

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS VOL. 8 NR. 2

QUADERNI DEL SISD 2024



THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 8, No. 2
Settembre 2024

Copyright © settembre 2024, Bibliothèque de l'OproM

Versione digitale-ISSN : 2297-1874

Versione cartacea -ISSN : 2504-2238

DOI: 10.55456/vol8nr2

60 rue Francois 1er, 75008 Paris 8e

info@tcla-journal.eu

In copertina: Rielaborazione grafica di un disegno di Sandro Botticelli per la *Divina Commedia*, il cui originale si trova presso la Collezione Hamilton, Kupferstichkabinett, Berlino (di pubblico dominio).

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

DIRETTORE EDITORIALE DEL PRESENTE NUMERO

Raffaele Pinto

Istituto di Studi Filologici e Danteschi, Barcelona

COMITATO SCIENTIFICO DEL NUMERO

Romeo Bufalo, *Università della Calabria*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Raffaele Pinto, *Universitat de Barcelona*

Lucinia Speciale, *Università del Salento*

Editoriale

Carla Rossi e Raffaele Pinto

8-9

Zarathustra's dream: Nietzsche's lyrical 'other' midday

Carlo Chiurco

10-23

La filologia al servizio della storia del manoscritto W425 di Baltimora

Carla Rossi

24-35

La metafisica dell'odio nella canzone dantesca *Io son venuto al punto della rota*

Raffaele Pinto

36-48

Quaderni del SISD, Numero 1

Dante della formazione e Dante della purificazione in Ôe Kenzaburo

Gli anni della nostalgia

Erminia Ardissino

49-66

Dante Papers

I saggi americani di Borgese

Gandolfo Cascio

67-83

Dante e il mondo infero:

Hillman lettore (in)consapevole della *Commedia*

Mirco Cittadini

84-111

La ricezione di Dante nella Letteratura afroamericana:

Dante e Toni Morrison

Marianna Esposito Vinzi

112-124

Dante in João Guimarães Rosa

Francesco Luti

125-132

Biografie degli autori

133-135

Segnalazioni bibliografiche dai soci SISD

136-139

Editoriale

Il presente numero di TCLA, il quattordicesimo pubblicato dal 2016 (con una pausa nel 2020 a causa della pandemia), introduce una nuova sezione intitolata *Quaderni del SISD*, in cui figurano cinque delle quattordici relazioni presentate durante il convegno internazionale “L’irradiazione dell’opera dantesca nella letteratura moderna”, svoltosi presso la sede del Research Centre for European Philological Tradition, a Lugano, il 7-8 dicembre 2023.

La scelta di distribuire la pubblicazione degli interventi in più numeri, che contengano anche articoli su temi differenti da quelli del convegno, anziché in un singolo volume monografico, riflette la volontà di mantenere vivo il dialogo avviato durante l’incontro luganese, evitando di confinare i contributi a una raccolta conclusiva. L’intento è di favorire un confronto aperto e continuo, che si estenda oltre i confini del convegno stesso.

Già nel 2021, in occasione del congresso su “Dante e l’Economia” organizzato dal Research Centre for European Philological Tradition, era emersa la volontà di istituire una serie di incontri annuali attorno a diversi aspetti dell’opera dantesca. L’iniziativa si è concretizzata nel dicembre 2023, con la nascita del SISD, Seminario Internazionale di Studi Danteschi, che ha immediatamente organizzato il ciclo “Lectura Dantis al femminile”. A conferma di questa volontà di continuità, è già in programma per il 24-26 ottobre di quest’anno un nuovo congresso internazionale dedicato a “La donna/Le donne in Dante”, che si terrà tra Barcellona e Lugano.

L’approccio consente al vasto gruppo dei membri del SISD, che conta già oltre cento iscritti, di affrontare in maniera continuativa alcuni temi centrali dell’opera dantesca.

I *Quaderni* si propongono dunque come spazio non solo di divulgazione, ma anche come piattaforma dinamica per un confronto tra studiosi, con l’obiettivo di incoraggiare nuove prospettive critiche e favorire il dialogo interdisciplinare. Il formato scelto, in Open Access,

mira a favorire uno scambio costante di idee, promuovendo al contempo discussioni e collaborazioni future.

In questo contesto, i *Quaderni* non si configurano semplicemente come un archivio statico di studi, ma come un motore attivo per lo sviluppo di nuovi progetti e percorsi di ricerca.

Carla Rossi e Raffaele Pinto

Zarathustra's dream: Nietzsche's lyrical 'other' midday

CARLO CHIURCO

1. Introduction

In Elias Canetti's masterpiece *Auto-da-fé*, the protagonist, Kien, summons all the books in his library to a sort of holy war in his defence. To foster the quintessential military virtue of discipline, he abolishes all differences of lineage among the books by putting them with their backs turned to the wall. In doing so, the great authors of the past reacted to such abomination with howls of horror, especially the German philosophers, and none more loudly than Nietzsche: "Nietzsche declaimed all his many personalities, Dionysus, anti-Wagner, Antichrist, and Saviour".¹ Canetti's ironical invention looks indeed very appropriate for an author who unabashedly proclaimed himself to be exceptionally wise, clever, capable on the one hand to write books so good yet, at the same time, for all and none, and, on the other, to divide history into two halves, before and after him, to be dynamite, and many other titles. While, of course, it is possible to refer – but also to reduce, that is dismissed – such rhetorical pyrotechnics to a psychologically exalted (and imbalanced) condition,² this being Nietzsche, whose life and thinking are inextricably intertwined, it could also disclose a philosophical significance, concerning which we can here only summarily sketch some possible reasons. To begin with, such a loud voice fits well with the philosopher's philosophical titanism, modelled upon Dionysus' divine creativity, which builds and destroys worlds with the same innocent cruelty of a child, and experiences a pressing, immensely contradictory suffering-cum-joy, from which it yearns to be freed, as stated in the famous preface to the second edition of the *Birth of Tragedy*.³ Such a cosmogonic notion of artistic creativity admittedly calls for a loud

¹ Elias Canetti, *Auto-da-fé*, transl. by C. V. Wedgwood, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1984, p. 96.

² Clinically oriented interpretations of Nietzsche's philosophy, referring (and reducing) its value to the author's mental illness, appeared as early as 1902 with the book by Möbius (cf. J. Möbius, *Nietzsche*, Barth, Leipzig 1902). For a general overview (with bibliographical references) on the topic of health and illness in Nietzsche see F. Cattaneo – C. Chiurco, "L'estetica di Nietzsche: l'umano tra salute e malattia", in *Studi di estetica* 51.3 (2023), pp. 1-33.

³ Cf. F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, transl. by D. Smith, Oxford University Press, Oxford-New York 2000, p. 8: "a completely thoughtless and amoral artist-god, who wishes to experience the same pleasure and self-satisfaction in building as in destroying, in good as in bad, who by means of creating worlds frees himself

voice and a penchant for crying – indeed, Zarathustra often shouts and cries out.⁴ Even in some of his more deeply philosophical lyrics Nietzsche resorts to crying out, sometimes giving birth to hymns of piercing beauty, as in *Fame and eternity* in the *Dithyrambs of Dionysus*: “Highest start of being! Eternal tablet of forms! *You* come to me?”. More often, however, and especially in *Zarathustra*, Nietzsche’s loud voice leaves the reader in the often-oppressive presence of his redundant ego, with his inner fights and contradictions.

Therefore, if Nietzsche’s obsessive protagonism conceals a philosophical meaning, all the more so the opposite, if far rarer, attitude displayed by him in the chapter *At noon* from part four of *Zarathustra*, which constitutes the focus of this article, where he, for once, leaves centre stage – and falls silent. This article would like to suggest that side-by-side, and opposite, to Nietzsche’s usual titanism, lies another side of the philosopher, one that is more contemplative, even melancholic. The voice of this ‘other’ Nietzsche is admittedly not often heard, if at all because it whispers instead of crying out. Yet the power of the whispering voice of the contemplative Nietzsche is by no means less impressive than the prophecies, the speeches, and the curses usually uttered by the ‘usual’ one, to whom we are more accustomed. In fact, in this chapter Nietzsche does not speak: just as we, readers of the text, do, Nietzsche here hears whispers issued from the outside world (indeed, as it will turn out, from *the* world as a whole, and as it is). This is made possible by an apparent weakening of the philosopher’s consciousness, brought about by two conditions of great importance, which constitute the whereabouts of this almost mystical experience: the *space* of its occurring, namely the in-between dimension of dreams, and its *time*, noon. What I aim to demonstrate here is, first, that the message conveyed by this whispering voice contains truths as ultimate as those usually found in Zarathustra’s speeches, albeit not proclaimed in a thundering tone at all; second, that this voice owes its power to the enchanting beauty of the lyrical form it assumes. The article is divided into three sections: in the first and the second, I will examine the space and time that make this reversal of Nietzsche’s usual titanism possible, while in the third I

from the *distress* of *abundance* and *over-abundance*, from the *suffering* caused by the pressing contradictions within him. The world envisaged in that moment as the *achieved* redemption of god, as the eternally changing, eternally new vision of the greatest suffering, greatest contradiction, richest inconsistency, which can only redeem itself in *appearance*.”

⁴ Among Zarathustra’s many cries, none is probably more important than the advice he shouts at the young shepherd being chocked by the black snake in F. Nietzsche, *Also Spoke Zarathustra*, III, *On the vision and the riddle*, 2, transl. by A. Del Caro, Cambridge University Press, Cambridge (UK)-New York 2006, p. 127.

will try to determine the meaning of this experience imagined by Nietzsche, and the role the lyrical dimension plays in it.

2. The dream

The chapter *At noon* is very unusual, in that it does not feature one of Zarathustra's many philosophical sermons or meditations: instead, it limits to report Zarathustra's inner speech to his own heart. There is almost no action here: after a long wandering, Zarathustra arrives at a place with a knotty tree surrounded by a grapevine, seemingly offering his fruits to the wanderer. The entire atmosphere is at the same time enchanted and charmed: Zarathustra falls asleep again and again, twice trying to get up from his soft grassy bed, but in vain. In the end, when he finally gets up from his dream, he feels dizzy and hostage to some strange drunkenness, only to realise that his sleep, which had seemed to last for an eternity, had been in fact quite short, given the almost unnoticeable change in the zenith position of the sun over his head. The strange atmosphere of the place hangs between spell and temptation, a sort of Nietzschean garden of Klingsor, where the pure hero succumbs to the force of desire—except that Zarathustra definitely does not preach the virtue of purity and if a seduction occurs here, it conveys a message much different from Zarathustra's doctrine in style, but not in its meaning.

However, before analysing the content of Zarathustra's inner speech aimed at his own heart, it is important to understand the conceptual and lyrical context where it takes place, which, as it has already been explained, is constituted by the dimension of dream, and the noon. Dreaming enjoys an extensive tradition within the history of philosophy.⁵ Greek literature provides at least three varieties of dreams.⁶ For instance, when Nietzsche, in the *Birth of Tragedy*, speaks of how ancient Greeks dreamt of the Olympian Gods, he probably has in mind the so-called "objective dream", where the dream shows up to the dreamer as an external entity, such as a deity, the shadow of a dead person, or an εἶδωλον, the image of a

⁵ Cf. C. Dreisbach, "Dreams in the History of Philosophy", in *Dreaming* 10 (2000), pp. 31–41.

⁶ For dreaming in ancient Greece, cf. D. Del Corno, "Dreams and their interpretation in ancient Greece", in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 29 (1982), pp. 55–62; G. Guidorizzi, *Il sogno nella Grecia antica*, Laterza, Bari 1988. Beside Aristotle's short treatise on dreams (*de somno et vigilia*), ancient Greek literature also produced the famous works by Artemidorus, *The Interpretation of Dreams*, transl. by M. Hammond, Oxford University Press, Oxford-New York 2020, and Aelius Aristides, *Sacred Tales*, transl. by C. A. Behr, *The Complete Works*, Brill, Leiden 1981 and 1986.

person he knows. The second variety of dream known to ancient Greeks is the χρηματισμός, or oracle, where someone known to the dreamer reveals the future or gives a clear advice, without resorting to symbols, metaphors, or allegories. Finally, there is the healing dream, typical of Asklepios' medicine: dreaming the demi-god Asklepios or his father Apollon in the temple was considered a very powerful remedy for ill people, who eagerly accepted to undergo such therapy. After ancient Greece, dreaming enjoyed considerable success in medieval philosophy,⁷ while changing of meaning. The first occurrence is the famous dream of Scipio, or *somnium Scipionis*, the only extant fragment of the lost Cicero's *de republica*, VI, 9-29: miraculously preserved in the writings of Macrobius⁸ and avidly read throughout the Middle Ages, it greatly helped to boost a literary genre of its own. The Latin term *somnium*, or *sompnium*, indicates a broader spectrum of meanings comprising dreaming, fainting, having hallucinatory visions, and of course sleeping. Boethius, in his *Consolation of Philosophy*, employed a peculiar narrative technique of *somnium* by imagining that a noble woman, the personification of wisdom, comes to comfort him while in jail waiting for his execution, thus establishing a precedent and a paradigm that was extensively imitated throughout the Middle Ages until Dante's *Divine Comedy*, a text found (although in a summarised version) in Nietzsche's private library.⁹ Interestingly, fainting occurs every time Dante must undergo an overcoming to a superior dimension of intellectual understanding (a condition that often translates in a physical displacement to a place of higher rank or importance, also in a reversed sense in the case of the *Inferno*). Whatever *nuance* the *somnium* may possess, it always comes as a moment when the narrator relaxes, so that his (or her) personality leaves the centre stage

⁷ The most important medieval work on dreams is probably the *de somniis* by Boethius of Dacia, engl. transl. by J. F. Wippel, *On the supreme good. On the eternity of the world. On dreams*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1987; on the *de somniis* cf. V. Feti, "The Science of Dreams in the Middle Ages: the *De Somniis* by Boezio [sic] Dacia", in *Medicina nei secoli. Journal of History of Medicine and Medical Humanities* 27.1 (2015), pp. 147-198. On dreaming in the Middle Ages cf. K. L. Lynch, *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford University Press, Stanford 1988; S. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 1992; M. Nievergelt, *Medieval Allegory as Epistemology: Dream-Vision Poetry on Language, Cognition, and Experience*, Oxford University Press, Oxford-New York 2023.

⁸ Ambrosius Theodosius Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. J. Willis, Teubner, Leipzig 1963; engl. transl. by W. Harris Stahl, *Commentary on the Dream of Scipio by Macrobius*, Columbia University Press, New York 1952; 1990 (repr.).

⁹ Cf. G. Campioni, P. D'Iorio, M. C. Fornari, F. Fronterotta, A. Orsucci, *Nietzsches persönliche Bibliothek*, De Gruyter, Berlin-New York 2002, p. 740.

to make room for another character, provided with a higher knowledge and wisdom, as in the case of Boethius, or, as in the case of Dante, it comes as a short breakout, from which the narrator emerges endowed with at a superior level of knowledge or awareness. In my opinion, it is precisely this ‘Christian’ variety of dreaming that plays the bigger role in Zarathustra’s dream, as it reveals the inner truth of reality in terms of the world’s perfection (see below, § 4), while, of the three varieties of ancient Greek dreams, the text faintly echoes only the third (i.e., the healing dream) given that, as a consequence of his vision, Zarathustra experiences a healing of sort in terms of a perfect happiness.¹⁰ It is my conviction that Nietzsche ignored the distinctively Christian origin of this narrative expedient: it is nevertheless ironic that the power of this figure, rooted in the fact that it was conceived from the beginning as inherently philosophical, kept influencing European philosophy even in its most virulently anti-Christian episodes.

3. Noon

Another essential feature of the complex structure of this chapter concerns the time when the dream is said to occur, noon (or midday), which happens to be another metaphor of great importance in Nietzsche’s philosophy,¹¹ one that has received a good deal of attention from great interpreters. However, there is a great difference between the way noon is presented in parts I and III of *Zarathustra*, namely as the “great noon”, and how is depicted in part IV. To my knowledge, with the notable exception of Karl Schlechta, scholars have devoted their attention only to the “great noon”, which is quite singular given that the metaphor is

¹⁰ See below, notes 37, 40 and 42.

¹¹ Beside the texts of Schlechta, Löwith, Masini and Fink quoted below in this article, see also J. P. Vincenzo, “Nietzsche and Epicurus,” in *Man and World* 27 (1994), pp. 383-397, which deals especially with this ‘other’ noon found in *Zarathustra* IV and refers this metaphor to Epicurus’ notion of the “world-garden” (see in particular pp. 392-395). Other studies, not focusing on the noon by providing interesting hints at it, include M. A. Gillespie, “Nietzsche and the anthropology of nihilism,” in *Nietzsche-Studien* 28.1 (1999), pp. 141-155; A. Badiou, “Session 1. November 9, 1994,” in *Lacan: Anti-Philosophy* 3, Columbia University Press, New York 2018, pp. 1-38. Another psychoanalytic reading inspired by Lacan is found in A. Zupancic, *The Shortest Shadow: Nietzsche’s Philosophy of the Two*, MIT Press, Cambridge (MA) 2003, where Nietzsche’s noon stands for “the encounter with this Real [...] a quasi-messianic moment when time stands still in the space in between two intra-subjectivities” (N. Turnbull, “Crossing Nietzsche,” in *Theory, Culture & Society* 22.3 (2005), pp. 139-149).

eponymous of the chapter in part IV. The metaphor appears four times in the book: the first two occurrences are found in the chapters called *On the bestowing virtue* and *On virtue that makes small* respectively.¹² Here the dominating figure is the ‘usual’ Nietzsche, the philosopher-prophet carefully listing his many titles of honour ironically portrayed by Canetti, with no exception. Zarathustra often (if not always) resorts to his usual thundering voice to announce the dawn of the new era of a superior humankind, whose members will avidly “compel things to and into” themselves, “so that may gush back from” their “well[s] as the gifts of” their “love”.¹³ Zarathustra’s voice is then “transformed”¹⁴ as he proclaims the new philosophical cult of the “faithfulness to earth”. Then, after a long silence, and again in a “transformed” voice,¹⁵ he commands his disciples to leave him alone, and to return only at the time of the “great noon”, the turning point in the long preparation for the rise of the new humankind that has eventually overcome itself:

And that is the great noon, where human beings stand at the midpoint of their course between animal and overman and celebrate their way to evening as their highest hope: for it is the way to a new morning. Then the one who goes under will bless himself, that he is one who crosses over; and the sun of his knowledge will stand at noon for him. ‘*Dead are all gods: now we want the overman to live.*’ – Let this be our last will at the great noon!¹⁶

¹² Curiously, in three out of four mentions in parts I and III the “great noon” is strictly associated to virtue; two chapters even display virtue in their titles, namely *On the bestowing virtue* and *On virtue that makes small*. I will try to provide an explanation for this strange (but probably not fortuitous) occurrence below.

¹³ Nietzsche, *Zarathustra*, I, *On the bestowing virtue*, 1, p. 56: “You compel all things to and into yourselves, so that they may gush back from your well as the gifts of your love. Indeed, such a bestowing love must become a robber of all values, but hale and holy I call this selfishness. There is another selfishness, one all too poor, a hungering one that always wants to steal; that selfishness of the sick, the sick selfishness.”

¹⁴ Ivi, 2, p. 57.

¹⁵ Ivi, 3, p. 58.

¹⁶ Ivi, p. 59. These words present another problem: *how* such rise will occur? Is, as the text seems to imply, implicit in the complete decline of the conditions that so far had hampered it (i.e., metaphysics, the faith in “all gods”)? Is willing that the overman live enough for him to materialise? How we distinguish such will from a simple wish? By using “will”, and not simply “wish”, Nietzsche himself seems to admit that the rise of the overman must be prepared and planned: but nothing is said, here or elsewhere, on how to accomplish this tremendous task. See also the discussion on Löwith’s reading below.

Things do not change much in the two other loci mentioning the “great noon”, which are found in the chapter *On virtue that makes small*. Again, there is much grand-standing (“I am Zarathustra, the godless: where do I find my equal? [...] I am Zarathustra, the godless: I still cook every chance in *my* pot. And only when it has been well cooked in there do I welcome it as *my* food”)¹⁷ and philosophical prophesising:

But *their* hour is coming! And mine will come too! By the hour they become smaller, poorer, more sterile – poor weeds! Poor soil! And *soon* they shall stand there before me like parched grass and steppe, and truly, weary of themselves – and yearning for *fire* more than for water!
Oh blessed hour of lightning! Oh secret before noon! – Wild fires I want to make of them some day and heralds with tongues of fire – – some day they shall proclaim with tongues of fire: It is coming, it is near, *the great noon*!¹⁸

Most importantly, no lyrism is found here. Instead, Nietzsche clearly resorts to Biblical apocalyptic repertoire. A possible reason for this style choice may reside in the very nature of noon, which, as a tipping point halfway in the sun’s daily course, possesses an eschatological meaning, as it had already been noted by Schlechta: “Something like a new eschatological hope bounds Nietzsche to his image of the great noon”.¹⁹ Already in ancient times, noon assumed a fearful significance: it is the halfway point of the day, the milestone signalling the fulfilment of a condition and the imminent passage to another, still unknown one. Just like midnight, then, noon is a gate to other dimensions, although their sudden proximity may lead to incalculable consequences: in the halfway of noon, “the boundaries between up and down, the living and the dead disappear: the past becomes present, what is hidden, manifest”,²⁰ and, as James Hillmann beautifully put it, “ordinary time is crossed by something extraordinary”.²¹ All the philosophical interpretations of Nietzsche’s “great noon” converge on its half-way nature of a *passage* leading to another, superior and fulfilling, condition. Beginning with Schlechta, noon is the edge, from which man becomes the protagonist of the challenge involving his fate: “Man’s judgement day depends on his decision, here and now. In each

¹⁷ Nietzsche, *Zarathustra*, III, *On virtue that makes small*, 3, p. 136.

¹⁸ Ivi, p. 137.

¹⁹ K. Schlechta, *Nietzsches große Mittag*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1954; it. transl. by U. M. Ugazio, *Nietzsche e il grande meriggio*, Guida, Napoli 1981, p. 52.

²⁰ Ivi, p. 47.

²¹ J. Hillmann, *An Essay on Pan*, Spring, New York 1972, p. 121.

case, his fate rests on him, and even in the Christian version of final judgement the possible grace does not exempt man to move towards it”.²² Nietzsche’s “great noon”, then, is not “a zenith”, but “an end and a passage”. The same notion is reprised and developed by Karl Löwith²³, who interprets the “great noon” as something strictly connected with the problem of *how* the rise of the overman may occur. Is it, as Nietzsche’s text sometimes seems to imply, implicit in the complete disappearance of the conditions that have so far hampered it (i.e., metaphysics, the faith in “all gods”)? If so, then the appearance of the overman would be inherently conditional: this is why, according to Löwith, in other passages Nietzsche seems to imply that such appearance rests solely on the strength of the will that such event must finally occur – and the disappearance of metaphysics and the faith in “all gods” is then *the consequence* of such will. This leads Löwith to propose an interpretation of the “great noon” as “the passage towards the ultimate goal”, distinct from “the experience of noon” as “the experience of the overman, just as the eternal recurrence is the doctrine of the overman”. In other words, Löwith sees the “great noon” is the proclamation that, after the death of God, “the passage towards the ultimate goal” of the overman is finally open: yet Zarathustra cannot linger in such announcement, but walks on, hurrying along his path of liberation, rushing “towards a ‘new morning’”,²⁴ the dawn of the overman. Finally, also for Ferruccio Masini the “great noon” is not “the experienced temporality of the meridian hour, overflowing in grace”, but the outcome of Zarathustra’s decision, when the new humankind, finally freed from all boundaries and all subordination after the death of God, indefinitely tends towards the unconditioned.²⁵ In all these interpretations, noon is seen as a passage toward something higher, the announcement of a fulfilling condition yet to come, only partly and imperfectly experienced in the present liberation from the constraints that had so far impeded it to materialise. The reader here eye-witnesses the childbirth of a new humankind, whose painful labours would justify enough the complete absence of lyrism in these passages of *Zarathustra*. Another explanation could be found in the striking contradiction, highlighted by Masini, nested in the tenets of the philosophical cult heralded by the “great noon”: the new

²² Schlechta, *Meriggio*, p. 64.

²³ Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen* (1935), in *Sämtliche Schriften*, 6: *Nietzsche*, Metzler, Berlin-Heidelberg 2022, pp. 101-384.

²⁴ Ivi, pp. 105-106.

²⁵ Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 216: “L’invenzione di chi crede di avere così soppresso la sua condizionatezza, con la pretesa di sapersi, nell’attimo della decisione, dopo la morte di Dio, assolutamente affrancato da ogni legame e da ogni subordinazione”.

humankind, finally liberated from all the constraints and subjugations after the death of God, strives to the infinite and the unlimited,²⁶ while at the same time swearing immortal allegiance to finiteness, given that “faithfulness to the earth” implies to “never fly away from earthly things”.²⁷ Nietzsche’s philosophical and near-apocalyptic prophesising, then, could be the half-apt, half-obligated choice to express, in a loud-crying voice, this crushing contradiction under whose star the new humankind is born, so remindful of the contradiction affecting the divine, cosmogonic creativity of the Dionysian, with a positive-creative pole inextricably intertwined with a negative-destructive one.²⁸ It is perhaps in such extremely difficult (indeed, nearly impossible) exercise in balance that resides the new, post- as well as non-Aristotelian virtue of Zarathustra, and also a possible explanation of the curious reason why virtue features in the titles of both chapters dealing with the “great noon” and the philosophical prophecies related to it.

4. Nietzsche’s ‘other’ noon

Löwith’s remark is essential in order to understand the meaning of Nietzsche’s ‘other’ midday, and the role lyricism plays in it. The last mention of the “great noon” in part III of Zarathustra is found in the chapter *On the three evils*. Once more, we find a long tirade against those who teach to contempt the world, body, sex, lust to power, the ‘right’ sort of selfishness²⁹, and against the bad virtue³⁰ – with no trace of lyricism. Before, however, there is an interesting section that describes “the last dream of the morning” occurred to Zarathustra

²⁶ See note 27, above. Cf. also this interesting passage from F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, 224, transl. by J. Norman, Cambridge University Press, Cambridge (UK)-New York 2002, p. 116: “Moderation is foreign to us, let us admit this to ourselves; our thrill is precisely the thrill of the infinite, the unmeasured [*der Kitzel des Unendlichen, Ungemessenen*]”.

²⁷ Nietzsche, *Zarathustra*, I, *On the bestowing virtue*, 2, p. 57.

²⁸ See above, note 4.

²⁹ That is, the selfishness of the “bestowing virtue”, which obsessively accumulates only to give away.

³⁰ Nietzsche, *Zarathustra*, III, *On the three evils*, 2, p. 153: “And precisely *that* was supposed to be virtue and be called virtue, that they played evil tricks on selfishness! And “selfless” – that is how they wished themselves, with good reason, all these world-weary cowards and cross spiders! But for all of them now the day is coming, the transformation, the judgement sword, *the great noon*: then much shall be revealed! And whoever pronounces the ego hale and holy and selfishness blessed, indeed, he tells what he knows, this foreteller: ‘*Look, it is coming, it is near, the great noon!*’ ”

just before the “jealous dawn” woke him up. Here we have a first taste of the exquisite lyricism we will find again in chapter *At noon* in part IV:

How certainly my dream looked upon this finite world, not inquisitively, not curiously, not incuriously, not fearfully, not beseechingly:
– as if a plump apple offered itself to my hand, a ripe golden apple, with cool soft velvety peel – thus the world offered itself to me:
– as if a tree waved to me, a broad-limbed, strong-willed tree, bent as a support and even as a footrest for the weary traveler: thus stood the world on my foothill:
– as if delicate hands carried a shrine toward me – a shrine open for the delight of bashful, venerating eyes: thus the world offered itself to me today:
– not riddle enough to chase away human love, not solution enough to lull human wisdom to sleep
– a humanly good thing the world was for me today, of which so much evil is spoken!
How do I thank my morning dream for allowing me to weigh the world early this morning? As a humanly good thing it came to me, this dream and consoler of the heart!³¹

This “last dream of the morning” is very close in style and content – the description of the perfection of “this finite world” – to the other one Zarathustra experiences at noon in the eponymous chapter of part IV, to which we now finally revert. The chapter, entitled simply *Noon*, shows a remarkable difference from the ‘usual’ Nietzsche from its very beginning:

– And Zarathustra ran and ran and found no one anymore, and he was alone and found himself again and again, and he enjoyed and sipped his solitude and thought about good things – for hours. At the hour of noon, however, as the sun stood directly over Zarathustra’s head, he passed by an old crooked and knotty tree, embraced by the luxurious love of a grape- vine and hidden away from itself; from it hung abundant yellow grapes, trailing toward the wanderer. Then he got a craving to quench a slight thirst and to pluck himself a grape; but when he had already stretched out his arm to do so, then he got an even stronger craving to do something else, namely to lie down beside the tree, at the hour of perfect noon, and to sleep.

This Zarathustra did; and as soon as he lay on the ground, in the quiet and secrecy of the colorful grass, he quickly forgot about his slight thirst and fell asleep. For, as Zarathustra’s proverb says, one thing is more needful than the other. Only his eyes remained open – because they did not tire of seeing and praising the tree and the grapevine’s love.³²

³¹ Ivi, 1, pp. 149-150.

³² Nietzsche, *Zarathustra*, IV, *At noon*, p. 223.

Just as in part III, the scene is introduced by the image of a plant offering its ripe fruits to Zarathustra (the plump apple in part III, the grapevine in part IV), which, of course, could be read as a symbol of temptation (again, a Biblical reference), an interpretation consistent with Löwith's intuition that the perfection of the world risks to persuade Zarathustra to indulge in its exquisite pleasure (indeed he tries several times to wake up, to no avail). However, this image could also be a redemption of Biblical imagery as well, in which case the plant's offer of its fruits would simply be a symbol of the joy and the overabundance of life, with no second thoughts about ruining the condition of humankind. More importantly, Zarathustra here leaves centre stage, showing from the beginning a passive attitude (the sleep "persuades" Zarathustra, "pat[ting him] on the inside with flattering hand", until "he" finally "conquers" him "until [his] soul stretches out")³³ is said soon culminating to sleep: the reader here is presented with inaction and especially contemplation – quite a rare sight in the book – of the spectacle of nature, described both in terms of beauty and love ("Only his eyes remained open – because they did not tire of seeing and praising the tree and the grapevine's love"). Just as Zarathustra's heroic and titanic posture softens and slowly melts away together with the prophecies, the cursing, and the apocalyptic revelations dividing human history in a before- and after-Nietzsche, so the thundering tone is entirely replaced by a whispering, near-silent³⁴ lyrism of exceptional beauty and literary quality, employing images of extreme delicacy, and

³³ Ibidem.

³⁴ The importance of silence in *Zarathustra* could hardly be underestimated. To begin with, the entire book is a teaching of a very peculiar sort, given that Zarathustra "is a teacher without disciples, students or pupils" (cf. G. Peters, *Irony and Singularity. Aesthetic Education from Kant to Levinas*, Routledge, London 2005, pp. 105-137, p. 115) – in other words, his teaching is a *silent*, unheard one. This may be explained (at least partly) by Zarathustra's own ignorance about listening: "it is Zarathustra himself who must first learn to listen to himself" (ib.), an urgency well expressed in Nietzsche, *Zarathustra*, III, *The Convalescent*, 1, pp. 173-174: "Up, abysmal thought, out of my depths! I am your rooster and dawn, you sleepy worm: up! Up! My voice will yet crow you awake! Unsnap the straps of your ears: listen! Because I want to hear you! Up! Up! Here there is thunder enough to make even graves learn to listen! [...] I, Zarathustra, the advocate of life, the advocate of suffering, the advocate of the circle – you I summon, my most abysmal thought! Hail to me! You are coming – I hear you! My abyss *speaks* [...]" Since silence is clearly necessary in order to learn to listen to ourselves, this could well be the meaning to that sort of *art of silence*, Zarathustra hints at ivi, *On the Mount of Olives*, p. 139: "My favorite malice and art is that my silence learned not to betray itself through silence. Rattling with diction and dice I outwit the solemn waiting ones; my will and purpose shall elude all these fierce watchers. To prevent anyone from looking down into my ground and ultimate will, I invented my long bright silence".

expressing a pudor in handling life and reality that makes these lines among the most beautiful ever written in German. Mesmerised by “a delicate wind, unseen, dancing on a paneled sea, light, feather light”, in his divine sleep Zarathustra begins to speak to his own heart, letting the ripe perfection of the world exhilarate his soul in happiness:

– Like a ship that sailed into its stillest bay – now it leans against the earth, weary of the long journeys and the uncertain seas. Is the earth not more faithful?
How such a ship moors and nestles itself to the land – now it’s enough for a spider to spin a web to it from the land. It needs no stronger lines now.
Like such a weary ship in the stillest bay, thus I too rest now close to the earth, faithfully, trusting, waiting, bound to it with the lightest threads.
Oh happiness, oh happiness! Do you want to sing, oh my soul? You lie in the grass. But this is the secret solemn hour when no shepherd plays his flute.
Stand back! Hot noon sleeps on the meadows. Do not sing! Still! The world is perfect.³⁵

Unlike its “great” counterpart, this noon is not eschatological, but purely pagan, as the reference of the shepherd playing no flute reminds us. It is indeed a perfect reminiscence of the enchanted hour of Pan, “the hour of silence and immobility, of sleep, of full abandon and passivity. Every individual returns to the universal, to universal life. The self falls silent, caught in a grasp that annihilates the boundaries of the I”.³⁶ Unlike the “great noon”, in this alcyon noon Nietzsche-Zarathustra, as Schlechta says, “is not entirely forgetful of himself, but only insofar to catch the whispering flowing between his heart and his soul—to catch the very voice of the world. Within and around him it’s finally silence, within and around him finally all is still. For a single moment, he comprehends the world and himself not as a task, but as an event [*Ereignis*]”.³⁷ The grandiosity to which Zarathustra is accustomed, made up of fights and calls to follow his destiny, leaves room to the dazed happiness that may be found only in small things, like “a winged bug in the grass” or “a lizard’s rustling, a breath, a wink, a blink of an eye”. The revelation of the secret of happiness is the gift bestowed by the world made perfect and transfigured by the power of lyricism:

Do not sing, you winged bug in the grass, oh my soul! Do not even whisper! Look here – still!
Old noon is sleeping, he’s moving his mouth: didn’t he just drink a drop of happiness –

³⁵ Nietzsche, *Zarathustra*, IV, *At noon*, p. 224.

³⁶ Schlechta, *Meriggio*, p. 64.

³⁷ Ivi, pp. 74-75.

– an old brown drop of golden happiness, golden wine? It flits over him, his happiness is laughing. Thus laughs – a god. Still! –
 – “Happily, how little suffices for happiness!” Thus I spoke once, and deemed myself clever. But it was a blasphemy: *this* I learned now. Clever fools speak better.
 Precisely the least, the softest, the lightest, a lizard’s rustling, a breath, a wink, a blink of an eye – *a little* is the stuff of the best happiness. Still!³⁸

The difference between this *experimental* revelation, and the *philosophical* ones Zarathustra has familiarised us with, is striking. Its lyrical frame, of exceptional quality, resonates within us with a force that finds few parallels in Nietzsche’s works. The power of lyrism succeeds in performing the task Zarathustra charges his disciples with, namely to return only after they will *live* his thoughts and doctrines: by reading these lines, we experience together with Nietzsche the transfigured perfection of the world in the meridian hour, and we do so *instantly*. The power of lyrism, here, not only wins over the power of philosophy, even an unorthodox and programmatically liberating one such as Nietzsche’s, but also turns out to be better at philosophising. Suffice to read the wonderful final lines describing the content of this dream, only seconds before Zarathustra gets up:

– What happened to me: listen! Didn’t time just fly away? Am I not falling? Did I not fall – listen! – into the well of eternity?
 – What’s happening to me? Still! Something is stinging me – oh no – in the heart? In the heart? Oh break, break, heart, after such happiness, after such a sting!
 – What? Did the world not become perfect just now? Round and ripe? Oh the golden round ring³⁹ – where is it flying to now? I’ll run after it! Rush!⁴⁰

The world, the totality of being, appears in its perfection only in the vision instantaneously brought about by, and not simply “in”, the meridian hour. As Eugen Fink remarks, “in the instant, the fabric of infinite time does not unfold entirely, but allows to clearly perceive how each smaller piece of thread is part of an endless twine: maybe in the instant it is not possible to grab the entire multiplicity of the twines and the outlines, but it is possible to grab its

³⁸ Nietzsche, *Zarathustra*, IV, *At noon*, p. 224.

³⁹ See also Ivi, p. 225: “Let me be! Still! Didn’t the world become perfect just now? Oh the golden round ball!”

⁴⁰ Ivi, pp. 223-224.

necessity”.⁴¹ The ecstatic experience of the perfection of the world in, and *because of*, its finiteness amounts to the comprehension of the secret of appearance, the only epistemic task man is charged with: “Man has the incredible possibility to comprehend appearance and, from his own play, to dive in the great play of the world, and to be aware, in such diving, that he is a co-player in the cosmic game”.⁴² In this way, the unification of art with science, the problem already outlines in *The Birth of tragedy*, is finally achieved. However, fulfilling this task is possible only if Zarathustra abdicates centre stage, switches the ethical-political project of the renovation of humankind for the theoretical-aesthetical task of comprehending appearance, and leaves aside the philosophical-prophetical tone for the lyrical philosophical contemplation of the world.

Far from the tormented masks of Dionysian divine creativity, where conflict is never pacified and dissolved; far from the philosophical, all too philosophical heaviness of Zarathustra’s task and fate, the lyrism of the meridian hour enriches us in knowledge of the truth – by allowing us to grasp both the original structure of being as the world (that is, finiteness), and the world as the totality of being – and wisdom, by bestowing on us the gift of the experience of the transfigured beauty of truth. Such experience can occur only in the instant, “in the ecstatic emergence of the circular meaning of time as *anulus aeternitatis*”, the only place “where every conflict is pacified and dissolved”, as Masini says.⁴³ This is possible, however, only when philosophy falls asleep, stays silent, and finally practices the most important of all virtues—that of listening: “In the instant, the world is fulfilled, so that only listening may occur – and wait”.⁴⁴

⁴¹ Eugen Fink, *Nietzsches Philosophie* (1960), Kohlhammer, Stuttgart 1979, p. 157.

⁴² Ivi, p. 188.

⁴³ Masini, *Scriba*, pp. 205 and 207.

⁴⁴ G. Franck, “Nietzsche: tempo sacro, tempo del gioco nel pensiero dell’eterno ritorno”, in M. Cacciari (ed.), *Crucialità del tempo. Saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*, Liguori, Napoli 1980, pp. 93-129, p. 128: “Nell’attimo, il mondo è giunto al suo compimento, e quindi solo l’ascolto può darsi – e l’attesa”.

La filologia al servizio della storia del manoscritto W425 di Baltimora

CARLA ROSSI

Nell'aprile del 2023, la storica casa editrice riminese Imago mi ha affidato la redazione del commentario a corredo dell'edizione facsimilare di un piccolo manoscritto conservato presso il Walters Art Museum di Baltimora, sotto la segnatura W425, noto come *Libro d'Ore del Maestro di Carlo V*.¹

La singolarità del codice (o di ciò che ne rimane, dopo un dissennato smembramento occorso agli inizi del XIX sec.) è insita nella sua stessa natura. Il manoscritto miniato si compone, infatti, di soli 58 fogli, che a metà Ottocento sono stati rilegati dal celeberrimo editore parigino Léon Gruel (1841-1923) in maniera estremamente disordinata, senza alcuna continuità testuale, e dotati di coperta in smalto. I 58 fogli superstiti, dei circa duecento originali, costituiscono l'unica testimonianza di quello che un tempo fu un prezioso e raffinato libro d'ore ad uso liturgico di Roma,² realizzato nelle Fiandre nel XVI secolo.

¹ Desidero esprimere la mia gratitudine alla Prof.ssa Maria Giovanna Fadiga, direttrice culturale di Imago Srl, e all'editrice, Dott.ssa Barbara Bertoni, per la determinazione e il sostegno dimostrati nel propormi il contratto per la redazione del commentario. La proposta mi è giunta in un momento particolare, mentre ero oggetto di una violenta campagna di odio sui social media, scatenata a seguito della mia segnalazione ai Carabinieri del Comando Tutela Patrimonio Culturale (Divisione Antichità) riguardante l'attività illecita di una lobby di mercanti d'arte impegnati nello smembramento sistematico di manoscritti medievali occidentali. Imago Srl, pienamente consapevole della gravità del fenomeno degli smembramenti e della violenza degli attacchi rivolti contro di me, la mia famiglia, i miei studenti e colleghi, nonché dell'infondatezza scientifica delle accuse di plagio che mi venivano ossessivamente mosse con l'intento di screditarmi, mi ha fornito il suo sostegno, affidandomi la redazione di alcuni commentari. In quel frangente, anche altri editori, insieme a istituti di ricerca e università, mi hanno manifestato la loro stima e solidarietà, offrendomi incarichi e invitandomi a partecipare a progetti accademici. La campagna diffamatoria non solo non ha raggiunto gli scopi auspicati da chi l'ha orchestrata — i cui attacchi, ancora oggi, si perpetuano in modo noiosamente ossessivo —, ma ha ulteriormente rafforzato la mia reputazione scientifica, consolidata dagli anni Novanta, offrendomi nuove e significative opportunità professionali.

² Come è noto, il rito romano contraddistingueva prevalentemente libri d'ore utilizzati in Italia e in alcune aree sotto l'influenza della Chiesa cattolica, come le Fiandre, la Spagna e il Portogallo. In Italia, soprattutto



Fig. 1. Foglio 15r, con le iniziali H & M unite dal laccio d'amore. Sotto, fig. 2. Fuga in Egitto, fol. 50v. Immagini di pubblico dominio.



Il libriccino misura 90x65mm in totale, per uno specchio scrittorio di 55x39mm. Sopravvive un foglio miniato con le iniziali su fondo porpora H e M, unite da un laccio d'amore (Fig. 1), per questo motivo preferisco indicare qui di seguito il manoscritto integro come *Libro d'Ore H&M*.

