

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 18 / Issue no. 18

Dicembre 2018 / December 2018

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 18) / External referees (issue no. 18)

Francesco Arru (Université Bourgogne Franche-Comté)

Dirk van den Berghe (Vrije Universiteit Brussel)

Stefano Lazzarin (Université Jean Monnet – Saint-Étienne)

Fabio Magro (Università di Padova)

Christophe Mileschi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Pierluigi Pellini (Università di Siena)

Alessandra Petrina (Università di Padova)

Giulia Raboni (Università di Parma)

Giuseppe Sandrini (Università di Verona)

Beatrice Sica (University College London)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2018 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale Dante

UN PADRE LONTANISSIMO. DANTE NEL NOVECENTO ITALIANO

a cura di Giuseppe Sangirardi

<i>Presentazione</i>	3-9
<i>Il furto dell'eternità. Dante e Gozzano</i> GIUSEPPE SANGIRARDI (Université de Lorraine)	11-26
<i>“Realtà vince il sogno”: memoria di Dante in Carlo Betocchi</i> CLAUDIA ZUDINI (Université Rennes 2)	27-38
<i>Da un Dante all'altro. Pier Paolo Pasolini e la “Divina Mimesis”</i> GIANLUIGI SIMONETTI (Università dell'Aquila)	39-51
<i>“Dal fondo delle campagne”: dantismi di Mario Luzi</i> LAURA TOPPAN (Université de Lorraine)	53-71
<i>“Con miglior corso e con migliore stella”. La forma dantesca di Andrea Zanzotto</i> GIORGIA BONGIORNO (Université de Lorraine)	73-86
<i>Per il Dante di Fernando Bandini</i> MASSIMO NATALE (Università di Verona)	87-108
<i>Le paradis de Gianni Celati</i> PASCALINE NICOU (Université Jean Monnet – Saint-Étienne)	109-117
<i>Dante tra Novecento e Duemila: su alcune scritture poetiche contemporanee</i> CHIARA GAIARDONI (Università per Stranieri di Perugia)	119-135

MATERIALI / MATERIALS

<i>Sources and Analogues: the “Invocacio ad Mariam” in Chaucer’s “The Second Nun’s Prologue”</i> ENRICO CASTRO (Università di Padova)	139-161
<i>Altri furti boiardeschi (“Inamoramento de Orlando”, II, xxviii)</i> ANDREA CANOVA (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)	163-172
<i>Les récits de voyage français en Grèce (XIXe siècle). Citations et souvenirs</i> ANTIGONE SAMIOU (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο)	173-188



GIUSEPPE SANGIRARDI

PRESENTAZIONE

1. È un paradosso in cui non si può fare a meno di impigliarsi che il secolo più scettico e relativista, più sospettoso e incapace di ideali intatti, il Novecento, sia quello che ha più universalmente consacrato la fama di Dante, il poeta delle certezze più incrollabili, il più fervido messaggero della coincidenza di verità e di fede che abbia calcato la scena letteraria occidentale. Perché se il culto di Dante è stato forse più continuo e per certi versi più intenso nel corso dell'Ottocento, è solo nel Novecento che ha acquisito quella latitudine sconfinata e quello statuto di valore istituzionale che danno oggi alla canonicità di Dante l'aspetto illusorio di un dato naturale, quando al contrario si tratta dell'emergenza nuova e in gran parte moderna di un poeta che era stato a lungo visto con una diffidenza che avrebbe potuto condannarlo all'oblio.

La nostra panoramica sulla presenza di Dante nella letteratura italiana dell'ultimo secolo abbondante¹ si limita a considerare una sola

¹ Il presente fascicolo rielabora i materiali della *journée d'étude* intitolata *La forme de Dante. Héritages et trucages (Italie, XXe et XXIe siècles)*, svoltasi all'Université de Bourgogne il 6 dicembre 2013 nel quadro delle attività del Centre

delle forme dell'immensa eredità dantesca, quella corrispondente alla "produktive Rezeption".² Ma anche con tale limitazione di campo, i saggi qui riuniti presentano soltanto poche sparse tessere di un mosaico amplissimo, che resta ancora allo stato di abbozzo nonostante i molti contributi esistenti sull'argomento.³

L'importanza del filone dantesco che attraversa la letteratura italiana del Novecento è stata oggetto di un dibattito critico che ha opposto una linea più tradizionale di 'riduzionisti',⁴ ad un'altra più recente che ha invece puntato, pur con riserve e distinzioni più o meno marcate, sulla profondità dell'impronta dantesca nella letteratura italiana contemporanea.⁵

Interlangues TIL (EA 4182). Rispetto al programma della giornata, non hanno potuto essere pubblicati i due interventi di Nicolas Bonnet (*L'influence de la lectura Dantis sur la poétique d'Antonio Giuseppe Borgese*) e Ambra Zorat (*Formes poétiques et conception de la poésie: la revendication de la filiation dantesque dans l'œuvre d'Amelia Rosselli*), mentre sono stati aggiunti i contributi di Massimo Natale e Giuseppe Sangirardi.

² La formula, coniata da Wilfried Barner negli anni Settanta, è stata poi applicata all'ambito dantesco da P. Kuon, "Lo mio maestro e 'l mio autore". *Die produktive Rezeption der "Divina Commedia" in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1993.

³ Oltre al già citato Kuon, si veda almeno D. M. Pegorari, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000; Id., *Il codice Dante. 'Cruces' della "Commedia" e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012; R. de Rooy, "Il poeta che parla ai poeti". *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati, 2003; G. Lonardi, *Con Dante tra i moderni. Dall'Alfieri a Pasolini (seminari e lezioni)*, Verona, Aemme, 2009²; *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Edited by M. Gragnolati, F. Camilletti and F. Lampart, Wien – Berlin, Verlag Turia + Kant, 2011; A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in Id., *Dante oltre la "Commedia"*, Bologna, il Mulino, 2013.

⁴ Si veda G. Getto, *Dante e il gusto del Novecento*, in Id., *Poeti, critici e varie cose del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 208-221; G. Bárberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Casa di Dante – Roma, 6-7 maggio 1977, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1979, pp. 245-277; A. Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, in "Studi Danteschi", LVIII, 1986, pp. 307-342.

⁵ Si veda L. Blasucci, *Presenze dantesche nella poesia del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, in "Bollettino della società letteraria di Verona", 5/6, 1982, pp. 43-57; Z. G. Baranski, *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, in "Strumenti Critici", 52, 1986, pp. 343-376.

Alla sagacità dei primi si deve il riconoscimento di ciò che limita le forme del dantismo contemporaneo (non esiste né singolarmente né tanto meno collettivamente nel Novecento una forma di *imitatio* dantesca di tipo classicista, un riconoscimento *ex toto corde* della paternità letteraria di Dante). Ma fermarsi a registrare il suono impuro o smorzato di singole voci ‘dantesche’ sarebbe gravemente riduttivo, se non lasciasse spazio all’ascolto dell’impressionante e frastornante massa sonora che si alza dalla compresenza di tanti e tanto diversi dantismi. È necessariamente all’interno di un groviglio di relazioni dantesche che acquistano senso le espressioni individuali, quand’anche queste siano in sé poco o appena udibili.

Lo studio dei singoli casi, d’altronde, permette di osservare come ogni scrittura contemporanea negozia di fatto il suo rapporto con il remoto archetipo, permettendoci di aggirare quella sorta di paralizzante paradosso logico che, in una delle sue forme possibili, abbiamo enunciato in apertura: come può accadere che un autore moderno o modernissimo calchi le orme del più irriducibilmente medievale dei poeti? In questo paradosso sembrano in fondo irretite le due soluzioni più influenti del problema critico dantesco offerte in Italia nel Novecento: quella di Benedetto Croce all’inizio degli anni Venti, che proponeva una lettura frammentaria della *Commedia* che ignorasse le strutture di un troppo allotrio “romanzo teologico”;⁶ e quella di Gianfranco Contini, che dalla fine degli anni Trenta e per circa mezzo secolo ha difeso la sua idea di un Dante dall’energia tutta contenuta nell’espressione straordinaria, plurilinguistica, memorabile, a prescindere dai contenuti ormai desueti del suo “libretto”.⁷ Si trattava in entrambi i casi di ritagliare del classico medievale un’immagine *a priori* compatibile con il

⁶ Cfr. B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 59.

⁷ Cfr. G. Contini, *Un’idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 69. Sull’idea dantesca di Contini si veda G. Sangirardi, *Contini e la costruzione del modello dantesco*, in “Ermeneutica Letteraria”, X, 2014, pp. 41-54.

supposto spirito contemporaneo. Tuttavia, per quanto largamente influente nella lettura e anche nella ricezione produttiva di Dante nel Novecento, l'ablazione chirurgica dei contenuti del modello dantesco proposta dai due illustri maestri, teoricamente difficile da difendere, non regge alla prova delle interpretazioni *in re* che offrono gli autori variamente danteschi di età contemporanea.

2. Tra i casi qui studiati, il primo in ordine cronologico, quello di Guido Gozzano, già contraddice l'assunto che vorrebbe Dante modello unicamente di suggestioni puntuali o artifici espressivi: Dante è un'autorità riconosciuta che ispira largamente Gozzano, prima attraverso la mediazione di Gabriele D'Annunzio, poi secondo una lettura più personale accompagnata da un'attenta schedatura, che vi riconosce (un po' baudelairianamente) un antidoto alla condizione splenetica dello "stanco spirito moderno".⁸ Certo, con Gozzano siamo appena sulle soglie del Novecento e l'incontestata autorevolezza riconosciuta a Dante potrebbe apparire come una semplice coda di Ottocento, se non fosse accompagnata dall'esperienza parallela della parodia, con le sue implicazioni di distanza critica un po' agonistica che invece anticipa una linea più risolutamente novecentesca (anche se non va dimenticato che la parodia di Dante è stata possibile già a partire dal caso flagrante dell'*Orlando furioso*). Altro elemento che in Gozzano esemplifica una tendenza verificabile più tardi e smentisce o almeno limita una delle più note tesi di Contini, è la possibilità di un abbinamento (in parte parodico e in parte scolastico) dei modelli di Dante e Petrarca, contro la loro divaricazione esemplare che risale ai continiani *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951) e che ha poi

⁸ Cfr. G. Gozzano, *Storia di cinquecento vanesse*, in Id., *Epistole entomologiche*, in Id., *Tutte le poesie*, Testo critico e note a cura di A. Rocca, Introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980, p. 446 (90).

rappresentato una via maestra per l'interpretazione della tradizione letteraria italiana. Ora, quello che possiamo chiamare 'dantopetrarchismo' di Gozzano si ritrova anche in poeti del più tardo Novecento, pensiamo a Mario Luzi (qui studiato da Laura Toppan) e ad Andrea Zanzotto (qui analizzato da Giorgia Bongiorno): sono indizi congruenti, se non altro, dell'opportunità di riconsiderare i due maggiori trecentisti disinnescando l'automatismo della loro polarizzazione.

