch'essa fortemente immaginifica e immaginativa.

Anche Fernando Pessoa parlerà di Dante, come spiega nella postfazione Fabrizio Boscaglia, docente presso l'Università Lusófona di Lisbona e ricercatore dell'Università di Lisbona. Si trovano infatti nella biblioteca di Pessoa tre edizioni della *Divina Commedia*, una in italiano, una in francese e una in inglese; Pessoa apprezzò particolarmente la presenza di Averroè nell'opera dantesca come continuatore, interprete e trasmissore della cultura greca, idea che coincideva con il suo concetto di cultura come «sintético, universalista e integrador» (p. 215), e ricono-

scerà varie volte il ruolo fondamentale della cultura musulmana nella trasmissione di quella greca nell'Europa medievale. Le sue riflessioni sull'eredità islamica e di Al-Andalus si coniugano con la riflessione del poeta e scrittore portoghese sulla propria funzione di intellettuale nella diffusione della cultura lusitana in Europa e nel mondo. Ed è così che si ritrovano i nomi di Dante e Maometto in una lista manoscritta di Pessoa, che egli intitola *Creation of Modern Civilization*, conservata nella Biblioteca Nazionale del Portogallo, in cui sono nominati coloro che secondo l'autore hanno contribuito maggiormente alla creazione della civiltà universale nel corso della storia, in una costellazione di figure intellettuali che legano la civiltà islamica all'Europa, alla cultura lusofona e all'Occidente, attraverso la lingua e la cultura italiana e portoghese. E si può dire, afferma lo studioso, che fu proprio attraverso la voce di Dante che si formò quella di Pessoa nel dibattito intellettuale sulle figure letterarie e culturali che hanno avuto un peso determinante nella cultura occidentale.

ROSA AFFATATO  
Asociación Complutense de Dantología