Va notato come Gruel fosse interessato principalmente all'impostazione grafica dei manoscritti medievali e pre-rinascimentali, che all'epoca veniva considerata particolarmente esotica. Tuttavia, invece di preservare i codici nella loro forma originaria, si sentì libero di smembrarli, cancellarne il testo con l'acido, tagliarne i fogli miniati e decorati e riadattarli, affinché meglio rispondessero al gusto dei collezionisti del suo tempo.

All'interno dei fogli superstiti del *Libro d'Ore H&M* si possono distinguere due tipologie di interventi sul testo: il primo è di semplice espunzione, tramite segni di penna, che lasciano comunque intravedere la preghiera sottostante. Come avremo modo di appurare tra breve, quest'operazione venne compiuta da un censore del Sant'Uffizio nel 1585.

Un secondo tipo di intervento è invece molto più pesante e non riguarda sezioni testuali che l'Inquisizione potesse ritenere emendabili.

Ad esempio, sotto la miniatura della Fuga in Egitto (Fig. 2), ad apertura dei Vespri (fol. 50v) è stato cancellato con l'acido l'incipit del Salmo 70: *Deus, in adiutorium meum intende*, e parte del responsorio *Domine, ad adiuvandum me festina*. Si tratta di testi che il Sant'Uffizio non considerò mai passibili di censura, giacché nei libri d'ore erano posti

prima delle riforme tridentine, vi erano diversi usi locali (come quello ambrosiano, napoletano, beneventano, ravennate).

sempre all'inizio di ogni ora canonica, per chiedere l'assistenza di Dio contro le distrazioni nella preghiera.

La pratica di trasformare i fogli miniati in “quadretti”, cancellando ogni traccia testuale, era comune tra gli antiquari dell'Ottocento. L'operazione era motivata dalla ricerca di profitto, poiché i fogli miniati privati del loro contenuto testuale potevano essere venduti come opere d'arte autonome a prezzi più elevati.

L'analisi comparativa tra le miniature originali cinquecentesche e le copie litografiche dei fogli di quello che oggi è il W425, realizzate dal pittore Édouard Moreau per Gruel nel 1846, ha rivelato le manipolazioni decorative e testuali avvenute durante il processo di legatura e di “restauro”, come ho documentato nel commentario. La ditta Gruel Engelmann pubblicò infatti, a partire dal 1846, alcuni facsimili ante-litteram del W425, di diverse dimensioni, sia in-16°, sia in-12°, contenenti in totale 160 carte decorate da Moreau, 25 delle quali a piena pagina, a cui venne dato il titolo di *Petites Heures*.

Gruel affidò al tipografo Antoine Pralon la realizzazione di queste stampe di lusso in cromolitografia, in edizione limitata.

Le pubblicazioni furono concepite come dono di nozze, con testi non solo differenti dagli originali, ma anche variabili a seconda dei destinatari: ogni copia fu rilegata in modo unico, con copertine artistiche personalizzate, rendendo ciascun esemplare diverso dagli altri. Si tratta di edizioni oggi molto ricercate dai collezionisti, in virtù della loro rarità.

Sul manoscritto W425, prima che me ne fosse affidata l'analisi, non erano state condotte ricerche né archivistiche, né storico-artistiche.

Ad una primissima analisi, avevo notato che la grafia *gotica rotunda* adottata per il testo, disposto su tredici righe, rispondeva, a inizio Cinquecento, al gusto di una precisa committenza esclusivamente italiana e spagnola.

Pur potendo iniziare a circoscrivere geograficamente il campo delle ricerche sul probabile destinatario del codice, il dettaglio non era ancora sufficiente a ridurre l'area d'indagine.

Solo attraverso un intervento di restauro filologico del testo e la decrittazione di una nota manoscritta, è stato possibile risolvere l'enigma che per secoli ha ammantato la storia della provenienza del cosiddetto *Libro d'Ore del Maestro di Carlo V*.

Dopo avere riordinato i fogli superstiti secondo la sequenza testuale originaria, avendo più chiara la struttura complessiva del manoscritto, ho potuto stabilire che l'attuale fol. 20v del W425 un tempo era l'ultimo del libro; è stata in particolare la decrittazione della nota in calce

a questo foglio, erroneamente interpretata sino a quel momento anche dai curatori del museo di Baltimora, che mi ha permesso di contestualizzare geograficamente il volume.

JUAN VIDAL, SOLERTE CENSORE DEL SANT'UFFIZIO

In calce all'attuale fol. 20v del W.425, in origine l'ultimo del manoscritto, compare un'annotazione a penna nera, parzialmente rifilata che, sino ad oggi, è stata erroneamente interpretata come nota di possesso di tale Joos Vidal (Fig. 3) e così presentata anche sul sito che ospita le riproduzioni digitali del codice.³

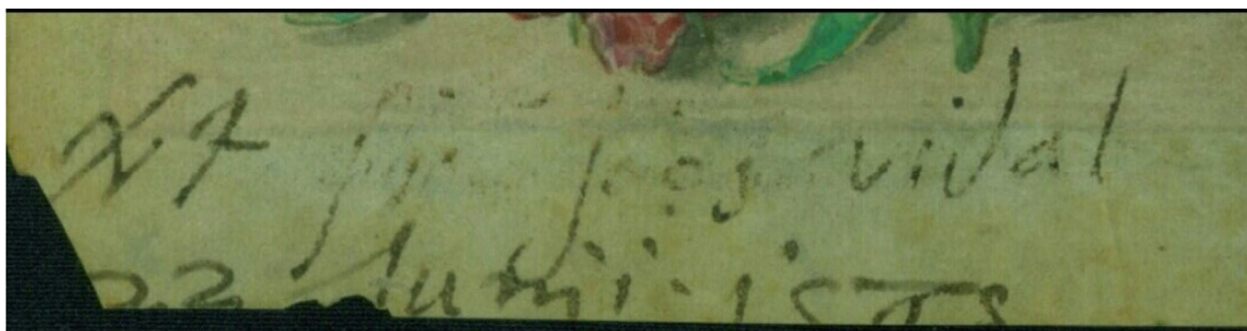


Fig. 3. Dettaglio della nota apposta nel 1585 da Juan Vidal.

Vi si legge invece, chiaramente: *Vi(di)t fr(ater) Jo(h)a(nne)s Vidal. 22 Junji 1585*. La nota sta ad indicare che il 22 giugno del 1585 il testo del manoscritto venne sottoposto a revisione ed espunzione (*vidit*)⁴ da parte del frate domenicano valenziano Juan Vidal, censore del Sant'Uffizio.

Come informa José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, Juan Vidal era un «dominico valenciano nacido a principios de siglo XVI en el marquesado de Albaida y fallecido en 1596. Ingreso

³ <https://openn.library.upenn.edu/Data/0020/Data/WaltersManuscripts/html/W425/description.html>

⁴ Il verbo *vidit* è utilizzato nelle note in calce ai manoscritti purgati dal Sant'Uffizio per indicare che il censore o l'inquisitore stesso aveva esaminato il testo e, dopo averlo purgato, ne aveva approvato la lettura, dichiarandolo privo di contenuti ritenuti eretici o pericolosi per la dottrina cattolica. Questa annotazione, spesso accompagnata dalla firma del censore e dalla data, era una sorta di attestazione ufficiale che il manoscritto era stato sottoposto a controllo e non conteneva più elementi che richiedessero interventi di censura o modifiche.

muy joven en el Real Convento de Predicadores de Valencia, donde era prior el celebre Juan Mico, su tio. Vidal llegaria a ser tres veces prior del mismo convento».⁵

Vidal si occupò di emendare il manoscritto di tutti quei testi considerati non conformi alle disposizioni dettate nel 1583 da padre Juan de Mariana, per ordine del cardinale Gaspar Quiroga. Queste disposizioni stabilivano che nei libri d'ore si dovesse sopprimere tutto ciò che si riferiva a promesse, speranze vane e avventate o a pratiche superstiziose. Nel fol 29v



(Fig. 4, qui accanto), ad esempio, è possibile riconoscere uno di questi interventi, laddove il censore del Sant'Uffizio corregge la rubrica della preghiera di Sant'Agostino, cancellando la promessa che la prece sia buona per ottenere ogni tipo di grazia qualora recitata in ginocchio per trentatré giorni consecutivi.

La stessa identica notula apposta alla fine del *Libro d'Ore H&M* da Vidal compare anche in altri manoscritti transitati da Valencia: ad esempio nell'ultimo foglio (235r) di un libro d'ore miniato da Gerard David, oggi conservato presso la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, sotto la segnatura Vitrinas 12, Vidal annotò di suo pugno: *Vidit fr. Joannes Vidal. 21 Maii 1585.*

Nell'ultima carta di un libro d'ore miniato, regalato al convento di Nuestra Señora de la Murta di Valencia da Diego Vich, figura la medesima annotazione: *Vi(di)t fr. Joa(nne)s Vidal. 25 Maji.*⁶ Esattamente lo stesso giorno, il 25 di maggio del 1585, Vidal si occupò di purgare anche un incunabolo della *Commedia*,⁷ per la precisione una copia dell'edizione veneziana del 1512 stampata da Bernadino Stagnino,

⁵ In *Regia bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V*, Volume 1 Editora Regional de Extremadura, 2005, p. 100. Traduzione di chi scrive: «Domenicano valenciano nato all'inizio del XVI secolo nel Marchesato di Albaida e morto nel 1596. Entrò giovanissimo nel Reale Convento dei Predicatori di Valencia, dove era priore il famoso Juan Mico, suo zio. Vidal sarebbe diventato priore dello stesso convento per tre volte».

⁶ Cfr. G. Valentinelli, *Delle Biblioteche di Spagna*, Vienna, 1860, p. 126.

⁷ Per cui cfr. *Reformation, Religious Culture and Print in Early Modern Europe*, a cura di Arthur der Weduwen, Malcolm Walsby, Brill, 2022, p. 194, nota 20.

oggi conservata presso la Kenneth Spencer Research Library dell'Università del Kansas (Fig. 5).

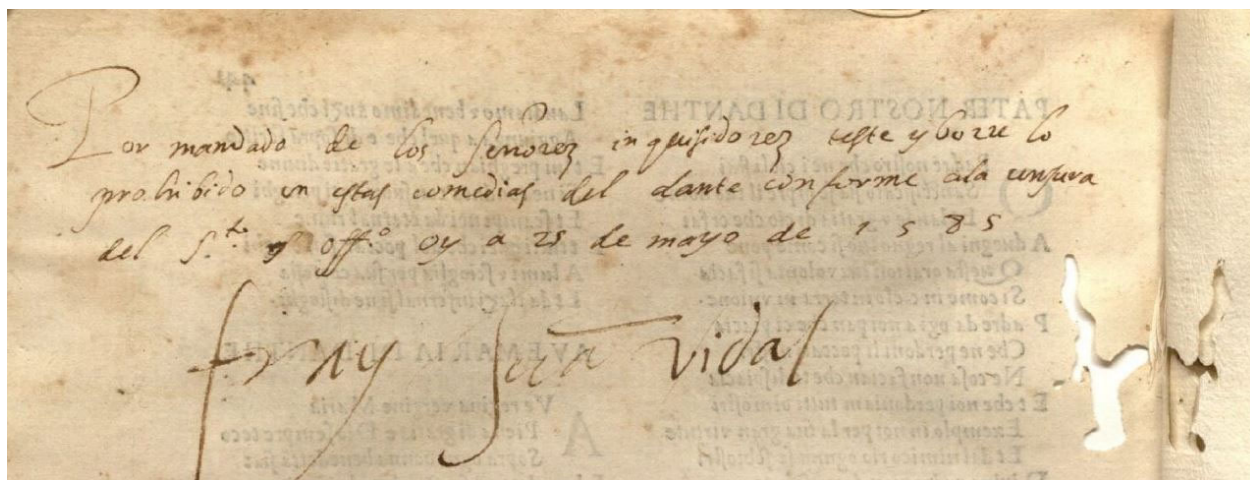


Fig. 5 ©Kenneth Spencer Research Library <https://blogs.lib.ku.edu/spencer/tag/dante/>

Questa nota in spagnolo ci permette di appurare che Vidal era solito tracciare l'occhiello superiore del numero otto in maniera particolare, schiacciandolo leggermente (esattamente come fa anche alla fine del *Libro d'Ore H&M*).

La nota apposta da Vidal ci informa indirettamente che il manoscritto di cui facevano parte i 58 fogli oggi a Baltimora, ancora integro, si trovava a Valencia il 22 giugno del 1585 e che, con ogni verosimiglianza, era confluito nella biblioteca dell'Antico Convento dei Predicatori della città. Tentiamo ora di scoprire il motivo per il quale il manoscritto fosse custodito a Valencia.

LA MARCHESA DEL ZENETE MENCÍA DE MENDOZA E IL *LIBRO D'ORE H&M*

L'apparato iconografico del W425, caratterizzato da una estrema cura dei dettagli nonostante le ridotte dimensioni dei fogli, presenta uno stile coerente con quello degli artisti della cerchia di Simon Bening, in particolare con il gruppo che va sotto l'unico appellativo di "Maestro di Carlo V", responsabile del famoso libro d'ore allestito per il viaggio in mare dell'Imperatore Carlo V d'Asburgo dalla Spagna alla Germania (Vienna, ÖNB, Cod. 1859).

IL LACCIO D'AMORE

Come precedentemente accennato, nel W425 è presente un laccio d'amore che unisce delicatamente le iniziali H&M. Sono numerosi i manoscritti, in particolare i libri d'ore, in cui

le iniziali di marito e moglie sono unite da un particolare cordone intrecciato, chiamato “nodo” o “laccio d’amore”, che deriva dall’antica tradizione medievale delle dame di donare al proprio campione, in occasione dei tornei, come pegno d’amore, nastri colorati da annodare attorno alla vita o sull’elsa della spada.

Nei lacci presenti nei manoscritti, l’iniziale del nome maschile è posta sempre sulla sinistra e quella del nome femminile sulla destra.

La produzione del manoscritto nelle Fiandre, la sua presenza certa a Valencia nel 1585, l’utilizzo della *gotica rotunda* che rispondeva al gusto dei committenti spagnoli, le iniziali H&M permettono di ricondurre il nostro manoscritto ad una precisa committenza.

In base alle ricerche d’archivio di cui rendo conto nel commentario edito da Imago Srl, il piccolo *Libro d’Ore H&M* venne infatti richiesto dalla Marchesa Mencía de Mendoza (1508-1554), nel 1532, come dono per il marito Hendrik III di Nassau-Dillemburg, visconte di Anversa e signore di Breda: l’iniziale *H*, posta sulla sinistra, parrebbe indicare infatti *Henricus/Hendrik* e la *M*, posta sulla destra, il nome di *Mencía*.

Hendrik III di Nassau fu confidente e ciambellano dell’Imperatore Carlo V d’Asburgo, oltre che intrepido uomo d’arme; la sua consorte, Mencía de Mendoza, di venticinque anni più giovane, è stata una delle dame più istruite e influenti d’Europa, raffinata collezionista di opere d’arte, in contatto con i maggiori pittori, miniatori e orafi del suo tempo.

Figlia maggiore del marchese Rodrigo de Díaz de Vivar y Mendoza e di María de Fonseca, alla morte del padre, nel 1523, Mencía, non avendo fratelli maschi, ma solo due sorelle minori, ereditò il titolo nobiliare di Marchesa del Zenete, ma soprattutto un’immensa fortuna economica, che la rese uno partiti più ambiti d’Europa.

Onde evitare alleanze a lui sgradite, l’Imperatore Carlo V provvide personalmente a far sposare la giovane ereditiera con il proprio consigliere, Hendrik III di Nassau.

Nelle Fiandre, dove visse come Signora di Breda dal 1530 al 1533 e dal 1535 al 1539, Mencía stabilì contatti sia con grandi artisti, sia con uomini di lettere, in particolare con Juan Luis Vives, che assunse come proprio insegnante di latino, oltre che guida intellettuale e spirituale. Fu a Breda che la giovane Marchesa iniziò un’importante opera di mecenatismo, che avrebbe

proseguito per tutta la vita. Si distinse non solo come appassionata bibliofila, proprietaria di una sterminata biblioteca,⁸ ma anche come collezionista di gioielli.⁹

L'analisi dei documenti d'archivio permette di stabilire che proprio nelle Fiandre la Marchesa commissionò non meno di dodici libri d'ore.¹⁰

Uno di questi è attualmente conservato a Madrid, presso l'Istituto Valencia de Don Juan, segnato 26-III-41 (Fig. 6), richiesto da Mencía a Simon Bening in occasione della morte del marito Hendrik, nel 1538.

Le somiglianze tra il libro d'ore di Madrid e il W425 sono talmente lampanti che non si può non ravvisare una precisa volontà della committente nel chiedere l'esecuzione, a pochi anni di distanza, di due libri per la devozione privata affini per dimensioni e per tipologia

decorativa. È interessante notare, inoltre, come anche il testo del 26-III-41 sia stato sottoposto a revisione da parte della censura del Sant'Uffizio e per questo alcuni fogli presentino segni di espunzione.



Fig. 6. Il Libro d'Ore di Madrid 26-III-41, Ore della Vergine, apertura della sezione delle Lodi, con la miniatura della Visitazione.

⁸ Si veda in merito N. García Pérez, *The Books of Mencía de Mendoza: Portrait of a Bibliophile*, in *The Book Collector* 58.3, 2009, pp. 361-376.

⁹ N. García Pérez, *Mencía de Mendoza y las joyas*, in *Estudios de Platería*, San Eloy 2004, Murcia: Universidad, pp. 183-196.

¹⁰ J. Ogáyar, *Libros de Horas de Doña Mencía de Mendoza*, in *Archivo Español de Arte*, vol. 70, núm. 278. Madrid, 1997, pp. 177-183 e J. K. Steppe, *Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives*, in *Scrinium Erasmianum. Mélanges historiques publiés sous le patronage de l'Université de Louvain à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance d'Érasme. Historische opstellen gepubliceerd onder de auspiciën van de Universiteit te Leuven naar aanleiding van het vijfde eeuwfeest van Erasmus' geboorte*, a cura di J. Coppens, Leida, Brill, 1969, vol. II, pp. 449-506.

In particolare, i due manoscritti condividono le stesse dimensioni e il medesimo apparato decorativo, ed entrambi sono caratterizzati dalla presenza di “immagini parlanti”.

Nello specifico, nel manoscritto W425 è presente una miniatura, al fol. 26r, rappresentante un fascio di spighe, simbolo di fertilità e resurrezione, posto su fondo nero, che costituisce un chiaro contrasto rispetto alle altre immagini del manoscritto.

Analogamente, nel manoscritto conservato a Madrid, è presente una miniatura, al fol. 35r, che rappresenta lo stemma di Hendrik di Nassau, posto anch'esso su uno sfondo nero, con chiara valenza simbolica quale riferimento alla morte di Hendrik.

La miniatura sul fol. 26r del W425 di Baltimora potrebbe rimandare ai molti aborti della Marchesa. I richiami alla maternità, nel manoscritto mutilo di Baltimora, sono numerosi: si va dall'immagine dei bambini che giocano nel foglio di calendario di dicembre, alla pavoncella con i piccoli (fol. 18v), alle numerose immagini della Vergine che allatta. Anche la scelta dei testi, con l'inserimento delle *Sette gioie di Maria*, parrebbe legata ad un forte desiderio di maternità.

Sebbene la protagonista dei fogli del calendario sia una donna, tutte le preghiere nel W425 sono al maschile. Per questo è possibile ipotizzare che il *Libro d'Ore H&M* fosse stato pensato dalla Marchesa come dono al marito, in occasione di una delle sue numerose quanto sfortunate gravidanze. La coppia, infatti, non ebbe discendenza e l'unico figlio, Rodrigo, visse solo poche ore.

Un'attenzione particolare meritano i due stemmi dipinti sotto alla miniatura di Santa Elisabetta d'Ungheria (Fol. 56v): quello sulla sinistra è lo stemma di Ludovico di Turingia, marito della Santa, a rimarcare la discendenza (con Adolfo di Nassau, avo di Hendrik III) dei Conti di Nassau dai sovrani di Turingia, mentre quello sulla destra è lo stemma partito di Santa Elisabetta stessa, con la croce patriarcale, lo scudo fasciato di rosso e d'argento di otto pezzi e i gigli angioini (ossia uno scudo partito d'Ungheria antica, come appare anche ad esempio nel *Chronicon Pictum*). Santa Elisabetta è patrona principale del Terzo Ordine Regolare di San Francesco e dell'Ordine Francescano Secolare e fu proprio la guida spirituale della Marchesa, Juan Luis Vives, a spronare Mencía a tenere un comportamento in linea con gli insegnamenti della Santa ungherese, soprattutto nei confronti dei poveri e bisognosi. La Marchesa, infatti, si fece carico delle spese di costruzione della chiesa di Nostra Signora dell'Asunción ad Ayora, della riprogettazione della cappella dei Tre Re del Convento dei Predicatori di Valencia e della Cappella della Collegiata di Breda.

Il legame con Santa Elisabetta d'Ungheria è sottolineato anche nel libro d'ore di Madrid 26-III-41 cui si è già accennato, dove sul bordo corrispondente alla miniatura di Santa Elisabetta e su quello opposto, è riprodotto quattro volte lo stemma di Mencía.

Presso l'Archivo del Palau-Requesens di Barcellona,¹¹ si conservano vari documenti da cui si apprende che i libri d'ore commissionati a Simon Bening e alla sua cerchia erano di piccole dimensioni, adatti a venire letteralmente indossati, grazie a una fine coperta in oro zecchino, collegata con due anelli alla cintura, altrettanto pregiata, nello stile del piccolo manoscritto oggi conservato presso la British Library, sotto la segnatura Stowe MS 956. In particolare, è interessante, come documento nel commentario, che per il primo libro d'ore di piccole dimensioni commissionato dalla Marchesa venne scelta come copista una monaca del Monastero Vecchio di Breda.¹²

Una lettera datata 10 maggio 1532, scritta da Gilles de Busleyden, segretario della Marchesa,¹³ rivela che la nobildonna, per quella data, aveva ricevuto il libriccino, di cui non aveva gradito il calendario, tanto da ordinare che venisse rifatto. Ho motivo di ritenere che questo piccolo libro d'ore sia proprio quello da cui provengono i 58 fogli del W425. Si potrebbe persino supporre che la richiesta della Marchesa di far realizzare un diverso calendario fosse da imputare ad un nuovo aborto.

Inoltre, i documenti attestano che nel 1532 il gioielliere Juan Guilis aveva realizzato, per un libro d'ore commissionato dalla Marchesa, una coperta in oro con 20 rubini incastonati e smalti bianchi e neri: «el platero Juan Guilis hizo en 1532 un libro de horas para a marquesa guarnecido de oro y engastò veinte rubies en oro esmaltado en blanco y negro».¹⁴

¹¹ Centro Borja, San Cugat del Valles, Barcelona, in particolare cfr. Marquesado del Zenete, leg. 142 (25).

¹² Archivo del Palau, Marquesado del Zenete, leg. 142 (25). Cfr. anche J. Ogáyar, *Libros de Horas de Doña Mencía*, p. 179: «García de Montalvo pagó 2 florines a una monja del monasterio viejo de Breda por realizar unas horas pequeñas».

¹³ Archivo del Palau, Marquesado del Zenete, leg. 142. Cfr. in merito anche J. K. Steppe, *Mencia de Mendoza et ses relations*, cit. pp. 470-472.

¹⁴ N. García Pérez, *Mencia de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)*, in *Estudios de platería*, San Eloy 2002, pp. 143-162. Cit. p. 152, nota 21, a sua volta citando M. Lasso de la Vega, *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1942, p. 42.

Nonostante il matrimonio fosse stato combinato dall'Imperatore Carlo V, tra la giovane Marchesa e il conte vi fu una forte intesa. Già in una lettera inviata al proprio fratello, il 20 marzo 1523, Hendrik parla del fascino che Mencía sprigionava e descrive la propria futura moglie come «realmente bella e non ha più di sedici anni».¹⁵

Alla morte dell'amato marito, il 14 settembre del 1538, Mencía fu costretta a lasciare i Paesi Bassi. Fu René de Châlon, legittimo erede della casata di Nassau-Breda, nato dal primo matrimonio di Hendrik, a pretendere il suo allontanamento.

Dopo una breve stagione trascorsa nel castello di Ayora, la nobildonna si trasferì a Valencia e, il 13 gennaio 1541, sposò Fernando d'Aragona, Duca di Calabria e viceré di Valencia.

Mencía non ebbe alcun interesse per questo secondo matrimonio a cui finì con l'accondiscendere solo per via delle forti pressioni ricevute da Carlo V.

Nonostante alcune passioni culturali condivise, tra la Marchesa e il secondo marito non vi fu quell'armonia che, invece, regnò durante l'unione con Hendrik. Il Palazzo Reale di Valencia, residenza ufficiale dei viceré, costituì, però, una splendida cornice per il lussuoso stile di vita di Mencía. Tra le sue caratteristiche principali vi erano i giardini dove la Marchesa amava trascorrere molte ore della giornata. Mencía sviluppò una profonda passione per la botanica, dedicandosi con entusiasmo alla ricerca di nuove specie fruttifere in ogni angolo della Spagna. Fece arrivare dalle lontane Indie le piante più esotiche, che trovarono un posto d'onore nel suo giardino. Qui, grazie alle sue cure, prosperarono rigogliose, arricchendo il suo rifugio di una straordinaria bellezza e varietà.

Mencía sopravvisse al secondo marito quattro anni, periodo durante il quale rimase a Valencia dedicandosi a un intenso mecenatismo e stabilendo stretti contatti con diversi umanisti con cui progettò la creazione di una università trilingue.

Morì, senza discendenza, il 4 gennaio 1554 e venne sepolta, per sua espressa volontà, nella cappella reale nell'Antico Convento dei Predicatori ai piedi del sacello dei propri genitori, in una tomba spoglia.

Non avendo eredi diretti, alla sua morte, i familiari iniziarono a contendersi la sua eredità. Fu così che per anni i suoi beni rimasero in deposito, alcuni presso il Convento dei Predicatori di Valencia, che per volontà testamentaria della Marchesa avrebbe dovuto ereditare le opere d'arte liturgica della sua collezione, salvo i gioielli e la biblioteca di testi letterari, che era stata

¹⁵ «ist redlich hübsch und nicht über 16 Jahren alt», cfr. *Nassau-oranische Korrespondenzen*, Wiesbaden, 1899, t. I, 2 parte, p. 81.

destinata a Luis de Requesens.¹⁶ Per saldare i debiti di Mencía ed esaudire le sue ultime volontà, che prevedevano la costruzione di tombe per sé e per i suoi genitori, Requesens fu costretto a mettere all'asta una parte dell'eredità. L'asta si svolse nel 1560 presso la residenza del Señor Pons, situata nella parrocchia di San Andrés, a Valencia.

È assai probabile che il piccolo *Libro d'Ore H&M*, insieme agli altri undici libri per devozione privata che figurano nell'elenco dei beni stilato nel 1554 alla morte di Mencía, sia stato ereditato dal Convento dei Predicatori di Valencia, di cui Juan Vidal fu tre volte Priore e dove sappiamo che il volumetto si trovava certamente nel 1585.

Bibliografia citata

- A. der Weduwen, M. Walsby (a cura di), *Reformation, Religious Culture and Print in Early Modern Europe*, Brill, 2022.
- J. K. Steppe, *Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives*, in *Scrinium Erasmianum. Mélanges historiques publiés sous le patronage de l'Université de Louvain à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance d'Érasme. Historische opstellen gepubliceerd onder de auspiciën van de Universiteit te Leuven naar aanleiding van het vijfde eeuwfeest van Erasmus' geboorte*, a cura di J. Coppens, Leida, Brill, 1969, vol. II.
- J. Ogáyar, *Libros de Horas de Doña Mencía de Mendoza*, in *Archivo Español de Arte*, vol. 70, núm. 278, Madrid, 1997.
- J. L. G. Sánchez-Molero, *Regia bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V*, vol. 1, Editora Regional de Extremadura, 2005.
- M. Lasso de la Vega, *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1942.
- N. García Pérez, *Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)*, in *Estudios de platería, San Eloy 2002*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia; Universidad de Murcia; Fundación Caja Murcia.
- N. García Pérez, *Mencía de Mendoza y las joyas*, in *Estudios de Platería, San Eloy 2004*, Murcia: Universidad de Murcia.
- N. García Pérez, *The Books of Mencía de Mendoza: Portrait of a Bibliophile*, in *The Book Collector*, 58.3, 2009.
- G. Valentinelli, *Delle Biblioteche di Spagna*, Vienna, 1860.

¹⁶ N. García Pérez, *Mencía de Mendoza's readings: The library of a learned lady from Early Modern Spain*, in *The book collector*, 58. 3 (2009), pp. 361-375.

La metafisica dell'odio nella canzone dantesca *Io son venuto al punto della rota*

RAFFAELE PINTO

.1. La prima difficoltà che presenta il testo di *Io son venuto*¹ è, a mio avviso, la impossibilità di considerarlo nella sua autonomia testuale, cioè isolandolo dal gruppo di poesie al quale è così strettamente legato (ma questo vale per la comprensione della poesia di Dante nel suo insieme, che può essere solo comprensione della sua storia interna).² La stessa etichetta di *petrose* indica non semplicemente un gruppo di poesie accomunate da una immagine-simbolo fortemente caratterizzante; essa allude anche ad una trama intertestuale, fra quelle poesie, estremamente fitta di rinvii da un testo all'altro, per la quale l'interprete avverte una specie di amputazione, quando si tratta la canzone avulsa dalle altre con le quali fa gruppo (e si aggiunga il fatto che le fonti, reali o presunte, del testo, dicono ben poco del suo significato). È un legame intertestuale comparabile con quello che lega le due canzoni metafisiche (*Amor che movi* e *Io sento sì d'amor*) oppure le due dottrinali (*Le dolci rime* e *Poscia ch'amor*), il che rafforza la convinzione che le canzoni di Dante si distribuiscono per blocchi tematici e stilistici nettamente definiti, che corrispondono a fasi o aspetti distinti del suo itinerario ideologico-poetico, che la lettura frammentaria dei testi (uno per uno) fatalmente confonde. La conseguenza analitica che estraggo da tutto ciò è che l'avvicinamento al testo della canzone deve essere progressivo, e deve seguire, quindi, una strategia che suddivido grosso modo in due momenti che si presentano come questioni diverse: la prima consiste nel definire il luogo delle *petrose* nella storia della poesia di Dante;

¹ Cito le *Rime* da Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

² Per una eccellente sintesi sulle questioni che la canzone ha suscitato (che qui non affronterò) e sulla bibliografia relativa, si veda *la Presentación* di Anna Zembrino, in Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de Juan Varela-Portas de Orduña (coord.), Rossend Arqués Corominas, Raffaele Pinto, Rosario Scrimieri Martín, Eduard Vilella Morató y Anna Zembrino. Traducción de Raffaele Pinto, Akal, Madrid, pp. 270-75.

la seconda consiste nel definire il luogo di *Io son venuto* all'interno delle *petrose*, il che significa porre il problema della diacronia esterna ed interna alle *petrose*. Relativamente al primo problema, la diacronia esterna, le canzoni in cui appare la metafora della *pietra* sviluppano un tema, quello della giovane donna che ha sedotto il poeta e lo ossessiona, che fa la sua prima comparsa in *Amor che movi tua virtù dal cielo*. Se qui Dante risponde alle critiche che Cavalcanti aveva mosso alla *Vita nuova* in *Donna me prega*, facendo dell'amore una energia vitale e virtuosa di ordine metafisico che impregna di sé il soggetto ispirando in lui la tensione verso la bellezza e verso il bene, la *pargoletta* (come poi verrà definita tale «giovane donna») rappresenta la resistenza oggettiva a tale energia, che viene neutralizzata dalla sua immaturità sessuale (il fatto che sia giovane, cioè una ragazzina, una Lolita *ante litteram*, significa che tale insensibilità non dipende dalla sua volontà, e quindi è, almeno nell'immediato, irremovibile). È importante osservare l'identità e la continuità del fantasma femminile da *Amor che movi* alle *petrose* (e quindi il fatto che *pargoletta* e *pietra* sono due modi diversi di definire lo stesso fantasma):

- a. *Amor che movi*: “non soffrir che costei / per giovanezza mi conduca a morte” (56-57).
- b. *Io sento sì d'amor*: “e se merzé giovanezza mi toglie, / i' spero tempo che più ragion prenda” (46-47).
- c. *Al poco giorno*: “sotto un bel verde la giovane donna” (38).
- d. *Amor tu vedi ben*: “quando vedrò se mai fu bella donna / nel mondo come questa acerba donna” (59-60).
- e. *Io son venuto*: “ma donna mi gli dà c'ha picciol tempo” (39).

Il fatto che il fantasma della *pargoletta* e la metafora della *pietra* appaiano contestualmente in vari componimenti dimostra innanzitutto che sono la stessa cosa (ossia, si riferiscono allo stesso oggetto mentale), e poi che la ‘petrificazione’ della *pargoletta* è conseguenza, sul piano verbale, dell'inasprimento dei connotati della «giovane donna». Infatti, se consideriamo tutta intera questa fase della storia della poesia di Dante, cioè dal 1294 circa (il momento in cui viene pubblicata *Donna me prega*) al 1301 (cioè il momento in cui Dante abbandona Firenze), possiamo vedere come si va progressivamente indebolendo la fiducia del poeta nella virtù metafisica dell'amore, e come si va parallelamente incrementando il potere distruttivo del fantasma femminile che ha sostituito Beatrice nel suo immaginario. Tale incremento è leggibile nel passaggio da un orizzonte di attesa (presente in *Amor che movi* e perdurante fino a *Poscia ch'amor*) ad una condizione di cupa disperazione (*Al poco giorno*):

a. *Amor che movi*, 54-60:

Falle sentire, Amor, per sua dolcezza,
lo gran disio ch' i' ho di veder lei,
non soffrir che costei
per giovanezza mi conduca a morte;
ché non s' accorge ancor com' ella piace
né com' io l' amo forte,
né che negli occhi porta la mia pace.

b. *Io sento sì d' amor*, 46-48:

e se merzé giovanezza mi toglie,
i' spero tempo che più ragion prenda,
pur che la vita tanto si difenda.

c. *Le dolci rime d' amor ch' io solia*, 1-8:

Le dolci rime d' amor ch' io solea
convien ch' io lasci; non perch' io non spero
ad esse ritornare,
ma perché gli atti disdegnosi e ferì
che nella donna mia
sono appariti, m' han chiusa la via
dell' usato parlare.
E poi che tempo mi par d' aspettare...

d. *Poscia ch' amor del tutto m' ha lasciato*, 15-19:

ell' è verace insegna
la qual dimostra u' la virtù dimora;
perch' io son certo, se ben la difendo
nel dir com' io la 'ntendo,
ch' Amor di sé mi farà grazia ancora.

e. *Al poco giorno*, 31-33:

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s' infiammi, come suol far bella donna. . .

Credo che questo diagramma ci permetta di precisare il significato del mito della *pargoletta* non solo in rapporto a Beatrice, della quale è ovviamente antagonista, ma anche in rapporto a quella idea metafisica dell'amore che Dante aveva svolto, in polemica con Guido, in *Amor che movi*.³ Ci sono anzi elementi e metafore di questa canzone che alla luce delle *petrose* ci appaiono in una nuova prospettiva. La comparazione, protratta in tutto il testo di *Amor che movi*, fra l'amore che nobilita ed il sole che illumina ha la sotterranea funzione di sottrarre l'amore alle leggi naturali, ed in particolare all'alternarsi delle stagioni: come il sole «fuga oscuritate e gelo» così l'amore «caccia la viltà del core»; e d'altra parte l'amore attualizza il «ben fare» come il sole, illumindole, rende visibili i colori e l'arte delle pitture. La trasformazione dell'amore da *accidente*, cioè malattia, a motore celeste, ha come conseguenza la sua indipendenza dal sistema degli umori e dei temperamenti, che dipende a sua volta dalle influenze dei cieli e dei pianeti. L'amore è infatti, secondo quella canzone, per sé calore e luce, una eterna primavera, quindi, che riscalda ed illumina il soggetto che è investito dalla sua influenza, indipendentemente dai cicli astronomici. Questa dimensione metafisicamente primaverile dell'amore emerge con chiarezza se paragoniamo *Amor che movi* al Guinizzelli di *Al cor gentil*. Qui le analogie attraverso le quali l'amore viene nobilitato e promosso di rango sono tutte esterne, basate su una somiglianza (o *semblanza*) di rapporti: l'amore *prende* nel 'cuor gentile' come la virtù della stella nella pietra preziosa, e così successivamente nelle similitudini svolte di strofa in strofa. In *Amor che movi*, invece, è esso amore la virtù che dall'alto e non dall'interno informa e nobilita il soggetto, sottraendolo alle leggi naturali e producendo in lui un'ansia di trascendenza che spinge la sua immaginazione «oltre 'l poder che natura ci ha porto». È in questo senso che parlerei di una primavera metafisica, cioè indipendente dalle stagioni, che esercita la sua influenza negli umani e quindi nel poeta. A questa naturale influenza soprannaturale (mi si perdoni il bisticcio) sfugge la «giovane donna» perché è *acerba*, cioè non ancora matura per avvertirla. Come ha giustamente avvertito M. Picone, il primo significato di questo tratto giovanile della donna è la sua verginità, che, alla luce delle teorie cortesi sull'adulterio, la rende immatura per la consumazione e realizzazione del desiderio. Di qui il tema dell'attesa che abbiamo visto svolto da *Amor che movi* fino a *Io sento sì d'amor*.

³ Su *Amor che movi*, rinvio al mio «La seconda poetica del disdegno e il *Liber de causis*», in GRUPO TENZONE, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, edición de Carlos López Cortezo, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, pp. 61-104.

Tale attesa è dunque relativa ad un tempo in cui la giovane donna, crescendo, potrà finalmente avvertire anche lei tale benefica primaverile influenza. Nella evoluzione del pensiero poetico dantesco verso una concezione molto più negativa e pessimistica dell'amore è proprio questo elemento primaverile che si trasforma nel suo contrario, cioè in un inverno che è anch'esso indipendente dalle stagioni naturalisticamente considerate. Incrementando il suo potere distruttivo, e trasformando quindi l'amore in odiosa dipendenza da un oggetto irraggiungibile, la *pargoletta-pietra* trasforma parimenti quella primavera metafisica in un inverno metafisico: se compariamo il paesaggio stagionale di *Io son venuto* con quello di *Amor che movi*, osserviamo subito come si sia prodotto un capovolgimento. All'universo primaverile dominato dall'amore (origine della virtù positiva del «ben fare») si contrappone l'universo invernale (e poi infernale) di un universo dominato dalla sofferenza di una «crudele spina», poiché sul cosmo si proietta ora il gelo di lei. Mentre in *Amor che movi* l'amore è il principio del «ben fare», in *Io son venuto* è l'odio che permea l'universo, che nel suo insieme diventa metafora allusiva della crudeltà di lei. Alla metafisica dell'amore si oppone qui la metafisica dell'odio. L'inverno è dunque estensione metafisica della freddezza di lei, e quindi inversione della metafisica dell'amore scoperta in *Amor che movi*: esso è la conseguenza della verifica fallimentare di quell'esperimento, verifica svolta già in *Io sento sì d'amor*.

È proprio tale metafora invernale ed infernale che caratterizza altre esperienze che parallelamente Dante svolgeva in questi stessi anni e che rivela la prossimità cronologica ed ideale dei testi scritti in questo periodo, e che getta, credo, anche qualche luce sul rapporto, apparentemente inesistente, fra l'esperienza tragica delle *petrose* e quella comica cui appartengono la tenzone con Forese, il discordo trilingue e il *Fiore*. In tutti questi testi, infatti, osserviamo la presenza degli stessi elementi caratterizzanti. In *Chi udisse tossir la malfatata*, che è il primo dei sonetti indirizzati a Forese, e quindi l'unico in cui Dante sceglie i temi non forzato dalla polemica con l'amico, l'ironia sulla impotenza sessuale di Forese gira tutta intera intorno alla metafora invernale della moglie frigida (o resa tale dal marito); nel *Fiore*, il testo si sgancia inizialmente dal modello francese situando la periipezia durante l'inverno invece che in primavera: (III, «del mese di gennaio e non di maggio, / fu quand'io presi amore a signoria»); nel discordo trilingue, il poeta scrive, 27, che «ben avrà questa donna cuor di ghiaccio», metafora che è in consonanza con *Amor tu vedi* ben 31-32: «così dinanzi dal sembiante freddo / mi ghiaccia sopra il sangue d'ogni tempo»). Relativamente al discordo, vi leggiamo anche l'attesa che la donna cambi atteggiamento: «je l'esper tant, et pas de moi ne cure». Come si vede, la metafora invernale fa sistema e

raggruppa l'esperienza 'comica' e quella *petrosa* sotto il segno della misoginia, e di un sostanziale ritorno a Cavalcanti ed alla sua lettura antiteologica del desiderio. Se poi si considera che nei canti finali del *Purgatorio* le attenzioni dedicate alla *pargoletta* e alla *pietra* saranno classificate come errori dottrinali di tipo averroista, concludiamo con facilità che quelle due esperienze rappresentano il momento di maggiore distanza dal mito teologico di Beatrice, e che il *Libro delle canzoni*, composto contestualmente ai canti iniziali della *Commedia*, anzi, secondo me all'altezza del canto VIII dell'*Inferno*, quando il disegno definitivo dell'opera era completato, assiomaizza tale momento, situando al centro del canzoniere le tre *petrose*, e poi al principio e alla fine *Così del mio parlar* e *Amor da che convien*, canzone, questa ultima, scritta nel registro cavalcantiano delle *petrose*.

Relativamente al fatto che le *petrose* significhino, pur con tutti i distiguo di atteggiamento morale e di stile, un ritorno a Guido, segnalo un elemento di *Al poco giorno* che credo sia abbastanza significativo. Qui il sintagma in cui appare la parola *donna* nella sua seconda occorrenza (v. 7): «questa nova donna», è un segnale di clamorosa evidenza, poiché ritroviamo lo stesso sintagma nel sonetto *A me stesso di me pietate vene* (1-8):

A me stesso di me pietate vene
per la dolente angoscia ch'i' mi veggio:
di molta debolezza quand'io seggio,
l'anima sento ricoprir di pene.