Fatta eccezione per la raccolta di esordio di Carlo Betocchi (*Realtà vince il sogno*, 1932) studiata da Claudia Zudini, con il suo uso della *Commedia* (e specialmente del *Paradiso*) come modello di stile e di una forma di realismo metafisico insieme acclimatato nel dominante Ermetismo e in anticipo su tendenze successive, gli altri contributi del fascicolo lasciano osservare nell'insieme il sensibile ritorno a Dante che si verifica nel secondo dopoguerra. Il caso di Pier Paolo Pasolini, esaminato da Gianluigi Simonetti, è forse tra i più rivelatori della complessità delle traiettorie poetiche che possono diramarsi dal modello dantesco in questa stagione di capovolgimento storico (iniziata sotto il segno di un ritorno alla realtà occultata dal ventennio fascista), di risveglio di una coscienza civile e di una fiducia liberatoria nel potere della parola. La marcia di avvicinamento di Pasolini a Dante, che caratterizza gli anni Cinquanta, culmina e trova anche il suo momento di crisi all'inizio degli anni Sessanta con l'esperimento della *Mortaccia*, in accordo con quella che si potrebbe definire una tendenza nazionale: proprio agli anni Sessanta risalgono gli incontri decisivi con Dante di Zanzotto (*IX Ecloghe* nel 1962), di Luzi (*Nel magma* nel 1963 e *Dal fondo delle campagne* nel 1965) e anche del giovane Fernando Bandini (*In modo lampante* nel 1962), voci di una polifonia dantesca che si fa straordinariamente ricca in questo periodo. Per singolare astuzia del caso, le celebrazioni italiane del centenario dantesco del 1965 coincidono con questa piena maturazione poetica: è del 1965 la

summa del dantismo continiano pubblicata su “Paragone” con il titolo *Un’interpretazione di Dante*, così come il discorso di Eugenio Montale che conclude il Congresso internazionale fiorentino, vertici di una triangolazione (Dante-Contini-Montale appunto) decisiva per il ritorno di Dante sulla scena poetica contemporanea.⁹

Ma il Dante rinnovato degli anni Sessanta non è solo quello che esce dal laboratorio montal-continiano. Il fermento teorico e l’ambizione innovativa che caratterizzano questa stagione, e trovano forse la realizzazione più emblematica nella neoavanguardia del Gruppo 63, non sarebbero probabilmente stati gli stessi in Italia se all’orizzonte immediato, evocato appunto dal centenario, non fosse stato ben presente il padre ideale di ogni *vita nova*: Dante poeta e teorico, Dante maestro di plurilinguismo e sperimentazione formale, Dante poeta della realtà e della coscienza civile, capace di aderire alla storia presente ma anche di trascenderla con formidabile slancio. E il nesso filologicamente ineccepibile tra dantismo e avanguardia è fornito con ogni evidenza dall’opera di Edoardo Sanguineti critico e scrittore, un autore non presente fra i sondaggi di questo fascicolo ma critico e scrittore ‘dantesco’ a tutti gli effetti. Il dantismo dell’avanguardia appare qui, comunque, nel caso tardivo e un po’ laterale ma ugualmente significativo di Gianni Celati (studiato da Pascaline Nicou), e anche in quella sorta di *remake* post-moderno del Gruppo 63 che prende il nome di Gruppo 93, con puntuale ritorno all’archetipo dantesco (studiato insieme ad altri casi da Chiara Gaiardoni).¹⁰

⁹ Si veda Z. Baranski, *The power of Influence : Aspects of Dante’s Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, cit., pp. 359-368.

¹⁰ Si veda *63/93. Trent’anni di ricerca letteraria*. Convegno di dibattito e di proposta, Reggio Emilia – Teatro Valli, Ridotto Sala degli specchi, 1-3 aprile 1993, Reggio Emilia, Elytra, 1995.

3. È probabilmente tra la prima e la seconda di queste ondate neoavanguardistiche, tra l'uscita contestataria dalle tradizioni negli anni Sessanta e la sua istituzionalizzazione post-moderna, che Dante cessa di essere non solo un poeta nazionale, ma anche un poeta familiare, di quella familiarità aureolata di autorità che nasceva dalla lunga frequentazione scolastica e che poteva conferirgli un alone "materno" (come suggerisce Massimo Natale a proposito di Bandini). Largamente diffuso sul mercato internazionale,¹¹ Dante è ormai un poeta massicciamente noto, munito però di quella notorietà astratta quanto universale che hanno i nomi delle marche multinazionali e come tale inserito nella macchina mondiale produttrice di segni mercificati. Pure, tra tutte le marche, quella dantesca conserva tracce indelebili della sua storia, a memoria e forse anche presagio o desiderio di un'altra realtà. Archetipo-marca, forse, ma pur sempre archetipo, incancellabilmente padre, la cui stessa siderale lontananza si offre come possibilità estrema di ciò che sembrerebbe definitivamente impossibile. Si può davvero dire che l'inattualità di Dante è la ragione stessa della sua attualità,¹² o che il remoto antenato è "stranamente vicino a noi",¹³ come affermava Montale nel centenario del 1965.

¹¹ Esempio è il caso di un 'giallo' dantesco esaminato da D. M. Pegorari, *Il codice Dante. 'Cruces' della "Commedia" e intertestualità novecentesche*, cit., pp. 302-344.

¹² Si veda G. Lonardi, *Attualità e inattualità di Dante: qualche appunto*, in Id., *Con Dante tra i moderni. Dall'Alfieri a Pasolini (seminari e lezioni)*, cit., p. 11.

¹³ Cfr. E. Montale, *Esposizione sopra Dante*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. 2, p. 2670.



GIUSEPPE SANGIRARDI

**IL FURTO DELL'ETERNITÀ.
DANTE E GOZZANO**

1. *Evidenze e divergenze*

Il Dante che entra nel pieno Novecento per il varco apertogli dalla poesia di Guido Gozzano è una figura insieme gigantesca e sgusciante. Dagli esordi alle prove estreme, la voce di Dante è forse quella che con più costanza risuona nel perpetuo gioco d'echi della poesia gozzaniana; e sin dalla sua prima apparizione ufficiale, nel sonetto *L'esortazione (Leggendo Dante)* del 1903, Dante recita il ruolo, condiviso con Gabriele D'Annunzio, di guida suprema, “pedagogo” che indica il cammino per innalzarsi sopra i contemporanei “poeti da mercanti e di bagascie”.¹ Ma attraversando l'opera

¹ Cfr. G. Gozzano, *L'esortazione (Leggendo Dante)*, in Id., *Poesie sparse*, in Id., *Tutte le poesie*, Testo critico e note a cura di A. Rocca, Introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980, p. 223 (11). Per l'interpretazione di questo sonetto e della triangolazione del Gozzano esordiente con Dante e D'Annunzio si veda P. Fasano, *Il bello stile negli esili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano*, in “La Rassegna della letteratura italiana”, 98, s. VIII, 1994, pp. 5-29.

del sedicente discepolo questa figura monumentale non cesserà di cambiare profilo, ora corrosa, ora frantumata, ora levigata, ora distanziata, per infine uscire di scena come un'apparentemente modesta suppellettile invasa dalle crisalidi, su cui si posa lo sguardo malinconicamente ironico del poeta delle *Farfalle*:

“Ma già – mentre ch’io parlo – i bruchi tutti
sono vòlti in crisalidi. Al soffitto
agli scaffali al dorso dei volumi
famosi, alle cornici delle stampe,
financo – irriverenza – al naso adunco,
alla mascella scarna del Poeta,
ovunque la mia stanza è un scintillare
di pendule crisalidi sopite.
Guardo e sorrido. [...]”²

Dove tuttavia, nonostante, l’“irriverenza” degli insetti e il disegno quasi caricaturale della fisionomia (“naso adunco”, “mascella scarna”), Dante resta pur sempre evocabile come il Poeta per antonomasia, la cui effigie presiede sola all’estrema impresa dello scrittore. Così, anche per effetto di questa superficiale poliedricità, se l’imponenza quantitativa e la ricchezza qualitativa del dantismo di Gozzano hanno ripetutamente sollecitato i lettori, il bilancio storiografico che se ne può stilare (e che peraltro comprende voci di ottima qualità) ad oggi è segnato da contrasti. Ai due poli opposti della rassegna critica si potrebbero, per comodità, registrare gli interventi di Pier Paolo Pasolini e Angela Casella: il primo, pronto ad argomentare la tesi un po’ ad effetto di un Gozzano “più

² G. Gozzano, *Le farfalle. Epistole entomologiche*, in Id., *Epistole entomologiche*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 460 (VI, 183-191). Il busto dantesco invaso dalle crisalidi sembra a sua volta un calco della “brutta effigie incorniciata in nero / e sotto il nome di Torquato Tasso” che appare nel solaio di Villa Amarena come emblema derisorio della vanità della “Gloria” (cfr. Id., *La Signorina Felicita, ovvero La Felicità*, in Id., *I colloqui*, ivi, p. 173 [165 e 167-168]).

‘dantesco’ dei poeti italiani”³, stanti la sua vocazione narrativa, l’erudizione scientifica messa al servizio dei versi, la scelta di forme rigidamente chiuse, la leggibilità a due velocità diverse e la memorabilità (attributi per eccellenza danteschi, gli ultimi due, nella lettura di Gianfranco Contini a cui Pasolini si riallaccia); la seconda, autrice di un’abile e accurata ricognizione dei notevoli debiti stilistici di Gozzano verso Dante, ma proprio per questo persuasa che “Gozzano opera, nei confronti della *Divina Commedia*, non diversamente da chi abbattesse una cattedrale gotica allo scopo di riutilizzare i rosoni o le vetrate” e che “la storia dei rapporti direttamente intercorsi tra Gozzano e Dante [...] mostra come Dante non sia mai stato, in alcun periodo della formazione intellettuale del poeta, né un idolo né un modello”.⁴

2. *Dantodannunzianesimo*

Sembra comunque acquisito che il personaggio Dante entri nell’immaginario gozzaniano per effetto di suggestione dannunziana, un po’ come un riflesso del colossale profilo mitologico disegnato dal Vate nell’ode *A Dante di Elettra*:

“e tu rimani alzato nel cospetto della nazione
con la tua parola eterna nella tua bocca respirante,
col tuo potere eterno nel tuo pugno vivo; e la tua stagione
sta su la nostra terra
senza mutarsi; e la tua virtù è dentro le radici

³ P. P. Pasolini, *Guido Gozzano, “Poesie”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979, p. 138 (l’articolo è del 1973).

⁴ Cfr. A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 13 e p. 16. Sul dantismo di Gozzano, oltre agli interventi segnalati in questo saggio e all’articolo citato alla nota 1, si veda anche E. Sanguineti, *Dante e Gozzano*, in *Lecture Classensi*, ciclo curato da G. L. Beccaria, Ravenna, Longo, 1985, pp. 63-78 e D. M. Pegorari, *Cercando “il volume foglio a foglio”: il dantismo di Gozzano fra anticapitalismo e scientismo*, in “Dante”, 5, 2008, pp. 75-107.

di nostra vita come il sale è nel mare, come la fecondità
 è nella nostra terra;
 e nulla di te perisce nei tempi ma la tua passione,
 ma il tuo furore, ma il tuo orgoglio e la tua fede e la tua pietà
 e la tua estasi e tutta la tua grandezza dura nei tempi come
 dura la nostra terra.”⁵

Questo Dante super-poeta per l’eternità, che nel sonetto del 1903 *L’esortazione* si fonde ostentatamente con D’Annunzio per additare al Gozzano esordiente in pubblico l’ideale supremo dell’indiamiento (“e un giorno tu com’io / surgerai sopra dell’umane ambascie / e più che uomo simile ad un Dio”),⁶ è insieme proiezione e immediata correzione del modello dannunziano, segno al tempo stesso della critica che si insinua quasi congenitamente nel credito concesso al Vate, e delle droghe dannunziane che accompagnano la prima assunzione del nutrimento dantesco.⁷ La lettura eroica del personaggio Dante è un motivo che sembrerebbe poi esaurirsi o quantomeno aprirsi dialetticamente all’altezza dell’*Ipotesi*, dove attraverso l’Ulisse di Dante è però soprattutto il suo *avatar* dannunziano, il Re di tempeste di *Maia*, a cadere sotto i colpi dell’allegria e feroce diminuzione parodica:

“Il Re di Tempeste era un tale
 che diede col vivere scempio
 un ben deplorable esempio
 d’infedeltà maritale,
 [...]