Tutto mi struggo, perch'io sento bene
che d'ogni angoscia la mia vita è peggio;
la *nova donna* cu' merzede cheggio
questa battaglia di dolor mantene...

Il senso del sintagma, sospeso fra sessualità e metafisica, lo comprendiamo a pieno se lo leggiamo all'interno di una serie di occorrenze dell'aggettivo che descrivono la dimensione delirante caratteristica di Guido. *Nova* è, oltre che la donna che scatena il desiderio, il *piacer* che essa suscita, la *bellezza* con cui seduce il poeta, la *persona* (cioè il fantasma) che lo ossessiona, la *qualità* della passione che lo angoscia, lo *splendore* metafisico che, paradossalmente e nonostante tutto, da lei promana:

Veggio negli occhi, 1-12

Veggio negli occhi de la donna mia

un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno *piacer novo* nel core,
sì che vi desta d'allegrezza vita.
Cosa m'aven, quand'i' le son presente,
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no la può, che 'mmantenente
ne nasce un'altra di *bellezza nova*,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: "La salute tua è apparita".

Quando di morte mi conven trar vita, 15-17
Amor, che nasce di simil piacere,
dentro lo cor si posa
formando di disio *nova persona*;

Donna me prega, 50
La *nova* - *qualità* move sospiri,

Posso degli occhi
Posso degli occhi miei novella dire,
la qual è tale che piace sì al core
che di dolcezza ne sospir'Amore.
Questo *novo plager* che 'l meo cor sente
fu tratto sol d'una donna veduta,
la qual è sì gentil e avenente
e tanto adorna, che 'l cor la saluta.
Non è la sua biltate canosciuta
da gente vile, ché lo suo colore
chiama intelletto di troppo valore.
Io veggio che negli occhi suoi risplende
una virtù d'amor tanto gentile,
ch'ogni dolce piacer vi si comprende;
e move a loro un'anima sottile,
rispetto della quale ogn'altra è vile:
e non si pò di lei giudicar fore

altro che dir: "Quest'è *novo splendore*".⁴

Nova significa dunque, nel sonetto *A me stesso di me*, non semplicemente "mirabile", ma straordinaria ed unica in quanto portatrice di effetti psichicamente destabilizzanti che sospendono, nella mente alienata dell'innamorato, le leggi del reale. Potremmo dire che è un miracolo in negativo, giacché le leggi naturali sono effettivamente sospese, come nei miracoli "normali", ma ciò accade solo nella psiche alienata del malato di *herois*. È in questo preciso significato che Dante mutua dall'amico, in *Al poco giorno*, il sintagma (che, come apprendiamo dall'OVI, appare, nel 200, in questi due soli testi), aggiungendovi, però, il senso di "giovane" che Cavalcanti a sua volta farà suo nella ballata delle forosette:

Era in pensier d'amor quand'io trovai
due forosette nove.
L'una cantava: «E' piove
gioco d'amore in noi».

Nelle risemantizzazioni dell'aggettivo *nova*, e nel transito dell'aggettivo da una poetica all'altra, leggiamo bene i reciproci influssi: nelle *petrose* Dante torna a Guido e alla sua visione psichicamente negativa del desiderio, ma vi aggiunge l'idea della giovanile immaturità della donna.⁵ Guido, a sua volta, riprende l'idea della *pargoletta*, che trasforma prima in una *forosetta* (in *Gli occhi di quella gentil forosetta*, come ha ben visto Domenico de Robertis), e poi in una pluralità di fantasmi femminili (le due forosette di *Era in pensier d'amor*) che tentano sessualmente il poeta.

⁴ Sulla *novitas* in Dante e in Guido, rinvio al mio *Novitas e dialettica del desiderio*, in "Tenzzone". Revista de la asociación complutense de dantología", 6, pp. 193-214

⁵ Molto pertinenti, sulla *novitas* della *pargoletta*, sono, come si è detto, le osservazioni di Michelangelo Picone, che correttamente intende la giovinezza di lei come segno di immaturità sessuale, cioè di verginità (op. cit., p. 98): «Assistiamo in questo caso allo svuotamento spirituale di una delle più decisive tematiche stilnovistiche impiegate nella Vita Nuova: il concetto di *novitas*, assiale nella strutturazione del libello (come già ci avverte il titolo), non si collega più con la possibilità di identificare nello specchio perfettissimo della donna la divinità, bensì con la volontà di ridurre la donna alla sua fisicità naturale, e dunque alla sua verginità. Da scala a Dio la donna delle *petrose* è diventata la porta ermeticamente chiusa davanti al paradiso dell'eros».

.2. Relativamente alla diacronia interna delle *petrose*, cioè al posto che occupa *Io son venuto* nel ciclo delle *petrose*, credo che l'ordine sia quello consegnato dal *Libro delle canzoni*, salvo lo spostamento al primo posto di *Così del mio parlar*, che credo invece sia l'ultima, in ordine di composizione, che sarebbe questo: 1. *Al poco giorno*. 2. *Amor tu vedi ben*. 3. *Io son venuto*. 4. *Così del mio parlar*.

Il primo argomento in favore di questa ipotesi è di tipo metrico-ideologico. La scelta della sestina (e la conseguente attenzione prestata ad Arnaut Daniel e alla sua violenza espressiva) è a sua volta conseguenza del radicale inasprimento del fantasma femminile e del linguaggio che lo descrive, e non il contrario, come potrebbe apparire ad una lettura per la quale le fonti risulterebbero più importanti del testo, nella sua descrizione e interpretazione. Il ricorso al modello arnaldiano è reso necessario a Dante da una crisi ideologica che blocca ogni tentativo di razionalizzazione del desiderio e lo costringe ad ammettere la natura necessariamente *heroica*, cioè patologica, dell'amore. Tale significato innanzitutto ideologico della sestina lo percepiamo già nella forma metrica in sé, poiché la ripetizione delle parole rima è figura di due elementi tematici caratteristici di questo gruppo di liriche: cioè l'ossessione del desiderio, sul piano più immediato della lettera, e la pertinacia della eresia, sul piano delle suggestioni metaforiche. Una volta eseguita tale forma, nella prima della serie *Al poco giorno*, Dante avverte subito il bisogno di superare il maestro provenzale, attraverso la sestina doppia di *Amor tu vedi ben*, nella quale rivendica con orgoglio la novità assoluta dell'esperimento, una novità che limpidamente emerge proprio dal confronto con quella, strettamente imitativa, già composta. Il poeta decide poi di abbandonare quello schema metrico, di cui ha esaurito le possibilità espressive, con una canzone di tipo convenzionale, *Io son venuto*, salvo segnalare, attraverso il distico finale, la continuità tematica con le prime due. *Così nel mio parlar* è il punto di arrivo, e di estrema intensità di questa esplorazione, delle componenti ferine del desiderio.

Relativamente alla traducibilità da un piano di significato all'altro, traducibilità, dico, dell'artificio tecnico nelle dottrine eretiche (secondo la diagnosi di Beatrice sulla cima del Purgatorio), credo che sia illuminante un passaggio del *De Vulgari* su *Amor tu vedi ben che questa donna*. Si tratta di un frammento ben noto, nel quale Dante da una parte condanna la «nimia ... rithimi repercussio», e dall'altra la giustifica, purché «novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget». La critica si divide fra quelli che sottolineano la condanna e quelli che, invece, sottolineano la giustificazione. A me sembra che, come sempre, la autoesegesi vada considerata a partire dalla poetica all'interno della quale viene formulata. Ciò che soprattutto importa, relativamente alle *petrose*, della concezione poetica

del trattato linguistico è il ridimensionamento della esperienza erotica come movente di poesia; per questo il primato nell'ambito di Venus viene lasciato a Cino e Dante si riserva quello, superiore secondo il *De Vulgari*, della *rectitudo*. Dal suo punto di vista di questi primi anni dell'esilio, la propria esperienza *petrosa* non appare di certo quello che essa appare a noi oggi, cioè il momento più alto e straordinario del suo lirismo. E quindi, come già lesse Contini, la considera in fondo non troppo distante dal vuoto verbalismo di Guittone e della sua scuola (l'unico aspetto che salva di quella esperienza è, infatti, la novità formale). Contini, però, isolando i testi e trascurandone la storia interna, perde di vista il momento di crisi ideologica che quell'estrema esplorazione formale significa.

Ma è un altro il punto che io vorrei ora proporre all'attenzione. Il secondo vizio, relativo alla rima, che Dante rimprovera al poeta illustre, è la «inutilis equivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur», e cioè «l'inutile equivocazione, che nuoce sempre in una certa misura al pensiero». Il nesso che Dante qui evidenzia è quello che si stabilisce tra la forma ed il contenuto, intendendo per forma le restrizioni formali cui qualunque testo poetico è soggetto, e per contenuto (la *sententia*) l'articolazione e complessità del pensiero che il testo esprime. La regola che indica è semplicissima: quanto maggiore è il numero di restrizioni che vengono imposte al discorso poetico, tanto minore diventa la complessità del concetto che in esso si articola. Si tratta di una regola, certo, non assoluta. *Donna me prega* dimostra proprio il contrario. Ma si tratta di un caso eccezionale. In rapporto ai poeti mediocri che credono di destare la sorpresa e l'ammirazione dei lettori con l'oscurità del loro dettato, come tipicamente Guittone, la regola può valere perfettamente. E in questa prospettiva è vero che la sestina, che impone da una parte le stesse parole in rima in una sequenza predefinita e dall'altra la variazione del significato della stessa parola, aumenta di molto quelle restrizioni formali ed impoverisce quindi l'articolazione concettuale del testo. Se noi, ora, leggiamo in questa chiave i rimproveri di Beatrice in cima al Purgatorio, vediamo che si tratta in effetti della stessa critica (sebbene formulata da prospettive ideologiche diverse). In cosa consiste infatti la *dottrina* che ha indotto Dante ad abbandonare Beatrice per la *pargoletta*? In cosa consiste, cioè, l'averroismo lirico che Dante, seguendo l'amico Cavalcanti, coltivò nelle *petrose*? Esso consiste proprio nella convinzione che l'amore non produca alcun ragionamento logicamente strutturato; l'amante, dominato dalla passione, può solo delirare. È questa la *dottrina* che soggiace alla sestina e che produce da una parte l'eccesso di formalismo, cioè di restrizioni imposte al discorso poetico, e dall'altra l'impoverimento della *sententia*. Tutto ciò vale indubbiamente per la sestina semplice e quella doppia. Ma vale anche, in un certo senso, per *Io son venuto*,

di cui viene spesso celebrato il realismo, sorretto da un linguaggio scientifico che prefigura quello della *Commedia*. Credo però che tanto il reale quanto la scienza che lo descrive abbiano per Dante un significato diversissimo da quello che l'uno e l'altra hanno per noi. La materialità dei fenomeni naturali evocati, che per noi sono indizio di un sapere scientifico prodigiosamente trasformato in poesia, per Dante sono i segni (allegoricamente muti) di una natura sprovvista di ogni contenuto trascendente, resa tale da una donna insensibile al richiamo, questo sì trascendente, secondo *Amor che movi*, del desiderio.

Che *Io son venuto* rappresenti uno sviluppo dei temi svolti nelle due sestine, mi sembra che si possa agevolmente dedurre dalla metafora invernale, che nel passaggio dalla prima canzone alla terza occupa uno spazio progressivamente maggiore. In *Al poco giorno* essa appare solo al principio, per evidenziare, per contrasto, l'ossessione *heroica* di cui è vittima l'Io. In *Amor tu vedi ben*, la metafora si sviluppa in alcune zone del testo per descrivere la freddezza, cioè l'insensibilità di lei. In *Io son venuto* l'inverno cessa di essere una metafora e diventa una condizione permanente dell'universo, sul quale il gelo della giovane donna si è proiettato, impregnandolo di sé. Credo anch'io che assistiamo qui alla nascita del realismo del linguaggio poetico di Dante che poi esploderà nella *Commedia* (ma su altro sfondo filosofico-teologico). Di lei, infatti, non si dice quasi nulla, solo la sua giovinezza e la sua crudeltà. Ma il suo odio nei confronti del poeta è stato completamente metabolizzato da lui in uno sguardo che ha spogliato il reale di qualunque trascendenza, di qualunque significato che non sia il suo materiale esistere, indifferente all'Io che lo osserva e descrive da una posizione di radicale estraneità. Se il teologismo di Beatrice e la metafisica di *Amor che movi* significavano la possibilità per il soggetto che ama di ritrovare un senso nel mondo, cioè una giustificazione razionale della sua esistenza e della sua strutturazione, con *Io son venuto* Dante liquida questa possibilità. Il gelo di lei è il gelo del suo sguardo di amante e di poeta, che non riconosce nelle cose alcun momento di empatia e quindi nessun significato. Per avvertire la clamorosa novità di *Io son venuto*, dobbiamo tener presente che per noi realismo significa il reale rappresentato nella sua autonomia rispetto al soggetto che lo rappresenta; nella cultura di Dante, invece, il reale ha senso, ed è quindi rappresentabile, solo se di esso sono evidenti i molteplici rapporti con la trascendenza da un lato e con gli esseri umani dall'altro (in tale fitta rete di influenze e corrispondenze consiste essenzialmente il neplatonismo). Ciò vuol dire che a noi appare come una conquista di senso quello che per Dante è invece una drammatica perdita di senso. Il percorso che si snoda da una strofa all'altra, dalle costellazioni invernali alle viscere della terra, segnala una specie di metafisica al contrario, secondo la quale viene verificata, ad ogni livello del reale

osservabile, la sospensione del rapporto interattivo fra l'Io e il mondo e quindi lo svuotamento di significato del mondo stesso. È vero che l'Io si afferma potentemente fin dal primo verso, come in altro registro espressivo l'Io di Cavalcanti, ma non si tratta certo dell'Io vagheggiato da romantici e idealisti e neppure ancora dell'Io poetico legislatore della *Commedia*. Esso è piuttosto un Io residuale: è il rottame esistenziale che deriva dalla sospensione (malinconico-saturnina) del rapporto col mondo. È utilissimo, credo, a questo punto, cioè per capire questo momento della poetica di Dante, il ricorso alla teorizzazione sulla allegoria di Walter Benjamin (nel saggio sul *Dramma barocco tedesco*),⁶ che descrive la allegoria come conseguenza espressiva di uno sguardo malinconico che vede il mondo come un ammasso insensato di rovine. Si tratta di un allegorismo moderno che non ha nulla a che vedere con quello medievale (per esempio quello teorizzato dallo stesso Dante nel *Convivio*). Ma è proprio questo l'allegorismo della *Commedia*, che parte dall'annullamento malinconico del significato (annullamento di cui è figura potente la «selva oscura») e su di esso edifica la sovrana attribuzione di significato del poeta. Seguendo il ragionamento di Benjamin, che fa della malinconia la condizione morale della ricostruzione allegorica del significato del mondo, comprendiamo come proprio da questo punto della sua evoluzione ideologica, cioè le *petrose*, scaturiscano le condizioni dell'allegorismo della *Commedia*, poiché lì, nel *Poema*, si tratterà appunto di ricucire il rapporto col mondo che qui, nelle *petrose*, appare irrimediabilmente compromesso. Cercherò di sostenere la mia tesi attraverso l'analisi della data che apre la poesia. Do per scontato che il pianeta è Saturno (poiché la canzone descrive proprio i terribili effetti patologici di quel pianeta sul temperamento del poeta), e che l'anno post quem della canzone è il 1296. Mi interessa in particolare qui solo il primo verso: «Io son venuto al punto della rota». Se paragoniamo questa data con quella che apre la *Vita nuova*: «Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo punto») vediamo subito che il movimento («Son venuto» come già in *Al poco giorno*: «son giunto») viene innaturalmente predicato dell'Io, mentre la *Vita nuova* presentava il movimento come logicamente proprio del cielo. Certo, si tratta di una «soggettivazione» (come scrive De Robertis); ma è un soggetto previamente espulso dal reale, che ad esso inspiegabilmente *viene* o *giunge* non si sa da dove. Nella *Vita nuova* l'Io è organicamente e

⁶ *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 (1963). Per una lettura 'benjaminiana' della allegoria dantesca, si veda il mio *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion, 1994, pp. 75-84.

saldamente inserito nell'ordine cosmico, che ha significato tanto in se stesso quanto per lui (e lo sarà di nuovo nella *Commedia*). Il teologismo della *Vita nuova* e del mito di Beatrice è già operante in questa perfetta integrazione dell'io nel mondo, e la data, lungi dall'essere pura indicazione calendariale, come in *Io son venuto*, è prova leggibile di tale integrazione. A tale integrazione, in certo modo, alludono i versi finali della *Commedia*: «Ma già volgeva il mio disio e il velle, / sì come rota che igualmente è mossa, / l'amore che move il sole e l'altre stelle», cioè alla riconquistata integrazione dell'io nell'ordine cosmico, una volta terminato il viaggio ed il *Poema*.⁷ L'estromissione da tale ordine, che le *petrose* e in particolare *Io son venuto* narrano, è la condizione di estrema residualità ed emarginazione che la *Commedia* dovrà riparare, grazie al recupero del mito di Beatrice, certo, ma a partire da quell'altro mito, ugualmente necessario, benché negativo, o proprio per questo, della *pargoletta-pietra*, cioè, secondo il *Libro delle canzoni*, della Antibeatrice.⁸

Devo confessare che l'ampio dispiegamento, nella canzone, di cultura e citazioni classiche (Virgilio, Lucano, Ovidio, Seneca) è per me molto più il risultato dell'abbandono di una moderna prospettiva teologica (quella che appunto è legata al mito di Beatrice) che non la riscoperta di un sapere scientifico antico. Si tenga presente, al riguardo, che quelle citazioni sono lacerti testuali che rivelano il loro significato nel contesto antiteologico in cui sono inseriti. *Io son venuto* descrive un percorso, antiteologico ed antimetafisico appunto, di letterale discesa all'inferno: fino ai «vapor che la terra ha nel ventre / e che d'abisso li tira suso in alto». Il passo seguente sarà, nell'ultima *petrosa*, l'augurio di vedere la *pargoletta* finalmente, come il poeta, «latrare ... nel caldo borro». Ben prima di configurarsi, nel *Libro delle canzoni*, come antagonista infernale di Beatrice, la *pargoletta-pietra* già qui ha i connotati di odiosa rappresentante femminile del male.

⁷ Sul significato di questi versi, rinvio al mio *Il viaggio di ritorno: Pd.*, XXXIII, 142-145, in “Tenzzone, Revista de la asociación complutense de Dantología”, 4, 2003, pp. 199-226.

⁸ Ho affrontato la questione relativa al *Libro* in *Le rime di Dante. Libro di canzoni o rime sparse?*, London, Receptio Academic Press, 2020.

Dante della formazione e Dante della purificazione
in Ôe Kenzaburo
Gli anni della nostalgia

ERMINIA ARDISSINO

Il 3 marzo del 2023 è mancato lo scrittore giapponese Ôe Kenzaburo, premio Nobel per la letteratura nel 1994. Nato nel 1935, laureatosi in letteratura francese all'Università di Tokyo con una tesi su Sartre, ha attraversato attivamente il Giappone moderno, con le sue crisi e i suoi problemi.¹ Dalle tragiche esperienze belliche di Hiroshima e Okinawa, su cui ha scritto registrando i ricordi dei sopravvissuti e dando voce anche al dissenso, al punto da subirne un processo, al disastro di Fukushima del 2011, che lo ha visto condannare la scelta nucleare del suo paese, per aver dimenticato la lezione del 1945, Ôe Kenzaburo è stato attivo socialmente anche nella scrittura letteraria.² Infatti i suoi romanzi riflettono problematiche profonde, a volte dilananti, quelle con cui si misurano spesso gli esseri umani nella tragicità dell'esistenza. Le sue storie affrontano temi spinosi, come l'handicap, la malattia, la modernità distruttiva degli ecosistemi, l'oblio di valori umani millenari, la disperata ricerca della propria strada e di una trascendenza che si intuisce ma non si accerta mai, con le ripercussioni che tutto questo ha nella vita individuale. Egli pone questi aspetti al centro di molte delle sue narrazioni, parlando anche apertamente della sua esperienza di padre di un bambino idrocefalo. Ôe ha rinnovato la narrativa del suo Paese, e forse del mondo, ha avviato un nuovo modo di raccontare, che mette al centro i problemi dell'umano esistere oggi. A questa sua opzione impegnata, che crede nel ruolo sociale e civile della letteratura, egli intreccia ripetutamente e vigorosamente la poesia di Dante.

Mi occuperò qui solo del romanzo autobiografico *Gli anni della nostalgia*, uscito nel 1987, tradotto in Italia da Emanuele Ciccarella ed edito da Garzanti nel 1997. Il titolo appare fedele all'originale, che letteralmente sarebbe traducibile come *Lettere per gli*

¹ Si veda il suo discorso all'Accademia Svedese: K. Ôe, *Japan, the Ambiguous, and Myself: The Nobel Prize Speech and Other Lectures*, New York, Kodansha, 1995.

² Una prospettiva sulla narrativa di Ôe è offerta da Y. Claremont, *The Novels of Ôe Kenzaburô*, New York, Routledge, 2009. Cfr. anche T. Iwakura, *Ôe Kenzaburo e Dante*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della "Commedia"*, a cura di E. Ardisino e S. Stroppa Tomasi, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2006, pp. 41-49.

anni della nostalgia o *Lettere agli anni più cari*.³ Si tratta di un romanzo di formazione, che riguarda due giovani: Kei, la voce narrante, in qualche modo un ritratto autobiografico, e il “fratello Gii”, che, come rivela l’autore, è “inventato”, e costituisce in qualche modo l’*alter ego* di Kei.⁴ Accanto a loro vi è la storia delle donne che in qualche modo li accompagnano: la sorella di Kei (Asa), la fidanzata poi moglie di Kei (Yu), e Setsu, moglie di Gii. Ma il focus è la crescita dei due protagonisti tra esperienze vissute ed esperienze lette. È ambientato nel Giappone tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del secolo scorso; le vicende consistono però soprattutto nei ricordi di eventi ricostruiti dalla memoria del protagonista, quindi riguardano anche la difficile transizione del paese verso la contemporaneità dopo il disastro bellico e l’occupazione americana, ma soprattutto la formazione dei due giovani. Le vicende si intrecciano tra presente e memorie, la narrazione è omodiegetica. Si situa in un luogo immaginario, un villaggio rurale, ai bordi di una foresta, collocato nell’isola di Shikoku, dove l’autore è nato, come il protagonista Kei, e nella capitale Tokyo, dove si svolge invece la carriera universitaria da studente e poi da scrittore della voce narrante e dove si è svolta anche quella dell’autore.

La storia è costruita sul presente, con molte analesi, attraverso cui si ricostruisce l’itinerario dei due giovani, che si frequentano fin dall’adolescenza. Spesso le analesi sono proposte in forma di lettere o come trascrizione di conversazioni telefoniche (da qui il titolo giapponese che parla di un’amicizia anche in assenza). Dante è fondamentale, ma non si tratta di una ricostruzione o riscrittura del poema o di altra opera di Dante, e neppure di un viaggio ultraterreno, ma di un’invenzione del tutto autonoma che affonda le proprie radici nell’opera del Nostro, citato spessissimo. Anzi, le citazioni costituiscono anche titoli di capitoli o comunque il poema ispira la stessa trama e struttura la narrazione. Ma la storia è moderna e giapponese. Non è la sola opera di Ôe in cui compare Dante, anche in *L’eco del paradiso*, tradotto in italiano da Gianluca

³ Leggo il romanzo in traduzione. Ho discusso della versione originale e della sua rispondenza nella traduzione italiana con Horiki Katsutomi. Ma non potrò offrire riflessioni sulla versione giapponese, e ovviamente mi scuso per i limiti della mia interpretazione a causa della carente competenza nella lingua originale.

⁴ Si veda l’intervista di Maria Corti allo scrittore, *Maria Corti, Intervista a Kenzaburo Ôe*, in «Autografo», vol. 34, 1994, pp. 85-94: 86. In un’altra intervista: *Kenzaburo Ôe, l’écrivain par lui-même, entretiens avec Ozaki Mariko* (l’intervista è uscita in Giappone nel 2007, ma la leggo e cito in traduzione francese) l’autore rivela su Gii: “On peut dire que c’est le personnage de mon propre rêve que je n’ai jamais réalisé” (*Kenzaburo Ôe, l’écrivain par lui-même, entretiens avec Ozaki Mariko*, trad. fr. C. Quentin, Arles, Philippe Picquier, 2014, p. 193).

Coci ed edito da Garzanti nel 2015, appare una memoria del poema dantesco. E forse nell'immensa opera di Ôe, che non ho esplorato completamente, vi sono altri casi in cui Dante agisce da motore del pensiero e della narrazione. Ma veniamo al nostro romanzo. Ne *Gli anni della nostalgia* Dante è centrale, sulla sua lettura è costruita addirittura la trama; l'azione dei due giovani, specie quella di Gii, ne è determinata, ne sono condizionati i sogni, le prospettive esistenziali, le scelte, e la fine. L'interesse per la poesia, coltivato anche a livello universitario con lo studio della letteratura occidentale, porta i due giovani alla conoscenza del poeta italiano e della sua poesia nella traduzione di Heisaburo Yamakawa (la prima traduzione del poema in lingua giapponese: del 1914 è l'*Inferno*, del 1917 il *Purgatorio*, del 1922 il *Paradiso*).⁵ Ma non c'è solo Dante, ci sono altri poeti, specie quelli inglesi, come Yeats, molto ripreso, o Blake e Donne, c'è il romanziere Malcom Lowry, ci sono Dostoevskij, Shakespeare, Rabelais, Faulkner, quasi a inverare un sogno che aiuta il protagonista a capire la sua vita, un sogno che "avrebbe compreso il contenuto di tutti i romanzi che non solo [lui], ma tutti gli altri uomini aveva[n]o scritto, stava[n]o scrivendo o avre[bb]e scritto".⁶

Nell'intervista che lo scrittore concesse a Ozaki Mariko più tardi, confessa che fu proprio questo il romanzo in cui egli cambiò tipologia di scrittura, integrando le letture in lingue straniere con la lingua giapponese: "Mon écriture est clairement une écriture ancienne et j'ai le profond sentiment que l'année où le changement dans la façon d'écrire a été le plus notable, c'est l'année où parut *Lettres aux années de nostalgie*. Mon écriture est certainement influencée par la lecture des langues étrangères, mais ce que je tire de ces langues je l'intègre à une écriture en japonaise qui correspond à la langue japonaise d'après Meiji pour construire une langue propre à mes romans".⁷

Tutta la scrittura di Ôe è intrecciata infatti con le sue letture. Non conosco un altro scrittore in cui altrettanto vigorosamente letture e scrittura interagiscono nel determinare le scelte narrative. La voce narrante, che è quella dello scrittore (ripetiamo, si tratta di un romanzo autobiografico, diremmo oggi di *auto-fiction*) parla delle sue letture e di quelle del "fratello Gii", molto più di quanto non parli delle sue scritture. Le letture, poetiche o narrative, servono a interpretare gli eventi, a dare una direzione alla vita dei due giovani, a determinare le scelte. Non solo l'opera di Dante è così

⁵ Sulle traduzioni di Dante in Giapponese si può vedere Michio Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche, 2000.

⁶ Si cita sempre da K. Ôe, *Gli anni della nostalgia*, trad. it. di E. Ciccarella, Milano, Garzanti, 1997, p. 141. Di seguito si indicherà solo il numero della pagina.

⁷ Ôe-Ozaki, Kenzaburo Ôe, *l'écrivain par lui-même*, p. 197.

protagonista indiscussa, ma anche la sua traduzione (quella di Yamakawa), perché si menziona il traduttore quasi ogni volta che viene letto o citato un passo; quindi si ricorre all'interpretazione, ovvero alla critica letteraria, con le sue chiarificazioni. Non si tratta di risolvere casi enigmatici, ma proprio di portare in campo l'approfondimento del testo che la critica ha determinato, favorendo ovviamente la comprensione del poema e la sua interazione con la vita dei protagonisti. Due soli esempi, perché questo inserimento di noi critici nella diegesi mi sembra unico e interessante. Nella vicenda, quasi all'avvio dell'interesse per Dante nell'adolescenza, Gii si interroga sul senso della destra e della sinistra nel viaggio di Dante e tenta di spiegarselo usando il globo celeste, ma giunge alla comprensione solo "leggendo un libro di saggi editi dall'Università di Harvard che [Kei] gli avevo mandato" (p. 245).⁸ Molto più avanti, nell'ultima parte, il protagonista parla delle preferenze critiche dell'amico dantista e scrive: "Oltre a Freccero, che in genere scriveva osservazioni brevi, ma molto precise, Gii amava Patrick Boyde, mitologo e specialista della storia delle scienze con una tendenza divulgativa, le cui teorie il mio amico dovette utilizzare quando spiegò a Yu il mondo di Dante, durante quella famosa passeggiata nella foresta. E ancora apprezzava molto Mazzotta, che approfondiva i ruoli di alcuni personaggi di Dante, come Catone nel *Purgatorio*, dal punto di vista filosofico" (p. 414).⁹ Addirittura la lettura di Freccero diventa essenziale in un capitolo successivo, al punto da citarne poi diversi passi.

1) *La formazione*

L'opera di Dante compare presto. Fin dalla prima pagina, veniamo a sapere che Gii, del cui progetto Kei e la sorella parlano, "ha conservato l'abitudine di leggere Dante, anche nei giorni in cui torna dal luogo dove dirige i lavori per il suo progetto" (p. 9). E compare presto anche il passato, quella gioventù segnata dal dolore, o meglio dalla

⁸ Potrebbe trattarsi Charles S. Singleton, *Dante Studies. I. "Commedia": Elements of Structure*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954, anche se poi Singleton viene menzionato, senza alcun riferimento a questo passo.

⁹ Si tratta dei saggi di Freccero raccolti da Rachel Jacoff in John Freccero, *Dante. The Poetics of conversion*, introd. e cura di R. Jacoff, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986 [trad. italiana: *Dante. La poetica della conversione*, trad. e introd. di Corrado Calenda, Bologna, Il Mulino, 1989]; P. Boyde, *Dante Philomytes and Philosopher: Man in the Cosmos*, Cambridge-UK, Cambridge University Press, 1981 (trad. it.: *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, introd. di M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1984); G. Mazzotta, *Dante Poet of the Desert. History and Allegory in the "Divine Comedy"*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

consapevolezza che il dolore è universale ed impregna la vita di tutti, come la letteratura. Ma se Kei pensa che poi esso perda la violenza della consapevolezza giovanile per diventare “una sensazione [...] pacata e profonda”, destinata a divenire “sempre più pacata e profonda” (pp. 10-11), Gii al contrario sostiene che esso (il dolore) in vecchiaia riprende la sua violenza, perciò porta a prova Dante: “sia l’inferno che il purgatorio della *Divina commedia* sono pieni di vecchi presi da violento dolore” (p. 11).

Dante è però portato in scena in modo determinante più avanti, per il canto XIII della prima cantica, dove si incontrano i suicidi reincarnati in alberi, dai cui rami spezzati esce sangue. Si tratta di un passo rivelatore non solo del ruolo di Dante ma del senso di tutto il romanzo, che è il racconto del tentativo di salvare una foresta mitica dalla cementificazione della modernità. I due protagonisti degli “anni della nostalgia”, infatti, vogliono conservare le tradizioni del loro villaggio situato nel centro rurale del Giappone degli anni Cinquanta, rivalutarne i miti e preservarne l’ecosistema, magari anche con interventi in agricoltura che trattengano i giovani in zona.

I miti tradizionali degli abitanti del villaggio attribuiscono agli alberi della foresta un ruolo essenziale: essi infatti consentirebbero le reincarnazioni dei morti: “La gente della foresta [...] dice che lo spirito, dopo la morte, si separa dal corpo e sale in cielo volteggiando come un aereo. Poi ridiscende per accomodarsi ai piedi di un albero a lui assegnato e rimanere lì per sempre” (p. 65). Ovviamente non è un dogma preso con assolutezza, è una speranza coltivata dall’infanzia attraverso il racconto dei vecchi, speranza che si fonda sulla metempsicosi, ma con un periodo di attesa ‘arboreo’: “Mia nonna, con voce tranquilla e melodiosa, mi diceva per incoraggiarmi: ‘Non devi preoccuparti, in questa valle, anche se gli uomini muoiono, il loro spirito ritorna nella foresta danzando nell’aria e poi si ferma ai piedi di un albero. Quindi anche tu, dopo la morte, aspetterai sotto il tuo albero e un giorno rinascerai in questo mondo’” (p. 66). Se la voce suadente della nonna può far sembrare il mito una delle tante favole che si raccontano per tranquillizzare i bambini, il narratore precisa presto il valore di questa credenza: “Pensavo spesso alla visione della vita e della morte degli abitanti della valle. Non era come una delle tante favole che si tramandavano oralmente, ma una vera e propria religione popolare. Non veniva raccontata come le altre storie della foresta, ma era come un filo che legava in profondità ognuna di esse” (p. 64).

Il valore di questo mito si chiarisce per i protagonisti con la lettura di Platone e con la conoscenza del significato della anamnesi nella sua filosofia, secondo cui la reminiscenza, stimolata dalla percezione degli oggetti sensibili, conduce l’essere umano a riscoprire gradualmente in sé quelle idee eterne che sono causa e origine del mondo

fenomenico. La conoscenza sensibile può dunque dare possibilità alla conoscenza intellettuale di avviare tale percorso. Ma non è solo Platone a dare fondamento a questa 'religione' della valle; alla filosofia si aggiunge la mitologia degli aborigeni australiani, che l'autore ha avuto modo di conoscere in un periodo di insegnamento trascorso in Australia.¹⁰ Secondo una loro credenza, la morte appare come l'occasione per il ritorno all'"eterno tempo del sogno" (p. 67), ovvero a quel tempo originario in cui sono accadute le cose importanti, un tempo di felicità in cui piante, animali, umani erano in felice armonia. Nei gesti irrazionali, come certi giochi infantili, ma anche nella scrittura creativa, si realizzerebbe, secondo il mito, una specie di allenamento a questo ritorno, un "allenamento per ritornare all'"eterno tempo del sogno"" (p. 68). Anche per queste credenze la foresta è il centro del mondo e ha una sua sacralità, essa è il luogo del "sogno", quindi vive fuori dal tempo ed è eterna, come le storie della valle e dei confini del villaggio di Shikoku dicono. È come la foresta dei suicidi che la ispira, fuori dal tempo ed eterna, da Dante rappresentata con una sua sacralità.

Il progetto di Gii è infatti inteso a dare consistenza all'"eterno tempo del sogno", a preservare la foresta e i suoi alberi dalla cancellazione. Tutte le credenze su cui si costruisce gran parte della narrazione sono motivate nel romanzo, e certamente anche nel processo inventivo, attraverso gli studi di un antropologo giapponese, studioso del folklore nipponico, Yanagita Kunio, autore già all'inizio del '900 di racconti e studi sui riti e le cerimonie primitive della gente comune del paese.¹¹ Il suo nome viene ripetutamente ripreso nella prima parte della narrazione, anche per definire i concetti di spazio e tempo e per supportare la credenza nel "tempo del sogno". Ma mi pare che egli sia più di un riferimento colto. Molte delle notizie della sua biografia si riflettono nei due protagonisti. Yanagita fu un esperto agronomo, attivo in ambito di politica agraria per migliorare la condizione dei contadini, come è Gii. Fu amante della letteratura, come Kei (ma anche Gii), e ha avuto la possibilità di coltivare la lettura quando nell'adolescenza visse presso una potente famiglia a capo del villaggio, ed ebbe la possibilità di accedere alla loro ricca biblioteca, come Kei fa presso Gii.¹²

Sulla base di questi principi, particolarmente la salvaguardia della foresta, che è anche la salvaguardia dell'"eterno tempo del sogno", Gii ha progettato un piano che dovrebbe

¹⁰ Cfr. Ôe-Ozaki, Kenzaburo Ôe, *l'écrivain par lui-même*, p. 193.

¹¹ Sullo studioso: D. Morse, *Yanagita Kunio and the Folklore Movement: The Search for Japan's National Character and Distinctiveness*, New York, Routledge, 2015.

¹² Si veda anche F. Dentoni, *Il Giappone nel dilemma fra tradizione e modernità. La figura e l'opera di Yanagita Kunio*, Città del Vaticano, Pontificia Univ. Gregoriana, 1982.

consentire lo sviluppo del villaggio senza danneggiare il suo aspetto tradizionale. È quello che viene definito il “villaggio meraviglioso”, a cui tendono tutte le energie del protagonista in età più matura e da cui parte la vicenda con le sue analesi. La sorella Asa chiama infatti Kei a casa dei genitori per il Capodanno, perché è preoccupata dalle pieghe che ha preso il progetto, ormai apertamente osteggiato dagli abitanti del villaggio. Gii pensa alla costruzione di un lago con al centro un’isoletta, “un piccolo mondo attraverso cui contemplare l’universo” (p. 449), dominata da un cipresso giapponese un “maestoso *hinoki*” (emblema di ogni albero in cui si reincarna un abitante della valle). Tuttavia il progetto ha trovato ostilità, perché gli abitanti della valle lo contrastano anche in modo subdolo. Il ritorno di Kei con la famiglia consente di rinnovare il legame con quegli anni di formazione adolescenziale che costituiscono gli “anni della nostalgia”. All’amico Gii, il protagonista confessa:

Quando parlavi del ‘Villaggio meraviglioso’ dicevi spesso ‘della nostalgia’, spiegandomi che anche questa era un’espressione presa da Yanagita Kunio. Io vi ho aggiunto la parola ‘anni’. Dentro di me gli ‘anni della nostalgia’ occupano un vero e proprio posto, come se fosse un luogo preciso in un angolo della mia mente. Anche ora, negli ‘anni della nostalgia’ vive il giovane Gii. Ci sono anche io giovane, che non conosco questa disumana vita metropolitana (p. 132).

Come detto, il punto di partenza per collegare Dante alla vicenda è l’identificazione del mito sulla collocazione dell’anima dei suicidi negli alberi del secondo girone del settimo cerchio con il mito locale dell’eterno ritorno e del folklore ad esso collegato. Le riflessioni sul legame che il villaggio e i suoi abitanti hanno con la foresta, che si staglia oltre i confini del territorio rurale, i miti che il villaggio ha elaborato sugli alberi di quel bosco e sul magnetismo che essi esercitano per gli abitanti del villaggio, specie quelli che vivono nella zona dei “confini”, come Gii, trova ragione profonda nel canto XIII dell’*Inferno*, con l’episodio di Pier delle Vigne e dei suicidi che abitano gli alberi del girone. Nessun cenno viene fatto alla possibile fonte di *Eneide* III. Nell’episodio Gii vede non solo un modo per dar vita ‘umana’ agli alberi, quindi per giustificare i miti e le storie locali, ma anche una forza vitale che deriverebbe dall’aggregarsi nell’albero parlante dei quattro elementi basilari di Empedocle, poi di Aristotele: una forza che distribuisce gli atomi anche nell’universo, ridando vita ai morti. Così si legge nella spiegazione che Gii fa alla futura moglie dell’amico:

Un albero nasce dalla TERRA, ma ricevendo calore diventa FUOCO e manda fuori dalla sua cima linfa, cioè ACQUA, e vapore, cioè ARIA. *Da l’altro geme e cigola come vento che va via*. La linfa dell’albero è

il sangue, mentre il vento sono le parole. Ciò appare subito chiaro se si fa un confronto con la meteorologia di Aristotele. Ma in questo canto, non solo in questo punto, bensì anche in altri, il vento e le parole sono stati tradotti da Yamakawa senza mettere bene in risalto il collegamento fra di loro. Questo credo sia un grosso errore. Dal piccolo ramo che Dante aveva spezzato con tanta leggerezza sono schizzati fuori *parole e sangue...*». (p. 39, maiuscoli e corsivi del testo).

La spiegazione di Gii è impostata secondo il saggio di Patrick Boyde *Dante Phylomiths and Philosopher. Man in the Cosmos* del 1984, che il personaggio di Ôe illustra servendosi di un ramo secco con cui disegna i quattro elementi della teoria di Aristotele che tanto aveva influenzato Dante.¹³ Alla p. 111 del libro di Boyde si trova anche l'illustrazione del rapporto fra i quattro elementi, che Gii disegna sulla sabbia per Yu, la fidanzata dell'amico, altro fatto che comprova la stretta relazione fra l'interpretazione della poesia di Dante e la vita dei protagonisti. Come i versi della selva dei suicidi si intrecciano con i miti locali e universali degli eterni ritorni, della vita dopo la morte, della partecipazione ad altre forme di vita, così nel corso del racconto i versi di Dante costituiscono sempre il mezzo per acquisire consapevolezza, capire a fondo un fatto, dare senso e significato a quanto accade.

Così Dante agisce anche nella storia di S, la fanciulla dal "kimono cremisi", come il vestito "sanguigno" di Beatrice, da cui si vorrebbe trarre un film, poi naufragato, sul villaggio. È proprio l'incontro del ragazzo Dante con la fanciulla, qualificata con le parole di Omero "Ella non pareva figliuola d'uomo ma deo" (p. 111), a ispirare la trama per una sceneggiatura 'nipponica', creata sul modello dei primi passi della *Vita nova* (che vengono ampiamente citati alle p. 110-5). La citazione dà il titolo al capitolo V della I parte del romanzo: "*Non pareva figliuola d'uomo mortale*". Anche questa storia si intreccia con i miti locali, perché il protagonista maschile è l'eroe Kamei Meisuke, che nel mito aveva assunto il ruolo di rappresentante del villaggio nel rifiutare la subordinazione al signore locale, causata da un rinnovamento del sistema politico amministrativo che intendeva eliminare la tradizionale autonomia del villaggio. Il giovane, innamorato della giovane, figlia del signore, si ammala ed elabora le fantasticherie sulla morte di *Vita nova* 23, 3-6 ("Di necessitate convene che la gentilissima [...] di questo secolo", che riprende le parole di Dante: "Di necessitate convene che la gentilissima alcuna volta si muoia").

Dopo varie vicende di vittorie e di sconfitte dei contadini, l'eroe muore in prigione, ed altre lotte seguono con altre figure che portano avanti la sua battaglia. Anche questa

¹³ Boyde, *L'uomo nel cosmo*, si veda alle pp.107-134.

vicenda si lega con lo spirito dell'eterno ritorno, perché in effetti la conclusione prevede che lo spirito di Meisuke si inoltri nella foresta. Questa scena sarebbe possibile con le tecniche cinematografiche, ma il film non viene realizzato, e il protagonista stesso giudica abbastanza scadenti le sue soluzioni per usare la bellezza dell'attrice S come una nuova Beatrice. Tuttavia, come si vede, il ricorso al Dante della *Vita nova* non è estraneo al problema centrale del romanzo, perché è anzitutto e sempre il problema della morte e della vita dopo la morte quello che guida i protagonisti verso Dante.¹⁴

A volte il poema di Dante compare per definire delle situazioni anche a livello personale, fornendo una lettura degli eventi in cui si imbattono i protagonisti. Ad esempio, quando il giovane Gii partecipa a una manifestazione contro il "Patto di sicurezza", firmato tra Giappone e USA nel luglio del 1960 per mantenere le basi statunitensi in Giappone, viene ferito gravemente. Racconta poi l'esperienza all'amico con ampi riferimenti, "come al solito, a Dante". Egli è dominato dall'ira per le violenze subite dalla polizia e per l'indifferenza dei manifestanti, quindi cerca "il punto della *Divina Commedia* che avrebbe reso insignificante la [sua] rabbia. Sapev[a] esattamente quale: il Canto XV del *Purgatorio*, dal verso centosei in poi", che cita (fino al verso 114, p. 332). Ma pur dicendosi "È lì, è lì", non riesce ad afferrare quei versi, che sono quelli della cornice degli iracondi, in cui è descritto l'*exemplum* del martirio di Stefano.¹⁵ Al posto di questi, altri versi, quelli del canto VII dell'*Inferno*, gli vengono in mente, "letteralmente crebbero nella [sua] testa insanguinata e dolorosamente, *facendo pullular quest'acqua al summo*" (p. 333). Quindi sono citati i versi 109-120 di *Inf.* VII, il canto degli iracondi dannati, e si aggiunge che "sia durante la permanenza in ospedale che nel periodo di convalescenza nella villa dei 'confini', il seguito di questi versi infernali non abbandonava il mio cuore. Nonostante cercassi di cacciarli via, essi pulsavano incessantemente nel mio petto come un battito cardiaco, dominavano la mia anima" (p. 334). Si tratta dei versi *Inf.* VII, 121-126 che con il doloroso lamento dei dannati in qualche modo riescono ad attenuare sia il dolore di Gii sia il disgusto per la gente che ha assistito alla sua caduta (un incidente nella manifestazione) senza aiutarlo, parlando della tristezza, del *fummo* che li ha accecati, della presente *belletta negra*, dell'impossibilità di parlare, usando gli stessi

¹⁴ La *Vita nova* compare qui e là, per esempio quando Gii va a Tokyo e guarda la folla, lui ormai abituato alle solitudini del villaggio, paragona l'andare e venire dei cittadini ai pellegrini del sonetto *Deh peregrini, che pensosi andate* (p. 325).

¹⁵ Questo passo ritorna alla fine, perché rappresentano la soggettività del pellegrino, come un "dramma mentale" (p. 481), non più legati all'ira.

elementi con cui Dante definisce il contesto e la pena degli iracondi dannati senza rimedio.

2) *La purificazione*

Il capitolo più drammatico del romanzo, in cui ambedue i protagonisti vivono esperienze a dir poco tragiche, menziona Dante solo nel momento in cui si apre lo spiraglio per l'uscita dal dramma. Il primo figlio di Kei nasce con una protuberanza sull'occipite che sembra prima condannarlo alla morte, poi alla demenza. Ma sopravvive e sopravvive anche all'intervento, e manterrà pure una qualche sua intelligenza; ma per lo scrittore accettarlo non è facile anche perché giunge in quello che egli definisce "il periodo più critico della mia esistenza" (p. 387). Parallelamente Gii fallisce nel suo progetto e uccide incidentalmente la compagna Shigheru, quindi tenta il suicidio, ma viene ugualmente processato e condannato a dieci anni di prigione (p. 397). Gli anni della "purificazione" che seguono per ambedue avvengono sotto l'insegna di Dante, che è il solo legame con la vita esterna accettato da Gii in carcere. Il primo capitolo della terza parte è intitolato con i versi conclusivi della seconda cantica di Dante: *"Io ritornai da la santissima onda / rifatto sì come piante novelle / rinovellato di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle"*, e segna veramente la rinascita attraverso Dante da una condizione di morte. "Un morto nella terra dei morti" viene definito il colpevole, che peraltro così si ritiene. "Voglio che Kei mi consideri morto", diceva Gii nel periodo di detenzione, come se fosse "caduto nella terra dei morti" (le citazioni da p. 405 e 411), in un luogo purgatorio, se non infernale, da cui però ha la possibilità di rinascere. Tutta questa parte è profondamente intessuta di citazioni dantesche, anzi è costruita sull'idea di conversione, resurrezione, rinascita, purificazione, parallela a quella che i protagonisti hanno individuato nel poema, applicandola alla loro cultura non cristiana e non occidentale. Kei dice di Gii alla sorella:

Spero vivamente che questa reclusione sia per lui il purgatorio che lo libererà dall'attuale inferno. Vorrei citare la traduzione di Yamakawa, che Gii ama molto. La sua pena dovrebbe cominciare così:

*Per correr migliori acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;*

e terminare così:

*rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda».*

Mia sorella apparve irritata da questo mio ‘sentimentalismo’ e mi rispose severamente:
“Il suo inferno continuerà”. (p. 412)

Il solo contatto con l'esterno che il colpevole vuole è Dante, che ormai legge solo nella traduzione inglese di Singleton con testo italiano a fronte e con i suoi interpreti, soprattutto la critica anglosassone, come si è visto. Osserva Kei:

Alla villa dei ‘confini’ [casa di Gii] ritornavano regolarmente i libri su Dante che Gii studiava in prigione. Libri vecchi e nuovi, tra cui c'erano anche quelli che avevo trovato in negozi di libri occidentali di Kanda e gli avevo spedito. Mi feci prestare questi volumi da Sei tramite mia sorella. Aprire questi libri ritornati dal carcere fu per me un'esperienza terribile. Vedevo le sottolineature in rosso che Gii aveva fatto e, qualche volta, anche i suoi brevi commenti con la matita nera. Copiavo in un quaderno le frasi da lui sottolineate insieme alle rispettive traduzioni, riportando anche i suoi commenti. In un volume in particolare, che io stesso gli avevo spedito, intitolato *Dante's Ulysses: From Epic to Novel*, di uno studioso di nome John Freccero, trovai numerose sottolineature. Si trattava di un estratto dagli atti di un convegno accademico sugli studi medioevali e rinascimentali, tenutosi presso l'università statale di New York. L'avevo ottenuto grazie al professor W, esperto di Rabelais e di rinascimento francese, e l'avevo mandato a Gii, sapendo che Freccero era uno dei suoi studiosi preferiti” (p. 413-4).

Dante è dunque la guida alla “purificazione” (p. 414) e a una conversione che si accompagna alle riflessioni dell'io narrante sulla *Commedia*, cui ormai anche lui si dedica, non più per suggerimento dell'amico e mentore, ma per un personale percorso che porterà pure lui a una conversione, relativa alla sua scrittura, al figlio e alla famiglia. Dal “mondo dei morti” Gii (con Dante) continua dunque a indicare la strada a chi vive nel mondo dei vivi. Praticamente succede quello che avviene ad ogni lettore di Dante che non prenda i suoi scritti solo come oggetto di studio, ma che voglia far interagire la lettura con la propria esistenza, che voglia far vivere il testo nell'oggi e farlo parlare per l'oggi.

Centrale nella lettura a questo punto è il naufragio di Ulisse, che diventa nel romanzo di Ôe paradigmatico dei fallimenti del protagonista. Non solo la *Commedia* appare a questo punto al protagonista come “un'opera avvolta dalle ombre del naufragio” (p. 415), perché si apre con la similitudine del naufrago con cui si identifica il *viator* perso nella selva selvaggia o nel peccato e si riscatta con l'approdo alla spiaggia del purgatorio con

la barca dell'angelo nocchiero, ma la figura di Ulisse diventa paradigmatica di scelte esistenziali che coinvolgono la storia di Kei come quella di Gii.

Il romanzo a questo punto si costruisce con una serie di tasselli di citazioni anche lunghe dal saggio di Freccero e dal poema. Viene riportato metà del canto di Ulisse, dal verso 94 alla fine, ovvero dai versi “né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né ‘l debito amore / lo qual dovea Penelopé far lieta”, versi che inducono il protagonista a riflettere sul suo ruolo in famiglia (pp. 416-8). Da questo nasce quell’“irrazionale pentimento”, l’“aura di dolore” che per il protagonista unisce il figlio con handicap e l’amico in carcere, ambedue irraggiungibili, anche se per diversi motivi: “La nascita di un bambino deforme, di cui avevo scritto in *Un’esperienza personale* in seguito mi impose un problema da risolvere, un problema al centro, non solo della mia vita privata, ma anche di tutti i romanzi che avrei scritto: la convivenza con un figlio handicappato” (p. 418).¹⁶

L’“aura di dolore” (p. 418) che pervade il protagonista a questo punto della sua vicenda, intrisa fortemente del fallimento esistenziale, richiama e spiega, quasi alla chiusura del romanzo, un commento che appariva nelle pagine iniziali, quando il protagonista, al momento *visiting professor* al Colegio de Mexico, quindi allontanatosi dalle responsabilità della famiglia, decide, su invito di Gii, di tornare a casa. Alla festa che si fa in suo onore, il collega messicano che l’ha organizzata in un locale che si chiama *Mater dolorosa*, gli suggerisce di ascoltare il suono delle campane:

Voleva ricordarmi un passo di *Sotto il vulcano* ispirato a Dante, di cui io e lui parlavamo spesso [...]. La frase del romanzo di Lowry a cui si riferiva era: *All’improvviso, fuori una campana risuonò: dolente ... dolore!* [...] L’idea di Lowry di utilizzare il suono delle campane si ispira direttamente a Dante, ed esattamente ai primi due versi della famosa iscrizione della porta:

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l’eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.”* (p. 72-73)

Però Ôe la riporta riferita dalla traduzione di Mori Ogai dell’*Improvvisatore* di Hans Christian Andersen, un’altra opera molto amata da Gii, riferendola agli spiriti che passano la porta nel canto III dell’*Inferno*. Ormai per il protagonista la vita è dominata da questa eco, che pervade il romanzo come una ricorrente nota musicale ed emotiva.

¹⁶ *Un’esperienza personale* è stato tradotto in italiano da Nicoletta Spadavecchia per Garzanti, 1996.

Essa però lo porta a una nuova consapevolezza come padre e marito, e a una rinnovata dimensione di scrittore.

2) *L'eterno ritorno*

Il saggio di Freccero su Ulisse è essenziale nel rinnovamento anche della scrittura di Ôe, infatti contiene un commento alle teorie del teorico ungherese Lukacs da cui il critico americano deriva le osservazioni sui generi narrativi, arrivando ad affermare la coesistenza nel poema dantesco di due generi, epica e romanzo, e quindi di due tipologie di narrazioni e di protagonisti.¹⁷ Anzi Lukacs mostra proprio con questa vicenda dantesca l'evolversi e lo stabilirsi della narrazione moderna, il romanzo, che soppianta l'epica. Ôe coglie l'indicazione di Freccero, che la visione cristiana di Dante fa coincidere le due modalità (epica e romanzesca) in una sola prospettiva circolare, dove non c'è termine per il racconto, perché il protagonista dà vita a un nuovo inizio, infatti Dante chiude il racconto come era iniziato, con la sua propria voce, in un moto circolare che riflette la circolarità della storia nella prospettiva cristiana.

Non solo, sotto lo stimolo della lettura di un saggio di Demaray, Gii individua l'influenza della Bibbia e del pellegrinaggio per la costruzione del poema di Dante.¹⁸ La presenza di numerose carte topografiche nel saggio lo aiuta a pensare al viaggio di Dante 'concretamente' e quindi a comprendere che per "immaginare il pellegrinaggio nell'aldilà, ovvero nel mondo trascendentale" (p. 434), occorre avere un modello topografico, qualcosa di reale che si è avuto sotto gli occhi. Questo "reale" che consente di immaginare il trascendentale è per lui costruibile nella foresta, è un nuovo progetto. Il "villaggio meraviglioso", ormai distrutto dalla cementificazione del fiume e da nuove strade, abbandonato dai giovani del villaggio, non rappresenta più l'ideale per il nuovo Gii, che infine cerca un modello di mondo appunto "trascendentale", per cui il purgatorio dantesco si costituirà come topografia esemplare.

¹⁷ Gyorgy Luckacs, *Teoria del romanzo. Saggio storico filosofico sulle forme della grande epica*, a cura di L. Goldman, Milano, Garzanti, 1974. Il saggio di Freccero, presentato alla Fourth and Fifth Annual Conference of the Center for Medieval and Renaissance Studies, State University of New York at Binghampton, uscì in *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di N.T. Burns e C.J. Reagan, Albany, SUMY Press, 1975, pp. 101-9. Si legge anche in J. Freccero, *Dante. The Poetics of Conversion*, pp. 136-152. Per le citazioni da Ôe, cfr. pp. 414-6.

¹⁸ Potrebbe trattarsi di J. G. Demaray, *Patterns of Earthly Pilgrimage in Dante's "Commedia": Palmers, Romers, and the Great Circle Journey*, in «Romance Philology», vol. 24, no 2, 1970, pp. 239-258.

Ma se Gii pensa a una nuova topografia, anche Kei pensa a una nuova modalità narrativa: “Io ero molto interessato alla sua idea di costruire su questa terra un modello che ci avrebbe aiutato a comprendere il mondo trascendentale. ‘Anch’io vorrei costruire, sotto forma di romanzo, un modello che aiuti a comprendere il mondo trascendentale. È questo il mio compito. In sostanza io e Gii stiamo cercando di realizzare la stessa cosa’, pensavo, facendomi coraggio” (p. 445). Da questa vicenda infatti il protagonista trae ispirazione per una nuova scrittura, un nuovo modo di narrazione, che viene anche messo a confronto con la ricerca di Dante di una nuova scrittura, come indicato alla chiusura del libello giovanile. Parlando di Dante, che finalmente con la guida di Virgilio riesce a realizzare la sua conversione, Gii indica all’amico in pratica il raggiungimento della conversione attraverso la morte e la resurrezione.

Kei, se vuoi scrivere un romanzo che narri di un pellegrinaggio dell’Io’ che commuova profondamente i lettori, non può essere altro che la storia della morte e della resurrezione dello scrittore stesso, non sei d’accordo? E questa storia, uno scrittore può scriverla una sola volta nella sua vita. Tutte le altre storie che si sforzerà di scrivere non saranno altro che il fallito tentativo di salire sulla montagna. Guarda Dante, anche lui c’è riuscito una volta sola (p. 438).

Il romanzo si chiude proprio con la realizzazione dei due progetti: Kei lavorerà alla scrittura della storia della formazione e della foresta, Gii attua la modifica del paesaggio, adattato a una profonda ispirazione dantesca e purgatoriale. Costruirà infatti nella valle un lago artificiale dalle acque nere, come le acque dell’Ade, ma con al centro l’isola in cui s’erge il maestoso *kinoki*, come l’isola del purgatorio.

L’ultima parte de *Gli anni della nostalgia* è tutta dominata e costruita sulla lettura del primo e del secondo canto del *Purgatorio*, visti come una meta immanente e trascendente della ricerca dei due giovani: immanente, perché prende forma nel progetto del nuovo paesaggio per la zona dei confini della foresta; trascendente, perché significa davvero la ricerca di una dimensione nuova della vita, quella oltre la morte, dove l’individuo si situa, secondo il mito del villaggio, in comunione con la natura, condotto da quell’amore che domina gli ultimi versi del poema. Infatti il protagonista legge la possibilità di un futuro di felicità per sé come scrittore e per il figlio idrocefalo, perché promesso dai versi “conclusivi della terza cantica: ‘Già volgeva il desio e l’*velle* di te e di Hikari [il figlio di Kei], sì come rota ch’igualmente è mossa, l’amor che move il sole e l’altre stelle’” (p. 142, la citazione è così interpolata e senza scansione dei versi nell’originale). Sono questi i versi su cui Gii spesso attira l’attenzione dell’amico,

collegandolo al sogno dell'eterno tempo.¹⁹ Essi sono nel romanzo di Ôe un *leit-motif* ricorrente per rivelare il significato più nascosto della vita di ogni personaggio: l'io scrittore, l'amico appassionato di Dante, il figlio con handicap, e persino indirettamente le mogli.

La chiusura è di morte, infatti Gii viene assassinato. La moglie e l'amica ne porteranno la salma sull'isoletta nel mezzo delle acque nere del nuovo lago, dove raccolgono verde erba per coprirla, in una scena di pace, che ricorda l'episodio di Casella del secondo canto purgatoriale, quell'"attimo di pace che [il *viator*] ha trovato fino alla ricomparsa di Catone [attimo] unico e meraviglioso. Che incredibile dolcezza!" (p. 448). La salma è infatti deposta ai piedi del "maestoso *hinoki*" che domina l'isoletta, in un perfetto connubio dei miti aborigeni e locali con l'immaginario purgatoriale, ma anche in una implicita accusa contro l'inquinamento moderno e urbano. La drammaticità del momento non impedisce di ricordare che scopo di tutto, del progettista Gii e dello scrittore Kei, è ricordare che "la forza della foresta cresce", nonostante l'inquinamento radioattivo, che la vita si rinnova proprio grazie a quelle foglie che hanno la forza di assorbire i veleni (p. 492).

Questa splendida circolarità, che caratterizza la natura, si riflette nella circolarità della scrittura, rilevata a proposito dell'idea di storia e del ruolo della conversione che determina il poema di Dante, diverso sia dall'epica sia dal *novel*, ma che viene a determinare anche la nuova scrittura di Kei, che si nutre della poesia che esalta "l'amor che move il sole e l'altre stelle" ovvero l'amor che "lega il cielo e la terra, e anche l'autore e il lettore" (p. 482). Le ultime parole sono la promessa da parte dell'io narrante della composizione di "molte, moltissime altre lettere a noi, a noi che viviamo nel cerchio eterno degli anni della nostalgia" (p. 497), ovvero la scrittura delle lettere che costituiscono il romanzo, questo romanzo, in cui Dante dà voce al protagonista per scrivere come "abitante della foresta", o come "spirito sano, tipico degli abitanti del villaggio nella valle", dando voce quindi alle memorie della collettività (p. 291 e 37).

Dante e il romanzo che è derivato dalla profonda meditazione e conoscenza del poema contribuiscono all'interrogarsi sull'esito della vita umana e sulle questioni ad essa legate,

¹⁹ I versi di *Par.* XXXIII, 142-145 sono citati ancora a pp. 469-70, e ricordati pure più avanti, p. 482, discutendo un saggio di Freccero, che suppongo sia *Introduction to the "Paradiso"*, un'introduzione alla traduzione della *Commedia* di John Ciardi, uscita a New York presso New America Library nel 1961. Si legge in Freccero, *Dante. The Poetics of Conversion*, pp. 209-220. Si veda anche Ôe-Ozaki, p. 193.

che l'autore dice di essersi posto particolarmente all'epoca della scrittura.²⁰ Nell'intervista che il giapponese Ôe rilasciò a Maria Corti nel 1994, lo scrittore rivela che Dante lo ha "influenzato in modo profondo e a diversi livelli".²¹ Infatti il poema, come la critica sul poema, fornisce ispirazione non solo per le scelte della vita, ma anche per il rinnovamento della letteratura, in quanto consente all'autore quella condizione di "straniamento" che gli permette poi di vedere e di raccontare le tradizioni popolari. I versi di Dante divengono gli strumenti di mediazione per porre i miti locali nel contesto globale, per cui necessitano di "una radicale, assoluta autonomia dello spirito".²² Questa novità determinata da Ôe nella storia letteraria giapponese è ben riconosciuta dalla critica: "Votre roman marque, il me semble, ce point de rupture", scrive Ozaki nella sua intervista.²³

Il romanzo è portatore di un messaggio di responsabilità che trova nella poesia di Dante il suo appoggio. Anzi la lettura di Dante è fatta proprio per capirsi, per trovare un indirizzo, affrontando i temi maggiori dell'oggi, l'inclusività, la difesa della natura e degli ecosistemi, il rispetto delle diversità, anticipati (siamo negli anni '80 del secolo scorso) dall'intuizione narrativa. Quando Gii decide di leggere il poema precisa: "Credo di conoscere teoricamente quest'opera abbastanza bene, il viaggio all'inferno, poi al purgatorio e infine al paradiso. Ma per collegare Dante a me stesso, dovrò leggere con calma verso per verso, dedicandoci molto tempo e attenzione. Se no, sarà impossibile digerire un'opera del genere e lasciare che la sua luce si rifletta sui miei problemi presenti e futuri" (p. 241).

Evidentemente l'autore è riuscito a cogliere la luce di Dante, che risulta in questo romanzo davvero forte e illuminante, anticipatrice.

Bibliografia in ordine cronologico

1954

C.S. Singleton, *Dante Studies. I. "Commedia": Elements of Structure*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954.

1961

J. Freccero, *Introduction to the Paradiso*, in Dante, *Commedia*, tr. ing. di J. Ciardi, New York, New America Library 1961.

²⁰ Ôe-Ozaki, *Kenzaburo Ôe, l'écrivain par lui-même*, p. 191.

²¹ Corti, *Intervista a Kenzaburo Ôe*, p. 89

²² Corti, *Intervista a Kenzaburo Ôe*, p. 86

²³ Ôe-Ozaki, *Kenzaburo Ôe, l'écrivain par lui-même*, p. 194

1970

J.G. Demaray, *Patterns of Earthly Pilgrimage in Dante's "Commedia": Palmers, Romans, and the Great Circle Journey*, in «Romance Philology», vol. 24, 1970, 2, pp. 239-258.

1974

G. Luckacs, *Teoria del romanzo. Saggio storico filosofico sulle forme della grande epica*, a cura di L. Goldman, Milano, Garzanti, 1974.

1975

Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance, a cura di N.T. Burns e C.J. Reagan, Albany, SUMY Press, 1975.

1979

G. Mazzotta, *Dante Poet of the Desert. History and Allegory in the "Divine Comedy"*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

1981

P. Boyde, *Dante Philomytes and Philosopher: Man in the Cosmos*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 1981.

1982

F. Dentoni, *Il Giappone nel dilemma fra tradizione e modernità. La figura e l'opera di Yanagita Kunio*, Roma, Pontificia Univ. Gregoriana, 1982.

1984

P. Boyde, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, introd. di Mario Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1984.

1986

J. Freccero, *Dante. The Poetics of Conversion*, introd. e cura di R. Jacoff, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986.

1989

J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, trad. e introd. di C. Calenda, Bologna, Il Mulino, 1989.

1994

Maria Corti, *Intervista a Kenzaburo Ôe*, in «Autografo», vol. 34, 1994, pp. 85-94.

1995

K. Ôe, *Japan, the Ambiguous, and Myself: The Nobel Prize Speech and Other Lectures*, New York, Kodansha, 1995.

1997

K. Ôe, *Gli anni della nostalgia*, trad. it. di E. Ciccarella, Milano, Garzanti, 1997.

2000

M. Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche, 2000.

2004

T. Iwakura, *Ôe Kenzaburo e Dante*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, a cura di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2006, pp. 41-49.

2009

Y. Claremont, *The Novels of Ôe Kenzaburô*, New York, Routledge, 2009,

2014

Kenzaburo Ôe, l'écrivain par lui-même, entretiens avec Ozaki Mariko, trad. fr. C. Quentin, Arles, Phlippe Picquier, 2014.

2015

D. Morse, *Yanagita Kunio and the Folklore Movement: The Search for Japan's National Character and Distinctiveness*, New York, Routledge, 2015.

Dante Papers

I saggi americani di Borgese

GANDOLFO CASCIO

Rubè nella selva

Non avviene sovente ciò che auspicava Bloom, ovvero che la critica realizzi la propria vocazione artistica:¹ forse perché si tratta solo d'una splendida e instillata lusinga; eppure il caso di Borgese pare soddisfare a dovere questo benedetto capriccio: solo che qui la questione s'imbrogia, dato che si ha a che fare con un critico-scrittore e, dunque, una sostanziale complessità di ruoli di azioni di percezione; e allora a chiedersi "quale mestiere viene prima, l'uno o l'altro?".²

Anche nel caso di Borgese questa risulta essere una domanda oziosa, dato che nei suoi testi critici senza fatica si riconosce la medesima voce, cioè lo stile, che segna i romanzi. In particolare mi riferisco alla costante presenza di quel:

tarlo malefico e paziente che rosica il cervello di dubbi e li trastulla con le sue geometriche astrazioni, come in una "danza moderna, misurata e ironica; una frenesia, com'è tutta la nostra vita, che imita la ragione".³

Infatti anche le argomentazioni saggistiche sono affollate da angosciate ambiguità, da:

ritorsioni così frequenti col *ma* [...], talora attenuate in *ora* [...]; e soprattutto il fatto che tra le formule critiche più pregnanti di Borgese abbiano luogo quelle che constano di un ossimoro o quanto meno di un paradosso aggressivo.⁴

¹ «Criticism, which is either part of literature or nothing at all»: H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973), New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, p. XIX.

² Il rigore del catasto conferma il critico, dato che la *Storia della critica romantica in Italia*, è del 1905 (Napoli, Edizioni della «Critica») e le poesie de *La Canzone paziente* del '10 (Napoli, Ricciardi), ma qui è anche superfluo rammentare che la pubblicazione è preceduta da anni di meditazioni e prove.

³ G. Cascio, *Quasi un romanzo*, prefazione in G.A. Borgese, *Il pellegrino appassionato* (1933), a cura di G. Cascio e G. Librizzi, Roma, Avagliano, 2019, p. 12.

⁴ P.V. Mengaldo, *Giuseppe Antonio Borgese*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 30.

Una idiosincrasia prettamente novecentesca, si direbbe, di cui Borgese è consapevole, che lo travaglia e che lui, da una parte, sente il dovere di rappresentare e che, dall'altra, lo porta a comprendere che il poeta deve possedere la suprema ambizione alla concordia, perché «Come tutte le attività dello spirito, anche l'arte aspira verso l'unità dell'idea: la diversità delle cose viventi, che le fa efimere e caduche, la tormenta come un'illusione da superare».⁵

È in Dante che egli trova il campione da imitare, il rifugio in cui rimediare qualche conforto. Già dai primi anni, come senza equivoco documenta questa poesia, Borgese mescola la biografia di giovane uomo a quella del suo sosia di carta e, appunto, a quella del poeta medievale che, più o meno alla stessa età, si era trovato in una situazione di crisi che, fraternamente, li accomuna:

Più tardi dal mio petto, come da una scabra rupe,
sentii sgorgare le mie canzoni, pure e cupe;
e nella *mezza* luce sgomentevole del *cammino*
vidi prolungarsi l'ombra di Rubè.⁶

Data la situazione, sebbene *mezza* si riferisca alla luce, la posizione nel verso a così poca distanza dal sostantivo *cammino*, richiama, come una eco lontana ma udibile, l'*ouverture* della *Commedia*. E, per restare a *Rubè*, avrà certo un significato, il fatto che il giovane avvocato siciliano, dentro la testa, si porti Virgilio.⁷

In aggiunta, ci sono i riscontri trovati nei *Vivi e i morti*. Con una certa ironia Eliseo Gaddi ritrova il terzo verso di *Tanto gentile e tanto onesta pare*⁸ e lo usa per riprendere la compagna: «Ma quando si mette a discorrere lei, cara amica, non ci si ficca in mezzo neanche una sillaba, e ogni lingua divien tremando muta»;⁹ e sempre con un

⁵ G.A. Borgese, *Personalità e stile* (1908), in Id., *Poetica dell'unità. Cinque saggi* (1934), Milano, Mondadori, 1952, p. 32.

⁶ Id., *La giovinezza* (III), in *Le poesie di G. A. Borgese* (1922), a cura di G. Cascio, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2020, p. 127; corsivi miei.

⁷ «Veramente egli aveva portato qualcos'altro del suo [...] e, conoscendo bene l'Eneide in latino e la vita di Napoleone in francese, giudicava che tutti, a cominciare da se medesimo, fossero intrusi in questo mondo fuorché i geni e gli eroi»: *Rubè* (1921), Milano, Mondadori, 1949, p. 9.

⁸ «ch'ogne lingua deven tremando muta,»: *Rime* XXII e *Vn* XXVI 5.

⁹ G.A. Borgese, *I vivi e i morti* (1923), Milano, Mondadori, 1927, pp. 130-131.

tono canzonatorio viene citato il *Purgatorio*: «il fantolin corre a la mamma»;¹⁰ strategia stilistica adottata anche nel *Pellegrino*, dove ripete un altro verso altrettanto arcinoto: «alle Normali, il professore di scienze quando la chiamava alla lavagna non tralasciava nessuna volta di aggiungere: “Ed ecco quasi al cominciar dell’erta...”».¹¹

Più considerevole e grave mi appaiono questi altri passaggi in cui, sempre il protagonista, prova a raccapezzarsi, a mettere insieme un senso nella personale situazione quando, affaccendato a leggere l’*Inferno*, ritrova la personale e infelice biografia:

Rientrò rabbrivendo e, preso un libro, sfogliò precipitosamente le prime pagine, finché trovò il verso che cercava:

*si che la tema si volge in desio.*¹²

In seguito, verso la conclusione del romanzo, Gaddi, prima di giungere alla morte, in uno stato di abbandono del sé, si rispecchia in Dante:

– Che scrive di bello, professore? Vedo fogli grandi. Oh, perdoni l’involontaria indiscrezione. È tornato al lavoro? Me ne compiaccio.

– Nulla di mio – disse Elio, vergognandosi. – Copio. Pensi che disoccupato! Copio la Divina Commedia, come se mancassero edizioni a stampa. – E rise.¹³

Un gesto apparentemente salvifico, non fosse che si tratta, per quanto dolcissima, d’una illusione che non riesce a candidarsi come soluzione esistenziale ma che resta un mimo, l’inconcludente rappresentazione teatrale di un pietoso fallimento. Come pure in quest’ultima sequenza: «Ricordava la luna, Giove, gli altri pianeti, quali apparvero a Dante, il pellegrino del cielo»¹⁴ che rimanda ai racconti del *Pellegrino appassionato* e, ivi, all’immagine di Borgese come un restaurato Dante, picaro attraverso un’Italia ancora cara ma ormai insensibile, irriconoscibile.

¹⁰ *Ivi*, p. 279; la citazione è da *Purg.* XXX 44.

¹¹ G.A. Borgese, *Il campanello*, in *Id., Il pellegrino appassionato*, cit., p. 157.

¹² G.A. Borgese, *I vivi e i morti*, cit., p. 266; verso di *Inf.* III 126.

¹³ G.A. Borgese, *I vivi e i morti*, cit., p. 361.

¹⁴ *Ivi*, p. 280.

Nella prospettiva della ricezione creativa andrebbe considerato anche *Atlantide*, l'incompiuto poema in tre cantiche,¹⁵ e il ciclo dei romanzi, che propongo di leggere come una sorta di costruzione dantesca (uso di proposito questo sostantivo inconfondibilmente borgesiano): dove *Rubè* è il racconto della caduta, mentre quelli che gli seguono realizzano la fase meditativa del *Purgatorio* e, infine, quella ascensionale verso la salvezza.¹⁶

Diversi anni prima, nel maggio 1902, Marietta, allarmata dall'eccessiva influenza di D'Annunzio sul giovane artista, riceve dal fratello una missiva in cui, pur dandole ragione, si giustifica e prova a farle capire che tali dinamiche sono comuni, normali addirittura, a quell'età. La giustezza della risposta lascia però spazio anche per comprendere qualcosa sulla stima che il giovanotto ha di sé, ponendosi in coda a cotanto senno:

Ebbene, ti domando io, c'è mai stato un artista, sia pure grandissimo, che a diciannove o vent'anni ed anche parecchio più in là, non abbia sentito prepotentemente l'influenza d'un poeta dell'età sua, e non l'abbia involontariamente seguito? Dante imitò il Guinicelli, Tasso l'Ariosto, Foscolo l'Alfieri, Leopardi il Monti, Carducci [...].¹⁷

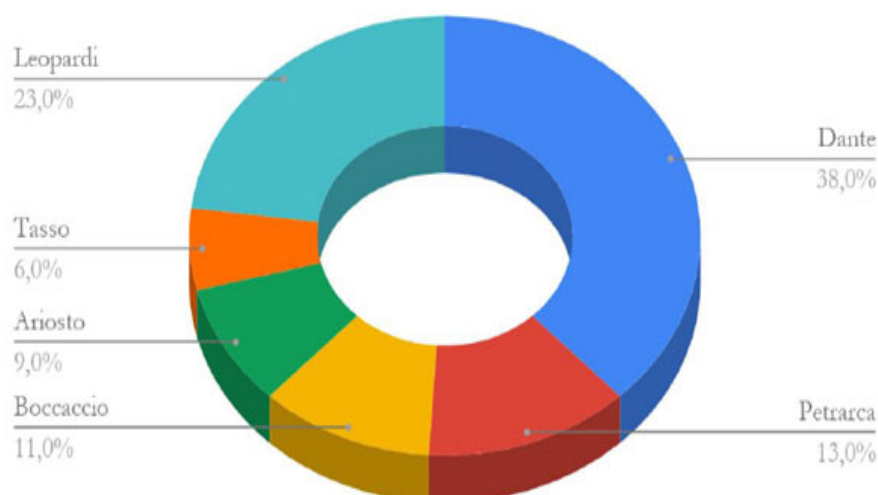
I saggi italiani

¹⁵ Al momento oltre alle carte conservate nel «Fondo Giuseppe Antonio Borgese» della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze, si conosce solo quest'edizione: «*L'Atlantide*». *Poema inedito di G. A. Borgese*, a cura di S. Gentili, in «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», Firenze, Olschki, 1990, pp. 167-255), per cui si veda M.M. LENZI (a cura di), *Materiali inediti per il poema «Atlantide» di G.A. Borgese*, Firenze, Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", LV, 1992.

¹⁶ G.A. Borgese, *Rubè*, Milano, Treves, 1921; *I vivi e i morti*, cit.; *Tempesta nel nulla*, Milano, Mondadori, 1931.

¹⁷ G.A. Borgese, citato in L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane* (1985), Milano, Adelphi, 2000, pp. 70-71.

All'interno del *corpus* saggistico il nome di Dante e i riferimenti alla *Commedia* ricorrono con una frequenza regolare e ragguardevole;¹⁸ perdipiù riscontrando una vistosa discrepanza rispetto ad altri autori classici.¹⁹



Oltre a questo elemento quantitativo c'è da notare che nei testi comparativi a Dante spetta un indiscusso primato: una soluzione critica cui Borgese è pervenuto già negli anni giovanili, come dimostra un'altra lettera inviata allo zio Giovanni, che da sempre è un suo interlocutore privilegiato. Corrispondente in quel periodo a Berlino, lo mette a parte di un suo giudizio sul *Tristano*, proclamandola «la cosa più grande che abbiano fatto gli uomini dopo la *Divina Commedia*».²⁰ L'esuberanza del paragone spropositato che si accorda a un ventenne, ma è comunque conveniente serbare questa osservazione. Se in generale si ha a che fare con occorrenze che si risolvono in echi o rimandi, alcuni scritti sono invece di esclusivo argomento dantesco o perlomeno la questione dantesca è di sostanziale rilevanza. Tra questi va fatta una doppia distinzione: ci sono degli

¹⁸ La frequenza dei lemmi «Dante», «Alighieri» e «Commedia» nelle principali opere saggistiche borgesiane pubblicate nel periodo 1905-1953 riporta ± 20 occorrenze per ogni titolo; valori anomali sono riscontrabili solo in *Gabriele D'Annunzio* (1909): 5 occ., *Italia e Germania* (1915): 2, *Foundations of the World Republic* (1953): 12, *La mia prospettiva estetica* (1953): 7. I dati sono ripresi da F. Guazzo, *Per un primo regesto bibliografico ragionato degli studi danteschi di G.A. Borgese*, Utrecht, Observatory on Dante Studies, 2020, slide 5.

¹⁹ I dati del diagramma sono ripresi da *ivi*, slide 6.

²⁰ G.A. Borgese, in L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, cit., p. 77.

inediti,²¹ che qui a malincuore devo trascurare, e quelli noti; ci sono gli “italiani” e gli “americani”.

Il *Dante, Pascoli e D'Annunzio*,²² datato 1911, è dedicato agli interventi recenti dei «due maggiori poeti italiani»²³ dell'epoca. Borgese recensisce di Pascoli il discorso preparato in occasione dell'inaugurazione del monumento dantesco a New York scolpito da Ettore Ximenes; e di D'Annunzio il «proemio per l'edizione monumentale della *Divina Commedia*».²⁴ Al primo è riservato un commento acido, che lo incolpa di accidia e scorrettezza, proprio perché è un esperto di queste questioni. Per farlo, in modo pressoché prevedibile, prima, e in apparenza, lo giustifica, ma in realtà la frase che usa si può leggere come una superba antifrasi:

Pascoli ha accolto il tema, mi sia lecito immaginarlo, con una qualche segreta ripugnanza, e lo ha meditato con l'animo di un disgraziato adolescente sottoposto alla tortura del componimento. *Dante a New York*, diceva il tema, e, per mettere insieme quel nome storico con quella designazione geografica, non v'era nulla di meglio che profittare di un altro illustre italiano, il cui nome solo basta a compendiare tutte le possibili e immaginabili relazioni fra l'Italia e il nuovo mondo: Cristoforo Colombo. Quanto poi a trovare un nesso fra Dante e Colombo, ecco lì pronto il navigatore Ulisse dell'*Inferno* dantesco.

Comincia dunque il componimento:

Esule a cui ciascuno fu crudele,
tu cui da sé la dolce patria scisse
e spinse in mare legno senza vele.

²¹ Una ricerca sui testi inediti e i taccuini delle lezioni va ancora fatta; riporto qui comunque le informazioni sui materiali conservati nel fondo fiorentino: «Un testo ds. acefalo su Dante [... e la] recensione ms. di Borgese [a R.L. John, *Dante*, Wien, Springer Verlag, 1946]»: in M.G. Macconi (a cura di), con la collaborazione di M.M. Lenzi e D. Mannucci, *Catalogo del Fondo Giuseppe Antonio Borgese della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze*, Firenze, Gonnelli, 2009, p. 57; «Un testo ds. senza titolo e incompleto con riferimenti a Dante e Agostino» (*Ivi*, p. 92); la «conferenza dal titolo: “Universality and Catholicism in Dante”, tenuta nel 1947 presso l'«Institute for the Study of History of Culture» (*ivi*, p. 100); le cartelle intitolate «Dante Lectures» (cfr. *ivi*, p. 23), «Dante/Notes/Lectures/Classes/71» (cfr. *ivi*, p. 37) e «Dante. Notes taken temp[...] (for Spring lecture[...]other[...])» (cfr. *ivi*, p. 37). Suppongo che copie di questi materiali e anche altri si potranno riscontrare nelle varie sedi che accolgono carte borgesiane, per cui cfr. le indicazioni in G. Cascio, *Le opere di Giuseppe Antonio Borgese*, in *Le poesie di G.A. Borgese*, cit., p. 151.

²² In *La vita e il libro*, cit., III, pp. 93-101.

²³ *Ivi*, p. 93.

²⁴ *Ivi*, p. 94. È l'edizione con commento di L. Passerini, Firenze, Olschki.

Abbiamo subito un Dante sdolcinato e piagnucoloso, un Dante cui ciascuno (e nessuno meglio del Pascoli dantista sa che questa è un'iperbole da epitafio) fu crudele, un Dante che non somiglia più al ghibellin fuggiasco, ma tiene dell'orfano smarrito, del fringuello cieco, del mendico errabondo.²⁵

Con D'Annunzio il tono è, se possibile, ancora più violento, simile a una riuscitissima frustata barettiana. Borgese disapprova la:

prosa sontuosa destinata ad ornare una stampa da collezionisti [... e con] il compito d'arricchire con le sue belle parole un libro che per i pezzenti costerà cinquecento lire e costerà tremila lire per un paio di letteratissimi Nababbi, che, volendo davvero essere danteschi d'anima e di costume, si sono fatto un Dante d'oro e d'argento.²⁶

Parole severissime, si capisce, rivolte anche a un pubblico più preoccupato dello scrigno, piuttosto che del tesoro, ma che valgono anche per Pascoli, perché spartiscono «il torto di non rifiutare la loro complicità»²⁷ ad attività del genere. Sono riflessioni quelle borgesiane, a ragione, che colpiscono dritto al centro di un problema, quello della spettacolarizzazione e commercializzazione della cultura che, ahinoi, da allora è solo peggiorato. Oltre a disprezzare la lussuosa edizione Borgese rimprovera al poeta lo scialo delle descrizioni, soprattutto geografiche, quando:

Purificato di tutti gli orpelli e mondato di tutti i ghirigori il proemio di D'Annunzio si riduce a una mossa di sdegno da parte di un poeta che volevano costringere a farsi presentatore di Dante al pubblico in una rappresentazione di gala. E qualcuno deve averlo letto con dispetto e rossore.²⁸

Il secondo testo è una lunga nota critica alla fortunatissima biografia di Gallarati-Scotti uscita nel '21²⁹. Il giudizio è fondamentalmente favorevole:

ha pagine belle come quelle sull'esilio e i peccati di Dante (95-96) e quella sulla vita politica come bancarotta (158) e quelle sul ritorno irrazionale al regno di Dio (166 e seguenti) e quelle sulla vita a Ravenna; perciò aggiunge qualche chiaroscuro all'ombra convenzionale di Dante e restringe un poco lo spazio invarcabile che ci separa da lui.³⁰

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 95.

²⁸ *Ivi*, p. 98.

²⁹ T. Gallarati-Scotti, *Vita di Dante* di, Milano, Istituto Italiano per il Libro del Popolo, 1921.