⁵ G. D’Annunzio, *A Dante*, in Id., *Elettra*, in Id., *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, in Id., *Versi d’amore e di gloria*, Edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, vol. II, p. 259 (78-88). Sul modello rappresentato dal gusto ‘primitivo’ di Andrea Sperelli si vedano i riferimenti al *Piacere* in A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., pp. 14-15 (dove però non figura il nome di Dante). Sicuramente meno importante per Gozzano, anche se non del tutto ininfluenza, è il dantismo di Arturo Graf, su cui attirava eccessivamente l’attenzione H. Martin, *Guido Gozzano*, Mursia, Milano, 1968, p. 26.

⁶ Cfr. G. Gozzano, *L’esortazione (Leggendo Dante)*, cit., p. 223 (12-14).

⁷ Si veda P. Fasano, *Il bello stile negli esili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano*, cit., p. 7.

Ma nè dolcezza di figlio,
nè lagrime, nè la pietà
del padre, nè il debito amore
per la sua dolce metà
gli spensero dentro l'ardore
della speranza chimerica
e volse coi tardi compagni
cercando fortuna in America...”⁸

Ma se è vero che il tramonto dell'astro D'Annunzio nel cielo poetico di Gozzano in un certo senso non è mai definitivo, a maggior ragione è vero che bagliori dannunziani continuano ad illuminare la figura di Dante che si staglia nel paesaggio poetico gozzaniano, come è particolarmente evidente proprio nelle terzine *Dante* stampate nello stesso 1910 della pubblicazione dell'*Ipotesi*, e che oppongono alla *Commedia* ingrignata e imborghesita dalle letture scolastiche il “Padre” Dante che sempre regna “nell'Infinito”:

“Ah! Non al chiuso, ma nel cielo terso,
nel fiato nuovo dell'antica madre,
nella serenità dell'Universo,
nell'Infinito mi parlavi, Padre!”⁹

Il piccolo ingorgo sentimentale tradito dall'interiezione iniziale non può mentire.¹⁰ C'è qualcosa di non caduco nel Dante eroico che D'Annunzio aveva offerto a Gozzano e che resisteva alle armi difensive della pur agguerritissima parodia di Guido, una forma di redentrica

⁸ G. Gozzano, *L'ipotesi*, in Id., *Poesie sparse*, cit., pp. 270-271 (VI, 51-54 e 67-74). Si veda E. Sanguineti, *Dante e Gozzano*, cit., pp. 73-74 e P. Fasano, *Il bello stile negli esili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano*, cit., p. 14.

⁹ G. Gozzano, *Dante*, in Id., *Poesie sparse*, cit., p. 274 (34-37). Cfr. G. D'Annunzio, *A Dante*, cit., p. 257 (1): “Oceano senza rive infinito d'intorno e oscuro”.

¹⁰ Analoga e più palese commozione dantesca è in G. Gozzano, *Ah! Difettivi sillogismi! L'io*, in Id., *Poesie sparse*, cit., p. 319 (1).

superiorità, una collocazione celeste che sarà bene, appena possibile, prendere alla lettera.

3. *Nella palude degli intertesti*

Non si può tuttavia continuare a speculare sul personaggio Dante in Gozzano senza fare un minimo di conti con i testi e il loro gioco, ricchissimo in questo caso. Edoardo Sanguineti diagnosticava a Guido una decisiva “‘intossicazione’ dantesca, nel quadro più largo di una massiccia ‘intossicazione’ letteraria generica”;¹¹ e la sindrome è ben attestata documentariamente nei ben noti quaderni in cui sono copiati centinaia di versi della *Commedia* (e del *Canzoniere*), trascritti a volte con adattamenti che sono indice di un’immediata e vorace incorporazione.¹² La passione per Dante è però soprattutto esposta all’occhio del lettore nel formicolio di citazioni e allusioni che invade tutta la poesia di Gozzano, specialmente quella che va dai *Colloqui* alle *Farfalle* (a partire, dunque, dalla ‘svolta filologica’ che si realizza tra 1907 e 1908 con la rilettura della *Commedia* e appunto gli spogli dei quaderni).

Non è davvero possibile qui addentrarsi in un’analisi capillare di questo reticolo fitto di reminiscenze e allusioni, del resto già abbondantemente studiato.¹³ Ma torniamo almeno alle già ricordate

¹¹ Cfr. E. Sanguineti, *Dante e Gozzano*, cit., p. 66. Si veda per il computo dei plagi danteschi B. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagi*, Bologna, Patron, 1974, pp. 83-96.

¹² Si veda M. Guglielminetti e M. Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, in “Otto/Novecento”, VI/2, 1982, pp. 169-258.

¹³ In particolare nei già citati studi di Bruno Porcelli, Angela Casella, Edoardo Sanguineti, Pino Fasano e Daniele Maria Pegorari. Si veda anche di quest’ultimo *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000, pp. 37-125; la lista di dantismi delle *Farfalle* in A. Rocca, *Introduzione*, in G. Gozzano, *Epistole entomologiche*, cit., pp. 400-402 e il commento a G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1990², *passim*.

conclusioni riduttive sul dantismo gozzaniano formulate da Angela Casella. La poesia dantesca può apparire in Gozzano un mero materiale di riuso, come dimostra la perfetta equiparabilità nel trattamento dei due opposti archetipi della poesia italiana, Dante appunto e Petrarca, dato che “l’attenzione nei riguardi del testo petrarchesco si ispira alle stesse fredde ragioni [...] tecnico-stilistiche, e che sono alla base delle attenzioni per il testo dantesco”.¹⁴ Che la poesia di Gozzano proponga una sorta di perfido conguaglio tra le voci discorsi dei due grandi maestri è davvero un fatto che merita di essere registrato; e si tratta non solo del parallelismo degli spogli, ma anche e soprattutto della messa in scena nei testi di un’esibita dimensione simbiotica, un conclamato dantopetrarchismo. Si pensi alla costruzione dei *Colloqui*, dove il modello *Canzoniere* (richiamato dal titolo della sezione inaugurale *Il giovanile errore*) si fonde con una scansione ternaria in chiave ascensionale come nella *Commedia*.¹⁵ Ma si pensi soprattutto alla tendenza simmetrica nel gioco del *collage*, dove spesso una citazione dantesca è seguita da una citazione petrarchesca e viceversa. Così, per ricordare un solo ma sintomatico caso, nella strofa di *Totò Merùmeni* che più scopertamente annuncia il petrarchismo del personaggio gozzaniano, si leggono in trasparenza un’allusione a *Inferno*, XI, 60 (“baratto”)¹⁶ e la modulazione di un’espressione dantesca tra le più memorizzate (“che sarà bello tacere”, da *Inferno*, IV, 104):

¹⁴ Cfr. A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p. 17. Sul petrarchismo di Gozzano sono ancora utili, anche se non sufficienti, le considerazioni di C. Calcaterra, *Modi petrarcheschi nell’arte del Gozzano*, in “Studi petrarcheschi”, I, 1948, pp. 213-223.

¹⁵ Alla bipartizione petrarchesca tra poesie in vita e in morte di Laura, i *Colloqui* oppongono una storia progressiva dell’Io poetico che è certamente una versione secolarizzata dell’itinerario salvifico del personaggio dantesco. Per gli agganci con il romanzo di formazione si veda L. Lenzini, *Gozzano*, Palumbo, Palermo, 1992, pp. 42-46).

¹⁶ Si veda G. Gozzano, *Le poesie*, cit., p. 165 (commento del curatore).

“Non ricco, giunta l’ora di ‘vender parolette’
(il suo Petrarca !...) e farsi baratto o gazzettiere,
Totò scelse l’esilio. E in libertà riflette
ai suoi trascorsi che sarà bello tacere.”¹⁷

Siamo davvero in una grigia palude intertestuale in cui il nero di Petrarca risulta indistinguibile dal bianco di Dante, ma questo non comporta necessariamente la riduzione dei dantismi e petrarchismi di Gozzano ad un “repertorio di materiali d’uso”.¹⁸ La pratica allusiva, infatti, non perde qui ogni intenzione significante: al contrario non cessa mai di fare scintille, e in tal senso dantismo e petrarchismo possono apparire e appaiono come fili di un tessuto più ricco, di un’allusività stereofonica in cui la riconoscibilità delle singole voci diventa secondaria rispetto all’effetto globale di secondo grado, di orchestrata e funzionale eco del già detto (“come s’usa nei libri dei poeti”).¹⁹

Tuttavia, una volta identificata questa prassi intertestuale che livella le voci di Dante e Petrarca, va poi restituita a Dante la tenace singolarità del suo modello per Guido. Anche se non si vuole considerare esaustiva la provocatoria formula sanguinetiana che opponeva “Mamma Petrarca e Padre Dante” come “figure linguistiche parentali” dello stile di Gozzano,²⁰ è comunque certo che la funzione Dante e la funzione Petrarca non sono in tutto sovrapponibili. Basterebbe a provarlo l’esito divergente delle due influenze nelle abbozzate *Farfalle*: quella petrarchesca si riduce a poco, quella dantesca diventa predominante.²¹ Nei *Colloqui* del resto, come è

¹⁷ Id., *Totò Merùmeni*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 198 (21-24).

¹⁸ Cfr. A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p. 18.

¹⁹ Cfr. G. Gozzano, *La Signorina Felicita, ovvero La Felicità*, cit., p. 180 (362).

²⁰ Cfr. E. Sanguineti, *Dante e Gozzano*, cit., p. 70 e p. 71 (“tutta la storia di Gozzano si risolve nello sforzo, essenzialmente riuscito, di prendere congedo dai genitori storicamente naturali, con brusco strappo, e di farsi figlio di una coppia fantasmatica e sostitutiva, di cui non abbia finalmente da vergognarsi, da cui riesca a farsi legalmente adottare”).

²¹ Si veda A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p. 103.

(l'avvilimento del protagonista colpito dall'infamante verdetto finale e quello parallelo del modello 'ultraterreno' della vicenda), inversamente il gioco parodico esorcizza uno spettro malinconico (l'aggressione mortale subita dalla donna-demone, lo sprofondamento sotto la crosta di ghiaccio) a cui il linguaggio di Dante offre un prezioso traliccio espressivo. Il graffio irridente della citazione di apertura suona così come una lacerazione improvvisa del tessuto convenzionale della lingua, subito ricomposta ma capace di rivelare ciò che giace spaventoso sul fondo.

4. *Il maestro di elevazione*

Questo Dante infernale con cui il poeta riesce talvolta a scherzare come con il fuoco, per quanto memorabile, non è il solo né il più tipico Dante di Gozzano. Già in termini sommariamente statistici sembra delinearsi, in controtendenza rispetto alla ricezione moderna e in particolare ottocentesca, un maggior risalto nella memoria gozzaniana dell'asse *Purgatorio-Paradiso* rispetto all'*Inferno*.²⁵ Guido è tutt'altro che insensibile al Dante 'basso' e all'espressività che tanto rumore ha fatto – Contini *docet* – nel Novecento, basti pensare ai suoi sistemi rimici.²⁶ Egli vede però e cerca in Dante, poeta letteralmente sommo, soprattutto l'altezza celeste e il movimento ascensionale, e proprio in questo il distanziamento da Petrarca è possibile. Così, la ripresa degli enunciati danteschi più memorabili rinvia non solo a una lettura un po' scolastica

²⁵ Fra i versi danteschi reimpiegati 360 riguardano l'*Inferno*, 413 il *Purgatorio* e 297 il *Paradiso*. I canti da cui provengono le più vistose reminiscenze sarebbero quello infernale dei bestemmiatori (XIV) e quelli purgatoriali della superbia (X-XII) e della "beata riva" (XXXI). Si veda D. M. Pegorari, *Cercando "il volume foglio a foglio": il dantismo di Gozzano fra anticapitalismo e scientismo*, cit., p. 77.

²⁶ Si veda A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., pp. 59-102.

della *Commedia*, ma anche e soprattutto a una fissazione simbolica che incide nella memoria i segni della superiorità del modello. Ma soprattutto, il Dante che sorregge l'immaginario poetico gozzaniano è quello che si inerpica dalle bassure affannose del mondo verso lo spazio infinito dell'ideale (e qui Gozzano esce davvero dal perimetro formalista assegnato da Contini al dantismo novecentesco), permettendogli di concepire la struttura e l'itinerario spirituale dei *Colloqui* come "l'ascensione dalla tristezza sensuale e malsana all'idealismo più sereno",²⁷ per costruire nella poesia un "rifugio luminoso e alto" (per estrarre, dalla *Signorina Felicita*, una delle più risuonanti citazioni dantesche di Gozzano).²⁸

A voler riprendere la polarità tra Petrarca e Dante, si potrebbe spiegare appunto in termini psicologici, prima che stilistici, la loro diversa funzione. Se la poetica luttuosa di Petrarca e il suo mondo di *acedia* sono la pozza scura in cui si genera il linguaggio gozzaniano (qui sta, credo, più che in una meno ovvia continuità lirica, l'aria di famiglia fra il poeta di Laura e Gozzano), l'itinerario ascensionale e la metamorfosi trasumanante del personaggio dantesco sono la via d'uscita dalla malinconia. D'altra parte, se il modello dannunziano aveva proposto al giovane Guido una variante competitiva dell'Altro Ideale, il modello dantesco gli offre una più praticabile variante contemplativa, verticalizzante. Si potrebbe anche dire, sul piano della storia letteraria, che Gozzano propone una lettura moderna e baudelairiana del percorso dantesco, che prescinde in buona parte dai contenuti teologici del viaggio spirituale e lo riceve anzitutto psicologicamente e simbolicamente, come un passaggio salvifico simile a

²⁷ Cfr. G. Gozzano, *Al direttore de "Il Momento"*, in Id., *Epistolario*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, p. 1349 [lettera del 22 ottobre 1910]. È la nota formula che l'autore propose per i *Colloqui* a un quotidiano cattolico.

²⁸ Cfr. Id., *La Signorina Felicita, ovvero La Felicità*, cit., p. 174 (180). Il rinvio è a *Inferno*, IV, 116: "in loco aperto, luminoso e alto".

quello dallo *spleen* all'*idéale* di Charles Baudelaire, sorta di “*élévation*” che ha per protagonista non l’anima cristiana ma l’“*esprit*” (gozzanianamente lo “*stanco spirito moderno*”)²⁹ del poeta:

“Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l’onde,
Tu sillonnes gaiment l’immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin des miasmes morbides ;
Va te purifier dans l’air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l’existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d’une aile vigoureuse
S’élancer vers les champs lumineux et sereins ;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes !”³⁰

È a partire da questo cortocircuito con Baudelaire, attraverso la mediazione dell’*Intelligence des fleurs* di Maurice Maeterlinck,³¹ che si può forse spiegare lo spettacolare e per certi versi sorprendente ritorno a Dante nell’ultimo atto, incompiuto, del destino poetico di Guido, le *Farfalle*; anche se dobbiamo dimenticare che nel “*misticismo liberty*”³²

²⁹ Cfr. G. Gozzano, *Storia di cinquecento vanesse*, in Id., *Epistole entomologiche*, cit., p. 446 (90).

³⁰ Ch. Baudelaire, *Elévation*, in Id., *Les Fleurs du mal*, édition critique par J. Crépet et G. Blin refondue par G. Blin et C. Pichois, Paris, Corti, 1968, vol. I, pp. 32-33 (5-20). Per un’interpretazione psicanalitica della coppia *spleen-idéale* si veda F. Wilhelm, *Baudelaire : l’écriture du narcissisme*, Paris, L’Harmattan, 1999, *passim*.

³¹ Per la registrazione dei plagi di Gozzano ai danni di questo volume e della *Vie des abeilles* dello stesso autore si veda B. Porcelli, *Gozzano*, cit., pp. 27-64.

³² Cfr. E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975, p. 85.

gozzaniano entrano pur sempre in gioco il cattolicesimo di certo suo *entourage* e lo spiritualismo più generale dell'epoca.

5. Salto ultramortale

Di tutto questo va tenuto conto per leggere l'ultima opera di Gozzano, oggi poco apprezzata³³ e poco letta anche perché mai veramente scritta fino in fondo.³⁴ Certo, voltando di scatto le spalle al mondo terreno dove divampava la Grande Guerra, scaraventando dietro le quinte quella stessa scena borghese di provincia che aveva originalmente legato la sua poesia alle sorti della narrativa di fine Ottocento, il Gozzano delle *Farfalle* non si è messo nelle migliori condizioni per essere ricevuto dai lettori di un'epoca, la nostra, tanto più devota alle estetiche realistiche quanto più invasa da linguaggi virtuali. Il progetto, annunciato ad Amalia Guglielminetti il 3 settembre 1908³⁵ e portato avanti fino al 1916 senza essere concluso, presentava obiettivamente degli ostacoli difficili da sormontare per un autore che era stato capace di licenziare due raccolte nel giro di quattro anni. Che cosa ha causato e che cosa ha frenato lo slancio delle *Farfalle*?

Un nuovo slancio, anzi un salto in alto è nell'idea del poema entomologico, annunciato come palingenesi poetica di segno dantesco nel finale di *Pioggia d'agosto* ("con altra voce tornerò poeta!").³⁶ Nel nuovo

³³ Si veda per esempio Id., *Dante e Gozzano*, cit., p. 68.

³⁴ Si veda L. Lugnani, *Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 124.

³⁵ Si parla qui di "un libro di storia naturale", ma il riferimento al modello settecentesco, nella lettera successiva del 17 settembre alla stessa Guglielminetti, chiarisce l'orientamento da subito letterario del proposito. Cfr. G. Gozzano, *Epistolario*, cit., p. 1313 e pp. 1315-1316.

³⁶ Cfr. Id., *Pioggia d'agosto*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 216 (48). Il doppio rinvio è a *Paradiso*, XXV, 7-8 e alla dichiarazione finale della *Vita Nova* ("io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna"). Cfr. D. Alighieri, *Vita Nuova*, in Id., *Opere*

testo, infatti, Gozzano si lascia alle spalle una gran parte del suo recente passato: le forme metriche compatte, col loro gioco inconfondibile di suoni pieni e striduli (si passa invece al più insonoro dei versi tradizionali, l'endecasillabo sciolto); le maschere ironiche del poeta e dei personaggi portatori di opposte istanze sentimentali (ne restano tracce,³⁷ ma la scena è ormai invasa da un discorso essenzialmente serio, pronunciato da un poeta che non sembra più vergognarsi di esserlo, che ha assunto – pur con qualche smorfia – la postura elevata di un maestro di verità). In effetti, se le scintille ironiche dei versi gozzaniani scaturivano dal cozzo dell'ottica poetica e di quella borghese, l'esperimento delle *Farfalle* è un tentativo di obliterare la seconda a vantaggio della prima; ed è precisamente in questa operazione che Dante – poeta per antonomasia e poeta dell'altezza – si rivela decisivo. Le allusioni dantesche che intarsiano il testo del poemetto sono date in spettacolo, non solo e non tanto per occultare altre meno lodevoli frequentazioni,³⁸ ma soprattutto per suggerire il carattere trascendente di questa poesia irriducibile alla logica borghese e all'illuminismo didascalico: il sapere delle *Farfalle*, ormai incompatibile con quello mercantile e notarile, ha per oggetto precisamente ciò che evade e trascende il quotidiano. Dante, allora, ha qui più che mai la funzione di elevare il discorso poetico sopra le contingenze opprimenti della vita materiale, con un atto di fiducia in un'esistenza superiore che è anche estrema via d'uscita non solo dalla morte malinconica ma persino

minori, a cura di D. De Robertis e di G. Contini, Milano – Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, p. I, p. 247 (XLII). In area gozzaniana si ricordi anche anche “dirò su questo tema / cose non dette ancora”, in G. Gozzano, *Una risorta*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 203 (99-100).

³⁷ Si veda L. Lugnani, *Gozzano*, cit., pp. 136-137.

³⁸ Dante insomma fa da schermo a Maeterlinck, un po' come Lorenzo Mascheroni occulta “il tanto ‘minore’ letterato e agronomo veronese Zaccaria Betti”, il cui *Del baco da seta* (1756) è abbondantemente sfruttato. Cfr. A. Rocca, *Introduzione*, cit., p. 406.

dalla voragine della morte biologica, come suggerisce il finale dell'*Amico delle crisalidi*:

“L’ale! Si muoia, pur che morendo,
sogno mortale,
s’appaghi alfine questo tremendo
sforzo dell’ale!

L’ale! Sull’ale l’uomo sopito,
sopravvissuto,
attinga i cieli dell’Infinito,
dell’Assoluto...

E tu che canti fisso nel sole,
mio cuore ansante,
e tu non credi quelle parole
che disse Dante?”³⁹

Ecco dunque che il “sopravvissuto” Gozzano ruba a Dante le “ali” per attingere “i cieli dell’Infinito”, per sfuggire definitivamente alla malinconia e alla morte, convertendo miracolosamente il “passato eterno”⁴⁰ nella liberazione dal tempo. Si tratta di una scommessa resa necessaria da una malattia che non è soltanto quella dell’anima. Ma quanto alto possono volare queste ali rubate? Il fatto è che per accendere il fuoco della novità miracolosa Gozzano non sa fare a meno di utilizzare le fascine del già detto. La sua vita nuova di poeta è affidata come sempre alla ripetizione dei riti poetici già consumati, come se tutto fosse stato già scritto e tutto fosse stato già vissuto, malinconia *oblige*, ma ora in aperto dissidio con il programma di un palingenetico dantismo. Il salto in alto nel nome di Dante coincide insomma, rovinosamente, con l’irrinunciabile sguardo rivolto all’indietro di Orfeo; ormai davvero sulle soglie della morte, Gozzano non può trovare altro modo di rivivere che tornare al passato, alla memoria

³⁹ G. Gozzano, *L’amico delle crisalidi*, in Id., *Poesie sparse*, cit., pp. 280-281 (49-60).