³⁰ G.A. Borgese, *Il Dante di Scotti*, in Id., *Tempo di edificare* (1923), Milano, Treves, 1924, p. 213.

Tuttavia non poche sono le riserve. Una è suscitata dall'eccessiva attenzione agli aspetti della vita pubblica:

La sproporzione fra le testimonianze che Dante dà di se stesso e i controlli e le integrazioni di cui disponiamo fuori delle opere sue genera uno squilibrio a cui forse nessuno ha il potere di sottrarsi. Questa invadenza del poeta pesa sullo storico anche più che sei secoli di ripetizioni bigotte: l'ultimo dei quali pesantissimo.

Nell'insieme mi pare che lo Scotti abbia resistito bene a questi pericoli. Esagera anch'egli, come quasi tutti, l'importanza obbiettiva della politica fiorentina di Dante, dimenticando a volte ch'egli non fu sovrano della sua città, ma magistrato, con altri cinque, per breve tempo, e che l'ipostasi sublime della *Commedia* dev'essere accettata con beneficio d'inventario quando si tratta di mettere, nello stretto quadro della storia, Dante Alighieri di fronte al papa e accanto all'imperatore.³¹

Quando è più grave l'errore, più gagliardo è il rimprovero. La lettura di alcuni fatti e personaggi è compiuta secondo uno spirito ancora ottocentesco, felice di trovare eroici e dolci naufragi:

Si potrà forse dissentire da lui in ciò che riguarda il soggiorno parigino di Dante, si dovrà dissentire dall'interpretazione, una volta tanto romantica, che dell'episodio di Ulisse (spiegato come un'esaltazione dell'audacia poetica di Dante stesso) dà lo Scotti, a cui non dovrebbe piacere questo modo d'intendere l'Inferno come un paradiso laico ed ereticale ove la legge di Dio condanna mentre la legge del poeta santifica.³²

Nel 1931, l'anno che lo vede partire per l'America, compila la voce «Critica» per l'*Enciclopedia Treccani*. Borgese, nel paragrafo dedicato a Dante, si sofferma sugli elementi normativi che costituiscono lo schema stilistico³³ del fiorentino:

Le sue regole tecniche, culminanti nella quadripartizione della *gravitas sententiae, superbia carminum, constructionis elatio* e *excellentia verborum*, sono certamente grammatiche e retoriche, ma

³¹ *Ivi*, pp. 209-210.

³² *Ivi*, p. 211.

³³ Il passo cui Borgese fa riferimento è nel *Dve* II iv 7: «Sed obmittamus alios, et nunc, ut conveniens est, de stilo tragico pertractemus. Stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat.».

miranti a un fine intimo della poesia, che è di commuovere l'animo sublimandolo, non a fini estrinseci o pratici o finti.³⁴

Le riflessioni di uno scrittore su un altro quasi mai sono interessanti (solo) per quello che ci dicono sull'autore studiato ma (soprattutto) per quello che ci raccontano su chi le scrive. Da questa premessa, viene da pensare che ciò che Borgese individua in Dante sia un segno, o perfino il sigillo, di quella tensione che lui stesso prova a mettere in atto. Tale sforzo – o, se si vuole, dichiarazione di poetica – diviene ancora più netto appena Borgese, un po' oltre, si dedica a Petrarca, indicandolo sbrigativamente come il portavoce di una critica letteraria finissima, ma languida e narcisistica:

Più erudito e conoscitore che critico, il Petrarca, nonostante la vastità della sua informazione, non portò contributi fortemente precisabili al movimento delle idee e al mutamento dei valori: tranne col fatto, molto ragguardevole, che per opera sua, delle sue attente letture, dei suoi appassionati commenti, molta parte della letteratura latina dal fastigio di fredda venerazione su cui stava venne condotta a una familiarità di gusto artistico e dilettono: dunque a un'aria pienamente umanistica. Dove avrebbe potuto giovare all'intelligenza e alla valutazione di poeti nuovi o ignoti, quasi di regola mancò, ed è celebre per la lapidaria parsimonia il giudizio, gravemente riduttivo, che diede di Dante.³⁵

Per dare il massimo di credibilità alla sua conclusione, rammenta al lettore l'imperdonabile errore di giudizio sull'autore della *Commedia*.³⁶ Una scelta, quella di Borgese, giustificabile sul piano dei contenuti, e che pure appare come il tentativo di spedire a Croce qualche segnale. I rapporti tra i due sono ormai rovinati da almeno una decina d'anni, per una diversa, opposta, visione estetica e, parrebbe, per il timore di Croce di perdere, anche solo una parte, del suo dominio.³⁷ La divergenza di visione, nata attorno al libro su Vico,³⁸ è ormai mutata in dissidio quando il vecchio maestro nello

³⁴ G.A. Borgese, voce «Critica letteraria» nella *Enciclopedia Treccani* (1931), poi come *Sommario di Storia della Critica*, in Id., *Poetica dell'unità. Cinque saggi* (1934), Milano, Mondadori, 1952, p. 143.

³⁵ *Ibid*, pp. 144-145.

³⁶ Per il commento di Petrarca, cfr. *supra* I, n. 18.

³⁷ «Croce è seccato perché si dice troppo bene di me. Pare impossibile che i grandi uomini siano capaci di così meschine gelosie!»: G.A. Borgese, lettera allo zio Giovanni, Monaco 16 settembre 1910, in L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, cit., p. 83.

³⁸ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911.

sciagurato volume di studi danteschi dato fuori per il sesto centenario,³⁹ con piglio burocratico si mette a distinguere tra ciò che è poesia da quello che non lo è, e lo fa in modo esteso, giustappunto, nel capitolo intitolato *La struttura della «Commedia» e la poesia*.⁴⁰ La sezione che però avrà impressionato maggiormente l'allievo è *Carattere e unità della poesia dantesca*,⁴¹ per l'uso della parola chiave *unità*. Su questo punto, per lui vitale, Borgese tornerà nel suo prossimo intervento, da un luogo remoto ed estraneo, ormai esule.

Le carte del professore

Credo che nessuno scrittore italiano abbia studiato Dante meno di me; ma credo che nessuno lo abbia tanto rincarnato (virtualmente, s'intende – *a little of Dante*) nelle sue posizioni estetiche, poetiche, politiche, religiose, ricondotte al pensiero moderno.

G.A. Borgese, *Diario II*.

*On Dante Criticism*⁴² appare negli Stati Uniti, in un periodo in cui si ha un notevole interesse, si dica pure tornaconto, a valorizzare il pensiero politico di Dante che, con la sua autorità, legittima le ambizioni imperiali della nazione che si immagina erede della missione di Roma. Il titolo del *paper* assai convenientemente ricalca quello dell'appendice crociana.⁴³ Naturalmente c'è da tenere in conto che il filosofo non abbia avuto modo di leggerlo, resta comunque plausibile l'ipotesi che ne abbia almeno avuto notizia. Borgese dispiega una minuziosa e impressionante rassegna che comprende De Sanctis, Gentile, Vossler, Eliot e, perfino, le illustrazioni, soffermandosi su quelle di Botticelli, rendendo questo saggio non solo un compendio fondamentale per la

³⁹ Da subito il volume suscitò un vivace dibattito; tra le critiche la più aspra fu quella di Luigi Valli che lamenta la speculazione tra poesia e non-poesia e scrive che il filosofo tenta di «uccidere un organismo vivo di pensiero e di arte»: in «Giornale dantesco», XXIV, 1921, p. 2.

⁴⁰ In Croce, *La poesia di Dante* (seconda edizione riveduta), Bari, Laterza, 1921, pp. 53-71.

⁴¹ *Ivi*, pp. 161-169.

⁴² G.A. Borgese, *On Dante Criticism*, in «Annual Reports of the Dante Society», 52-54, 1936, pp. 19-70; traduzione italiana a cura di G. Vallese con il titolo *Della critica dantesca*, in «Acme», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano, VI, 1953, pp. 15-76, ripreso in G.A. Borgese, *Da Dante a Thomas Mann*, a cura e con una introduzione di G. Vallese, Milano, Mondadori, 1958, pp. 80-151.

⁴³ B. Croce, *Sulla storia della critica dantesca*, in Id., *La poesia di Dante*, cit., pp. 171-205.

comprensione della ricezione critica della *Commedia* ma esso stesso, a sua volta, un ulteriore complemento. Leggendolo si percepisce l'urgenza di Borgese di ribadire il concetto di una critica che si impegni a giudicare gli oggetti che studia per quello che sono, e non per quello che dovrebbero essere; e invece di separare le parti che compongono l'opera, va ricercata l'unità tra la forma, le strutture e gli esiti lirici, perché tutte, e tutte insieme, servono alla costruzione dell'artefatto. Impossibile non essere d'accordo con Borgese dopo aver letto la meditazione crociana sulla soluzione metrica della *Commedia*:

*Anche quando si afferma che il carattere e l'unità della poesia dantesca stanno per intero nel metro, su cui il poema è cantato, nella terzina, incatenata, serrata, disciplinata, veemente e pur calma, si dice e non si dice il vero; come sempre, del resto, in simili tentativi di cogliere l'essenza dell'arte nelle forme astrattamente concepite, tentativi che son ora in molta voga, specialmente nella critica delle arti figurative.*⁴⁴

Si intuisce che Borgese si distanzi da affermazioni del genere, e da una procedura dedita a scremare, eleggere o buttare via. Croce infatti, con questa tecnica, fondamentalmente arcadica e accademica, preoccupata di cogliere il più bel fior,⁴⁵ non aiuta a comprendere la *Commedia* ma riesce solo a romperla:

La critica filologica sminuzzava l'*Iliade* e l'*Odissea* per isolare i frammenti di pura poesia; la critica estetica estraeva Francesca, Farinata, Ugolino dalla compagine della *Divina Commedia*. Respingiamo tutto ciò che non sia quintessenza di lirismo o ultima sintesi drammatica, e, illusi dalla convinzione di non aver più "regole d'arte", abbiamo sostituito nuove regole alle antiche, e non ammettiamo *a priori* se non i componimenti brevissimi, e intraprendiamo l'esame di una vasta costruzione epica, sapendo fin da principio ch'essa è come un quarzo, ove forse potremo trovare anche del buon metallo.⁴⁶

Tra Croce e Borgese è in atto un duello che ormai dura da tempo, che in Dante ha trovato l'argomento abbastanza ampio e importante che consente di confrontarsi su qualcosa di ancora più grande: sulle rispettive visioni del mondo che, alla fine, risulteranno inconciliabili: e non solo per la diversità di metodo, ma giusto perché uno è filosofo e

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cfr. *Rvf* LXXIII 36: «cose cercando, e 'l più bel fiore ne colse», non a caso preso a motto dall'Accademia della Crusca e che, però, pure rammenta il canto di Matelda: «e cantando e scegliendo fior da fiore»: *Purg.* XXVIII 41.

⁴⁶ G.A. Borgese, *Mario Rapisardi*, in Id., *La vita e il libro*, cit., III, p. 132.

l'altro, essenzialmente, un artista. Il richiamo di Borgese all'unità non è perciò la reazione dialettica al modello crociano,⁴⁷ da cui lo scrittore si era affrancato da tempo,⁴⁸ ma è, semmai, la preghiera di superare del tutto quell'istanza e a guardare ancora più addietro, a un'armonia di matrice classica, cui egli sente di appartenere,⁴⁹ e che meglio di qualsiasi selezione è capace di rappresentare la realtà. Per lo stesso motivo Borgese non può condividere il giudizio sulle cose giovanili di Dante,⁵⁰ valutate come un esercizio che porta alla realizzazione della *Commedia*, quando esse invece sono altrettanto indispensabili alla realizzazione dell'*autobiographia literaria*.

Il «tono generale»⁵¹ di questi saggi ha innervosito alcuni ed è stato interpretato come uno strumento affilato e poco urbano. In realtà, la lingua, lo stile, non solo sono l'emblema dell'onestà borgesiana ma sono lo strumento necessario per affermare il personale convincimento. Il registro, preciso, polemico, autoritario, esprime, nella sua

⁴⁷ Cfr. G.A. Peritore, («Ritratti critici di contemporanei») *Giuseppe Antonio Borgese*, in «Belfagor», X, 5, 1955, in particolare p. 540.

⁴⁸ «Potremmo dire che è il libro [Gabriele D'Annunzio (1909)] di un dannunziano che adotta, nella critica, il sistema del Croce, ma alla fine si congela da Croce e da D'Annunzio»: L. Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 51.

⁴⁹ «Ogni poeta ha qualche patria, qualche secolo, qualche missione ideale in contrasto con ciò che gli diede la sorte»: G.A. Borgese, *Paulo Ucello*, in Id., *La vita e il libro*, cit., III, p. 102.

⁵⁰ «Lo "stil nuovo" non vi è più nella *Commedia*: Dante lo ricorda bensì, ma come un fatto storico, come un vanto della sua giovinezza, come la sua prima comparsa nel mondo letterario, col plauso che lo accolse. Meno ancora è da ravvicinare la poesia didascalica delle canzoni alla poesia dottrinale che è di alcune parti della *Commedia*, specie della terza cantica: anche qui il respiro è assai più largo, l'intonazione è affatto diversa, e si potrebbe dire che nel primo caso c'è didascalica e non poesia, e nel secondo, poesia che discioglie la didascalica; nel primo l'aggettivo nega il sostantivo, nel secondo il sostantivo domina e determina l'aggettivo»: Croce, *La poesia di Dante*, cit., p. 49; ma si legga anche oltre: «De Sanctis era tuttavia animato dalla sana tendenza, propria dei critici romantici, a sciogliere il Dante poeta dalla confusione col Dante teologo, filosofo e pratico, e a considerarlo per sé, e a svalutare l'allegoria, sebbene non definisse esattamente la natura di questo procedimento espressivo. Maggior merito gli si deve in questa parte riconoscere, a paragone di altri critici romantici, i quali, nel compiere l'anzidetta liberazione della poesia dalla non poesia, gettavano via l'elemento religioso e mistico come im-poetico e serbavano solo quello politico e storico»: *ivi*, p. 191.

⁵¹ A. Sole, *Borgese dantista e la «poetica dell'unità»*, in G. Santangelo (a cura di), *G. A. Borgese. La figura e l'opera* (Atti del convegno nazionale, Palermo – Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983), Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo e Accademia nazionale di scienze lettere e arti di Palermo, s.l. [ma Palermo], 1985, p. 233; ma cfr. anche E.G. Caserta, *Croce critico di Dante*, in «Dante Studies», with the Annual Report of the Dante Society 1988, 106, 1988, p. 78, n. 10: «Le obiezioni che muove Borgese alla critica dantesca di Croce rivelano acredine e parzialità».

espressività, il grado di turbamento del loro autore, consapevole che non solo l'idealismo crociano ma anche le pratiche che da esso derivano sono ingiusti e non attuabili in modo empirico. Per tutto questo,⁵² oggi, non possiamo non dargli ragione, perfino per la sua osservazione più furiosa:

Personalmente egli aveva aggiunto molto poco ai risultati della critica romantica e preromantica. Ma, in quanto aveva spinto il metodo all'estrema consistenza e schiettezza, aveva anche involontariamente contribuito più di ogni altro a porre in luce l'assoluta insufficienza, e la estrema sua insostenibilità, così com'era.⁵³

Nel 1937 esce, sempre in inglese, *Goliath, the March of Fascism*,⁵⁴ che solo dopo la guerra verrà tradotto in italiano, e si apre proprio con un capitolo dedicato a Dante.⁵⁵ È un libro di storia e politica in cui il poeta viene preso come simbolo dell'identità nazionale. Per Borgese bisogna rigettare la nozione di etnica di "razza" e, piuttosto, concentrarsi sulla tradizione linguistica e letteraria che nel fiorentino trova l'origine, e la misura, dell'essere italiani:

La nazione italiana ebbe origine, come tutte le altre nazioni europee, verso la fine del Medio Evo; ma nacque in modo diverso. L'Italia non fu fatta da re o capitani; essa fu la creatura di un poeta: Dante. Gli stranieri che identificano l'Italia con Dante hanno in sostanza ragione. Il suo temperamento e la sua opera ebbero una influenza decisiva, aumentata col passare dei secoli, finché divenne essenziale nelle classi dirigenti del popolo italiano. Non è un'esagerazione dire che egli fu per il popolo italiano quello che Mosè fu per Israele.⁵⁶

⁵² Per irrobustire la mia conclusione, aggiungo almeno qui in nota ancora questo paragone, anzi la sua negazione, tra Dante e Michelangelo, senza che però Croce motivi per quale ragione sia così insensato: «Si suol chiamarlo "poeta scultore", e non già "pittore"; e, certo, quando per l'atto dello scolpire e per lo strumento dello scalpello s'intende il gesto virile, vigoroso, robusto, risoluto, a differenza del dipingere a grand'agio col "lievissimo pennello" (come Leonardo ritraeva la sua arte), Dante sarà bene scultore e non pittore; delle immagini, che piace adoperare, non si disputa, se anche logicamente e criticamente siano prive di senso, com'è privo di senso il famoso parallelo tra Dante e Michelangelo.»: Croce, *La poesia di Dante*, cit., p. 164.

⁵³ G.A. Borgese, *Della critica dantesca*, cit., p. 107.

⁵⁴ New York, The Viking Press, 1937.

⁵⁵ G.A. Borgese, *Dante*, in Id., *Golia, marcia del fascismo*, traduzione in italiano di D. Caprin Oxilia, Milano, Mondadori, 1946, pp. 23-29.

⁵⁶ *Ivi*, p. 23.

Dante and His Time, pubblicato in rivista nel 1953,⁵⁷ è una larga esposizione dei temi, del pensiero (filosofico, politico e religioso), della lingua e, appunto, del periodo della *Commedia*. Una struttura e delle argomentazioni più che altro di tipo illustrativo: decisione obbligata, se si pensa che il testo avrebbe dovuto servire da introduzione per un'edizione americana dell'opera.⁵⁸ Diventerà il saggio che apre il volume uscito poco dopo la morte dello scrittore.⁵⁹ Sarà utile far notare che il finale di questo scritto e la tematica affrontata in quello che segue coincidono, dimostrandosi senza soluzione di continuità "narrativa" e, magari, di poetica:

Nulla si è finora innalzato alla piena grandezza di quella che fu la prima fra le grandi narrazioni ad esser concepita, l'*Iliade*. Anche più solitaria è, all'opposta altezza, la visione di Dante. Da un certo punto di vista queste due, l'*Iliade* e la *Commedia*, appaiono le due conquiste più alte del genio umano in parole. Sarà mero caso che la medesima passione – l'ira, distruttiva in Achille per la pietà di Omero, demiurgica in Dante per ciò che egli sentì come il volere di Dio – costituisca il polso segreto di entrambi i libri.⁶⁰

Infatti, *The Wrath of Dante*⁶¹ è una attenta lettura del canto VIII dell'*Inferno*, dove Borgese, mette in rilievo le novità della disposizione dei caratteri nell'episodio, e in cui:

Strutturalmente, Dante si mostra per la prima volta capace di far agire tre personaggi ad un tempo: Argenti, Virgilio, e se stesso. Finora egli non aveva superata la piatta o bizantina tecnica del diretto dialogo fra se stesso e Virgilio, o fra se stesso e un'ombra, o fra Virgilio e un ministro d'inferno [...]. Ora, nel canto ottavo, è come se egli d'un sol colpo avesse raggiunto nella sua tecnica drammatica una transizione simile a quella fra la rappresentazione con due due e la rappresentazione a tre personaggi della tragedia greca.⁶²

⁵⁷ In «Diogenes», 4, Autumn, 1953, pp. 1-16; poi come *Introduzione a Dante*, in Id., *Da Dante a Thomas Mann*, cit., pp. 27-59.

⁵⁸ Vallese lo presenta «composto come introduzione ad una edizione della *Divina Commedia* per la Henry Regnery Company di New York, nel 1950»: *Introduzione* in G.A. Borgese, *Da Dante a Thomas Mann*, a cura (e traduzione) di G. Vallese, Milano, Mondadori, 1958, p. 13, n. 1; sebbene «The author notes that this is an excerpt of a longer essay to be published in 1954 as an introduction to an edition of the *Divine Comedy* (Henry Regnery Company) and in Italian translation in a volume of essays by Borgese (Mondadori). (There seems to be no record of its appearance in 1954 in either version. Borgese died in 1952.): A.L. Pellegrini, *American Dante Bibliography For: 1954*, in «Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers», 73, 1955, p. 65.

⁵⁹ *Introduzione a Dante*, in G.A. Borgese, *Da Dante a Thomas Mann*, cit., pp. 27-59.

⁶⁰ *Ivi*, p. 59.

⁶¹ In «Speculum», XIII, 1938, pp. 183-193; poi *L'ira di Dante*, in Id., *Da Dante a Thomas Mann*, cit., pp. 60-79.

⁶² *Ivi*, p. 62.

Da qui segue un ragionamento molto attento sul tema principale in cui Borgese mette da parte tanto il giudizio delle «anime gentili [che] hanno rabbrivito dinanzi all'orrore»⁶³ quanto quello dei «cuori più duri, meno numerosi, [che] hanno lietamente applaudito la schernitrice "giustizia" di Dante».⁶⁴ La fonte letteraria di questa furia non va ricercata nella letteratura greca, perché l'«ira era supposta negli dèi, in date circostanze, con un misto di stupore e di terrore; non era concessa agli uomini»,⁶⁵ tant'è che il sentimento veniva deprecato dai saggi e dai poeti e sconsigliato a tutti, fuorché Achille che «conosce la dolcezza dell'ira».⁶⁶ Un'eccezione simile, nel mondo moderno e cristiano, la compiamo con la *Commedia* che «è, almeno in parte, il poema dell'Ira di Dante, con il poeta a favore di essa».⁶⁷

⁶³ *Ivi*, p. 65.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ivi*, p. 66.

Bibliografia

Fonti

Per le citazioni dantesche:

- *De vulgari eloquentia*, traduzione di P.V. Mengaldo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996.
- *La Commedia secondo l'antica vulgata* (1966-1967), 4 voll., a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.
- *Rime* (1921), a cura di M. Barbi Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960.

Opere di G.A. Borgese:

- *Le poesie di G. A. Borgese* (1922), a cura di G. Cascio, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2020.
- *Il pellegrino appassionato* (1933), a cura di G. Cascio e G. Librizzi, Roma, Avagliano, 2019.
- *Da Dante a Thomas Mann*, a cura e con una introduzione di G. Vallese, Milano, Mondadori, 1958.
- *Poetica dell'unità. Cinque saggi* (1934), Milano, Mondadori, 1952
- *Rubè* (1921), Milano, Mondadori, 1949.
- *Golia. Marcia del fascismo*, traduzione in italiano di D. Caprin Oxilia, Milano, Mondadori, 1946.
- *Tempesta nel nulla*, Milano, Mondadori, 1931.
- *I vivi e i morti* (1923), Milano, Mondadori, 1927.
- *Tempo di edificare* (1923), Milano, Treves, 1924.

Studi

2020

F. Guazzo, *Per un primo regesto bibliografico ragionato degli studi danteschi di G.A. Borgese* [presentazione ppt], Utrecht, Observatory on Dante Studies, 2020.

2019

G. Cascio, *Quasi un romanzo*, prefazione in G.A. Borgese, *Il pellegrino appassionato* (1933), a cura di G. Cascio e G. Librizzi, Roma, Avagliano, 2019, pp. 5-17.

2009

M.G. Macconi (a cura di), con la collaborazione di M.M. Lenzi e D. Mannucci, *Catalogo del Fondo Giuseppe Antonio Borgese della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze*, Firenze, Gonnelli, 2009.

2000

L. Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane* (1985), Milano, Adelphi, 2000, pp. 70-71.

1998

P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

1997

H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973), New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

1988

E.G. Caserta, *Croce critico di Dante*, in «Dante Studies», with the Annual Report of the Dante Society 1988, 106, 1988, pp. 61-79.

1985

G. Santangelo (a cura di), *G. A. Borgese. La figura e l'opera* (Atti del convegno nazionale, Palermo – Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983), Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo e Accademia nazionale di scienze lettere e arti di Palermo, s.l. [ma Palermo], 1985.

1969

L. Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969.

1955

A.L. Pellegrini, *American Dante Bibliography For: 1954*, in «Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers», 73, 1955, pp. 53-66.

1955

G.A. Peritore, («Ritratti critici di contemporanei») *Giuseppe Antonio Borgese*, in «Belfagor», X, 5, 1955, pp. 537-553.

1921

T. Gallarati-Scotti, *Vita di Dante* di, Milano, Istituto Italiano per il Libro del Popolo, 1921.

1921

B. Croce, *La poesia di Dante* (seconda edizione riveduta), Bari, Laterza, 1921.

1911

B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911.

Dante e il mondo infero: Hillman lettore (in)consapevole della *Commedia*

MIRCO CITTADINI

1. *Premessa*

Il rapporto tra Dante e gli junghiani gode di ottima salute.

Negli anni i benefici sono stati abbondanti e reciproci.

La visionarietà del *Libro Rosso*¹ è debitrice della visionarietà dantesca. La struttura della “discesa agli inferi”, propria anche di molte tradizioni orientali,² agisce e avvicina Dante e Jung, al punto che, come scrive provocatoriamente Gianni Vacchelli, «La *Commedia* è anche il *Libro rosso* di Dante, come il *Libro rosso* è, a suo modo, una rilettura della *Commedia* dantesca».³

D'altra parte gli studi junghiani hanno dato vita ad un approccio ermeneutico della *Commedia* nuovo, vitale, generativo, che la dantistica ufficiale sembra a volte trascurare.

In ambito junghiano gli studi e la devozione di Adriana Mazzarella⁴ e di Claudio Widmann⁵ sono un felice esempio di quanto la lettura infinita della *Commedia* possa ampliare i propri orizzonti.

Il convegno del 2021, *Dante e Jung. Una relazione a distanza*⁶ in questo senso è stato un ottimo punto d'incontro, perché ha visto l'avvicinarsi tra studiosi di Dante e studiosi di

¹ Una sintesi efficace delle affinità tra *Commedia* e stesura del *Libro rosso* la troviamo a cura di Caterina Vezzoli in *Ead., Beatrice e Salomè*, in C. Widmann (a cura di), *Dante e Jung. Una relazione a distanza*, Roma, Edizioni Magi, 2021, pp. 270-272.

² G. G. Filippi, *Discesa agli inferi. La morte iniziatica nella tradizione hindū*, Roma, NovaLogos, 2014.

³ G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Bergamo, Lemma Press, 2018, p. 54.

⁴ A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice*, Milano, In & Out, 1991.

⁵ C. Widman, *Saprai di tua vita il viaggio. Prolegomeni a un'interpretazione psicologica della Divina Commedia*, Roma, Edizioni Magi, 2021; questa è un'introduzione del ben più ponderoso e articolato Widmann C., *La Divina Commedia come percorso di vita*, in 3 voll., Roma, Edizioni Magi, 2020.

⁶ Gli atti sono consultabili in C. Widmann (a cura di), *Dante e Jung*, op. cit.

Jung (e non solo) dove Dante veniva letto «nel prisma di Jung» e «Jung nel prisma di Dante» (questo l'efficace titolo dell'Introduzione di Widmann al convegno).

Questo mio contributo vuole essere l'occasione per mettere alla prova alcuni di questi approcci e vederne la potenzialità, proprio in termini di esegesi dantesca.

E scelgo per questa indagine uno tra i seguaci più brillanti e fecondi di Jung: James Hillman, terapeuta, scrittore, maestro, esploratore penetrante della psicologia archetipale e del profondo.

L'idea è quella di testimoniare le interpretazioni consapevoli o meno del poema sacro attraverso la mediazione della lettura hillmaniana.

2. *Mondo immaginale*

Prima di tutto è necessario delimitare un campo di azione.

Il grande punto di contatto tra Dante e Hillman (e di conseguenza tra Dante e Jung) è quello del piano immaginale.⁷

Dove per mondo immaginale si intende un mondo intermedio, sospeso, e con immaginale si intende l'atto immaginativo capace di creare un ponte tra il mondo visibile e quello invisibile (e questo era chiaro non solo a Dante e al pensiero neoplatonico, ma anche agli autori mistici da lui studiati e amati).⁸

Il favoleggiare, lo stato fantasticante (ma Dante ha una parola bellissima per questo: «alta fantasia») diventano l'accesso ad un altrove trascendente, fatto di visioni, figure, simboli e archetipi. Un mondo intermedio, notturno, intuitivo, irrazionale che mal si concilia con una coscienza raziocinante, diurna, dominatrice.

Il mondo immaginale, scrive Paolo Mottana, è “lo spazio intermedio cui si rivolgono equamente nella loro lirica veggenza il mistico e il poeta”.⁹ E di questa sapienza Hillman diventa a pieno titolo *ermeneuta*.

⁷ Necessario, a livello preliminare il rimando a H. Corbin, (1958) *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, tr. it., Bari, Laterza, 2005.

⁸ Per l'importanza della visione e dell'immaginazione in Dante, in relazione alla mistica vittorina, rimando agli studi di Mira Mocan in *Bibliografia*. Per i rapporti tra Hillman e il pensiero mistico neoplatonico rimando al prezioso M. Ariani e P. Pampaloni, *Anima Mundi. Per James Hillman. Con una nota di Roberto Calasso*, Milano, Adelphi, 2012².

⁹ M. Barioglio e P. Mottana (a cura di), *Mentori immaginali*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2005, p.9.

Sta in queste mie righe la responsabilità di mostrare come la visione di Hillman, sostanzialmente «mercuriale e dionisiaca»¹⁰ (e quindi politeista)¹¹ possa conciliarsi con la visione cristiana e apparentemente monoteista del medievale Dante.

Altro punto di contatto fecondo tra i due è la dinamica archetipica, presente nei numerosi simboli danteschi.

Una lettura archetipica della *Commedia* va intesa come lettura a-duale (*a-dvaita*) «per la quale il negativo, il male, non scalfisce la bontà del Tutto, che è uno e divino».¹² Una lettura non manichea, capace di individuare nuovi «sottili satelliti opachi»¹³ all'interno della costellazione dantesca.

Il problema di “buono” e “cattivo” non è un problema che Dante si pone *misticamente*. Può essere un problema storico, politico, etico, non ci sono dubbi, forse anche simbolico. Ma la lettura anagogica porta ad altro. Quello che Dante propone a noi è una chiave per integrare tutte le parti che compongono la nostra interezza, misto di luci e ombre, forze e fragilità.

L'archetipo è una delle vie privilegiate per questo tipo di integrazione. Nello stato psichico è proprio l'opposizione tra due polarità a definire un termine. La complementarità implica che un termine estremo si “rovesci nel suo opposto”. Tra i due opposti emerge una mediazione che non è mai compromesso, ma anzi è pienezza, armonia, estasi.¹⁴

Il simbolismo dell'archetipo si manifesta sotto forma di *eidola*, immagini psichiche. La coscienza però ne percepisce le diverse immagini in modalità del tutto contraddittorie.

L'archetipo quindi appare sia attraverso il suo volto terribile e perturbante, che attraverso il volto benevolo.

Per mezzo di coppie di opposti l'energia psichica fluisce. Questa energia fluisce serenamente solo se entrambe le metà sono ben integrate assieme. A volte le polarità

¹⁰ P. Mottana, *La “controeducazione” di James Hillman*, Ipoc, 2013, p. 5.

¹¹ Su una visione politeistica del mondo e della vita, anche da un punto di vista psicologico, oltre alle pagine di Hillman alle quali rimanderò ampiamente in questo testo, consiglio la lettura di D.L. Miller e J. Hillman (2016), *Il nuovo politeismo. La rinascita degli Dei e delle Dee*, tr.it., Milano, Mimesis, 2016.

¹² C. Augias e M. Vannini, *Inchiesta su Maria. La storia vera della fanciulla che divenne mito*, Milano, Rizzoli, 2016, p.195.

¹³ A. Pagani, *Sottili satelliti nell'universo proustiano*, Ferrara, Librit Edizioni, 1994.

¹⁴ E. Zolla, *Dal tamburo mangiai, dal cembalo bevvi... Lo stato mistico e altre questioni di antropologia spirituale*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 48-49.

«possono disgiungersi in antitesi e perfino combattersi», a volte possono riavvicinarsi. «Tale riavvicinamento mirante a sanare una scissione fondamentale»¹⁵ da una parte è compito dell'analisi, dall'altra rappresenta i prodigi dell'opera d'arte.

Questo Dante lo compie mirabilmente. Il percorso alchemico trasformativo è chiaro: dalla crisi del primo regno, passiamo all'integrazione attraverso Purgatorio e Paradiso. Le polarità si armonizzano assieme.

Basti pensare che la stessa struttura dei vari regni danteschi (9 cerchi per l'Inferno, 9 parti per il Purgatorio, integrando le sette cornici con la spiaggia dei Negligenti e con il Paradiso Terrestre, e i 9 cieli paradisiaci) rappresentano strutture concentriche, con il medesimo *impianto mandalico*, dove l'identità tra queste strutture non è soltanto formale ma evidenzia la linearità di un processo, il quale si dispiega lungo l'intero poema.¹⁶

Alcune similitudini, dentro il poema, alcune presenze, che possono sembrare poco ortodosse o inopportune in uno scrittore che ambisce ad essere il più grande poeta cristiano di tutti i tempi, non devono stupire, perché rientrano nelle tensioni proprie del linguaggio mistico.

I misteri divini sono indicibili e per questo lo scrittore può ricorrere a *symbola dissimilia*, immagini sconvenienti o turpi, che vanno a creare cortocircuiti estranianti.¹⁷ In questo modo si rappresenta Dio in modo del tutto inatteso. Il Sacro è laddove meno uno se lo possa aspettare. In un grifone,¹⁸ in Matelda, enigmatica ninfa cristiana,¹⁹ o in Lucifero stesso.²⁰

¹⁵ J. Hillman (1964 e 1967), *Puer aeternus*, tr. it., Milano, Adelphi, 2011¹², pp. 76.

¹⁶ Per il concetto di *mandala* nella *Commedia*, rimando a C. Widman, *Saprai di tua vita il viaggio*, op. cit., p. 69-75: «La cosmografia di Dante è topografia della psiche colta nella sua totalità».

¹⁷ Sul concetto di *symbola dissimilia*, rimando all'autorità di Marco Ariani in *Id, Lux inaccessibilis*.

¹⁸ Rimando alla bella *lectura* di *Purgatorio XXIX* a cura di S. Cristaldi, *Simboli in processione*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni*, II, *Purgatorio*, Roma, Salerno Ed., 2014, pp. 876-879.

¹⁹ Per una lettura archetipica di Matelda e relativa bibliografia rimando al mio *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, Bolzano, QuiEdit, 2022, pp. 111-124.

²⁰ Per una lettura di Lucifero come tappa iniziatica di un percorso iniziatico-alchemico-trasformativo rimando al testo del mio intervento, «*Lucifero, il verme e la scala*», durante il Congresso Internazionale di Studi Danteschi del 2021, consultabile online al link: https://www.academia.edu/56232079/Lucifero_il_verme_e_la_scala_congresso_internazionale_di_studi_danteschi. Sono ben consapevole che tale approccio vada implicitamente contrapporsi alla bellissima lettura in chiave parodistica da parte di Giuseppe Ledda, in *Id, Visio diaboli mystica: ineffabilità e parodia*, in *Id., La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo

Torno alle parole di Vacchelli, le quali a mio parere ben focalizzano quanto andremo a fare:

Per quanto eserciteremo anche noi un'ermeneutica della *Commedia* e di alcuni suoi simboli, non dobbiamo mai dimenticare che ogni ermeneutica, anche la più completa, olistica, calzante e rispettosa, è sempre seconda all'esperienza del simbolo, è sempre seconda all'immaginazione che non è solo senso umano (per lo più oggi perduto), ma del mondo e della realtà²¹.

3. *Inabissarsi nel mondo infero*

Passiamo ora la parola a Hillman e vediamo come possa avvenire questo dialogo impossibile tra i due.

Ovviamente il libro che più offre possibilità di confronto tra la visione dello scrittore americano e Dante è *Il sogno e il mondo infero*, testo dove Hillman s'inabissa nelle profondità del regno di Ade.

Il mondo infero è un «mondo puramente psichico».²²

Il mondo dei morti e il mondo dei sogni sono strettamente connessi tra loro. A differenza dell'interpretazione canonica dei sogni a opera di Freud, i sogni appartengono al mondo infero ed è in rapporto con il regno di Ade che li dovremo integrare (e quindi abitare).

L'integrazione non avverrà traducendo quanto avviene a livello onirico «nella lingua della veglia». ²³Perché nel mondo infero è la psiche a parlare a se stessa, «nella propria lingua».²⁴ E la lingua della psiche è la lingua della poesia.

Purtroppo la nostra cultura «si fa notare per l'ignoranza che ha della morte».²⁵ In noi sono proprio i miti relativi al regno di Ade a mancare. Per questo è ancora più sorprendente che l'ultimo mondo infero immaginato nella nostra cultura sia proprio quello di Dante.²⁶

Editore, 2002, pp. 159-173, credo però che l'approccio archetipale, in ottica di integrazione dell'Inferno quale «immagine perversa» del Paradiso, possa meglio spiegare elementi che altrimenti nella prima cantica risulterebbero estranei, contraddittori o risolvibili solo in chiave di parodia blasfema. Comunque la lettura di Ledda è una lettura autorevole alla quale sono debitore per i miei ulteriori sviluppi.

²¹ G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, op.cit., pp. 28 e ss.

²² J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, op. cit. p. 63.

²³ J. Hillman, (1979) *Il sogno e il mondo infero*, tr. it., Milano, Adelphi, 2010³, p. 24.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, op. cit. p. 85.

²⁶ *Ibidem*.

Il viaggio di Dante va a coincidere, per Hillman, con la *nekie* che accompagna tutti i viaggi immaginali.²⁷ È un viaggio iniziatico fatto di morti e rinascite. Dante scende in profondità, il suo è un viaggio nel fare anima. Attraverso i tre mondi, di volta in volta, il pellegrino sviene, cade, muore, sogna, resta accecato. Questi momenti di oscurità diventano tappe, passaggi a livelli di consapevolezza sempre maggiore.²⁸

La porta che nell'*Inferno* ammonisce a lasciare la speranza,²⁹ sempre secondo Hillman, di fatto ci chiama ad abbandonare la fantasia diurna «delle aspettative quotidiane e delle illusioni del sangue e della carne».³⁰

Se il viaggio nel mondo infero dantesco è di fatto un viaggio nel regime notturno della psiche, e se il mondo infero coincide con la dimensione onirica, questo potrebbe fare luce su una questione tutta da dantisti, ovvero se l'esperienza narrata nel poema sia intendersi come *visio in somniis*.³¹

D'altronde già Guido da Pisa³² nel commentare il primo verso della *Commedia* proponeva: *Medium namque vite humane, secundum Aristotilem, somnus est*.³³

La questione è complessa e potrebbe anche spostarci su altri lidi.

Credo che quello che conti, a prescindere se Dante proponga una *visio* o una *fictio*, sia che Dante propone un'esperienza *vera e autentica*. Perché è *esperienza*³⁴ dell'anima.

²⁷ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, op. cit. p. 34.

²⁸ A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice*, op. cit. pp. 77-78.

²⁹ *Inf* III, 9: Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.

³⁰ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, op. cit. p. 60.

³¹ Sulla questione rimando a E. Malato., *Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 377-386; G. Inglese, *Dante guida alla Divina Commedia*, Roma, Carocci, 2018⁷, pagg.42-44; pp. 67-68; M. Tavoni, *L'inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della Commedia come visione in sogno*, in B. Huss e M. Tavoni (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, Ravenna, Longo Editore, 2019, pp. 95- 119.

³² Tutti i commenti, salvo altra indicazione, vanno intesi consultabili *online* al sito <https://dante.dartmouth.edu/>.

³³ Guido da Pisa, DDP, *ad locum*.

³⁴ Esperienza è una delle tante parole chiavi che lega la vicenda di Ulisse a quella di Dante. Nell'antieroe greco si tratta di anelito, ossessione (*Inf*. XXVI, 115-117: d'i nostri sensi ch'è del rimanente/ non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente; in Dante l'esperienza diventa illuminazione/divinizzazione, garanzia dell'indicibile (*Par*. I, 70-72: Trasumanar significar per verba/ non si poria; però l'esempio basti/ a cui esperienza grazia serba).

L'esperienza che Dante fa è esperienza immaginale e esperienza mistica.³⁵ E per Hillman l'esperienza mistica coincide con l'esperienza immaginale, essendo proprio l'*imaginatio* (potenziata dalla sensibilità poetica) che si fa *medium* per avere un accesso privilegiato al *fantasticus mundus*.³⁶

D'altronde, e questo era ben chiaro in Hillman, che cosa distingue la visione (o presunta tale) dantesca e la deriva paranoide di un pazzo? «Dove finisce il delirio e dove comincia la rivelazione»?³⁷ Siamo nel regno fluido di Hermes, («Ecco affiorare il sorriso malizioso di Mercurio»),³⁸ dove le parole dello spirito vengono tradotte in immagine poetica.

Chiaro che in questa prospettiva l'*Inferno* rivede sotto un'altra luce la propria connotazione patologica. La discesa nei propri abissi è necessaria per individuare la patologia di un sistema (soprattutto economico),³⁹ patologia che va ascoltata, non rimossa né anestetizzata, patologia inevitabile, strada maestra del fare anima, ferita che apre un varco nella psiche.⁴⁰

Come per Hillman l'accostarsi al mondo infero, abitando le immagini e non addomesticandole o adattandole, rappresenta una forma di *cura*, così deve essere stato per Dante, esponendo il proprio mondo interiore alla potenza di immagini e di fantasie profonde, sublimando il proprio dolore psichico e biografico, da una parte all'interno di un disegno provvidenziale divino, dall'altra dandosi la possibilità di riequilibrare e risintonizzare tutta la sofferenza vissuta, *inumidita*⁴¹ in una nuova consapevolezza

³⁵ Su questo rimando a M. Ariani, *La mistica preterizione: il «dicer poco» dell'ultimus cantus*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, Paradiso* (2 voll), Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 971-1011.