⁴⁰ Cfr. Id., *Un’altra risorta*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 206 (38).

dell'infanzia e ai suoi miti: "Dovrò rifarmi bimbo di dieci anni per rivedere queste cose con occhi degni... Tenterò", scrive il 15 giugno 1909 a Giulio De Frenzi.⁴¹ Strano, estremo oggetto transizionale, queste farfalle metà mostruose e metà meravigliose che Guido elegge come ultima sua materia, in cui si confondono i fantasmi del soggetto (il bruco e le sue emblematiche metamorfosi) e quelli dell'oggetto (la farfalla, doppio dell'oggetto materno a cominciare dalla poesia eponima della *Via del rifugio*).⁴² Ha sperato almeno un po', l'ultimo Gozzano, di poter invertire per forza di poesia la rotta della sua esistenza? Sarebbe un segno che fino all'ultimo il suo dantismo è legato a doppio filo a D'Annunzio, alla cosiddetta confusione tra poesia e vita, e alle fughe in avanti, splendide o sterili o tutte e due le cose, che ne nascono.

⁴¹ Cfr. Id., *Epistolario*, cit., p. 1341.

⁴² Si veda Id., *La via del rifugio*, in Id., *La via del rifugio*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 72 (89-104).



CLAUDIA ZUDINI

**“REALTÀ VINCE IL SOGNO”:
MEMORIA DI DANTE IN CARLO BETOCCHI**

La raccolta d’esordio di Carlo Betocchi, *Realtà vince il sogno*, con cui si inaugurano a Firenze nel 1932 le Edizioni del “Frontespizio”, è costituita da trenta componimenti, la maggior parte dei quali era già apparso alla spicciolata nel corso del biennio precedente. Essa è caratterizzata da un “dantismo risentito ed esposto”¹ che corrisponde a un’appassionata rivisitazione della *Commedia* comune a molti poeti novecenteschi e per la quale il XX secolo può dirsi “il secolo di Dante”.²

Al momento della pubblicazione di *Realtà vince il sogno*, la data simbolica del centenario della morte di Dante è trascorsa da oltre un decennio. Nel 1921 la Società Dantesca aveva pubblicato il testo critico

¹ Cfr. P. V. Mengaldo, *Dante e Petrarca nella letteratura italiana*, in “Semicerchio”, 36, 2007, p. 18.

² Si veda A. Casadei, R. Gigliucci e N. Lorenzini, *La poesia italiana 1916-1956: verifiche e prospettive*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell’ADI (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, ADI Editore, 2014, p. 7

delle opere e Benedetto Croce aveva dato alle stampe *La poesia di Dante*, segnando la fine dell'età aurea del dantismo scientifico ottocentesco, caratterizzato dalla lettura patriottico-risorgimentale della *Commedia* di ascendenza carducciana: rivendicando l'analisi estetica del poema in opposizione alle ricerche erudite, Croce distingueva infatti la dottrina dalla "esistenza reale e autonoma della poesia", contrapponendo la "freschissima fantasia" alle "disquisizioni e parti informative ed espedienti del racconto" e perfino alle "non infrequenti concettosità".³

Non si può dire, tuttavia, che gli studi danteschi italiani dei primi anni Trenta fossero dominati in modo esclusivo dall'autorità di Croce e dalla sua lettura lirica della *Commedia*. Che il panorama non fosse omogeneo lo dimostra per esempio, ancora nel 1934, il recupero dello spiritualismo risorgimentale da parte di Guido Mazzoni in un capitolo della nuova edizione del suo *Ottocento*, in cui il poema era assunto a paradigma di "civile dignità"⁴ per reagire non soltanto all'anti-storicismo crociano ma anche, retrospettivamente, alla polemica sollevata dalle avanguardie, che nei primi anni del secolo avevano preso posizione contro l'accademismo celebrativo della critica tradizionale, accusata di ritualizzazione e passatismo.⁵

Altrettanto anti-crociane, da una prospettiva diversa, erano altre prospettive esegetiche elaborate in quegli anni. Pensiamo alla lettura in chiave profetica della *Commedia*, inaugurata nel 1936 da Ernesto

³ Cfr. B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 67.

⁴ Cfr. G. Mazzoni, *Giosuè Carducci e il rinnovamento*, in Id., *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1934³, vol. II, p. 1232. Si veda anche V. Giustiniani, *Dante e la lingua poetica italiana*, in *Dante in The Twentieth Century*, Edited by A. Caso, Boston, Dante University of America Press, 1982, pp. 108-117.

⁵ Si veda G. Crupi, 'Luces' e 'cruces' del metodo critico: Guido Mazzoni dantista, in "Studi (e testi) italiani", 2, 24, 2009, p. 303. Per un esame documentato della polemica avanguardista si veda L. Caretti, *Dantismo fiorentino*, in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1973, p. 303.

Buonaiuti⁶ e in seguito "pienamente immessa nel mondo degli studi danteschi da Bruno Nardi".⁷ Pensiamo alla valorizzazione della natura allegorica del poema, ben radicata in un'antica tradizione esegetica ma aperta ai suggerimenti più recenti di Thomas Stearns Eliot (il suo saggio *The Sacred Wood* è del 1920) che fanno di Dante un "philosophical poet".⁸ Pensiamo, sempre in chiave religiosa, agli interessi teologici e dottrinali di alcuni studiosi cattolici che proprio negli anni Trenta contrapponevano alla lettura risorgimentale della *Commedia* i valori dell'ortodossia religiosa e morale, difendendo "un uso di Dante a fini pastorali e apologetici".⁹ È questa l'atmosfera ideologica che riunisce intorno alle pagine di "Frontespizio" alcuni intellettuali fiorentini: nella rivista il poeta Carlo Betocchi, insieme ad Alessandro Parronchi e a Carlo Bo, rappresentava una linea redazionale di matrice agostiniana e pascaliana, mentre Giovanni Papini incarnava un orientamento di taglio scolastico e tomistico.¹⁰

1. *La Realtà del Paradiso.*

La prospettiva metafisica e la matrice avveniristica, in senso etimologico, della *Commedia* come "romanzo teologico"¹¹ sembrano

⁶ Si veda E. Buonaiuti, *Dante come profeta*, Modena, Guanda, 1936.

⁷ Cfr. M. Tavoni, *Dantismo cattolico tra Otto e Novecento nella Biblioteca del Cardinale Pietro Maffi*, in *Pietro Maffi arcivescovo di Pisa (1903-1931). Un tempo difficile, un grande pastore, una eredità culturale significativa. Studi e ricerche*, a cura di G. Rossetti, A. Carlini, P. Floriani e G. Zaccagnini, Pisa, Pisa University Press, 2012, p. 188.

⁸ Cfr. T. S. Eliot, *Dante*, in Id., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920, p. 145.

⁹ Cfr. M. Tavoni, *Dantismo cattolico tra Otto e Novecento nella Biblioteca del Cardinale Pietro Maffi*, cit., p. 181.

¹⁰ Si veda S. Sozi, "Meno che nulla son io". *Il senso religioso nella poesia di Betocchi*, in "Semicerchio", 36, 2007, p. 18.

¹¹ Il fortunato sintagma è invenzione crociana: cfr. B. Croce, *La poesia di Dante*, cit., p. 60.

attrarre Betocchi, come dimostra la sua celebre formula “Nulla è diventato reale, tutto diventerà reale”,¹² dove l’insufficienza dell’esperienza sensibile e l’anelito a una dimensione metafisica si esprimono in termini assoluti. L’autentica realtà compiuta, infatti, non è quella delle “cose di quaggiù”,¹³ bensì

“della vita che andremo a vivere:

quando risaliremo
in fiumi azzurri
e in celesti sussurri
verso la volontà del cielo.”¹⁴

L’uso tematico dell’indicativo futuro, nonché l’opposizione paradossale tra irrealtà della realtà mondana presente e realtà autentica dell’avvenire sovrasensibile (destinato a una prima persona plurale), sono elementi ricorrenti nella raccolta d’esordio di Betocchi:

“Se saran queste strade di sole
che un giorno (quando avremo ali)
ci porteran lontani:

[...]

In un aere senza il dolce azzurro
dove il sole è l’etern’onda
andremo via giulivi;

con stupend’ali senza sussurro
verso una riva gioconda,
profondamente vivi.”¹⁵

¹² Cfr. C. Betocchi, *Sulla poesia consolatrice*, in Id., *Confessioni minori*, a cura di S. Albisani, Firenze, Sansoni, 1985, p. 384.

¹³ Cfr. *ibidem*.

¹⁴ Id., *Ode degli uccelli*, in Id., *Realtà vince il sogno*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, Milano, Garzanti, 1996, p. 20 (28-32).

¹⁵ Id., *Domani*, *ivi*, p. 59 (1-3, 13-18).

Lo stesso concetto ispira il titolo della silloge, da leggersi non letteralmente ma come paradosso: il "sogno", infatti, è da riferire "all'ordine fenomenologico delle esperienze terrene", mentre "Realtà" (senza articolo e con la maiuscola), designa la "sfera ontologica dell'aldilà",¹⁶ quindi "fuor di questo corporal mondo".¹⁷ Esemplare, in questo senso, è il primo componimento della raccolta intitolato *Un'alba guardai il cielo* e configurato come un vero e proprio viaggio paradisiaco accompagnato da "angioli" danteschi:

"Io in un'alba guardai il cielo e vidi
uno spazioso aere sulla terra perduta;
[...]

Innumerevoli angioli neri vidi
volanti insieme ad una plaga sconosciuta
[...]

E apparvero, con le puntute ali
di bianco fuoco vivo drizzate e ardenti
gli angioli dalle vallate orientali,
le estreme piume rosee e languenti.

[...]

E dentro i nostri cuori era come
dentro valli ripiene di nebbie e di sonno
un lento ascendere dello splendore".¹⁸

È un percorso evanescente dietro una "labile / [...] orma, che il nulla
innamora",¹⁹ dietro le tracce di una tenue e fuggevole realtà (aliti, fiati,

¹⁶ Cfr. G. Langella, *Sulla 'poesia consolatrice' del primo Betocchi*, in *Analecta Brixiana*, a cura di A. Valvo e G. E. Manzoni, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 82. Questa distinzione può ricordare l'accezione negativa con la quale Dante si riferisce ai sogni nella *Commedia*, poiché fanno "sembrare come una realtà falsa quella vera". Cfr. E. G. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della "Divina Commedia"*, Firenze, Carla Rossi Academy Press, 2003, p. 18.

¹⁷ C. Betocchi, *Sulla natura dei sogni*, in Id., *Realtà vince il sogno*, cit., p. 9 (3).

¹⁸ Id., *Io un'alba guardai il cielo*, ivi, pp. 7-8 (1-2, 5-6, 13-16, 21-24).

¹⁹ Cfr. Id., *Alla danza, alla luce, ode*, ivi, p. 22 (17-18).

venti, ombre) che materializza per un attimo il sovranaturale come visibile, spesso nella grazia sospesa del sonno (“Passano sopra il tuo viso / l’ombre del paradiso / lunare”).²⁰ È un viaggio che insegue “nel cielo” quel luogo dove “va la volontà d’Iddio” e dispone al rapimento estatico (“prendimi la mente”),²¹ all’ineffabilità (“il vento che s’allontana / smarrirà ogni memoria”).²² Non sorprende allora che nella raccolta del 1932 siano fitte e ben rilevate le allusioni al poema dantesco, soprattutto alla terza cantica, con un gioco di rinvii che non sfrutta soltanto alcune immagini topiche²³ ma anche precisi calchi lessicali.

2. *Dantismi paradisiaci*

L’uso e talora addirittura l’invenzione di verbi derivati (denominali, deaggettivali e deavverbiali), detti anche parasintetici (per mezzo di suffissazione o prefissazione), con conseguente cambiamento di categoria grammaticale rispetto alla base sostantivale, costituisce una delle risorse espressive più note tra quelle che caratterizzano la lingua della *Commedia*;²⁴ soprattutto quando il poeta, approssimandosi all’ineffabile divino, è chiamato a rappresentare con mezzi linguistici nuovi situazioni tematiche eccezionali. Le occorrenze più note riguardano ovviamente il *Paradiso*: deavverbiali come “insemprarsi” (X, 48) nel senso di durare per sempre e “inforsarsi” (XXIV, 87) nel senso di risultare dubbio; il

²⁰ Cfr. Id., *Il dormente*, ivi, p. 56 (13-14).

²¹ Cfr. Id., *Vetri*, ivi, p. 32 (15-16, 20).

²² Cfr. Id., *Se marzeggia, aprileggia...*, ivi, p. 42 (19-20).

²³ Pensiamo all’immagine dell’allodola in *Silenziosa ansia*, con riferimento a *Paradiso*, XX, 3-9 e 73-76: “sale allodola nel cielo / fora e vince il tetro velo / della bruma: / canta, e il canto la consuma” (cfr. Id., *Silenziosa ansia*, ivi, p. 21, 13-16).

²⁴ Si veda L. Serianni, *Echi danteschi nell’italiano letterario e non letterario*, in “*Italica*”, 90, 2, 2013, pp. 292-293 e P. Ureni, *Parasinteti verbali con prefisso ‘-in’ e conoscenza intellettuale nel “Paradiso”*, in “*Tenzione*”, 16, 2015, pp. 144-145.

deaggettivale “inmillarsi” (XXVIII, 93) nel senso di moltiplicarsi in diverse migliaia; il celeberrimo “indiarsi” (IV, 28) nel senso di addentrarsi nella visione divina.

Nella prima raccolta poetica di Betocchi i verbi derivati sono piuttosto frequenti: ricordiamo i denominali di matrice popolare “marzeggia” e “aprileggia”,²⁵ il deaggettivale “giocondavano” e il più classico “s’invetra”.²⁶ Vera e propria citazione dantesca è invece l’occorrenza del verbo *dismagliare* nell’apertura di *Ode per una cosa effimera*:

“Dalla tua solitudine
alla qual sempre anelo,
pallido muto cielo
ogni attendere è inutile;

se schiarisci pupilla
sopra i piani lontani
i miei appelli son vani,
non *dismagli* favilla.”²⁷

Il verbo è una variante letteraria di *smagliare*, con il significato di staccare le maglie d’una corazza l’una dall’altra. Dante nella *Commedia* presta il termine a Virgilio quando questi si rivolge, nei modi di una comica *captatio benevolentiae*, a uno dei due alchimisti in *Inferno*, XXIX, 85 (“O tu che con le dita ti *dismaglie*”), designando con accezione figurata il gesto di staccare dalla propria carne le croste della scabbia. In Betocchi come in Dante il verbo è alla seconda persona singolare ma in un contesto ben diverso, che contamina la realistica concretezza infernale con l’ineffabilità paradisiaca: il poeta si rivolge infatti al cielo da cui è vano attendere una

²⁵ Cfr. C. Betocchi, *Se marzeggia, aprileggia...*, cit., p. 42 (9).

²⁶ Cfr. Id., *Piazza dei fanciulli la sera*, in Id., *Realtà vince il sogno*, cit., p. 51 (7, 12).

²⁷ Id., *Ode per una cosa effimera*, ivi, p. 11 (1-8). Sottolineatura nostra.

risposta, quella risposta che come “favilla” o bagliore divino dovrebbe staccarsi dalla sua pallida superficie.

Anche il sostantivo *favilla*, come è noto, è di pertinenza dantesca, presente non solo in *Purgatorio*, XXIII, 46-47 per designare la voce di Forese che permette al pellegrino di riconoscerlo (“Questa favilla tutta mi raccese / mia conoscenza”), ma soprattutto nell’ultima cantica;²⁸ a partire da *Paradiso*, I, 34-36 dove l’invocazione ad Apollo si conclude con la speranza che la propria poesia possa in futuro ispirare una più grande capacità di rappresentare l’ineffabile:

“Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda.”²⁹

Anche *Ode per una cosa effimera* si apre con un’invocazione alla divinità (“Dalla tua solitudine / [...] / pallido muto cielo”), che si manifesta nelle strofe successive nella presenza del “vento”:

“Ma tra i grani acquattato
sto ad attender parola,
dentro un’aria che vola
se sei in vento mutato.

Vento, per vie recondite
cerchi chi non conosci:
tra le granella scosci³⁰
verde fosco dal tenero;

²⁸ Come in *Paradiso*, VIII, 16 (“E come in fiamma favilla si vede”), XXIV, 454 (“Quest’è il principio, quest’è la favilla”) o XXVIII, 38 (“cui men distava la favilla pura”).

²⁹ Analogamente in *Paradiso*, XXXIII, 67-72: “O somma luce che tanto ti levi / da’ concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch’una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente”.

³⁰ Il lemma, sia pure con significato ben diverso, riecheggia forse il dantesco *scoscio* in *Inferno*, XVII, 121, anche se la vulgata è stata corretta con ragione in *stoscio* ovvero salto, burrone.

poi disciolto t'inalberi,
sali i poggi e la torre
lieviti che discorre
sopra il cielo che navighi;

lasci gli ignudi tremuli
pioppi sul fiume e l'acque
tremen cui non dispiacque
che già nel ciel tu l'emuli."³¹

E l'animazione miracolosa della natura, con una finale catarsi, si rivela al poeta in un'epifania splendida ed evanescente:

"Sei tu, dunque, lo splendido
cavalier mattutino
che m'appare in cammino
che il suo cavallo abbevera:

abbevera alle limpide
ovunque acque tremanti
tra le fronde oscillanti:
poi s'impenna invisibile!"³²

In *Ode per una cosa effimera* Betocchi propone dunque al lettore un fitto intreccio di allusioni dantesche, richiamando il pellegrino confrontato alla visione divina, ma anche il poeta nel suo ruolo di *auctoritas* e contemporaneamente in quello dell'epigono dantesco. Se è vero che il lemma *dismagli* può anche ricordare il destino di Marsia vinto dal canto di Apollo e da esso scorticato (*Paradiso*, I, 19-21), l'io lirico dell'autore novecentesco sembra perfino dubitare della sua effettiva capacità di riscrivere la sua autorevole fonte: un'esitazione espressiva analoga al dubbio del fedele, che nell'*incipit* attende invano una risposta divina.

³¹ C. Betocchi, *Ode per una cosa effimera*, cit., pp. 11-12 (9-24).

³² Ivi, p. 12 (41-48).

3. *Dantismi infernali.*

Il dantismo di *Realtà vince il sogno* non è rivelato soltanto dai motivi paradisiaci dell'ineffabilità e della salvezza, ma anche da una lunga serie di suggestioni infernali. *Al vento d'inverno in Roccastrada*, per esempio, recupera il tema del vento come presenza sovranaturale ma questa volta negativa e diabolica e propriamente dantesca:

“Conquistator d'inverno
che, dunque, porti in tua palma?
col tuo urlo d'inferno
sulla morente campagna?
Balzi, e com'aquila infesta
vola l'invitta tempesta.”³³

Questo vento, paragonato subito a un cane vorace e feroce, richiama il leone di *Inferno*, I, 47 (“con la test'alta e con rabbiosa fame”) e al tempo stesso “Ecuba trista, misera e cattiva” che “forsennata latrò sì come cane” di *Inferno*, XXX, 16 e 20:

“Io, qui in turrite case
ràbido cane t'attendo:
[...]

Come colui che in caccia
affronta montagne e valli
fiuti l'azzurra traccia
dei venti, e il selvaggio hallalli!
hallalli! *latrì*, selvaggio
nemico del dolce maggio.

Con la tua alta fame
che niuno sa di che fatta
urli vittorie strane,
sibili e scrolli la fratta,
e rechi, nel cielo fosco,

³³ Id., *Al vento d'inverno in Roccastrada*, in Id., *Realtà vince il sogno*, cit., p. 27 (25-30).

la gialla morte del bosco.”³⁴

Le eleganti variazioni e trasposizioni lessicali nel frammento citato (*rabbiosa* > *ràbido*, *test’alta* / *rabbiosa fame* > *alta fame*) testimoniano la qualità sintetica della memoria dantesca di Betocchi, capace di evocare l’orrore della discesa infernale ma anche di staccarsene istantaneamente, richiamando (con lo stesso corto circuito) “l’alta fantasia” del poeta al culmine dell’ascesa mistica (*Paradiso*, XXXIII, 142).

Lessemi e sintagmi infernali sono del resto ben presenti anche in altre zone di *Realtà vince il sogno*, come dimostrano certi insistiti recuperi. L’“onda bruna” che porta via i dannati di Caronte in *Inferno*, III, 118 e la “montagna, bruna” che appare ad Ulisse prima dell’ultimo naufragio (*Inferno*, XXVI, 33) ricompaiono infatti in numerose descrizioni di paesaggio o di città: pensiamo alla “notte bruna” in *Quando al tempo ecc.*,³⁵ alla “terra bruna” in *Di uno stagno campestre*,³⁶ alla “bruna / ombra” in *Piazza dei fanciulli la sera*,³⁷ alla “terra / bruna” in *Della solitudine*.³⁸ Il dettaglio visivo e realistico ricrea allora lo spazio dantesco nel microcosmo paesaggistico di Betocchi, trasformando la malinconia di una notte autunnale nell’afflizione dell’anima, il silenzio di un laghetto rurale nella “memoria di ciò che fummo”³⁹ e nell’affiorare di un mondo sotterraneo di ombre e di morti. Perfino la rosa destinata a sfiorire ed evocata in *La rosa venduta d’inverno* non è un *topos* generico, ma ripete lo straziante

³⁴ Ivi, pp. 26-27 (1-2, 13-24). Sottolineature nostre.

³⁵ Cfr. Id., *Quando al tempo ecc.*, ivi, p. 25 (26).

³⁶ Cfr. Id., *Di uno stagno campestre*, ivi, p. 44 (16).

³⁷ Cfr. Id., *Piazza dei fanciulli la sera*, ivi, p. 51 (13-14). L’*enjambement* rallenta il ritmo, suggerendo (con gusto già pascoliano) uno schema endecasillabico.

³⁸ Anche in questo caso l’*enjambement* ha un effetto rallentante e concentra il lettore sul processo creaturale di accettazione della natura come atto ontologico e morale, sottolineato dalla rima: “E godo la terra / bruna, e l’indistruttibile / certezza delle sue cose / già nel mio cuor si serra” (cfr. Id., *Della solitudine*, ivi, p. 58, 13-16).