³⁶ M. Mocan, *Fantasticus mundus. Teologia vittorina e creazione poetica in Dante*, in G. Ledda (a cura di) *Le teologie di Dante*, Atti del convegno internazionale di studi a Ravenna, consultabile online al link: https://www.academia.edu/22186511/Fantasticus_mundus_Teologia_vittorina_e_creazione_poetica_in_Dante_in_Le_teologie_di_Dante_Atti_del_Convegno_internazionale_di_studi_Ravenna_9_novembre_2013_a_cura_di_G_Ledda_Ravenna_Longo_2015.

³⁷ J. Hillman (1985 e 1974), *La vana fuga degli Dei*, tr. it., Milano, Adelphi, 2008⁷, p. 57.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Sulla questione della perversione capitalistica oltre al già citato G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, op.cit., consiglio la lettura di R. Pinto, *La maladetta lupa del capitale. Il pensiero economico-politico di Dante*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.

⁴⁰ G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, op. cit., p. 49.

⁴¹ Per questa componente *umido/umoristica* rinvio a J. Hillman, *La vana fuga degli Dei*, op. cit., pag. 69 e P. Mottana, *La "controeducazione" di James Hillman*, op.cit., p. 16.

Il fare anima dantesco è opera di integrazione. Come per Hillman è:

uno stile, un modo diverso di essere nel mondo, un attenuare i confini del patologico e del sano, un cogliere il sano nel patologico e viceversa.⁴²

Dante, facendo proprio il mondo infero della *Commedia*, semplicemente *guarisce*.⁴³

4. Dante “ghiacciato”

Ma andiamo più nel dettaglio.

Siamo nel nono cerchio, nel centro del mondo, nel punto più lontano da Dio (è singolare che la Terra sia il cuore di un sistema diavolocentrico).⁴⁴ Qui troviamo le anime intrappolate in un fiume/lago di ghiaccio: immagine questa, dato il dinamismo dell’archetipo, a polarità rovesciata del fiume/lago di luce (latte/fuoco) di *Paradiso XXX*. Secondo Dante, è il luogo di Caino, di Giuda e di Lucifero, parola di Hillman.⁴⁵ In questo trionfo del materico, la stessa parola ghiaccia e letteralizza, pensiamo solo a l’uso di «gelatina»⁴⁶ o di «stanno freschi»⁴⁷ come felicemente evidenziato da Bellomo.⁴⁸

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Su tutt’altra posizione, invece, si assesta Marco Santagata che nel suo *L’io e il mondo. Un’interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011, propone e insiste su un Dante *mistificatore* (p. 10), *megalomane* (p. 255), *patologicamente egocentrico* (p. 285: se c’è una cosa di cui non bisogna aver paura è il sopravvalutare l’egocentrismo di quest’uomo). Ovviamente questa visione *orizzontale* del poema, non può essere una visione che mi appartiene e non può essere una visione che valorizza le connessioni con l’immaginale (che comunque implicano una trascendenza). Francamente negare proprio la valenza *terapeutica* della *Commedia*, pensare che alla fine di questa impresa e di questa esperienza Dante resti un inguaribile narcisista, credo non renda giustizia al messaggio etico e spirituale del poema sacro. Alla fine il misticismo dantesco, la visione estatica (che sia letteraria o “reale”) diventa morbo. Epilessia. E questo è un riduzionismo che spesso ho trovato non solo in Santagata, ma anche nei suoi epigoni o nei suoi ammiratori o amici.

⁴⁴ M. Cittadini, *Tutto è Paradiso*, Milano, Aporema Edizioni, 2021, p. 27.

⁴⁵ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, op. cit., p. 209.

⁴⁶ *Inf.* XXXII,60: degna più d’esser fitta in gelatina.

⁴⁷ *Inf.* XXXII,117: là dove i peccatori stanno freschi.

⁴⁸ S. Bellomo, *Tra giganti e traditori*, in S. Invernizzi, Marietti (a cura di) *Esperimenti danteschi, Inferno*, Genova-Milano, 2008, pp. 249-250.

I traditori scontano questo contrappasso, lontani dal calore della *caritas*, in una dimensione petrosa e agghiacciante.⁴⁹

L'immagine del lago di ghiaccio è potente. I commenti non trovano grandi difficoltà a spiegare il tipo di contrappasso.⁵⁰

Più difficile è cogliere le ragioni di un Dante così incrudelito, spergiuro, coinvolto in forme di violenza fisica e verbale, dove mostra atteggiamenti cruenti e feroci nei confronti di Bocca degli Abati e Frate Alberigo (a Ugolino riserverà una assenza di empatia).⁵¹ Cotanto *si specchia*⁵² Dante in questi dannati da rimanerne esposto e contagiato.

Questo mondo intirizzito, sospeso, raggelato è il luogo psichico della paura e del terrore. Il freddo glaciale è freddo psicopatico e paranoico e per affrontarlo richiede freddezza.

Dante diventa colui che tradisce i traditori. La forma più sadica e sottile di contrappasso. Dante è il torturatore. La sua è la crudeltà del ghiaccio, come scrive Hillman, il che significa «prendere coscienza del nostro desiderio di mentire e di tradire, di uccidere nostro fratello».⁵³

Dante arriva a guardare in faccia la propria Ombra. Questo però è necessario. L'approccio archetipico segue la massima *similia similibus curantur*.⁵⁴

È da questa discesa che Dante può riprendere la sua risalita. Solo dopo aver attraversato Lucifero ci sarà un principio di scioglimento. Alla fine sarà un "ruscelletto"⁵⁵ a indicare la nuova via. Il lago ghiacciato di Cocito, lo specchio vitreo e immobile, opera al Nero del processo alchemico, cede il posto a questo movimento energetico. Il ruscelletto torna a scorrere. Ritorniamo in movimento.

⁴⁹ Rimando al commento di Ferretti Cuomo p. 841.

⁵⁰ Stando solo ai più recenti: Bellomo: è facile intuire (...) che il gelo allude all'odio, come il calore all'amore, e la postura cui i dannati sono obbligati con il viso rivolto in giù, da una parte è «*mos comunis proditoris*» (Benvenuto) dovuto alla loro falsità, dall'altra è segno di disumanità, a p. 510 nell' *Introduzione* al canto XXXII; Malato: in vita ebbero il cuore così duro e sentimenti così glaciali da tradire le persone a p. 701 nel *Percorso narrativo* sempre del canto XXXII.

⁵¹ Mi sembra centrare bene la questione **Ferretti Cuomo** nella sua *Introduzione* a pag. 836 del canto XXXII.

⁵² *Inf.* XXXII, 54: disse: Perché cotanto in noi ti specchi?

⁵³ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, op. cit., p. 210.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Inf.* XXXIV, 130: d'un ruscelletto che quivi discende.

E questo avviene in Dante solo perché ha superato, sempre parole di Hillman, «la paura del nono girone, la paura di andare fino in fondo, fino a quegli abissi che in modo troppo affrettato e con troppa sicurezza definiamo psicotici».⁵⁶

5. *Una follia rosa sul monte di Venere*

Nel *Purgatorio* Dante sogna (e se fosse davvero esperienza *in somniis*, quella raccontata, interessante davvero sarebbe la riflessione metaonirica di un sogno dentro al sogno).

E nel sogno, nel canto nono, Dante viene rapito da un'aquila.

Avesse raccontato il sogno a Hillman, come paziente, si sarebbe sentito dire che sognare un'aquila indica una forza «imperiale, imperativa», è un simbolo «portatore di un grande messaggio, di una missione collettiva».⁵⁷

E Dante verrà appunto incoronato, re del Paradiso Terrestre,⁵⁸ e dall'alto investito di una missione poetico profetica.⁵⁹

Non sfugge però quanto il sogno sia immerso in una atmosfera perturbante,⁶⁰ tra riferimenti a stupri, incesti⁶¹ e rapimenti pederastici.⁶² Anzi, tutti e tre i sogni sono avvolti

⁵⁶ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, op. cit., pp. 211-212.

⁵⁷ J. Hillman (1992, 1988, 1990, 1991), *Presenze animali*, tr. it., Milano, Adelphi, 2016, p. 47.

⁵⁸ A. Camozzi Pistoja, *Un re sulla soglia del Paradiso terrestre – Per una lettura divinatoria del primo sogno di Dante [Il sogno dell'aquila e Lucia in Purgatorio 9]*, consultabile online al link https://www.academia.edu/916791/Un_re_sulla_soglia_del_Paradiso_terrestre_Per_una_lettura_divinatoria_del_primo_sogno_di_Dante_Il_sogno_dellaquila_e_Lucia_in_Purgatorio_9. Come Dizionario dei sogni in ambito medievale rimando a V. Cappelletto, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniale Danielis in manoscritti letterari*, Firenze, Olschki Editore, 2018 e in particolare sul sogno dell'aquila rimando a p. 37: L'interpretazione del simbolo del rapace presente nel *Somniale Danielis* è «*Aquila super se volare honorem significat*», ed effettivamente il personaggio meriterà di andare avanti e di arrivare sulla sommità del *Purgatorio* fino al cerchio di fuoco della lussuria e dopo alla sfera del fuoco verso il *Paradiso*.

⁵⁹ G. Ledda, *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana, 2015, pp. 83-94.

⁶⁰ G. Ledda, *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione*, in Malato E. e Mazzucchi A. (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni*, I, *Purgatorio*, Roma, Salerno Ed., 2014.

⁶¹ La menzione al mito cruento di Procne, Tereo e Filomela è in *Purg.* IX, 13-15.

⁶² Ganimede viene evocato sempre in *Purg.* IX ai versi 22-24. Sulla vicenda del giovane troiano sottratto sotto gli artigli di Zeus in forma di aquila, i Padri della Chiesa hanno espresso pareri molto severi. Chi intendo il tutto come *stuprum* (Agostino), chi considerandolo come un mito che parlava di un rapimento

in una dimensione stregonesca,⁶³ tra l'influsso freddo e oscuro di Saturno⁶⁴ e l'energia sensuale di Venere-Ciprigna.⁶⁵

D'altro canto è Venere stessa «lo bel pianeta»⁶⁶ che inaugura il viaggio trasformativo del *Purgatorio*. I critici ovviamente puntano su un'interpretazione sublimata di Venere/*agape* (anch se non mancano studiosi che riconoscono in questa Venere influssi oscuri)⁶⁷ senza pensare che proprio nella logica della *concordia oppositorum* è da intendersi l'influsso afroditico che domina la cantica in tutta la sua interezza.

Il «lume d'esta stella»⁶⁸ appare complesso e sfaccettato. Da una parte, come riporta il Buti, commentando questo verso paradisiaco, è vero che l'influsso di Venere genera:

«opere di lussuria, d'adulterio, di gesticulazioni, e di lascività di meretrici, moltitudine di spergiuri, di bugie e di coito in ogni spezie, (...) dilezione d'uomini», dall'altra però, il medesimo influsso caratterizza «bellezza, larghezza, pazienza, dolcezza, onestà di costumi, (...) umiltà in verso gli amici, (...) gaudio e letizia, saltazioni, uso di canto con canne e con leuto, di nozze, d'ornamenti e d'unguenti ottimi, sottigliezza in componere canzoni».

L'archetipo si presenta ambivalente e integrato: Afrodite Pandémia domina i due regni inferiori, tanto nella bufera infernale che infierisce su Francesca, quanto attraverso la fiamma, *flamma libidinis*, che in vita aveva infiammato i poeti lussuriosi incontrati nell'ultima cornice del *Purgatorio* (Guinizzelli e Arnaut, rispettivamente *padre* e *madre* del parlare poetico). Medesima fiamma che diventa passione sublimata e si trasforma in vero amore verso Dio.⁶⁹

in libidinum (Arnobio). Su questo rimando a G. Barucci, "Simile a quel che talvolta si sogna". *I sogni del Purgatorio dantesco*, Firenze, Le lettere, 2015, p. 85.

⁶³ G. Barucci, "Simile a quel che talvolta si sogna", op. cit.

⁶⁴ *Purg.* XIX, 1-3.

⁶⁵ *Purg.* XXVII, 94-96.

⁶⁶ *Purg.* I, 19.

⁶⁷ Sulla questione, a livello riassuntivo, propongo la lettura di G. Muresu, *Catone il «sacrificio» per la libertà*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Purgatorio*, Roma, Bulzoni, 2009, pagg. 24-32 e quella di M. Aversano, *Il velo di Venere*, Napoli, Federico & Ardia, 1984, pp. 55-60.

⁶⁸ *Par.* IX, 33.

⁶⁹ E. Minguzzi, *il Dizionario dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia, Editrice Morcelliana, pp.288-289.

Questo non è in contraddizione. Per Hillman sarebbe un esempio mirabile di integrazione psichica attraverso la poesia.

E se provassimo a vedere il Purgatorio come Monte di Venere? Quali potrebbero esserne le conseguenze? Che cosa potrebbe capitare ad un pellegrino che si ritrova a viaggiare in una dimensione non estranea al piacere, ai turbamenti, persino paga di certe mollezze?

Potrebbe capitare che Dante si perda ad ascoltare ammaliato, «fisso»,⁷⁰ il canto ipnotico di Casella, l'amico sirena. Potrebbe capitare che si soffermi a ridere⁷¹ con Belacqua, un pigrone che sembra quasi rappresentare la Pigrizia stessa. Dante s'impiglia,⁷² si trattiene e intrattiene. Si distrae in questo mondo che attrae. Il Purgatorio sembra avere il fascino stordente del fiore di loto. Persino la natura della valletta dei Principi, una valletta dai colori inverosimili, da miniatura medievale,⁷³ diventa una natura seduttrice, dove vediamo apparire addirittura il demonio, in una rivisitazione del serpente tentatore, o meglio, di una «biscia»⁷⁴ tentatrice (perché questo è anche il regno del Femminile Sacro)⁷⁵.

Il cammino viene spesso rallentato da dolcissime malie. L'integrazione dell'Ombra non avviene sempre in modo sereno. Anche le similitudini con il mondo pagano diventano similitudini traboccanti erotismo. L'influsso di Venere sembra dominare le cornici sdoganando una fantasia libidica altrimenti proibita. E quindi diamo il via a sirene,⁷⁶ puttane che si abbandonano a baci lascivi con giganti,⁷⁷ Cesare «regina»⁷⁸ e regine lussuose infoiate da torelli.⁷⁹ Nel Paradiso Terrestre le visioni allucinate della processione mistica sono accompagnate dalla presenza sensuale delle ninfe.⁸⁰ E proprio nel Paradiso Terrestre, alfa di tutta la vicenda biblico-cristiana, un'indicibile sacerdotessa compare sotto

⁷⁰ *Purg.* II, 118.

⁷¹ *Purg.* IV, 121.

⁷² *Purg.* V, 10: Perché l'animo tuo tanto s'impiglia.

⁷³ *Purg.* V, 73-75.

⁷⁴ *Purg.* VIII, 97-99.

⁷⁵ Su questo rimando a M. Cittadini, *Da Medusa a Maria*, op. cit.

⁷⁶ *Purg.* XIX, 19.

⁷⁷ *Purg.* XXXII, 151-153.

⁷⁸ *Purg.* XXVI, 78.

⁷⁹ *Purg.* XXVI, 40-42.

⁸⁰ S. Mati, *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006. Sulla presenza delle ninfe all'interno del poema rimando al mio dialogo con Susanna Mati, consultabile online al link: <https://www.youtube.com/watch?v=jJCVqHWqCIA&t=2s>.

forma di Proserpina,⁸¹ proprio nell'attimo prima di essere rapita/violata da Ade, suo zio, a risplendere come una Venere trafitta d'amore.⁸²

D'altronde Enea era figlio di Venere, e Dante di Enea ne è la controfigura cristiana.

Sembra quasi che una «folia rosa»,⁸³ come la definirebbe Hillman, serpeggi seducente lungo tutto il Purgatorio, dalla spiaggia dei negligenti fino al giardino umido dell'Eden. Sembra quasi che l'immaginale dantesco ridoni cittadinanza a eventi, pensieri, comportamenti che appaiono osceni, bizzarri e tormentati.

Alla fine Beatrice metterà ordine a tutto questo, presentandosi in veste di Minerva.

6. Beatrice, Minerva e Gorgone

Beatrice appare a Dante, sulla cima del *Purgatorio*, terribile come «ammiraglio» (*Purg.* XXX, 58), cerchiata delle «fronde di Minerva» (*Purg.* XXX, 68).

Nominare Atena/Minerva, a livello archetipico, non è cosa innocua.

Atena è la paladina di un femminile virilizzato, funzione del maschile, a partire dalla sua nascita dalla testa di Zeus. Gli archetipi non sono pacifici, né tanto meno lineari. Nonostante queste contraddizioni, nonostante nella Dea siano compresenti elementi luminosi ed elementi barbarici, per Hillman, Atena è la persona archetipica che sta dentro la fantasia della normalità. Il suo ruolo è quello di imbrigliare. Atena è la coscienza severa, giudicante, che ci costringe alla responsabilità. Pur senza figli è comunque *madre*, anche se la sua è una maternità istituzionalizzata che si estende sulle corporazioni di uomini o confraternite. Atena è una coscienza legata al paterno, al maschile, alla coscienza civilizzata. Nel suo dominio non c'è spazio per il mondo infero. Atena/Minerva per Hillman è la Gorgone che sovrintende e custodisce un ordinato universo della *normalizzazione*. Ma per Hillman era anche chiaro quale potesse essere il vicolo cieco, il nodo di questa coscienza atenia e lo vedeva nell'intreccio di «pensiero normativo e pensiero oggettivo».⁸⁴

Una sorta di angoscia della necessità che non tollera nessun comportamento fuori dalla norma (intesa come medianità statistica, ideale da agganciare ad un determinato parametro). In questa scena Beatrice rimette “in riga” Dante, che si sta abbandonando a un

⁸¹ *Purg.* XXVIII, 49-51.

⁸² *Purg.* XXVIII, 64-66.

⁸³ J. Hillman (2007), *Le figure del mito*, tr. it., Milano, Adelphi, 2014, pp. 179-207.

⁸⁴ J. Hillman (1985 e 1974), *La vana fuga degli Dei*, op.cit., pp. 143-148.

troppo svenevole lamento pagano verso il proprio maestro scomparso.⁸⁵ I motivi per cui piangere sono ben altri e sarà lei a determinarli. Questo fa Atena. Non ammette psicopatologie, non ammette debolezze, non ammette di volgersi al passato. Non ammette pensieri che possano essere osceni, bizzarri e tormentati. Paradossalmente, Atena non ammette politeismi.

Sembra quasi una resa dei conti. Beatrice si scaglia contro le sirene tentatrici, le pargolette, i falsi piaceri, le illusioni, che avrebbero deviato l'amore del poeta.

Stiamo attenti però a non assolutizzare e a non *ammalare l'archetipo*, come direbbe Hillman, sbilanciandosi su una sola delle due polarità. *Questa* Beatrice, *a questo punto* del cammino, rappresenta una tappa iniziatica dove la distinzione netta tra femminile buono e femminile cattivo sembrerebbe avere più una valenza pedagogica che etica. Beatrice si serve, in questo punto, di una visione fortemente dualistica per raggiungere un obiettivo. Beatrice qui è tappa di un percorso iniziatico. L'integrazione avverrà nella cantica del *Paradiso*.⁸⁶

Si tenga conto che anche in Beatrice troviamo aspetti di metamorfosi gorgonica.⁸⁷ Noi vediamo come ella appaia velata come l'Iside di qualche mistero eleusino (miei i corsivi):

Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto.
(*Purg.* XXXIII, 73-75)

Addirittura gli occhi di Beatrice sono «smeraldi» (*Purg.* XXXI, 116), che da una parte mantengono forti capacità riflettenti (e di questo ne abbiamo conferma nei lapidari dell'epoca), dall'altra sono occhi che mantengono una fortissima connotazione minerale. Beatrice è una Medusa che pietrifica e al tempo stesso libera. Il che rientra perfettamente nello statuto di Dama Soprannaturale.⁸⁸

⁸⁵ Sui parallelismi tra il pianto di Dante per Virgilio e quello di Orfeo per Euridice rimando al commento di Robert Hollander *ad loc.* *Purgatorio* XXX, 49-51.

⁸⁶ Sugli aspetti integrati tra Beatrice e Anti Beatrice rimando al mio *Da Medusa a Maria*, op. cit., pp. 125-151.

⁸⁷ G. Cerri, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce, Argo, 2007, p. 42.

⁸⁸ E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2018⁴, p.110: "La ferma signoria significa che la Dama sarà tremenda, pietrificante, inflessibile contro ogni reazione automatica, puramente umana: nulla

Beatrice e anti-Beatrice coincidono, così come all'interno dell'archetipo coesistono polarità opposte. Non a caso, sul pettorale di Atena/Minerva, a livello iconografico noi vediamo proprio la testa di Medusa, come amuleto repellente.

Medusa in quanto Madre Buona «è la signora della porta d'Oriente, la porta della nascita; in quanto Madre Terribile, essa è la signora della porta d'Occidente, della morte e dell'ingresso soffocante negli inferi. Per accedere ai Cieli paradisiaci bisogna esserne degni. Beatrice diventa al tempo stesso la custode e la soglia da varcare».⁸⁹

vorrà tollerare che non sia alla sua altezza, che non risponda alla beatitudine, come dirà Beatrice a Dante alla fine del *Purgatorio* ».

⁸⁹ M. Cittadini, *Tutto è Paradiso*, op. cit., p. 108.

7. Dante *puer mercuriale*

Oltre alla polarità Madre buona/Madre terribile ben presente all'interno del poema,⁹⁰ una polarità poco esplorata, ma densa di suggestioni è quella *puer/senex*⁹¹, cuore di un altro classico intramontabile di Hillman: *Puer aeternus*.⁹²

Nel libro, dopo un breve riepilogo delle coppie antitetiche che orientano la nostra psiche (maschile e femminile, Io e Ombra, razionale e irrazionale, etc...), viene approfondita la coppia *puer* e *senex*. Ciascun archetipo viene inteso sia a livello positivo che negativo, singolarmente, e in opposizione/integrazione tra loro. L'obiettivo è quello di una *coniunctio* alchemica.⁹³

E veniamo quindi ad alcuni rapidi confronti con Dante.

Ad esempio, confrontando i due testi, il temperamento *senex* al negativo lo troviamo proprio in Lucifero: nella sua «freddezza che può esprimere anche una distanza», nel suo abitare la «periferia estrema della realtà», nel suo essere «*fattore di coagulazione*»,⁹⁴ ma soprattutto nella sua «ghiottoneria» e «rapacità smisurata»⁹⁵ che lo rendono vera e propria divinità saturnina che si nutre dei propri figli.

Sempre in Hillman, questa polarità *senex* al negativo è caratterizzata da una sessualità che non ama «accompagnarsi e intrattenersi con le donne»⁹⁶ (e quindi chissà che anche Brunetto Latini, padre e maestro, nella sua complessità, non mostri proprio l'ambiguità del temperamento *senex*).

⁹⁰ Oltre al già citato *Da Medusa a Maria*, consiglio per approfondire le valenze del femminile archetipico all'interno del poema, G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre 'Dee'*, Bergamo, Lemma Press, 2020.

⁹¹ Su questo aspetto Gianni Vacchelli e io abbiamo tenuto tre dialoghi in modalità *online*, consultabili su *Youtube*, digitando "*Dante tra puer e senex*".

⁹² J. Hillman (1964 e 1967), *Puer aeternus*, tr. it., Milano, Adelphi, 2011¹².

⁹³ Ivi, p. 76.

⁹⁴ Ivi, p. 81.

⁹⁵ Ivi, p. 82.

⁹⁶ *Ibidem*.

Il temperamento *senex* al positivo lo vediamo nei grandi vecchi e padri amorevoli presenti nel poema, *in primis* Cacciaguida, San Pietro e Bernardo: loro è la creatività del contemplativo, «la teologia e il furore profetico».⁹⁷

Hillman scrive,

Il Puer vaga per spendere e per catturare, per accendere, per tentare la sorte, ma senza lo scopo di tornare a casa. Nessuna moglie lo attende, non ha figli a Itaca.⁹⁸

E il pensiero nostro corre all'ardore di Ulisse. Ardore *puer*, al negativo, che si costruisce proprio in una componente anti-relazionale.⁹⁹ E sempre in chiave *puer* Ulisse appare a noi dove visione della meta da raggiungere e meta stessa sono una cosa sola. In lui riconosciamo del *puer* al negativo, «la velocità, la fretta – perfino la scorciatoia», dal momento che in quanto *puer* Ulisse «non sopporta la tortuosità, il tempo e la pazienza».¹⁰⁰ È interessante però, che se vediamo alcune caratteristiche del *puer* al positivo, in totale complementarietà con quanto appena visto, Dante rientra pienamente in questo tipo di profilo (e quindi ancora più giustificata l'abbinata Dante/Ulisse tanto studiata dalla critica dantesca, in relazione all'archetipo).

«Il Puer, scrive Hillman, non è destinato a camminare, ma a volare»: e infatti vola Ulisse nel suo catastrofico «folle volo», (*Inf.* XXVI, 125) e vola Alighieri/*aliger* il suo «alto volo» supportato dalla Dea.¹⁰¹

⁹⁷ Ivi, p. 85.

⁹⁸ Ivi, p. 98.

⁹⁹ Sul disastro relazionale dell'anti eroe greco mi permetto di rimandare al mio discorso tenuto il 19 maggio 2023 a Ravenna, "Ulisse, una controeducazione relazionale" all'interno del Congresso Internazionale di Studi Danteschi e presente online: https://www.academia.edu/102013035/Ulisse_una_controeducazione_relazionale.

¹⁰⁰ J. Hillman, *Puer aeternus*, op. cit., p. 98.

¹⁰¹ *Par.* XV, 52-54 (miei i corsivi): Solvuto hai, figlio, dentro a questo lume/ in ch'io ti parlo, mercé di *colei*/ ch'a l'alto volo ti vesti le piume; e *Paradiso* XXV, 49-51: E quella *pia* che guidò le penne/ de le mie ali a così alto volo,/ a la risposta così mi prevenne. Da notare che in entrambe le citazioni l'alto volo è garantito da una donna.

Tanto Ulisse precipita, perché il suo aspetto *puer* è intimamente legato al polo ascensionale di *Icaro-Ganimede*,¹⁰² tanto Dante riesce nella propria impresa perché sa integrare il proprio archetipo con quello della Grande Madre.¹⁰³

E infatti, sempre per Hillman, il *puer* non ha bisogno di rapporti con una donna, a meno che essa non sia «una figura materna che possa rispecchiare ammirando, senza turbare quell'esclusiva e ermafroditica unione con la propria essenza archetipica».¹⁰⁴ E qui le possibilità di indagine e sviluppo sul rapporto tra Dante e un materno negato e il rapporto tra Dante e un materno reintegrato in Maria/Beatrice (ma pure negli gli stessi aspetti materni presenti in Virgilio) sono molte.

E sempre andando di carotaggi, Dante, come *puer*, è legato fortemente all'archetipo di Mercurio, fanciullo divino per eccellenza (assieme a Dioniso), a partire dal “lume pregno” del proprio influsso astronomico.¹⁰⁵

Mercurio è, per Hillman, il dio della rivelazione.¹⁰⁶ Non a caso, proprio nel momento in cui Dante ci condanna alle sue terzine più enigmatiche:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
(*Inf.* IX, 61-63)

Abbiamo l'apparizione di un messo celeste, armato di verghetta/caduceo,¹⁰⁷ in grado di farci proseguire nel nostro viaggio *ermetico*¹⁰⁸ all'interno delle «segrete cose» (*Inf.* III, 21).

¹⁰² J. Hillman, *Puer aeternus*, op. cit., p. 117.

¹⁰³ J. Hillman, *Puer aeternus*, op. cit., p. 99: «La Grande Madre alimenta il loro fuoco (...) e rinfocola la loro fiamma con promesse di successo e di conquista sul mondo orizzontale.

¹⁰⁴ J. Hillman, *Puer aeternus*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁵ *Par.* XXII, 112: O gloriose stelle, o lume pregno; Le stelle sono quelle dei Gemelli, segno natale del poeta. Ma l'influsso pregno di virtù, come si può leggere in molti commenti, è quello di Mercurio. Così scrive il Lana *ad locum*: Gemini si è casa de Mercurio, lo quale si è significador de scrittura e de scienza e de cognoscenza.

¹⁰⁶ J. Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, op. cit., pp. 62-74.

¹⁰⁷ L'abbinata messo celeste Mercurio è ben presente in Benvenuto da Imola.

¹⁰⁸ Fondamentale al riguardo E. Minguzzi, *il Dizionarietto dantesco*, op. cit.

Senza l'alato Mercurio, parafrasando James Hillman, noi resteremmo congelati al valore letterale del poema.¹⁰⁹ Dante/Mercurio è colui che ci permette di viaggiare sicuri all'interno del mondo immaginale. Il *velame* trova la sua chiave nei quattro livelli di lettura, passando dalla pietra rozza/infernale del livello letterale, alla fiamma mistica del livello anagogico.¹¹⁰ Per Hillman fortissimo è il legame tra *velo* e *rivelazione*¹¹¹ che solo lo spirito mercuriale può decodificare.

Non solo.

Mercurio è un incorreggibile burlone. Suoi gli scherzi, i tiri birboni. E quindi perché non riscoprire una componente ludico fanciullesca in un Dante sempre a noi presentato con piglio grifagno e corrucciato? Se non ci lasciassimo sempre intimorire dall'apparente monumentalità della cattedrale dantesca, ci accorgeremmo che al contrario sono numerosi i momenti in cui il poeta gioca. Gioca con noi, con le nostre aspettative, con i suoi personaggi. È un Dante bambino. Un Dante comico che ci guida verso la felicità.¹¹²

Come Mercurio Dante è psicagogo. Come Mercurio Dante è retore, poeta e maestro di dialettica.

Ovviamente le doti oratorie, tipiche del *puer* Mercurio, in chiave manipolatoria¹¹³, le ritroviamo proprio nell' «orazion picciola» (*Inf.* XXVI, 122) di Ulisse.

¹⁰⁹ J. Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, op. cit., p. 62: L'anima mercuriale fornisce l'orecchio capace di distogliere la mente dall'udire il vero significato. Senza Ermes il Messaggero, le allusioni e i gesti divini diventano ingiunzioni letterali.

¹¹⁰ Dall'introduzione di Grazia Marchianò: Come va letto un antico testo? In quattro modi: la sua lettera è la terra; la sua morale è l'acqua, purificatrice dell'animo che legge; la sua allegoria è l'aria, che solleva al di sopra del testo stesso; la sua anagogia è il fuoco nascosto che arse l'autore e deve infervorare il lettore penetrante, spingendolo alla massima perfezione, in Zolla E., *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2019².

¹¹¹ J. Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, op. cit., pp. 72-74.

¹¹² Anche in questo caso pioniere è Gianni Vacchelli, il quale propone Dante come *homo ludens* (all'interno di una vera e propria teologia ludica) in G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Milano-Udine, Mimesis, 2021², pp. 209-210. Su Dante bambino per i bambini, rimando sempre di Vacchelli, *Id., Dante e i bambini*, Bergamo, Lemma Press, 2019.

¹¹³ B. Basile, *Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, Inferno (2 voll)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma, 2013, pp.823-850. E in particolare aggiunge: Le parole di Ulisse – diciamolo chiaramente – sono l'apologia del greco *fandi ficator*, p. 840.

Alto eloquio, misto a rapidità contraddistinguono anche il monologo di Giustiniano il quale come già evidenzia l'anonimo estensore, contemporaneo di Dante, degli *argumenta* in prosa dei vari canti, (mio il corsivo): *sotto brevità*¹¹⁴ narra tutti li grandi fatti operati per li Romani sotto la 'nsegna de l'aquila. E Giustiniano, spirito mercuriale, appartiene a pieno titolo, alle potenzialità volatili e retoriche del *puer*.

8. Nel nome di Dioniso

Torno alle pagine di *Dante e la selva oscura* di Vacchelli, testo che mi ha orientato per tenere la rotta in una materia così tanto vasta e dispersiva: Detto per inciso: sul dionisiaco nella *Commedia*, occultato fin che si voglia, molto dobbiamo ancora studiare e scoprire.¹¹⁵

Già nel canto primo dell'*Inferno*, viene agita una prima distinzione tra la selva, femminile, proteiforme, con le sue fiere – anch'esse metamorfiche¹¹⁶ - e il colle, maschile, illuminato da un sole apollineo, in una tensione basso/alto – buio/luminoso – ventre/testa propria della tensione apollineo/dionisiaco.¹¹⁷

Questa tensione viene evidenziata, in ottica complementare alla mia, da Raffaele Pinto, il quale individua come:

predicati del femminile sono, sul piano simbolico, la luna, il basso, la sinistra, la notte, il buio, lo scuro, il pesante, il rovescio, il freddo, l'umido, l'inferiore” e come “predicati del maschile” “il sole, l'alto, la destra, il giorno, la luce, il chiaro, il leggero, il diritto, il caldo, il secco, il superiore.”¹¹⁸

Queste, torno a ripetere, sono fratture, tensioni dicotomiche, opposizioni necessarie nel primo canto e nella prima cantica in generale, che andranno poi a integrarsi lungo il poema.

¹¹⁴ L. Marozzi, *Il processo al presente*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, Paradiso*, op. cit., primo volume, in particolare pp. 163-166.

¹¹⁵ G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, op. cit., p. 45.

¹¹⁶ Sull'idea di una fiera unica entità luciferina e diabolica rimando alla *lectura* di *Inferno I*, a cura di Guglielmo Gorni, presente in *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, a cura di G. Guntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000.

¹¹⁷ Su questa tensione, oltre ai contributi di Hillman, consiglio la lettura di C. Paglia (1990), *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, tr.it., Torino, Einaudi, 1993.

¹¹⁸ R. Pinto, *La selva e il colle. La ermeneutica dei generi nel I canto dell'Inferno*, consultabile online al link: https://www.academia.edu/67791775/La_selva_e_il_colle.

Di questo parla l'Inferno. Di questo parla, se ci lasciamo ingannare e se ci fermiamo alla prima cantica. Queste opposizioni sono apparenti, se le leggiamo all'interno dell'opera (alchemica) più ampia. Non rendono la complessità del pensiero dantesco, che è un pensiero unificante. Che mira alla pacificazione tra gli opposti. Una lettura che vede la totale integrazione dell'Ombra.

Proseguiamo con gli elementi dionisiaci che agiscono nel poema.

Prima di tutto, per Hillman, Dioniso è signore dell'Iniziazione e la *Commedia* è cammino di iniziazione e di *iniziazioni*.¹¹⁹

Inoltre, Dioniso regna sulle terre di confine della nostra geografia psichica.¹²⁰ Impossibile quindi dire se l'elemento dionisiaco vada a trovarsi nel pazzo o sano, nello scatenato o malinconico, nel dualismo maschio o femmina, conscio o inconscio.¹²¹ Quello che opera la coscienza dionisiaca è la congiunzione di quanto noi crediamo essere separato o distinto. Esiste un dionisiaco oscuro e minaccioso, un dionisiaco presente in un femminile mostruoso, non lavorato (Gorgoni, arpie, furie), un dionisiaco ctonio, repellente (pensiamo solo ai gironi più violenti e scatologici di Malebolge), ma questo è un dionisiaco facile, moralizzato sotto lo sguardo del pensiero apollineo.

Paradossalmente l'Inferno brilla nel regime diurno delle antitesi, del distinguere, del separare, del moralmente nitido. Un regime che si configura ad una dominante posturale,¹²² una cooperazione di sensi sociali legati alla distanza, alla vista e all'udito.

Questo dionisiaco osceno, grottesco, orrorifico, accomuna Dioniso ad Ade, signore delle ombre e delle anime.¹²³

In nome di Dioniso va considerata l'immaginale bisessuale, l'androginia¹²⁴ alchemica, che caratterizza tanto un Virgilio materno quanto una Beatrice «ammiraglio» (*Purg.* XXX, 58)

¹¹⁹ Su questo punto il rimando è doveroso a tutte le opere di Vacchelli, presenti in *Bibliografia*, e in particolare a *Id, L'«attualità» dell'esperienza di Dante*, op. cit., pp. 10-16.

¹²⁰ J. Hillman (1972), *Il mito dell'analisi*, tr. it. Adelphi, Milano, 2009⁹, p. 282.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² G. Durand (1963), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it. Edizioni Dedalo, 2013¹, pp. 58-59.

¹²³ J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, op. cit., p. 284.

¹²⁴ Su questo aspetto rimando agli atti della giornata di studi, tenuta a Lugano, il 18 maggio del 2024, ora in M. Cittadini *Poeti mamme e poeti regine: esempi di femminilizzazione dionisiaca nella Commedia* in *Id.*, (a cura di), *L'androginia nella Commedia*, in *Theory and Criticism of Literature and Arts*, vol. 8, no. 1, 2024, pp. 52 – 81.

o Beatrice/Cristo,¹²⁵ una coscienza archetipica fluida che propone una Francesca *attiva* e virile, a identificarsi in Enea, e un Dante capace di immedesimarsi in Didone, Semele e Isifile.¹²⁶

Dante partecipa simbolicamente ad entrambi i sessi, come Tiresia. L'unico racconta Hillman, capace di mantenere il senno in casa di Ade. Morte e coscienza bisessuale sono intrinsecamente connesse a Dioniso.¹²⁷

Questa vitalità dell'archetipo, consapevole o meno in Dante, è alla radice della potenza e della rigenerazione psichica che il poema fieramente agisce.

Ma più interessante e inatteso è il dionisiaco che si manifesta in Paradiso: il dionisiaco gioioso nelle danze di saggi autorevoli in vesti di fanciulle,¹²⁸ oppure dell'evangelista Giovanni presentato anch'esso danzante come «vergine lieta»,¹²⁹ oppure nel già citato splendore fluido/igneo di un fiume di luce lattea, oppure nella presenza di santi che *s'inventrano* (*Par.* XXI, 84) o in quella di uomini di luce che *s'indiano* al punto da poter penetrare la folgore (*Par.* XXXII, 142 - 144).

Un dionisiaco estatico fatto di luce sovrabbondante e al tempo stesso di caligini mistiche e luci tenebrose.¹³⁰

Come scrive Durand, «al regime eroico dell'antitesi succede il regime plenario dell'eufemismo... Chronos e Thanatos si congiungono a Eros».¹³¹

Non abbiamo più il rigore dualistico dell'*Inferno*, ma abbiamo la pienezza dell'Eros divino che eufemizza il contesto carnale. Il dionisiaco notturno e femminile prende il sopravvento. È il regno del *confondere* e del *mescolare*, è il grembo dionisiaco della Grande Madre. Dalla crisi dell'*Inferno* passiamo a Purgatorio e Paradiso, regni della trasformazione e dell'integrazione.

La dominante diventa *copulativa*, fatta di cortocircuiti sensoriali, sinestesie ardite, fenomeni cinestesici e musicali.

¹²⁵ *Purg.* XXX, 19: "Tutti dicean: "Benedictus qui venis!". Beatrice è il benedetto.

¹²⁶ Per l'integrazione femminile in Dante rimando al mio *Da Medusa a Maria*, op. cit., pagg. 76-77.

¹²⁷ J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, op. cit., pp. 286-287.

¹²⁸ *Par.* X, 79: (riferito alle anime dei sapienti nel Cielo del Sole) donne mi parver, non da ballo sciolte.

¹²⁹ *Par.* XXV, 104. Su questa bellissima immagine, anche nei suoi sviluppi iconografici, rimando a C. Rossi, *San Giovanni androgino: la Johannesminne e la "vergine lieta" di Paradiso XXV, 104*, in M. Cittadini, *L'androgina nella Commedia*, op. cit., pp. 82 - 107.

¹³⁰ M. Ariani, *Lux inaccessibilis*, op. cit., in particolare pp. 277-289.

¹³¹ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, op. cit., p. 236.

Predomina il senso del gusto: Dio è nutrimento. Dio è fonte di dolcezza. Tutto questo presuppone un retroterra mistico. La contemplazione richiede *sensi spirituali*,¹³² che si fanno vettori per orientarsi a Dio. Quindi Dio per essere conosciuto deve essere amato, anzi gustato, assaporato, mangiato. Così come l'amore di Dio è un amore che morde. Lascia il segno.¹³³

Quello che emerge, paradossalmente, è che il movimento da Inferno a Paradiso è un movimento da un regime diurno/apollineo, fatto di certezze, distinzioni, presunzioni, ad un regime notturno/dionisiaco, fatto di realtà fluttuanti, indefinite, polimorfe.

Finché non coglieremo la profondità dell'ebbrezza dionisiaca, della fusione mistica, presenti in questo poema, finiremo sempre per rileggere tutta la *Commedia* in chiave tragica e razionalista.

La lettura dionisiaca che Hillman propone è una lettura che applicata alla *Commedia* offre una visione *policentrica*, capace di «di circolazione e rotazione, dei va e vieni del flusso».¹³⁴

E torno a dire, questo è un aspetto del misticismo dantesco spesso osteggiato e frainteso, che è stato culmine degli studi di Marco Ariani, amico, maestro, dantista penetrante e raffinato conoscitore del pensiero immaginale di Hillman.¹³⁵

9. Congedo politeista

Concludendo: che cosa può darci in più Hillman della *Commedia*?

Credo che questo Dante politeista, mercuriale e dionisiaco, questo Dante *puer* e femminile, questo Dante totale, risolto e integrato, che fa pace con la propria Ombra, sia un Dante che si apre alla molteplicità, alla *concordia oppositorum*.

Un Dante che alla fine *piega* la diritta via e la incurva in *rota mystica* (secondo la tecnica della *rotatio*, ben chiara a Hillman).¹³⁶

¹³² M. Ariani, *Dante, la dulcedo e la dottrina dei "sensi spirituali"*, in Cerboni Baiardi G. (a cura di) *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-139.

¹³³ *Par.* XXVI, 51: con quanti denti questo amor ti morde.

¹³⁴ J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, op. cit., p. 294.

¹³⁵ M. Ariani e P. Pampaloni, *Anima Mundi*, op. cit.

¹³⁶ J. Hillman (2010), *Psicologia alchemica*, tr. it., Milano, Adelphi, 2013, p. 279.

Come il *Pantheon* hillmaniano, non va inteso come neopaganizzazione fine a se stessa o *new age*, ma come capacità di rilegare il mondo in un tessuto archetipale; così in Dante diventa sguardo che sa conciliare rigore teologico e incandescenza politeistica.