³⁹ Cfr. Id., *Di uno stagno campestre*, cit., p. 44 (4).

allontanamento dei defunti sull'Acheronte e insieme (con precisa citazione lessicale) "la pelle tutta brulla" di Giuda orrendamente segnata dagli artigli di Lucifero (*Inferno*, XXXIV, 60):

“Ma anzi... domani la rosa,
vedrete, sarà già nulla;
va, come una morta cosa
sull'onda fetida e brulla;
del maggio, ch'essa ha amato tanto,
attende – ma non ode – il canto.”⁴⁰

La memoria della *Commedia*, nella prima raccolta di Carlo Betocchi, permette al poeta di suggerire un'esperienza trascendentale assoluta nei modi della concretezza fisica e visiva. *Realtà vince il sogno* sottolinea così la tensione dialogica tra mondo sensibile e mondo soprasensibile, da un lato approfondendo in senso visionario la rappresentazione già simbolista della natura, dall'altro mettendo in parallelo la voce lirica posta di fronte all'ineffabilità del divino, e l'esistenza del cristiano nel sentimento profondo e doloroso della propria fede.

⁴⁰ Id., *La rosa venduta d'inverno*, in Id., *Realtà vince il sogno*, cit., p. 50 (25-30).
Sottolineatura nostra.



GIANLUIGI SIMONETTI

**DA UN DANTE ALL'ALTRO.
PIER PAOLO PASOLINI E "LA DIVINA MIMESIS"**

Gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento rappresentano nella letteratura italiana una stagione di riscoperta e reimpiego di Dante: esempio formale, ideale e morale di molti scrittori del periodo.¹ L'autore della *Commedia* più di chiunque altro poteva essere utile a quanti dopo la seconda guerra mondiale andavano alla ricerca di modelli di letteratura civile e al tempo stesso si interrogavano sulla questione del realismo. Lo stimolo dantesco contribuisce a sfumare la tradizionale separazione fra lingua della cultura e lingua della comunicazione, lingua della prosa e lingua della poesia, che per secoli aveva segnato la nostra letteratura e che negli anni della ricostruzione postbellica sembra più che mai anacronistica.

Particolarmente sensibile all'influenza dantesca, in questa prospettiva, era la poesia, che in Italia scontava una cristallizzazione

¹ All'inizio degli anni Cinquanta sono fondamentali nel preparare il terreno storico-linguistico i suggerimenti di G. Contini, *Preliminari alla lingua del Petrarca*, in "Paragone", II, 1951, pp. 3-26 e G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1954.

maturata nei decenni precedenti, gli anni dell'egemonia ermetica. A partire degli anni Cinquanta la crisi della tradizione simbolista, da noi fondata su una grammatica di esplicita estrazione petrarchesca,² passa proprio attraverso il recupero della *Commedia*: il recupero di una versificazione di forte impronta narrativa e filosofica, raziocinante e meditativa, aperta alla commistione dei generi e degli stili, incline a un generoso plurilinguismo. D'altra parte il fallimento delle ipotesi neorealistiche, verso la fine del decennio, rende ancora più attuale il realismo 'a strati' di Dante, e fa suo poema il prototipo di un profondo rinnovamento letterario.

Eugenio Montale era stato il primo a accorgersi, fin dagli anni Trenta e grazie alla mediazione eliotiana,³ delle risorse allegoriche che la poesia dantesca poteva garantire alla lirica del Novecento; il Dante di Montale è un Dante modernista, non semplicemente plurilinguista e plastico-oggettuale ma anche allegorico e figurale, perfettamente adeguato a inserirsi nel tessuto di una lirica che si vuole in continuità e in dialogo con la tradizione umanistica.⁴ I poeti della cosiddetta 'terza generazione' sapranno valorizzare ulteriormente questo Dante montaliano: pensiamo a Giorgio Caproni e al dantismo 'strutturale' del *Seme del piangere* (1959), del *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (1965) e del *Muro della terra* (1975); pensiamo alla fede nei "fondamenti invisibili"⁵ che contraddistinguono la poesia di Mario Luzi da *Primizie del deserto*

² Si veda P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.

³ Si veda R. De Rooy, *Introduzione*, in Id., "Il poeta che parla ai poeti". *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati, 2003, pp. 16-17.

⁴ Si veda A. Casadei, *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992; G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002; T. de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Iepi, 2002; G. Simonetti, *Dopo Montale. L'Occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.

⁵ Cfr. M. Luzi, *Su fondamenti invisibili*, Milano, Rizzoli, 1971.

(1952) a *Nel magma* (1963) e oltre; pensiamo ai dialoghi mentali e pluridiscorsivi che animano l'ultima sezione degli *Strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni. Ma la polifonia e l'impostazione drammatica dantesca risuonano anche nella poesia di Giovanni Giudici e di Franco Fortini, che intitola *Questo muro* (1973) la sua raccolta forse più compatta.⁶

All'usura del linguaggio poetico novecentesco reagiscono anche, negli anni Cinquanta, suggerimenti letterari dichiaratamente sperimentali: dal neosperimentalismo del gruppo di "Officina", che ripropone in chiave civile il nome di Dante (esemplari sono *Le ceneri di Gramsci* di Pier Paolo Pasolini nel 1957), fino alle proposte di Edoardo Sanguineti: dalla poesia di *Laborintus* (1956) alla saggistica di *Interpretazione di Malebolge* (1961). Per Sanguineti il dantismo diventerà esplicito in *Purgatorio de l'Inferno* (1960-1963), *Novissimum testamentum* (1986) e *Commedia dell'Inferno* (1989). Ma è poi tutta la neoavanguardia del Gruppo 63 a riscoprire il mistilinguismo di Dante, facendone quasi un antenato di James Joyce e associandolo alla narrativa di Carlo Emilio Gadda e a quella dei suoi "nipotini", tra i quali è annoverato, di nuovo, Pasolini.⁷

1. *Crisi di una mimesi dantesca*

In occasione del centenario dantesco del 1965, proprio Pasolini si interroga su questi anni di rinnovato interesse per Dante. La ricorrenza coincide nel suo caso con una fase di grave crisi creativa; la riflessione dantesca diventa occasione per rimeditare sulla propria poetica personale:

⁶ Si veda P. V. Mengaldo, "Questo muro" di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, vol. IV, t. II, pp. 931-951.

⁷ Si veda A. Arbasino, *I nipotini dell'ingegnere e il gatto di casa De Feo*, in "il Verri", I, 1960, pp. 57-64.

“Il plurilinguismo dantesco, [...] in seguito allo splendido saggio di Contini che l’ha descritto, è diventato, nell’interpretazione forse rigida di alcuni scrittori ‘impegnati’ degli anni Cinquanta, una ‘funzione’, prefiguratrice e retroattiva, della letteratura italiana [...] Durante il breve periodo di un lungo dopoguerra, la ‘fortuna’ di Dante in Italia – presso una ‘compagnia picciola’, ancora cocente di interessi non maturati nei manuali – è consistita in una ‘funzione plurilinguistica’ come garanzia di realismo, da una parte, e dall’altra, come garanzia di ispirazione ideologica, di scrittura concepita al di fuori di ogni diretta volontà poetica (che aveva caratterizzato l’area marginale italiana della letteratura europea del Novecento).”⁸

L’articolo si chiude sottolineando i limiti di questa idea di Dante e la necessità di riaprire la questione su nuove basi:

“La recente fortuna di Dante, fondata sulla ispirazione eteronoma e razionalistica, e sulla sua visione realistica della società – che produce il plurilinguismo – si rivela dovuta a un esame alquanto parziale. [...]”

La contrapposizione di plurilinguismo dantesco a monolinguismo petrarchesco era, almeno nella ‘compagnia picciola’, errata, o parzialmente errata.”⁹

Dopo pochi mesi, Pasolini torna sull’argomento rispondendo a un questionario inviatogli dalla RAI su *Dante e i poeti contemporanei*; ribadisce l’ironia verso la “compagnia picciola” insieme alla liquidazione del “realismo degli anni Cinquanta”:

“C’è stata negli anni Cinquanta, presso un gruppo di addetti ai lavori, molto impegnati in questo, sulla scorta di un ormai famoso saggio del Contini, una specie di assunzione di Dante a simbolo. Il suo plurilinguismo, le sue tecniche poetiche e narrative, erano forme di un realismo che si opponeva, ancora una volta, alla Letteratura. Sicché io, nel mio operare di quegli anni, avevo in mente Dante come una specie di guida, la cui lezione, misconosciuta o mistificata nei secoli, era ricominciata a essere operata *con la Resistenza*. Ora quell’idea di realismo degli anni Cinquanta pare ed è superata e con essa si stinge l’interpretazione dantesca della ‘compagnia picciola’ che dicevo.”¹⁰

⁸ P. P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, in Id., *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, t. I, p. 1379 e p. 1383.

⁹ Ivi, pp. 1389-1390.

¹⁰ Id., *Dante e i poeti contemporanei*, in Id., *Appendice a “Empirismo Eretico”*, ivi, pp. 1647-1648.

Nell'anno del centenario, insomma, Pasolini invita a voltare pagina rispetto al recupero di Dante in chiave plurilinguistica e convenzionalmente realistica. Non si tratta però di una critica imparziale e distaccata ma piuttosto di una palinodia, legata alla sua personale evoluzione di scrittore: ciò che Pasolini mette implicitamente in discussione è il *proprio* riuso di Dante fino a questo momento, la rilettura della *Commedia* come un modello di poesia civile e militante a vocazione nazional-popolare; lungo una linea che ha prodotto le terzine delle *Ceneri di Gramsci* e le invettive della *Religione del mio tempo*,¹¹ ma anche il dantismo creaturale, il plurilinguismo e il discorso indiretto libero che hanno segnato in profondità la narrativa pasoliniana degli anni Cinquanta.

Nel 1965 Pasolini è in fuga da questo universo formale, pungolato dalla neoavanguardia e da certa critica marxista che gli rimproverano un naturalismo piatto e populistico;¹² mentre il miracolo economico sta eliminando antropologicamente proprio quel sottoproletariato che è stato l'oggetto linguistico della sua scrittura in particolare da *Ragazzi di vita* (1955) ad *Accattone* (1961). Ancora nel fatidico 1965 l'*Intervento sul discorso indiretto libero* affronta questi dilemmi, dichiarando che "la lingua della tradizione" è "decaduta",¹³ sostituita dal sogno di una lingua letteraria tecnologica tutta dissacratoria e negativa. Ma il vero dramma – di cui le avanguardie non si rendono conto – è che la lingua *tout court* si sta omologando al linguaggio della tecnica, esattamente come i valori del popolo si stanno omologando ai valori della nuova borghesia capitalista:

¹¹ Si veda S. Vazzana, *Il dantismo di Pasolini*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1979, pp. 279-289.

¹² Si veda per esempio A. Asor Rosa, *Pasolini*, in Id., *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (1^a ed. 1965), pp. 285-364.