Tanto in Dante, quanto in Hillman, il politeismo diventa principio di pluralità.

Pluralità delle immagini. Pluralità della mente. Pluralità del fare anima.

Questa proposta di accogliere uno sguardo notturno per spiegare il diurno, l'approccio archetipico di Hillman all'immaginale ben si adatta per comprendere al meglio l'alta fantasia dantesca.

Il pensiero politeista di Hillman, così radicale e spiazzante, diventa strumento per destabilizzare ogni monoteismo dell'anima.

Monoteismo che Hillman intende come ripiegamento della psiche nell'Io (in chiave erculeo e individualistica). Di contro, l'apertura al politeismo diventa per Hillman apertura alla comunità, manifesto politico di vita attiva e civile.

In questo la *Commedia* è opera che conduce il molteplice all'Uno e viceversa. Il paganesimo antico, la familiarità con il mondo mitico, diventa *forma mentis*.

Per questo la *Commedia* è opera di *iniziazioni*, ma anche di *cristianesimi*.¹³⁷ La *Commedia* diventa nozze mistiche, laboratorio alchemico, che pone pace tra tutte le cose del mondo da Dante conosciute, non senza tensioni, fatiche e a volte anche suture.¹³⁸

La spiritualità di Dante è spiritualità dell'armonia e dell'integrazione.

Il suo cristianesimo politeista non smussa le differenze, che non accetta l'inaccettabile, ma dove, ancora una volta prevalgono il discernimento degli spiriti, l'integrazione interiore e non la demonizzazione *tout court*.¹³⁹

Tutto questo, sia in Dante che in Hillman, diventa apertura al mondo. Responsabilità collettiva. Planetaria. La felicità finale diventa felicità pubblica.¹⁴⁰

¹³⁷ G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante*, op. cit., p. 216: Dante si è mosso con audacia e intelligenza tra più cristianesimi (biblico, della Grande Chiesa e dei suoi Padri, francescano – che sia di Francesco stesso, di Bonaventura, di Pietro Olivi o altri ancora –, gioachimita, scolastico – di Tommaso come di Alberto Magno etc. –, mistico, d'Occidente e d'Oriente, ereticale, gnostico, etc.), e ogni sapienza da lui esperibile e conoscibile, ovunque si manifestasse la luce del vero.

¹³⁸ Ivi, pp. 325-327.

¹³⁹ Ivi, p. 327.

¹⁴⁰ Su questo concetto rimando al discorso tenuto a Barcellona presso il CCCB “Centre de Cultura Contemporània de Barcelona”, il 26 giugno 2023: *De Dante a Hannah Arendt, cap a la felicitat pública: La “rosa càndida”*, consultabile online al link:

Quello che Hillman pone è il primato delle immagini (siano esse simboli, archetipi, allegorie). L'immagine non può che essere aperta, plurale, anfibia, allusiva, ambivalente.¹⁴¹ Abbiamo visto come questo tipo di visione hillmaniana dona apertura alla *Commedia*, ne impedisce letture *monoteistiche* o facili riduzionismi, ne fa emergere tutta la sua larghezza e rotondità.

Il mondo infero di Dante/Hillman è il regno delle immagini. Il viaggio nell'al di là è un cammino nel molteplice, nell'infinità dell'anima.

Per Hillman (miei i corsivi):

fare «esperienza dell'anima» *al modo di Dante* significa che «la psiche è la vita delle nostre risposte estetiche; quel senso del sapore delle cose, quel fremito di eccitazione o di dolore, quel moto di ripugnanza o quell'allargarsi del petto: tutte queste primordiali reazioni estetiche del cuore sono l'anima stessa che parla».¹⁴²

Jung vedeva una forte contrapposizione tra psicologia politeistica e teologia monoteistica. E questa fu una sua tensione interiore e spirituale.¹⁴³

Dante in qualche modo trova una quarta dimensione, a questo problema, che sembra conciliare il tutto. La *teologia politeistica* di Dante è una forma di spiritualità immaginale (al tempo stesso ortodossa e eterodossa) capace di mantenersi salda nella dottrina, ponendo a fundamenta la Bibbia e la Parola Sacra (Padri della Chiesa compresi), ma capace anche di aprirsi ad una faccia interiore nascosta, che include «*ombra*, femminilità, Mercurio e passato pagano»,¹⁴⁴ accostando al «Cristo dell'ortodossia, la ricchezza delle immagini alchemiche».¹⁴⁵

https://www.academia.edu/104422935/Candida_Rosa_da_Dante_a_Hannah_Arendt_verso_la_felicit%C3%A0_pubblica.

¹⁴¹ P. Mottana, *La "controeducazione" di James Hillman*, op.cit., p. 59.

¹⁴² La citazione di Hillman da *Fuochi blu*, p. 434, abbinata alle *Terze rime* di Dante, è inclusa in M. Ariani e P. Pampaloni, *Anima Mundi*, op. cit., pp. 51-52.

¹⁴³ D.L. Miller e J. Hillman, *Il nuovo politeismo*, op. cit., p. 136.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Bibliografia

OPERE DI DANTE

Il testo critico della *Commedia* è quello stabilito da G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze, 1991-1997 (4 voll.).

2013 *Inferno* a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi.

2022 *Inferno*, edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, Limena (PD), libreriauniversitaria.it.

STUDI SU DANTE E LE SUE OPERE

G. Inglese, *Dante guida alla Divina Commedia*, Roma, Carocci, 2018⁷.

E. Malato, *Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

COMMENTI ALLA COMMEDIA

Lectura Dantis Turicensis, Inferno, a cura di G. Guntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000.

Esperimenti danteschi, Inferno, a cura di S. Invernizzi, Marietti, Genova-Milano, 2008.

Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, Purgatorio (2 voll), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014.

Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, Paradiso (2 voll), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2015.

SAGGI CRITICI

M. Ariani e P. Pampaloni, *Anima Mundi. Per James Hillman. Con una nota di Roberto Calasso*, Milano, Adelphi, 2012².

M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.

C. Augias e M. Vannini, *Inchiesta su Maria. La storia vera della fanciulla che divenne mito*, Milano, Rizzoli, 2016.

M. Aversano, *Il velo di Venere*, Napoli, Federico & Ardia, 1984.

M. Barioglio e P. Mottana (a cura di), *Mèntori immaginali*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2005

G. Barucci, "Simile a quel che talvolta si sogna". *I sogni del Purgatorio dantesco*, Firenze, Le lettere, 2015.

M. Cittadini, *Tutto è Paradiso. Lezioncine dantesche*, Milano, Aporema Edizioni, 2021.

M. Cittadini, *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, Bolzano, QuiEdit, 2022.

M. Cittadini (a cura di), *L'androginia nella Commedia*, in THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS, vol. 8, no. 1, 2024.

G. Cerri, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce, Argo, 2007.

H. Corbin (1958), *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, tr. it., Bari, Laterza, 2005.

G. Durand (1963), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it., Edizioni Dedalo, 2013¹.

- G. G. Filippi, *Discesa agli inferi. La morte iniziatica nella tradizione hindū*, Roma, NovaLogos, 2014.
- J. Hillman (1964 e 1967), *Puer aeternus*, tr. it., Milano, Adelphi, 2011¹²
- J. Hillman (1972), *Il mito dell'analisi*, tr. it., Milano, Adelphi, 2009⁹
- J. Hillman (1979), *Il sogno e il mondo infero*, tr. it., Milano, Adelphi, 2010³
- J. Hillman (1985 e 1974), *La vana fuga degli Dei*, tr. it., Milano, Adelphi, 2008⁷.
- J. Hillman (1992, 1988, 1990, 1991), *Presenze animali*, tr. it., Milano, Adelphi, 2016.
- J. Hillman (2007), *Le figure del mito*, tr. it., Milano, Adelphi, 2014.
- J. Hillman (2010), *Psicologia alchemica*, tr. it., Milano, Adelphi, 2013.
- G. Ledda, *Visio diaboli mystica: ineffabilità e parodia*, in Id., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 159-173.
- G. Ledda, *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana, 2015.
- G. Ledda, *Leggere la Commedia*, Bologna, il Mulino, 2016.
- A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice*, Milano, In & Out, 1991.
- S. Mati, *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006.
- D.L. Miller e J. Hillman (2016), *Il nuovo politeismo. La rinascita degli Dei e delle Dee*, tr.it., Milano, Mimesis, 2016.
- E. Minguzzi, *il Dizionarietto dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2021.
- M. Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante nel pensiero medievale*, Milano, Mondadori, 2007.
- M. Mocan, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki Editore, 2012.
- M. Mocan, *Immagine, figura, astrazione*, Roma, Salerno Editrice, 2022.
- G. Muresu, *Catone il «sacrificio» per la libertà*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Purgatorio*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 9-95.
- C. Paglia (1990), *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, tr.it., Torino, Einaudi, 1993.
- A. Pagani, *Sottili satelliti nell'universo proustiano*, Ferrara, Librit Edizioni, 1994.
- R. Pinto, *La maladetta lupa del capitale. Il pensiero economico-politico di Dante*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.
- M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- G. Vacchelli, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Milano-Udine, Mimesis, 2019².
- G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Bergamo, Lemma Press, 2018.
- G. Vacchelli, *Dante e i bambini*, Bergamo, Lemma Press, 2019.
- G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre 'Dee'*, Bergamo, Lemma Press, 2020.
- C. Widmann, *La Divina Commedia come percorso di vita*, in 3 voll., Roma, Edizioni Magi, 2020.
- C. Widman, *Saprai di tua vita il viaggio. Prolegomeni a un'interpretazione psicologica della Divina Commedia*, Roma, Edizioni Magi, 2021.

C. Widmann (a cura di), *Dante e Jung. Una relazione a distanza*, Roma, Edizioni Magi, 2021.

E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2018⁴.

E. Zolla, *Dal tamburo mangiai, dal cembalo bevvi... Lo stato mistico e altre questioni di antropologia spirituale*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2021.

La ricezione di Dante nella Letteratura afroamericana: Dante e Toni Morrison

MARIANNA ESPOSITO VINZI

Il dibattito sulla schiavitù è stato uno dei maggiori della storia americana. L'istituzione dello schiavismo, quale sistema economico-sociale, era già stato deplorato da Thomas Jefferson sul finire del XVIII secolo,¹ principale portavoce della sua abolizione definitiva, terzo presidente degli Stati Uniti d'America, fautore dell'indipendenza americana dalla madrepatria britannica che si ebbe il 4 luglio del 1776, atto che segna la nascita degli Stati Uniti d'America.

La Guerra di secessione americana, nota anche come Guerra civile americana, 1861-1865, aveva fatto oltre seicentotrenta mila morti, una tragedia immane per ottenere l'unificazione nazionale di cui l'abolizione della schiavitù era diventata la condizione principale. Tra il 1865 e il 1870 il Congresso degli Stati Uniti ratificò una serie di articoli coi quali si estendeva ai neri il riconoscimento dei diritti civili e politici di cui godevano gli altri cittadini americani e dunque anche il diritto di voto. Vero è che i nuovi principi costituzionali non trovarono riscontro nella loro applicazione pratica per cui le discriminazioni razziali si perpetuarono. Sorsero anche società segrete, quali il Ku Klux Klan, che commisero ogni sorta di soprusi a danno dei neri e centinaia di delitti, senza che le autorità federali riuscissero a stroncare la loro attività.²

All'indomani della fine della guerra per gli afroamericani la lotta per i diritti civili non faceva che cominciare. Altro era aver dichiarata abolita la schiavitù, altro inserire i neri nella società americana trasformandoli in cittadini alla pari dei bianchi. Di fatto, l'inserimento fu lento e contrastatissimo negli Stati del Sud e possiamo ben dire che non sia ancora interamente

¹M. A. Jones, *Storia degli Stati Uniti. Un popolo e la sua libertà*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 80-81.

²A. Desideri, *Storia e storiografia: dalla organizzazione del movimento operaio alla crisi del colonialismo*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1988, pp. 157-158.

compiuto. Come disse Frederick Douglass nella prima delle sue tre autobiografie:³ “il nero si era liberato di un solo padrone per divenire schiavo della società”.

Lotta che si è protratta per un secolo intero e che è stata strenuamente portata avanti nella seconda metà del Novecento da Martin Luther King il quale, pacifista convinto (premio Nobel per la Pace nel 1964) aveva sempre denunciato le condizioni di miseria e di degrado dei ghetti neri delle metropoli americane ed aveva costantemente esortato i politici al governo all'azione.

Celebre la sua frase “Non ho paura della cattiveria dei malvagi, ma del silenzio degli onesti” pronunciata il 28 agosto del 1963 a Washington in occasione del suo famoso discorso “I have a dream”⁴ per attirare l'attenzione del pubblico sulla discriminazione razziale e per chiedere una legislazione che proteggesse i diritti civili degli afroamericani, desiderosi di partecipare alla democrazia americana e fieri del loro contributo alla civilizzazione statunitense. Quel suo costante invito all'azione e la ferma condanna della mancanza di coraggio, della inazione, della apatia, dei vili che vivono nella indifferenza tanto al bene quanto al male di dantesca memoria, la sua lotta per guadagnare la parità dei diritti di fronte alla legge per i cittadini di qualsiasi razza, che fu la scelta di fondo della breve vita di Martin Luther King, assassinato nel 1968,⁵ a soli 39 anni:

“[...]l'anime triste di coloro

che visser senza 'nfamia e senza lodo” (*Inf.* III, 35-36).

³ F. Douglass, (1818-1895) fu un abolizionista, scrittore e il leader più importante del movimento per i diritti degli afroamericani nel XIX secolo. Fu autore di tre autobiografie in cui descrisse la sua vita di schiavo: *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), *My Bondage and My Freedom* (1855) e *Life and Time of Frederick Douglass* (1881).

⁴ C. Carson, *The Autobiography of Martin Luther King, Jr*, New York, ABACUS, 2000, pp. 223-227.

⁵ Nello stesso anno 1968 fu annunciata una esposizione che segnerà un punto di svolta importante per la cultura afroamericana, esposizione che fu poi inaugurata nel gennaio del 1969 al Metropolitan Museum di New York. Intitolata *Harlem on My Mind*, sotto forma di un ritratto storico e racconto dell'identità e della tradizione culturale di Harlem (quartiere afroamericano celebre per i suoi scrittori, musicisti, poeti, pittori e la vita insonne dei suoi tanti night-clubs), il curatore Allon Schoener esponeva al pubblico, per la prima volta, fotografie, scritti, diapositive, film, documenti, musiche ed oggetti della cultura afroamericana, un vero inno alla gloria dell'immigrazione africana negli Stati Uniti.

Venti anni dopo, nel 1988, James Cameron inaugurava a Milwaukee, nel Wisconsin, il primo Museo americano dell'Olocausto nero, per accendere i riflettori sulla storia di oltre trecento anni di schiavismo negli Stati Uniti.

L'interesse degli afroamericani⁶ per la *Commedia* risale al 1800, all'avvio degli studi danteschi negli Stati Uniti.⁷ Uno dei temi che interessò i lettori, e diversi autori afroamericani, fu il proposito del poeta fiorentino di denunciare con la sua opera le disuguaglianze sociali. In ciò individuaron una relazione tra la loro storia e Dante, tanto da adottarlo come emblema della lotta per la verità e l'uguaglianza tra gli uomini.

Inoltre, il passaggio di Dante pellegrino dall'inferno al paradiso fu letto come la fuga biblica dall'Egitto verso la Gerusalemme promessa: il paradigma dell'esodo biblico risultò dunque di particolare fascino ed interesse per un popolo, come quello nero statunitense, da poco uscito dalla schiavitù.

Paradigma della libertà dunque, capace di garantire loro l'accesso alla cultura europea ed anche, letto in chiave religiosa, allegoria della liberazione dell'anima dalle catene del peccato.⁸ Dante cominciò a rappresentare dunque per gli statunitensi e per la giovane società americana, a partire dall'Ottocento, un modello etico, oltre che culturale, in quanto incarnava gli ideali di unità nazionale, di libertà e responsabilità civile necessari alla unificazione degli stati americani e alla abolizione della schiavitù. Un Dante unionista all'indomani della Guerra Civile del 1865, che offriva, con la *Divina Commedia*, la pace socio-politica alla giovane

⁶ Termine che denota i discendenti degli africani schiavizzati divenuti di nazionalità statunitense, in inglese Afro-American oppure Black American.

⁷ Come evidenziato da Rino Caputo (In *Il pane orzato*, Roma, Euroma La Goliardica, 2003) tra Dante e l'America esiste una relazione speciale frutto di una grande sensibilità mostrata dalla cultura americana nei confronti del poeta fiorentino fin dal costituirsi della identità statunitense, sganciata dal ceppo anglosassone. Attenzione crescente della cultura nordamericana nei confronti di Dante che trova il suo punto di snodo nel primo Novecento (con T.S. Eliot, Ezra Pound e il primo grande dantista americano Charles Singleton) ma che affonda le sue radici già nel 1800 con Lorenzo Da Ponte e con l'ingresso ufficiale di Dante Alighieri nella letteratura americana nel 1867, anno in cui i poeti statunitensi Henry Wadsworth Longfellow, James Russell Lowell e Oliver Wendell Holmes pubblicarono la prima traduzione completa in lingua inglese della *Divina Commedia*.

⁸ «Dante the pilgrim's journey is of interest to religious readers for its potential relevance as an allegory on freeing one's soul from bondage to sin» in D. Looney, *Freedom Readers. The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2011, p. 11.

nazione statunitense, in un discorso che, pregno di abolizionismo e di libertà, partendo dalla sua Firenze medievale, andava allargandosi ad una dimensione cosmopolita internazionale.⁹ La spinta decisiva verso la Commedia da parte degli afroamericani fu data precisamente nel 1828¹⁰ da una esposizione in un museo delle cere della città di Cincinnati dei tre regni. Come sappiamo, per Dante coloro che popolano i cerchi più bassi dell'inferno sono le cosiddette "anime nere" ("poor old negro, condemned to his place in hell where he will now freeze forever, in eternal death!"¹¹) per cui, in una città del Middle West, rifugio per gli afroamericani poiché l'Ohio era uno Stato a favore dell'abolizionismo, in un periodo storico in cui fortissime erano le tensioni razziali, l'interpretazione che si diede alla mostra - L'uomo nero era libero a Cincinnati, oppure era uno schiavo conficcato nell'abisso più profondo dell'inferno delle piantagioni? - fu a sfondo prevalentemente sociale e può essere letta come il primo punto di connessione tra l'Inferno dantesco e la cultura afroamericana.¹²

⁹ Vincenzo Botta, *Dante as Philosopher, Patriot and Poet*, New York, Charles Scribner & Co., 1865.

¹⁰ L'anno prima, 1827, Frances Milton Trollope (1779-Firenze 1863), femminista e antischiavista, nel primo capitolo del suo *Le Maniere degli Americani* (*Domestic Manners of the Americans*) fa riferimento all'*Inferno* di Dante I, 22-27 quando descrive il suo arrivo alla foce del Mississippi, partita da Londra con i suoi tre figli, nel giorno di Natale di quello stesso anno, dopo sette settimane di viaggio: "Non avevo mai assistito a una scena tanto desolante quanto questa entrata nel Mississippi. L'avesse vista Dante, avrebbe realizzato, dai suoi orrori, le immagini di un'altra bolgia. Un solo oggetto emergeva dalle correnti d'acqua, l'albero di un'imbarcazione da lungo tempo sfasciata nel tentativo di attraversare la banchina; ed era ancora in piedi, un tetro testimone della distruzione che aveva avuto luogo, e il profeta di quella futura". Sopravvissuta, con i suoi figli, alla traversata dell'Atlantico, perigliosa a quel tempo, alla vista dell'imbarcazione naufragata non può non pensare al pericolo scampato: come il pellegrino Dante, anche lei si è imbarcata in un viaggio pericoloso in quello che era il Nuovo Mondo, come una novella Ulisse. Il suo racconto, disseminato di citazioni dantesche, è in parte una guida turistica, in parte un saggio, in parte uno studio sociologico sui costumi degli americani.

¹¹ Linus Everett in «The Trumpet and Universalist Magazine», Boston, Massachusetts, 1842-1862, Library of Congress <https://www.loc.gov/item/2006255220/>

¹² Dante arriverà anche nel mondo del cinema afroamericano agli inizi del Novecento. Spencer Williams (1893-1969), uno dei primi afroamericani ad aver debuttato sul grande schermo da regista e da attore, nel 1944 girò un film dal titolo *Go Down, Death!*, riduzione cinematografica, tra horror e fantasy, dell'italiano film muto *L'Inferno* diretto da Giuseppe de Liguoro, Adolfo Padovan e Francesco Bertolini del 1911. Nel suo film Spencer Williams usa l'opera di Dante in un modo nuovo nella cultura afroamericana: il personaggio principale, Jim Bottoms, vive la sua personale esperienza nell'infernale segregazione sociale raccontando i suoi desideri legati all'emancipazione sociale e culturale.

Sorprendente è vedere come Dante, tanto l'opera quanto la vicenda biografica, abbia assunto il ruolo di *exemplum* rispetto ai temi dell'abolizionismo, delle ingiustizie politiche, delle ineguaglianze razziali, dell'integrazione e dei diritti civili (in autori unionisti e abolizionisti quali Emerson, Lowell, Norton, Longfellow). Dopo tutto, lui era stato all'inferno e ne era ritornato, dunque chi meglio di lui poteva comprendere i problemi legati alla segregazione razziale, laddove forti discriminazioni e atti di violenza contro i neri erano la negazione dei più elementari diritti civili.¹³

Per quanto riguarda il tema della schiavitù, un elemento fondamentale della letteratura afroamericana è la *slave narrative*.

Apparsa in Inghilterra e in America durante il XVIII e il XIX secolo, la narrativa prodotta dagli africani sul suolo britannico, dagli schiavi fuggiaschi e da migliaia di uomini e donne venduti negli Stati Uniti costituisce una delle prime manifestazioni letterarie della letteratura nera. La deportazione commerciale caratterizzava le vite degli africani: come schiavi appartenevano ad un padrone, "the man to whom we belonged",¹⁴ in quello che era l'assoggettamento, la costrizione a sopportare, corpo e anima – body and soul – le catene dell'inferno.

In una sorta di risveglio – awakening – della loro consapevolezza di essere un prodotto del commercio transatlantico, la loro narrativa traccia una relazione tra la loro vita e l'economia dello schiavismo.

A partire dagli anni '60 del secolo scorso, quando negli Stati Uniti si sono affermati i movimenti per i diritti civili degli afroamericani con il *1960s Civil Rights Movement*, i cui obiettivi erano di porre fine alla segregazione razziale e alla discriminazione contro gli afroamericani e per garantire loro il riconoscimento legale e la protezione dei diritti di

¹³ «After all, he had been to hell and back, so why couldn't he be expected to help them deal with the segregated bus stations of Alabama and Mississippi in the early 1960s, to name only one challenge that black citizens of this country have had to overcome?» in D. Looney, *Freedom Readers. The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2011, p. 2.

¹⁴ In *The Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*, del 1789, uno dei primi romanzi scritti da uno schiavo di cui abbiamo notizie.

cittadinanza elencati nella Costituzione americana, tra gli scrittori afroamericani che si sono interessati a Dante interessante è il caso di Amiri Baraka¹⁵, Toni Morrison e Gloria Naylor.¹⁶

DANTE E TONI MORRISON

Con Toni Morrison (nata Chloe Ardelia Wofford, 1931-2019), Premio Nobel per la letteratura nel 1993, prima scrittrice nera a riceverlo, la narrativa afroamericana, a lungo confinata al

¹⁵ Amiri Baraka (1934-2014) nel 1965 diede alle stampe un piccolo libro destinato ad avere un grande successo editoriale: *"The System of Dante's Hell"* (New York, Akashic Books, Brooklyn, 1965; 2016 by Amina Baraka) impietoso ritratto del segregazionismo degli anni '60 del secolo scorso, opera in cui l'autore legge la struttura dell'Inferno dantesco in base ai problemi della società in cui viveva, in quell'America definita da Baraka "a hell run by devils", per mostrare l'inferno vissuto in terra. Un inferno governato da diavoli dunque, quei diavoli bianchi fautori della segregazione razziale dagli anni Cinquanta ai Settanta del Novecento, durante il periodo che attraversa la Black Revolution. Baraka trova nell'opera dantesca terreno fertile per la descrizione di quanto accadeva in quegli anni: il 21 febbraio del 1965 fu assassinato Malcolm X, noto attivista per i diritti degli afroamericani e il 4 aprile del 1968 fu assassinato Martin Luther King. Anno importante fu il 1965 anche perché segnava il settimo centenario della nascita di Dante. Per Baraka l'Inferno dantesco altro non è che uno stato mentale dei neri che sebbene si sforzino sono destinati ad essere invisibili in un mondo di bianchi, sentendosi esuli, come lo era stato per Dante, in quella che loro malgrado è diventata la propria terra. La *blackness* è identificata dunque con *l'invisibilità* da Amiri Baraka, che nel dramma della segregazione razziale intende rappresentare anche la condizione dell'uomo moderno perduto nella "folla solitaria" con le sue ansie e le sue debolezze, secondo la felice definizione del sociologo David Riesman in *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character* del 1950.

¹⁶ Gloria Naylor (1950-2016), in *Linden Hills* (New York, Penguin Books, 1985) legge l'Inferno di Dante attraverso la lente del sogno americano, interpretato da Naylor come un inferno in cui purtroppo contano solo la razza e la classe. L'autrice racconta la storia della famiglia di Luther Nedeed, agente immobiliare nel quartiere di Linden Hills: protagonisti sono due artisti ventenni che vengono dal ghetto dietro la collina, collina che allude ai vari gironi infernali, e il loro andare di esperienza in esperienza, parlando dei loro desideri legati all'emancipazione sociale e culturale richiama il viaggio di Dante. Sulla loro scuola, molto mal frequentata, c'è scritto: *"Abandon ignorance, ye who enter here"*, dove il celebre verso dantesco *"abbandonate ogni speranza"* si trasforma in un inno all'emancipazione poiché solo attraverso l'istruzione, l'educazione scolastica, si può uscire dalla disperata vita del ghetto, con le sue brutture e le sue miserie.

marginale come genere minore, conquista un ruolo centrale nella letteratura degli Stati Uniti e si impone all'attenzione di un pubblico sempre più vasto.¹⁷

Discendente da schiavi, di famiglia operaia nella quale la difesa della dignità e l'aspirazione alla cultura erano valori imprescindibili per la riuscita sociale, nei suoi romanzi Morrison espone gli effetti alienanti e disumanizzanti del razzismo.

Già come per Primo Levi, con la sua lettura dell'Inferno dantesco rivissuto nei campi di concentramento nazisti, la lettura e l'adattamento dell'Inferno di Dante, in un contesto di ricezione creativa, consente a Morrison di comprendere meglio il tormento e la sofferenza che è l'America segregazionista e razzista degli anni '50 e '60 del 1900.

Traduzione e adattamento dell'Inferno dantesco dunque, come evidenziato dal critico statunitense Brent Hayes Edwards in *The Practice of Diaspora*,¹⁸ laddove la traduzione diventa l'atto essenziale di definizione della cultura della diaspora: la traduzione e l'adattamento legano la cultura degli emigrati e del loro paese di partenza con la cultura del paese di arrivo. Per gli scrittori afroamericani, in una sorta di transizione dalla cultura del loro passato di discendenti di schiavi, giunti in America dall'Africa su barconi, a quella del loro presente, Dante diventa centrale nella loro pratica di lettori e di scrittori di colore in relazione ai paradigmi culturali della letteratura dantesca, come quello di essere stato un autore in esilio. Dante, una figura inusuale di diaspora nella quale riconoscersi e alla quale attingere per gettare luce alle loro personali esperienze di "esiliati".

Nei romanzi di Morrison, la storia della schiavitù americana, che è memoria e verità storica (Morrison parte sempre dal dato offerto dalla realtà dei fatti storici così come si sono verificati, costruendo un romanzo intorno ad un evento reale, spesso nuclei drammatici di vicende molto tristi che, attraverso la sua penna si dilatano a contenere l'inenarrabile) *darkness and color* diventano potenti metafore nella sua scrittura, di quella *slave narratives* attraverso la quale la scrittrice tenta di dare voce alla vita interiore di generazioni di uomini e donne schiavi che non avevano avuto la possibilità di esprimerla.

Nel mondo narrativo della scrittrice il confine tra vita e morte è costantemente attraversato e la natura non solo attenua l'orrore, ma è sensibile alla sofferenza, è presenza consolatrice, è

¹⁷ Morrison, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Alessandro Portelli e uno scritto di Marisa Bulgheroni. Cronologia di Chiara Spallino Rocca. Traduzioni di Franca Cavagnoli, Silvia Fornasiero e Chiara Spallino Rocca, Milano, I Meridiani Mondadori, 2018, p. 11.

¹⁸ B. Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

dispensatrice generosa di verità per lo schiavo cui è negata la stessa dignità e identità di individuo. La natura sembra offrire quella speranza di salvezza che la storia nega.

In *L'occhio più blu* (*The Bluest Eye* pubblicato nel 1970, suo romanzo d'esordio) Dante gioca una piccola parte, sebbene significativa.

Il romanzo racconta la storia di una bambina afroamericana di undici anni, Pecola Breedlove. Morrison cerca di far trasparire dalla vicenda del singolo, in questo caso una bambina, il destino dell'intera cultura nera. Pecola vuole essere amata, cerca amore intorno a lei ed ha capito che nel mondo in cui vive, caratterizzato da razzismo e violenza, è più facile essere amati se si è bianchi. Desidera dunque avere la pelle bianca e gli occhi blu come Shirley Temple, l'attrice scomparsa nel 2014 celebre per i suoi ruoli nel cinema quando era bambina, con i suoi riccioli biondi e gli occhi blu. L'infanzia della piccola Pecola, stuprata dal padre alcolizzato, "con l'alito che sapeva di collutorio Listerine e di Lucky Strike" e abusata psicologicamente da un ciarlatano che si spacciava per veggente e santone guaritore, Soaphead Church, il quale le promette di farle avere gli occhi blu che tanto desidera, si svolge in una piccola cittadina dell'Ohio, Lorain, cara a Toni Morrison che vi aveva trascorso la sua giovinezza. Pecola affronta l'anonima infelicità della sua casa, "ogni notte, senza eccezioni, pregava per avere gli occhi blu",¹⁹ "Una ragazzina che voleva uscire dal pozzo della sua negritudine per vedere il mondo con gli occhi blu":²⁰ la vergogna che prova per lo stupro subito, la rabbia che la invade e lo sgomento nel momento in cui partorisce un bambino morto si accompagnano agli insulti e al disprezzo che subisce per il fatto di essere nera.

Morrison accompagna il lettore nei labirinti della mente malata e contorta di Soaphead, un pervertito sessuale, il quale da ragazzo era stato istruito attraverso la lettura dei classici della letteratura europea, tra cui Dante, e tra le sue disquisizioni tra il bene e il male adotta il poeta fiorentino in qualità di arbitro:

"Poiché la decadenza, il vizio, la sporcizia e il disordine erano ovunque, riteneva che rientrassero nella Natura delle Cose. Il male esisteva perché Dio l'aveva creato. Lui, Dio, aveva fatto un errore di giudizio imperdonabile e grossolano: aveva progettato un universo imperfetto. I teologi giustificavano la presenza della corruzione come un mezzo tramite il quale gli uomini lottavano, venivano messi alla prova e trionfavano. Un trionfo dell'ordine cosmico. Ma quest'ordine, l'ordine di Dante, si realizzava nella classificazione minuziosa e

¹⁹ Morrison, *Romanzi*, Milano, I Meridiani Mondadori, 2018, p. 44.

²⁰ Morrison, *Romanzi*, pp. 163-164.

nella segregazione di tutti i livelli del male e di decadenza....Dio non aveva fatto un buon lavoro e Soaphead sospettava che lui avrebbe potuto fare di meglio. Era davvero un peccato che il Creatore non avesse cercato il suo aiuto.”

Nella visione di Dante il mondo è il trionfo dell’ordine del cosmo, Dio è sommo Bene, oggetto di amore e di desiderio. Soaphead cerca invece un sistema morale che possa giustificare la sua visione perversa del mondo: sostiene che Dio aveva progettato un universo imperfetto poiché non era stato capace di evitare che il male si producesse. Si attribuisce poteri innati, si sostituisce a Dio promettendo aiuto e guarigione alle persone malate e violenta sessualmente bambine con l’inganno di un gelato giustificandosi agli occhi di Dio mediante l’utilizzo delle parole della Bibbia: “Lasciate che i piccoli vengano a me”.

Toni Morrison anela ad una terra nuova quando chiude il romanzo *L’occhio più blu* scrivendo (e sembra ricordarci quella *Terra desolata* di eliotiana memoria nella quale Eliot utilizza l’Inferno dantesco per descrivere il mondo moderno come un universo infernale): “Questa terra è inadatta a certi tipi di fiori. Certi semi non li vuole nutrire, certi frutti non li vuole portare, e quando la terra uccide di sua volontà, noi ce ne facciamo una ragione e diciamo che la vittima non aveva diritto di vivere. Abbiamo torto, naturalmente, ma non importa. E’ troppo tardi. Perlomeno qui, alla periferia della mia città, tra i rifiuti e i girasoli della mia città, è molto, molto, troppo tardi”. Qui Morrison ricorda i versi della poetessa Margaret Walker, scomparsa nel 1998, del suo poema *Per il mio popolo* del 1992 (*For My People*): “Per il mio popolo che canta dovunque i suoi canti di schiavitù, in memoria delle ore amare quando scoprimmo che eravamo neri e poveri e piccoli e diversi, per i ragazzi e le ragazze che si andavano facendo, nonostante tutto, Uomini e Donne a partorire bambini per poi morire di tisi e linciati. Che sorga una terra nuova, che nasca un mondo diverso!”

“*What is hell?*”, cos’è l’inferno fu chiesto a Toni Morrison durante un’intervista. Morrison cerca di fornire delle risposte a tale domanda:²¹ “*L’inferno è in testa*”, “*Hell in the head*”, è nella dicotomia sociale bianchi/neri, l’inferno è nella frustrazione, nell’essere non umanità ma “*ombre di umanità*”, “*shadows of humanity*”, come ripete spesso la scrittrice, riferendosi al poeta T.S. Eliot:²² “Siamo figure senza forma, ombre senza colore, forza paralizzata, gesto

²¹ J. Wilson, *A Conversation with Toni Morrison* (1981), in Danille K. Taylor-Guthrie, *Conversations with Toni Morrison*, edited by Danille K. Taylor-Guthrie, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p.32.

²² *Who is T.S. Eliot?* In *The System of Dante’s Hell*, New York, Akashic Books, Brooklyn, 1965; 2016 by Amina Baraka, p.139. La citazione è tratta da Dante’s *Purgatory*, XXI Canto, lines 133-136: *Now you can*

privo di moto... e io vi mostrerò qualcosa di diverso, dall'ombra vostra che al mattino vi segue a lunghi passi, o dall'ombra vostra che a sera incontro a voi si leva; vi mostrerò la paura in una manciata di polvere", chiaro rimando a Purg. 21, 133-136.

Quell'inferno della solitudine, del frantumarsi dell'essere e anche della verità della conoscenza, delle lotte contro il destino e contro le forze perverse del mondo, e dell'uomo contro se stesso di cui ci narra il romanziere britannico Malcolm Lowry (1909-1957) in *Sotto il vulcano* (1947),²³ opera letta dal critico francese Maurice Nadeau come "una allegoria della Redenzione con il suo bravo inferno in fondo alla strada, una sorta di *Divina Commedia* ubriaca", quelle "figure desolate, vaganti nel freddo perpetuo del mondo che ci circonda" di cui ci racconta la poetessa statunitense Louise Glück (1943-2023) nella poesia *Nest*, tratta dalla raccolta *Vita Nova* (1999).²⁴ Quel mondo freddo in cui vivono i protagonisti dei romanzi di Morrison, quello stesso freddo in cui si muove Lucifero, come lei stessa dirà: è il mondo della segregazione ad essere freddo (I am awake in your cold world), dei ghetti, emblema della segregazione residenziale (dead slums), poiché è il mondo della paura (To me fear is much more).²⁵ Quei ghetti nei quali si muovono i dannati dell'*Inferno* dantesco, simbolo del degrado sociale e della intensa afflizione della vita dei neri, metafora dell'inferno su terra della segregazione razziale e residenziale²⁶ di cui ci aveva parlato il presidente Theodore Roosevelt (1858-1919), lettore di Dante, nel suo saggio *Dante and the Bowery* del 1913.²⁷

understand the force of love that warms me toward you, so that I forget our vanity and treat the shadows like the solid substance, traduzione di Henry Francis Cary del 1814, London, Wordsworth Editions, 2009.

²³ M. Lowry, *Under the volcano*, New York, Reynal and Hitchcock, 1947.

²⁴ L. Glück, *Poems 1962-2020*, England, Penguin Classics, 2021.

²⁵ C. C. Denard, *Toni Morrison. Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.

²⁶ Negli Stati del Sud, a forte maggioranza di colore, si vietò ai neri di comparire sia nei quartieri che nei luoghi pubblici frequentati dai bianchi.

²⁷ La Bowery era una delle più antiche avenue di Manhattan. Seguiva il tracciato di una strada che da campestre nel XVII secolo, dalla fine dell'Ottocento, con la rivoluzione industriale si trasforma in una mostruosa strada fatta di acciaio e cemento, di abitazioni orribilmente degradate popolate da barboni, miserabili e disgraziati, di sordidi locali notturni frequentati da artisti improvvisati e squattrinati che Roosevelt paragona ai dannati dell'*Inferno* dantesco. La ferrovia sopraelevata, che fu costruita sul viadotto della strada, la sfigurò completamente come una mostruosa cicatrice di acciaio, che Theodore Roosevelt paragonò all'*Inferno* dantesco nel quale sia ammassano i miserabili, i reietti, i morti di fame. Nel saggio Roosevelt elogia ampiamente il sincretismo culturale di Dante, il fatto che riesca a mettere insieme i grandi nomi dell'antichità classica con i personaggi della Firenze del suo tempo, ne elogia la grandezza, "the

Quell'essere svegli, *awake*, e non persi nel sonno della ragione ("And as a man whom sleep hath seized I fell, e caddi come l'uom cui sonno piglia", Inferno III 136), quella discesa negli inferi del maelström di cui parla Edgar Allan Poe nel suo racconto del 1841,²⁸ laddove chi sopravvive ne risulta trasformato profondamente nel fisico e nello spirito.

Quella paura che viene dalla percezione del disordine, del caos, della violenza, della *duress* del dominio razzista e della conseguente consapevolezza del popolo nero della sua grandezza per ciò che è riuscito a fare in termini di resistenza, riscatto e dignità, nonostante tutto.

Nel 1998, cinque anni dopo aver ricevuto il Premio Nobel, la romanziera dà alle stampe *Paradiso*, il suo settimo degli undici romanzi da lei pubblicati. In *Paradiso* Morrison esprime la condizione disperata e infernale dell'uomo di colore nella società dominata dai bianchi e dall'ingiustizia razziale. La scrittrice descrive come in una America dilaniata da abusi di ogni tipo contro i neri, la carica visionaria dei suoi padri fondatori, desiderosi di creare un paradiso in terra abitato solo da gente di colore, senza discriminazioni e senza le violenze perpetrate dai bianchi, cederà il posto invece solo ad intolleranza ed odio per la diversità.

"Non lasciate ogni speranza all'inizio di questo romanzo, dove le primissime parole annunciano quanto accadrà:²⁹ uccidono prima la piccola Bianca, poi per gli altri ci sarà tempo". Qui siamo in un contesto di ricezione creativa: non è nell'Inferno di Dante che penetriamo ma è come se lo fossimo: siamo nel Paradiso di Toni Morrison, quel Paradiso annunciato già nel titolo del romanzo. Come sempre in Toni Morrison, è nella complessità del cuore e della memoria che tutto si gioca, sul filo di storie terribili e commoventi di donne umiliate e massacrate, in un concerto di voci organizzate alla maniera di William Faulkner (1897-1962) suo maestro, come lei dirà più volte, poiché per Faulkner, e dunque per Morrison, i personaggi hanno bisogno della comunità che li circonda per imparare a conoscere se stessi, l'idea di comunità come elemento fondante per la vita del singolo.

delightful power of penetrating through the externals into the essentials" ossia la capacità di Dante di "riuscire a penetrare nell'essenziale" e mette in risalto l'abilità del poeta fiorentino nel saper riconoscere negli uomini le grandi qualità umane che li contraddistinguono, l'avversione per la neutralità e dunque la loro capacità di azione nella politica e nel governo del loro tempo.

²⁸ E. Allan Poe, *A Descent into the Maelström*, in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Barnes & Noble, 2015.

²⁹ Divina Commedia, Inferno III 9, "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate", "All hope abandon, thou who enter here", tradotto da Henry Francis Cary nel 1814, London, Wordsworth Editions, 2009.

In *Paradiso* infatti, c'è tutta la comunità afroamericana a gioire di una vita condivisa, in accordo con la gioia proclamata nei Vangeli del Nuovo Testamento: il paradiso per Morrison è tutt'altro che un'esistenza solitaria poiché in ogni sua proiezione c'è l'elemento corale, comunitario, laddove la scrittura tenta di ritrovare una relazione tra letteratura e vita pubblica. Nel 2018 Jean-Louis Kuffer, critico letterario e scrittore, ebbe modo di intervistarla e le chiese: "Qual è la vostra idea dell'inferno? Come ve lo immaginate?". Toni Morrison rispose: "Chi aveva detto che l'inferno sono gli altri? - L'enfer c'est les autres - Ah si, Sartre! Ebbene, non sono d'accordo. Noi tutti contribuiamo all'inferno. Lo facciamo con le nostre incompetenze, con le nostre mancanze. E come Dante, il sistema che lui utilizza di punire e di premiare, di chi rispetta le regole e che viene premiato e di chi invece trasgredisce e viene punito, è il libero arbitrio che noi abbiamo, la libertà di scegliere di fare del bene o del male".³⁰

La Divina Commedia dunque indicata da Morrison come testo importante perché voce di quella libertà tanto cara a Dante, quella libertà che ci permette anche di fare del male, bella ma anche terribile in quanto fa sì che l'uomo possa creare l'inferno su terra. Quell'inferno di cui gli afro-americani sono stati protagonisti nei suoi romanzi, tra autobiografia, immaginazione e memoria.

Bibliografia

Opere di T. Morrison:

- / *The Bluest Eye*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1970.
- / *Song of Solomon*, New York, Knopf, 1977; New York, Penguin Books, 1987.
- / *Beloved*, New York, Penguin Random House, 1987; New York, First Vintage Edition, 2004.
- / *Paradise*, New York, Knopf, 1998.
- / *Romanzi*, I Meridiani Mondadori, a cura e con un saggio introduttivo di Alessandro Portelli e uno scritto di Marisa Bulgheroni. Cronologia di Chiara Spallino Rocca. Traduzioni di Franca Cavagnoli, Silvia Fornasiero e Chiara Spallino Rocca, Milano, Mondadori, 2018.
- / *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches and Meditations*, New York, Random House, 2020.

³⁰ L'intervista è disponibile all'indirizzo : <https://www.revuelepassemuraille.ch/le-paradis-selon-toni-morrison/>

- P. Hill Collins, *Black Feminist Thought*, England, Routledge, 2009.
- G. Naylor, *Linden Hills*, New York, Penguin Books, 1985.
- M. Lowry, *Under the volcano*, New York, Reynal and Hitchcock, 1947.
- L. Glück, *Poems 1962-2020*, England, Penguin Classics, 2021.
- Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, traduzione di Henry Francis Cary del 1814, London, Wordsworth Classics of World Literature, 2009.
- Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, traduzione di Henry Wadsworth Longfellow del 1867, con illustrazioni di Gustave Doré, New York, Barnes & Noble, 2016.
- D. Looney, *Freedom Readers, The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2011.
- A. Baraka, *The System of Dante's Hell*, New York, Published by Akashic Books, 1965; 2016 by Amina Baraka.
- Harlem on My Mind. Cultural Capital of Black America, 1900-1968*, Metropolitan Museum of Art Exhibition, Edited by Allon Schoener, New York, Random House, 1968.
- A. Desideri, *Storia e storiografia: dalla organizzazione del movimento operaio alla crisi del colonialismo*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1988.
- J. Wilson, *A Conversation with Toni Morrison* (1981), in Danille K. Taylor-Guthrie, *Conversations with Toni Morrison*, edited by Danille K. Taylor-Guthrie, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.
- Y. Christianse, *Toni Morrison: An Ethical Poetics*, New York, Fordham University Press, 2013.
- B. Cartosio; A. Portelli, *La nostra amatissima: intervista con Toni Morrison*, in <<Acoma. Rivista internazionale di studi nordamericani>>, II, 5, estate-autunno 1995.
- C. C. Denard, *Toni Morrison. Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.
- H. A. Baker Jr, *Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- H. A. Baker Jr, *The Journey Back: Issues in Black Literature and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- B. Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- E. Allan Poe, *A Descent into the Maelström*, in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Barnes & Noble, 2015.

Dante in João Guimarães Rosa

Dante in João Guimarães Rosa

FRANCESCO LUTI

João Guimarães Rosa era nato a Cordisburgo, piccola località nel centro-nord dello stato di Minas Gerais, il 27 giugno del 1908, da una famiglia tradizionale di allevatori di bestiame. Medico, rivoluzionario, diplomatico, naturalista, poliglotta, lettore onnivoro di letteratura e religione, parlava correntemente lo spagnolo, il francese, l'inglese, il tedesco e l'italiano ed era in grado di leggere agevolmente testi in latino, greco classico e moderno, danese, serbo-croato, russo, ungherese, cinese, giapponese e arabo.

Nelle righe che seguono (tradotte da chi scrive), e che appartengono all'appendice a una lettera di Rosa a Bizzarri il 25 febbraio del 1964, si definiva così:

Gli piacciono le lingue (legge, più o meno, il portoghese, il francese, l'italiano, lo spagnolo, l'inglese, il tedesco; e col dizionario: il russo, lo svedese, l'olandese). Gli piace l'Italia, Dante, i volatili, l'aranciata San Pellegrino, lo stracotto alla Fiorentina [in italiano nel testo originale] (al "La Sostanza" o al "Troia",¹ trattoria), il vino rosso, cognac, e Edoardo Bizzarri.²

È proprio in italiano che Rosa si appassiona alla lettura di Dante e della *Commedia*. Antica fiamma riaccesa col primo viaggio in Italia (che considerava "la sua passione da 40 anni") nel 1949 con tappa anche fiorentina. Vi resterà una settimana, il tempo per vedere un:

É um tal mundo de maravilhas, que sua lembrança dá para encher uma vida. Seria preciso uma carta especial, só para indicar, por alto, o que lá visitei. Escolho, apenas um detalhe: o Museu do Angélico, um velho convento, onde, em cada umas das pequenas celdas, há um afresco de Fra Angélico, o frade e santo e

¹ Lo scrittore confonde per due trattorie diverse quella che in realtà è una: "La Sostanza", ribattezzata dai fiorentini "Il Troia".

² La lettera è raccolta in Guimarães Rosa (2003a, p. 146), e le righe riportate sono scritte a, a margine, dallo scrittore che le definisce *bobagens bibliográficas*, stupidaggini biografiche..

*artista inspirado, que pintava olhando o céu, através da abertura da janelinha, e, diz-se, tinha por modelos os próprios anjos.*³

Scrivo all'amico Álvaro Lins, aggiungendo di essersi messo a studiare Dante al suo ritorno:
"Tenho estudado Dante, no italiano; com as fartas notas de pé de página, não é difícil, experimente; e vale a pena, se vale!, ali tenho descoberto ou redescoberto muita coisa."⁴

Tornerà *al bello paese*, un anno dopo, e con tanto di taccuini che riempirà di appunti e disegni. In Toscana, oltre a Firenze, farà tappa a Siena, San Gimignano, Lucca e Pisa. Al ritorno inizia la stesura di un saggio ricompreso in un diario (inedito) su Omero, Dante e La Fontaine. Intanto, nel 1956 escono contemporaneamente due libri dalle dimensioni maestose, *Corpo de baile* e *Grande Sertão veredas*. Si tratta complessivamente di 1400 pagine che avrebbero rivoluzionato ogni precedente concetto e pratica di genere letterario creando, non solo nel ritmo stilistico, ma nello stesso tessuto lessicale, un linguaggio originale. Guimarães Rosa morirà nel 1967 senza vedere pubblicata l'edizione italiana del *Grande Sertão* che uscirà presso l'editore milanese Feltrinelli soltanto tre anni dopo, nel 1970, nella traduzione appunto che Edoardo Bizzarri aveva realizzato con tanta passione e impegno. Farà invece a tempo a ricevere *Corpo di ballo*, che in un unico volume ricomprendeva romanzi e racconti, escludendo appunto il *Grande Sertão* (*Manuelzão e Miguilim; No Uburuquaquá, no Pinheém; Noites do Sertão*).

Ecco che entra in gioco Bizzarri, romano del 1910, studioso di storia e cultura rinascimentali, *crociano*, traduttore, tra gli altri, di Faulkner, di Henry James, Melville e Huxley. Giunto in Brasile nel maggio del 1948 come addetto culturale presso l'Istituto italiano di Cultura di San Paolo, ne diventerà presto direttore. Proprio a San Paolo, dove rimase fino alla morte avvenuta il 27 giugno del 1975 (giorno in cui, curiosamente, se fosse stato vivo, Guimarães Rosa avrebbe compiuto sessantasette anni). Nel triennio 1951-1953, tra gli altri, Bizzarri promosse e realizzò eventi danteschi. In primis la "Lectura Dantis", ma si attivò anche per donare alla città brasiliana una statua di Dante, opera dello scultore Bruno Giorgi. Poi, anche la palazzina che ospitava l'Istituto, fu ribattezzata "Casa di Dante".

Sulla traduzione dell'intera opera di Guimarães Rosa ricaviamo indicazioni preziose soprattutto nelle note linguistiche e nei chiarimenti che emergono dal carteggio tra i due, ben 71 lettere in portoghese dal 1959 al 1967, anno della morte di Guimarães Rosa. Bizzarri vi si dedicò con grande impegno e competenza consapevole della complessità della lingua dello scrittore che andava prima recepita nella sua essenza, e poi ricostruita nella sua effettiva consistenza poetica e letteraria.

³ *Cadernos de literatura brasileira*, Instituto Moreira Salles, números 20 e 21, Dezembro de 2006, p. 27.

⁴ *Ibid.*

Uno scorcio alle schede di Guimarães Rosa con le risposte alle domande del traduttore e conseguenti utilizzazioni da parte di Bizzarri, ci offre alcune linee di orientamento. Bizzarri aveva ben compreso che, al di là della cosiddetta trama esisteva in primo luogo un punto di vista generale: quello di ricostruire, riprodurre e garantire l'*ambiente* fonico, la nomenclatura del *sertão*, dettagliatissima in ogni suo aspetto. Il *sertão* ha una voce, possiede dei suoni e una concentrazione di nomi per gli uomini, per le piante, per gli animali e le infinite manifestazioni dello spazio. Questo necessario punto di vista ci viene confermato dalla precisione delle schede di Guimarães Rosa, il quale si preoccupa di rendere nelle sue perifrasi, aspetti, situazioni, gesti. Dunque, tuttociò che concorre alla dettagliata definizione dell'opera nelle sue forme fonico-emblematiche.

L'opera di Guimarães Rosa è un'opera sulla lingua, un'opera di costruzione attenta nella quale vige un'osservazione diretta e una raccolta di termini esatti. Guimarães Rosa esalta l'espressività di una lingua: "La lingua è l'unica porta per l'infinito". Latinismi, prestiti da lingue straniere, termini eruditi, invenzioni verbali. Scioglilingua, sciarade o altri giochi di prestigio verbali. C'è sempre stata una presunzione d'intraducibilità della sua prosa espressionista, tutta sviluppata sull'invenzione lessicale e sulla sorpresa. Un portoghese che nella variante brasiliana s'arricchisce. E ancor più nella lingua di Guimarães Rosa, non a caso raccolta in un dizionario (Sant'Anna Martins, 2001).

La parola che provoca la realtà, la scatena, e come in Dante, anche in Guimarães Rosa la metafora, spesso, rimane ambigua e misteriosa, polivalente. Pensiamo ai nomi: al suono del nome. La potenza figurativa di Dante dei nomi danteschi, da Sardanapalo a Piccarda a Pier delle Vigne, Farinata, Ciaccio, Tegghiaio. Dove il nome, talvolta, incarna il destino del personaggio.

La scelta del nome di un personaggio, e ancor più se il personaggio offre il titolo all'opera. Spesso il nome incarna, personifica, il destino di un protagonista. Guimarães Rosa, ad esempio, col nome di *Miguilim* intitola un romanzo breve che Antonio Tabucchi nella prefazione definì "una perla della letteratura universale". In *Miguilim*, il bambino miope che a dieci anni, scoprirà gli occhiali e la vita, ci sono quattro personaggi, più uno plurale indefinito e senza numero ('*todos os homens*'), essendo gli altri individuati nei nomi ('*Pai*', '*Seu Braz do Bião*', '*Vovó Izidra*') che si occupavano di Dito, il morticino, fratellino di Miguilim. Soltanto la nonna ('*Vovó Izidra*') viene rilevata in due gesti definitivi e decisivi, come la preghiera ad alta voce, e il chiudere la porta dopo la morte. Bizzarri non se la sente di trasformare Miguilim in Michelino. Ma sono tanti i nomi italianizzati con coraggio.

Matraga, Augusto Matraga... per fare un altro esempio. La forza dei nomi Guimarães Rosa la esplica anche in quelli di piante e luoghi che appartengono al suo mondo esotico e che Bizzarri avrà cura di presentare. Penso a Dante e al verso - per dirne uno -, *Quali fiamminghi tra Guizzante e Bruggia*, nomi uniti qui da un'associazione di fuoco, di luce. Scelta sempre voluta dal suo potente

senso della figurazione, come del resto in tutto Guimarães Rosa. O la poesia de nomi: *Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi*. Oppure, altro verso, *Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca*.

Contini, che aveva colto nel segno indicando la scoperta di un nuovo grande narratore che in futuro avrebbe rappresentato con piena aderenza il segno più alto della letteratura brasiliana, fu tra i primi a occuparsi del *Grande Sertão* elogiando autore e traduttore, col titolo "Un Faust brasiliano" sul *Corriere della Sera*, inserendo Rosa "nella razza dei grandi scrittori" e sottolineava che "Va comunque scartato preliminarmente il sospetto che si tratti d'un produttore di color locale (Contini, 1971). La spiacevole ma inevitabile abbondanza di corsivi sulla pagina italiana proviene dall'eccezionale rigoglio con cui fauna, flora ed ecologia (oltre l'onomastica) regionali, ovviamente intraducibili, proliferano in quest'epos dello stato di Minas Gerais, a effetti opposti a quelli differenziali del pittoresco, perché sono di protratta, iterata familiarità."⁵

Nel grande ciclo *Corpo di Ballo*, che Bizzarri stava traducendo ancor prima di accingersi alla fatica de *Grande Sertão*, c'è un racconto lungo *Dão-Lalalão (O devente)*, *Din-dondon (Il Devente)*, in italiano, che apre il libro *Noites de Sertão*. Il protagonista è Soropita, *ex-jagunço*, un bandito che trascorre la maggior parte del tempo a sognare a occhi aperti, sogni che invadono gradualmente la narrazione. Secondo Northrop Frye, il racconto ha un'influenza biblica quando mostra il rapporto tra un *ex-jagunço* e un'ex-miliziana, Doralda, ricordando l'amore archetipico di Salomone e Sulamita, l'"Amato" e l'"Amata" del biblico "Cantico dei Cantici". Contiene anche parafrasi dell'Apocalisse e alcuni riferimenti ad Afrodite Pandemia, dea dell'amore nel pantheon greco.

Ma a noi interessa Dante evocato nella parte finale del racconto. Con lettera del 18 novembre del 1963, allegata alla quale una lunga scheda chiarificatrice dei dubbi di Bizzarri, possiamo cogliere diversi spunti danteschi. Bizzarri, temendo d'inciampare su un cosiddetto 'falso amico', chiede a Guimarães Rosa di chiarire il significato di *Baldança*. Lo scrittore risponde trattarsi di "saborear preguiçoso" e aggiunge di confrontare. DANTE

d'ogni baldanza, e dicea ne' sospiri (inf. Canto VIII)

Nel canto dell'Argenti, un Dante timoroso d'esser abbandonato nell'Inferno da Virgilio, viene confortato dal Maestro che gli dice di pazientare ché non lo lascerà nel mondo basso. Poco più avanti troveremo un Virgilo sconcertato, con gli occhi chini e le ciglia prive d'ogni *baldanza*:

*Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
d'ogni baldanza, e dicea ne' sospiri:
«Chi m'ha negate le dolenti case!»*

⁵ Contini (1972, p. 318).

Guimarães Rosa allega anche la definizione tratta da un suo dizionario italiano: “Espressione serena e franca, segno di animo tranquillo e sereno”

Doralda, pensava nela através do assunto, numa baldança...

Risolta con: Doralda pensava a lei attraverso la visione, un assaporamento...

Qualche pagina dopo, a proposito della parola *funil* (imbuto), nella scheda di Guimarães Rosa, si legge:

O Inferno infundibuliforme. “Em forma de funil” Cfr Inferno, Canto V, 1-2) (Del lat. infundibuliformis. de infundibulum. adj. Bot. 2590. De forma de embudo. Aplicable a menudo a la corola)

Così discesi del cerchio primaio

Giù nel secondo, che men loco cigne

descido um funil estava nas profundas do demo, o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura?

risolta con: disceso per un imbuto si trovava nello sprofondo del demonio, il draghignazzo, il diavolo digrignando i denti arrotolava e ripassava, due volte, la coda intorno alla vita?

cignesi con la coda tante volte (Canto V., Inf, 11-12)

Poi continua col dire: *A essa escuridão: o sol calasse a boca... Levantou-se.*

Risolta con: Quella oscurità: il sole stesse zitto. Si alzò.

mi ripigheva là dove 'l sol tace (Inf, V, 54-55)

Qualche rigo dopo in una pagina tutta dantesca:

...padecendo como longas horas, surdo no barulho por trevas da ventania, a gente si destornava, tresvoltava, só escutava o berro triste dos zebus na muda do tempo...

...soffrendo come per lunghe ore, sordo nel frastuono di tenebre del vento, uno si scombussolava, si frastornava, solo sentiva il muggito triste degli zebù al cambiare del vento...

Tudo impregnação de Dante, do infernal dantesco... recita la scheda fornita dallo scrittore che puntualizza:

così quel fiato li spiriti mali

di qua, di là, di giù, di sù li mena; (Canto V., Inf, 42-43)

Soropita, “saindo do seu inferno, subjectivo”, torna a rivedere le stelle

Revia as estrelas da claridade.
Rivedeva le stelle della chiarezza.

Ora Soropita entra nel suo Purgatorio.

La domanda è: “*Hora era donde se sair sem estorvo?*”
C’era un’ora da cui si poteva uscire senza impedimenti? (traduce Bizzarri)
Ora era onde ‘l salir non volea storpio (purg, XXV, 1)

E infine ci si chiede:
Só se chorasse e ia cantando, depois de loucuras?
Solo se piangesse e andava cantando, dopo aver fatto pazzie?

Iue sui Arnaut, que plor e vau cantan (Purg, XXVI, 142)

Ecco il provenzale a soccorrere il traduttore.

Ora, per uno che si definiva un “apenas ínfimo leitor de Dante”, questa pagina risulta esemplificativa.

Tuttavia, ci sarebbe da dire tant’altro. Da segnalare i punti degli echi danteschi, o di altri omaggi nascosti. Oppure, di rimando, alle volte in cui è Bizzarri, specularmente, a utilizzare parole dantesche: penso a ruscelletto, a picciolmente. Ma sarebbe necessaria una profonda ricognizione in tutta l’opera rosiana per riesumarne altri. Io mi fermo qui... per il momento. E concludo con una frase di *Burití* che dice “Morire forse è tornare alla poesia”. E di certo tutta l’opera di questo straordinario autore è un grande poema scritto in prosa.

BIBLIOGRAFIA

- A. Huxley, *L’eminenza grigia*, a cura di E. Bizzarri, Milano, Mondadori, 1946.
W. Faulkner, *Scendi, Mosè*, a cura di E. Bizzarri, Milano, Mondadori, 1947.
W. Faulkner, *664 pagine di W. Faulkner*, a cura di E. Bizzarri, F. Pivano, E. Vittorini e C. Pavese, Milano, Il Saggiatore, 1959.
G. Ramos, *Terra bruciata*, a cura di E. Bizzarri, Milano, Nuova Accademia, 1961.
A. Huxley, *L’eminenza grigia*, a cura di E. Bizzarri, Milano, Mondadori, 1966.
J. Guimarães Rosa, *Grande Sertón: Veredas*, a cura di Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1967.
G. Contini, *Un Faust brasiliano*, in “*Corriere della sera*”, 11.03.71 e in “*Paragone*” numero dell’aprile del 1971.

G. Contini, *Un Faust brasiliano*, in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972.

J. Guimarães Rosa, *Correspondência com o tradutor italiano*, São Paulo, T.A. Queiroz, Instituto Cultural-Ítalo Brasileiro, 1972, 1978 e 2da Ed. 1981.

J. Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, a cura di E. Bizzarri, Milano, Feltrinelli, 1976.

A. Huxley, *Il tempo si deve fermare*, a cura di E. Bizzarri, Milano, Mondadori, 1976.

J. Guimarães Rosa, *La terza sponda del fiume*, a cura di G. Lanciani, Torino, Sei, 1988.

G. Ramos, *Vite secche*, a cura di E. Bizzarri ed A. Ciacchi, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993.

J. Guimarães Rosa, *Ficção completa*, 2 voll., Rio de Janeiro, Ed Nova Aguilar, 1995.

A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1995.

J. Guimarães Rosa, *Mio zio il giaguaro*, a cura di R. Mulinacci, Parma, Guanda, 1999.

G. Ramos, *Vite secche*, a cura di E. Bizzarri ed A. Ciacchi, Roma, Biblioteca del Vascello,

N. Sant'Anna Martins, *O léxico de Guimarães Rosa*, São Paulo, Edusp, 2001.

J. Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2003a.

J. Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2003b.

J. Guimarães Rosa, *La terza sponda del fiume*, a cura di G. Lanciani, Milano, Mondadori, 2003.

Cadernos de literatura brasileira, Instituto Moreira Salles, números 20 e 21, Dezembro de 2006, p. 27.

Opere di João Guimarães Rosa in lingua italiana:

L'ora e la volta di Augusto Matraga, Il duello, a cura di E. Bizzarri e P. A. Jannini, Milano, Nuova Accademia, 1963.

Corpo di ballo: ciclo romanzesco, a cura di E. Bizzarri, Milano, Feltrinelli, 1964.

Grande Sertão, a cura di E. Bizzarri, Milano, Feltrinelli, 1970.

Miguelim, a cura di E. Bizzarri, introduzione di A. Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 1984.

Buriti, a cura di E. Bizzarri, Milano, Feltrinelli, 1985.

La terza sponda del fiume, a cura di G. Lanciani, Torino, Sei, 1988.

Una storia d'amore, a cura di E. Bizzarri, Milano, Feltrinelli, 1989.

Sagarana, a cura di Silvia La Regina, Milano, Feltrinelli, 1994.

Miguelim, a cura di E. Bizzarri, introduzione di A. Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 1994.

Mio zio il giaguaro, a cura di R. Mulinacci, Parma, Guanda, 1999.

La terza sponda del fiume, a cura di G. Lanciani, Milano, Mondadori, 2003.

Bibliografia delle opere di João Guimarães Rosa:

Magma, Rio de Janeiro, Ed. Academia brasileira das letras, 1936.

Sagarana, Rio de Janeiro, Editora Universal, 1946.

Com o vaqueiro Mariano, Niterói, Ed. Hipocampo, 1952.

Corpo de baile, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1956 (dalla terza edizione, 1964, è suddiviso in 3 voll.: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; *Noites do Sertão*).

Grande Sertão veredas, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1956.

Tutaméia, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1967.

Estas estórias, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1969 (postumo).

Ave, palavra, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1970 (postumo).

Correspondência com o tradutor italiano, São Paulo, T.A. Queiroz, Instituto Cultural-Ítalo Brasileiro, 1972, 1978 e 2da Ed. 1981.

Ficção completa, 2 voll., Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1995.

Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2003.

Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967), Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2003.

Bibliografia delle principali opere di João Guimarães Rosa tradotte all'estero:

Corps de Ballet, Trad. De Curt Meyer-Clason, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1966.

Das dritte Ufer des Flusses (A Terceira margem do rio), Trad. De Curt Meyer-Clason, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1968.

Nach langer Sehnsucht und langer Zeit, /Burití, extraído de *Corpo de baile*/, Trad. De Curt Meyer-Clason, Munich, dtv, 1969.

Miguilims Kindheit, /Miguilim, extraído de *Corpo de baile*/, Trad. De Curt Meyer-Clason, Munich, dtv, 1970.

Mein Onkel der Jaguar, /Meu tio Iauaretê/, Trad. De Curt Meyer-Clason, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1981.

Doralda, die weisse Lilie, /Dão-dalalão, extraído de *Corpo de baile*/, Trad. De Curt Meyer-Clason, Frankfurt, Suhrkamp, 1982.

Sagarana, Trad. De Curt Meyer-Clason, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1982.

Die Geschichte von Lélío und Lina, extraído de *Corpo de baile*/, Trad. De Curt Meyer-Clason, Munich, Piper, 1991.

Tutameia. Dritte Erzählungen, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1994.

Biografie degli autori

Erminia Ardisino è stata professoressa associata presso l'Università di Torino. Ha insegnato anche in diverse università statunitensi. Si occupa prevalentemente della letteratura da Dante al Seicento, con particolare attenzione al rapporto con la storia delle idee e l'esperienza religiosa. Nell'ultimo decennio ha esteso i propri interessi di ricerca alla letteratura biblica della prima età moderna e al contributo delle donne. Tra i suoi libri più recenti: *Donne interpreti della Bibbia nell'Italia della prima età moderna. Riscritture e comunità ermeneutiche* (Brepols, 2020) e *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco d'Assisi ad Alda Merini* (Carocci, 2023). Ha pubblicato anche edizioni critiche di testi antichi, edizioni commentate (in particolare una silloge di lettere di Galileo), e contributi per la didattica della letteratura. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali, come la Fulbright Distinguished Lecturership e la Fellowship presso l'Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University.

Gandolfo Cascio insegna Letteratura italiana e Traduzione all'Università di Utrecht, dove inoltre conduce il progetto Observatory on Dante Studies. La sua ricerca si concentra sull'estetica e la filologia della ricezione. Tra i suoi libri segnaliamo *Michelangelo in Parnaso. La ricezione delle Rime tra gli scrittori* (Marsilio, 2019; traduzione inglese: Brill, 2022), *Le ore del meriggio. Saggi critici* (Il Convivio, 2020; Premio Giuseppe Antonio Borgese) e *Dolci detti. Dante, la letteratura e i poeti* (Marsilio, 2021; Premio Nino Martoglio).

Carlo Chiurco è Professore Associato di Filosofia Morale presso il Centro di Ricerca E.T.h.O.S. – Ethics and Technologies Of the Self dell'Università di Verona. È fondatore e responsabile del centro di ricerca “Asklepios – Filosofia e cura”, e direttore della collana “CARES. Cura, Ambiente & Responsabilità, Etiche Speciali”. Dal 2016 è membro del direttivo nazionale della Società Italiana di Filosofia Morale. I suoi campi di ricerca sono il pensiero del XII secolo, cui ha dedicato una monografia (*Alano di Lilla. Dalla metafisica alla prassi*, Milano 2005) e varie traduzioni (tra cui *Il viaggio della saggezza*, Milano 2004), il ruolo del sacro e del divino nel pensiero contemporaneo come elemento strutturante dell'identità occidentale, con vari studi su Platone, Nietzsche, Bataille, Girard. Si occupa anche di etica generale e applicata (*Etica e sacro, Il bene e l'autentico oltre l'occidente*, Mimesis Edizioni, 2012). Una costante nella sua attività di ricerca è il pensiero di Nietzsche, soprattutto l'ultima fase, e le dinamiche che presiedono l'ascesa e la caduta delle civiltà.

Mirco Cittadini, formatore, regista, counsellor professionista. Studioso indipendente, dantista. Da anni svolge incontri e gestisce progetti di sensibilizzazione e divulgazione della *Commedia*. La sua attenzione è rivolta agli aspetti archetipici interni al poema sacro (in chiave di integrazione mistico-simbolica), con particolare riferimento al *Femminile Sacro*.

È autore del blog <https://nellabirintodellacommedia.wordpress.com/>. A suo nome è anche il canale Youtube dedicato a dirette e video con dantisti o studiosi di approfondimento su tematiche dantesche.

Tra le sue pubblicazioni:

Tutto è Paradiso. Lezioncine dantesche, Milano Aporema, 2021.

Da Medusa a Maria. Dante e il femminile, Bolzano, QuiEdit, 2022.

Curatela degli atti del convegno, *L'androginia nella Commedia*, in *Theory and Criticism of Literature & Arts*, vol. 8, no. 1, 2024.

Marianna Esposito Vinzi vive a Parigi dove insegna Lingua e Cultura italiane ed è *Affiliated Researcher* presso l'Università di Utrecht nell'ambito del progetto *Observatory on Dante Studies*. I suoi interessi di studio e ricerca convergono principalmente sulla ricezione dantesca nella letteratura anglo-americana. Tra le sue pubblicazioni si ricordano il volume *Donne nella Storia. Venti profili di donne che hanno fatto la storia* (Emporium Editore, 2021), e il saggio *Le Donne di Dante* (BeaT, 2022).

Francesco Luti è professore Associato di Lingua e Letteratura Italiana presso l'Università di Barcellona, Facoltà di Filologia e Comunicazione. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura italiana, la letteratura comparata, la letteratura spagnola, la letteratura catalana e la letteratura latinoamericana. Tra i suoi libri di narrativa ricordiamo *Millepiedi* (Firenze, Polistampa, 2006), *La goccia che scava* (Firenze, Nicomp, 2013) e *A testa alta. Il cammino del Sarrià* (Firenze, Nicomp, 2014). È inoltre autore dell'antologia *Poesía spagnola del Segundo Novecento* (Firenze, Vallecchi, 2008) e di altre raccolte di poesie di autori spagnoli e portoghesi.

Raffaele Pinto (Napoli 1951) è docente di letteratura italiana nell'Università di Barcellona, Facoltà di Filologia e Comunicazione.

All'opera di Dante e alla sua irradiazione nella letteratura moderna e nel cinema ha dedicato la maggior parte delle sue ricerche. Tra le sue pubblicazioni:

Dante e le origini della cultura letteraria moderna, Paris, Champion, 1994.

Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità, Roma, Aracne, 2010.

Le Rime di Dante. Libro di canzoni o rime sparse?, London, receptio academic press, 2020.

Pensiero e poesia in Dante. Esercizi di filologia dantesca, Roma, Aracne, 2021.

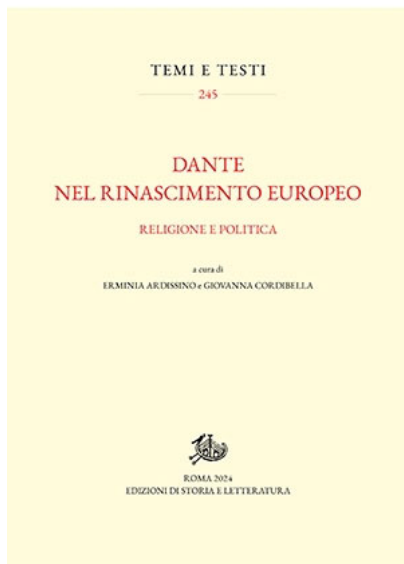
La 'maladetta lupa' del capitale. Il pensiero economico-politico di Dante, Firenze, Cesati, 2022.

Le edizioni della *Vita nuova* (Firenze, Edimedia, 2019) e della *Divina Commedia* (Firenze, Edimedia, 2021-22).

Carla Rossi, ha una doppia formazione, come filologa e come storica dell'arte e due abilitazioni elvetiche all'insegnamento universitario (Lingua e Letteratura italiana medievale e Lingue e Letterature francesi del Medioevo); è stata *Titularprofessorin* di filologia romanza presso l'Università di Zurigo e Visiting Professor presso diverse università europee. Attualmente è affiliata all'Università del Salento, dove si occupa di Storia

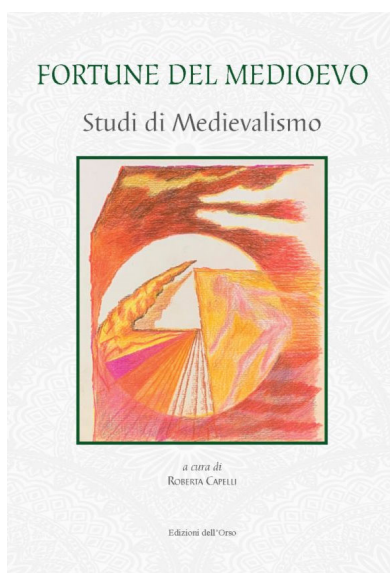
della Miniatura e della ricostruzione digitale di manoscritti smembrati. Ha pubblicato saggi e curato edizioni su vari temi, tra cui Marie de France, la letteratura satirica anglonormanna, il circolo di eruditi legato a Thomas Becket e il Bronzino poeta. Dal 1996 si interessa della tutela del patrimonio manoscritto occidentale. I suoi lavori sono stati tradotti in turco, giapponese, olandese; pubblica anche in francese e inglese. Tra le sue pubblicazioni: Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino, *I Salterelli dell'Abbrucia sopra i Mattaccini di ser Fedocco*, edizione critica, introduzione, commento e note, Salerno Editrice, Roma, 1998; *Il manoscritto perduto del Voyage de Charlemagne, Il codice Royal 16 E VIII della British Library*, Salerno Editrice, Roma, 2005; *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Editions Classiques Garnier, Paris, 2009; *Isabelle Boursier's Book of Hours, a Dismembered Manuscript from Mary Benson's Collection*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2024; *The 1879 Theft of Royal Ms 16 E VIII From the British Museum*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2024.

Segnalazioni bibliografiche dai soci SISD



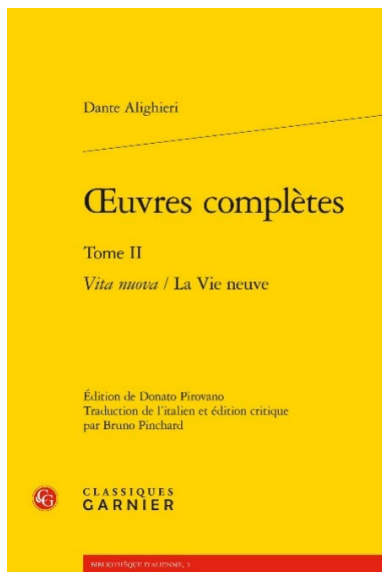
Dante nel Rinascimento europeo, a cura di Erminia Ardissino, Giovanna Cordibella, Edizioni di Storia e Letteratura, Torino, 2024.

Concentrandosi sull'interazione dell'opera di Dante con il pensiero (e le turbolenze) politiche e religiose del Rinascimento europeo, e considerando pubblicazioni provenienti da Italia, Francia, Svizzera, Germania, Inghilterra, il volume mostra come l'opera di Dante sia stata diffusa, tradotta, interpretata e rifunzionalizzata, ma anche sottoposta a manipolazioni nel periodo di fondazione del mondo politico moderno. Se alla fine del XV secolo, in un momento in cui Dante era già ben noto, la stampa aveva valorizzato erroneamente il poeta come traduttore dei sette salmi penitenziali e autore di un *Credo*, pubblicati con successo e con varie ristampe, appare evidente che di quest'autore si potesse varare ciò che meglio rispondeva alle richieste del mercato editoriale e agli interessi dei lettori. Non è un caso, quindi, che nel secolo successivo la *Commedia* e il trattato politico *De Monarchia* furono portati a esempio di posizioni antipapali, in special modo nel mondo riformato e in ambienti eterodossi. Proprio in questa congiuntura culturale e religiosa l'uso dell'opera dantesca, in particolare del trattato politico, si presenta come decisiva nelle controversie confessionali, quindi anche nel processo di fondazione di una nuova scienza politica in Europa, indipendente dalla religione.



Fortune del medioevo. Studi sul Medievalismo, a cura di Roberta Cappelli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023.

Il medievalismo è diventato uno dei fenomeni culturali più interessanti nella società contemporanea. Sebbene la sua rilevanza sia stata riconosciuta a livello internazionale dalla storiografia medievale fin dagli anni '70, solo recentemente in Italia si è iniziato a combinare lo studio delle rappresentazioni del Medioevo nell'immaginario collettivo con l'analisi rigorosa delle fonti storiche. Questo "Medioevo divulgativo" modella in modo significativo la percezione della storia medievale da parte del pubblico, basandosi su stereotipi difficili da rimuovere, nonostante siano decostruibili, grazie alla loro forte tradizione e impatto emotivo.



Dante Alighieri

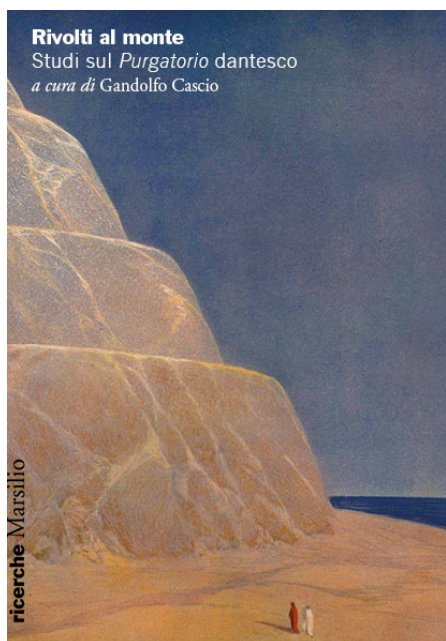
Œuvres complètes Tome II : Vita nuova / La Vie neuve

Edition scientifique de Donato Pirovano, édition critique et traduction
de Bruno Pinchard

Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque italienne, 2024

La Vita nuova, écrite au lendemain de la mort de Béatrice, raconte la rencontre, au temps de l'enfance, d'une femme miraculeuse que Dante retrouvera à la fin de son adolescence et qu'il accompagnera d'un amour absolu. Composé de poèmes et de récits en prose, cette œuvre est le manifeste du « dolce stil novo ».

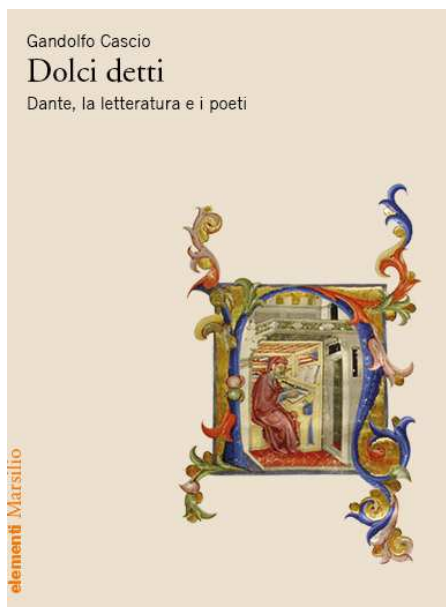
Édition bilingue italien-français



Gandolfo Cascio (a cura di), *Rivolti al monte. Studi sul Purgatorio dantesco*, Venezia, Marsilio 2023.

Venuto fuori dall'inferno «a riveder le stelle», Dante s'incammina su per il monte del purgatorio; ed è qui che deve congedarsi da Virgilio, ritrova Beatrice, accompagna alcuni amici durante il loro percorso di pentimento. Tra i regni dell'aldilà proprio questo sembra essere il più caro al pellegrino: in cui la libertà e l'Italia sono protagoniste, dove si conversa di poesia, sospesi tra la nostalgia della vita e la speranza della salvezza, tanto che De Sanctis, con mirabile finezza critica, lo intese come «un cantuccio chiuso al mondo». Eppure, per quanto ricca di temi appassionanti, di personaggi seducenti, di caratteristiche strutturali, stilistiche e narrative di assoluta originalità, la cantica rimane, nella pur smisurata bibliografia dantesca, quella che riceve minore attenzione.

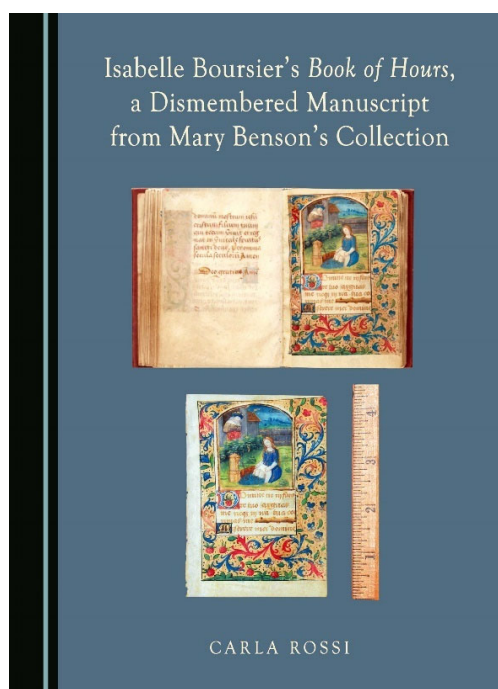
I saggi raccolti in questo volume affrontano perciò, con diversi approcci teorici e metodologici, questioni – letterarie, artistiche, teologiche, di ricezione estetica – irrisolte o che necessitavano di essere aggiornate.



Gandolfo Cascio, *Dolci detti. Dante, la letteratura e i poeti*, Venezia, Marsilio, 2021.

In diversi passi della *Commedia* Dante riflette su ciò che la letteratura è o compie. Così, di volta in volta, può consolare oppure servire da guida, diviene patria o appare come una seducente metamorfosi; mentre in alcune *Rime* la poesia si fa addirittura arma finissima per guerreggiare con gli amici più cari. C'è poi il rapporto particolare, e sovente determinante, che alcuni scrittori hanno avuto con la sua opera, e tale fenomeno senz'altro costituisce uno dei capitoli più interessanti della ricezione dantesca. I saggi qui raccolti affrontano dunque, con esemplare coerenza di metodo e limpidezza di stile, la relazione tra il poeta medievale e la scrittura, e provano, attraverso una lettura ravvicinata dei testi, a interpretare queste miracolose conversazioni.

Libro vincitore del Premio Nino Martoglio.



Isabelle Boursier's Book of Hours, a Dismembered Manuscript from Mary Benson's Collection, Carla Rossi, Cambridge Scholars Publishing, 2024.

Questo volume offre un'analisi approfondita del grave fenomeno della biblioclastia a fini di lucro, con particolare riferimento al caso di un Libro d'Ore appartenuto al Museo di Brooklyn fino al 2021. A causa delle difficoltà finanziarie aggravate dalla pandemia di COVID-19, il museo ha deciso di alienare e vendere alcune opere, tra cui un piccolo e prezioso manoscritto ricevuto in dono da Mary Benson nel 1919. Acquistato all'asta organizzata da Sotheby's da un noto mercante biblioclasta statunitense, il libro d'ore è stato fatto a pezzi e rivenduto in singoli fogli (con un guadagno pari a tre volte il prezzo del codice integro). Il volume analizza le implicazioni etiche di queste vendite e della distruzione di inestimabili tesori culturali europei, identificando la proprietaria originale del manoscritto e fornendo una ricostruzione digitale del testo.

Il volume fa parte della collana "Dismembered Medieval Manuscripts: Biblioclasm and Digital Reconstructions", un progetto avviato dalla Professoressa Carla Rossi e dal suo team nel 2006, che ha ricostruito digitalmente circa 500 manoscritti smembrati. La collana pubblica analisi dettagliate e edizioni critiche, combinando approcci filologici e tecnologie digitali per riportare alla luce tesori storici dispersi.

Traduzione della quarta di copertina

<https://www.cambridgescholars.com/product/978-1-0364-0043-9>