¹³ Cfr. P. P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 1368

l'evoluzione neocapitalista ha già identificato di fatto “la lingua e la cultura del tecnocrate” e “la lingua e la cultura dell'operaio”.¹⁴ La conseguenza inevitabile è una “impossibilità di *mimesis*” da parte dello scrittore, ovvero l'impossibilità di riprodurre il discorso indiretto libero di un borghese (come sa fare Alberto Moravia) o di un tecnocrate (come fa altrettanto bene Sanguineti): “Pare che non si possa ‘far parlare’ la fabbrica, usufruire della sua lingua, reperirvi un margine di libertà, riviverla. Ecco il problema”.¹⁵ Se nel 1968, scrivendo *Teorema*, Pasolini confesserà di essersi lasciato “contagiare” dal “‘discorso libero indiretto’ borghese”,¹⁶ all'altezza del 1965 si limita a constatare malinconicamente la fine di una forma di scrittura e la fine di un'epoca:

“Quella sezione molto vasta della società italiana che è il sottoproletariato [...] che era investita di un così cocente interesse negli anni Cinquanta, ora, benché nessuno dei suoi problemi sia risolto, e le sue condizioni di vita siano praticamente le stesse, è fuori dal fuoco dell'interesse. [...] Lo stingimento di quegli aspetti, è lo stingimento di un'epoca [...]”.¹⁷

Non a caso *Alì dagli occhi azzurri*, il libro che avrebbe dovuto essere il terzo romanzo romano di Pasolini, diventa nel 1965 il primo esempio di una nuova maniera fatta di provvisorietà esibita, costruita per relitti e frammenti. Invece di compiere un'ennesima operazione neo-naturalistica, lo scrittore testimonia nel proprio lavoro una crisi del naturalismo:

“Questi racconti, dal '50 al '65, finiscono, apparentemente, come sono cominciati. Racconti ‘da farsi’ i primi, racconti ‘non fatti’ gli ultimi. A differenza che nei racconti centrali, eseguiti nel cuore degli anni cinquanta, nei primi e negli ultimi le tecniche del ‘da farsi’ e del ‘non fatto’ servono a mascherare le difficoltà della ricerca

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 1374.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 1375.

¹⁶ Cfr. *Id.*, *Come leggere nel modo giusto questo libro*, in *Note e notizie sui testi*, a cura di W. Siti e S. De Laude, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. II, p. 1978.

¹⁷ *Id.*, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., pp. 1370-1371.

neonaturalistica. [...] Il 'da farsi' come impossibilità di fare, nelle prime pagine del '50, è dovuto a mancanza di massa d'esperienza; nella seconda fase ('64, '65) a sfiducia nella massa d'esperienza."¹⁸

2. Dalla "Mortaccia" alla "Divina Mimesis"

Uno dei testi pasoliniani precedenti la crisi del 1965 e più vicini all'esemplare profilo di Dante tracciato da Gianfranco Contini (Dante come maestro di discorso indiretto libero e di una *mimesis* "vissuta grammaticalmente",¹⁹ ma anche di sublime autobiografismo)²⁰ è il racconto *La Mortaccia*, iniziato nel 1959, lasciato incompiuto e pubblicato come frammento in *Alì dagli occhi azzurri* proprio nel 1965. Si tratta di un vero e proprio rifacimento dantesco, "una replica in prosa alla *Commedia*"²¹ che rappresenta l'approdo di un progressivo avvicinamento testuale di Pasolini a Dante nel corso degli anni Cinquanta: oltre alle *Ceneri di Gramsci* e ai romanzi romani (in particolare *Ragazzi di vita*) pensiamo ad altre pagine narrative raccolte in *Alì dagli occhi azzurri*, come *Dal vero*, *Storia burina*, *Il biondomoro*, fino ai numerosi dantismi di *Poesia in forma di rosa*. *La Mortaccia*, sia pure allo stato di frammento incompiuto, da un lato anticipa le riflessioni pasoliniane "sul discorso rivissuto dei personaggi danteschi",²² dall'altro rappresenta un prolungamento di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.²³ Non siamo lontani, in questa prima versione, dal riuso

¹⁸ Id., *Alì dagli occhi azzurri*, in *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1956 [risolto di copertina].

¹⁹ Cfr. Id., *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 1351.

²⁰ Si veda G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 33-36. Il saggio è del 1957.

²¹ Cfr. *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1964.

²² Cfr. A. Dini, *Una Commedia di borgata. Pasolini, Dante e "La mortaccia"*, in "Paragone", 60-62, 2005, p. 156.

²³ Si veda D. M. Pegorari, *Il pane dei borghesi "non sa di sale". Dantismo e profezia in Pasolini*, in "L'Alighieri", n. s., 26, 2005, p. 140.

di Dante che Pasolini attribuiva nel 1965 alla “compagnia picciola” dei letterati italiani: un esercizio pluringuistico che mescola italiano, dialetto e gergo in funzione ancora naturalistica, sia pure corretta dall’ironia.²⁴

Se nel 1950, con l’arrivo dello scrittore a Roma, “il proustismo scompare dalla prosa pasoliniana sostituito nel compito di ‘spina dorsale autobiografica’ da Dante”,²⁵ ciò è dovuto anche alla stretta identificazione fra l’inferno dantesco e le borgate romane, anche se per Pasolini i giovani borgatari sono piuttosto angeli che diavoli o meglio angeli travestiti da diavoli, come i due demoni protagonisti di *Dal vero*. È naturale allora che Pasolini prenda alla lettera la “metafora dell’‘inferno delle borgate’”²⁶ e che l’esplorazione dei ghetti si compia col ricorso privilegiato alla prima cantica dantesca: *La Mortaccia* dovrebbe infatti descrivere il viaggio ultraterreno di una prostituta nelle più povere periferie capitoline. Nel suo primo abbozzo il testo è formato da due canti che rinviano al primo canto dell’*Inferno*: il viandante è appunto la prostituta Teresa, che si è smarrita, mentre la sua guida è lo stesso Dante, scambiato inizialmente per “un cliente [...] oppure un dottore di San Gallicano, o magari...un commissario di polizia”.²⁷ Tra parodia e *pastiche*, satira e avanspettacolo, Teresa parla romanesco come il mantovano Virgilio (teste Guido da Montefeltro) parla “lombardo” (*Inferno*, XXVII, 20), e riconosce Dante perché un cliente tempo prima le aveva prestato una *Commedia* a fumetti.²⁸

²⁴ Analogo è il reimpiego antifrastico di Dante nella poesia di Giovanni Giudici. Si veda G. Bárberi Squarotti, *Dante per antifrasi: la poesia di Giudici*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della “Commedia”*, Atti del convegno, Torino, 17-18 maggio 2004, a cura di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 51-80.

²⁵ Cfr. W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. CXIV.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. CXXVII.

²⁷ Cfr. P. P. Pasolini, *La Mortaccia (frammenti)*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 594.

²⁸ Si veda *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1966.

I luoghi e le allegorie dantesche rinviano però ad un'ambientazione inconfondibilmente romana e prosaica, e il sublime è costantemente degradato: al posto della Città di Dite o del "cieco / carcere" (*Inferno*, X, 58-59) c'è il vero carcere di Rebibbia, al posto della selva c'è la borgata del Mandrione, il colle è il Monte del Pecoraro che incombe "sulla Tiburtina".²⁹ L'allegoria rinvia a una situazione presente, e si impernia sull'ironia di un sublime costantemente degradato.

È nei primi anni Sessanta che il progetto della *Mortaccia* subisce un decisivo mutamento di rotta, parallelo alla progressiva e inesorabile cancellazione antropologica delle borgate romane. Siamo, come già detto, nel mezzo della crisi creativa pasoliniana: questa sua personale "selva oscura" coincide con la crescente pressione del mondo borghese che tanto detesta e che paragona a un'epidemia ("una malattia molto contagiosa").³⁰ Se l'angelico sottoproletariato si trasforma e perde i suoi valori, se la mimesi dell'Altro è diventata impossibile e l'Altrove non esiste più, oggetto della mimesi diventa allora lo stesso Pasolini, la crisi del suo mondo e la sua angoscia intellettuale, col dubbio che ciascuno disponga di un solo momento di gloria nella vita, e che il proprio sia ormai sepolto nel passato. L'interesse autobiografico e meta-letterario, sempre vivo in Pasolini,³¹ prende allora il sopravvento; nel nuovo dantesco inferno che comincia a profilarsi la guida virgiliana non sarà più una puttana borgatara, non sarà Dante e nemmeno Antonio Gramsci (come l'autore suggeriva in

²⁹ Cfr. P. P. Pasolini, *La Mortaccia (frammenti)*, cit., p. 592.

³⁰ Cfr. Id., *Una malattia molto contagiosa*, in Id., *Da "Il caos" sul "Tempo"*, in Id., *Dialoghi con i lettori [1960-1970]*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1097.

³¹ Ricordiamo che anche il romanzo breve *Amado mio* metteva in scena una controfigura autobiografica: il Pasolini degli anni friulani.

un'intervista del 1963),³² ma lo stesso giovane Pasolini nell'epoca felice e ormai remota della scoperta delle borgate, quando era “un piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta”,³³ come tale vagheggiato nostalgicamente ma anche definitivamente rinnegato. *La Mortaccia*, “primo infelice embrione”³⁴ della riscrittura infernale, cambia allora titolo (non esclusivo) e diventa *La Divina Mimesis*, non presentandosi più come imitazione della *Commedia* ma piuttosto come un'ironica imitazione della “vecchia ispirazione”,³⁵ della mimesi dantesca di Pasolini nel decennio precedente.

Il coevo poemetto *Progetto di opere future*, compreso in *Poesia in forma di rosa* (1964),³⁶ descrive la struttura di questo nuovo inferno che ammette ancora “una mescolanza di dialetti” ma considerati ormai “arcaici”.³⁷ Significativamente le figure dei borgatari sono sostituite da quelle di intellettuali e scrittori. L'inferno non sarà più quello delle periferie ma quello delle Belle Lettere:

“E lì vedrai, in una edilizia di delizioso cemento,
riconoscendovi gli amici e i nemici,

sotto i cartelli segnaletici dell' ‘OPERA INCREMENTO
PENE INFERNALI’, A: I TROPPO CONTINENTI: Conformisti
(salotto Bellonci), Volgari (un ricevimento

al Quirinale), Cinici (un convegno di giornalisti
del Corriere della Sera e affini): e poi:

³² Si veda P. P. Pasolini, *Pasolini: manderò i nemici all'inferno*, intervista rilasciata a G. D'Arpe, in “Corriere lombardo”, 28 marzo 1963.

³³ Cfr. Id., *La Divina Mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1084.

³⁴ Cfr. *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1965.

³⁵ Cfr. P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1088.

³⁶ Non a caso nella *Divina Mimesis* l'*Autobiografia ingiallita*, una serie di fotografie che come una “poesia visiva” documentano la politica e la cultura di quegli anni, comprende anche la copertina di *Poesia in forma di rosa*. Cfr. *ivi*, p. 1071 e p. 1038.

³⁷ Cfr. A. Barberis, *Sì, il romanzo è possibile* (intervista con Pier Paolo Pasolini, “Il Giorno”, 2 dicembre, 1964), in *La nuova questione della lingua*, Saggi raccolti da O. Parlangeli, Con prefazione di V. Pisani, Ristampa a cura di G. Presa, Brescia, Paideia Editrice, 1979², p. 75.

i Deboli, gli Ambigui, i Paurosi (individualisti

questi, a casa loro); B: GLI INCONTINENTI, ZONA
PRIMA: eccesso di Rigore (socialisti borghesi,
piccoli benpensanti che si credono piccoli eroi,

solo per l'eroica scelta d'una buona bandiera), eccesso
di Rimorso (Soldati, Piovene); eccesso di servilità
(masse infinite senza anagrafe, senza nome, senza sesso);

ZONA SECONDA: Raziocinanti (Landolfi) gente che sta
seduta sola nel suo cesso; Irrazionali
(l'intera avanguardia internazionale che va

dagli Endoletterari [De Gaulle] alle vestali
di Pound teutoniche o italiote);
Razionali (Moravia, rara avis, e le ali

degli Impegnati neo-gotici).”³⁸

3. Conclusioni

La Divina Mimesis si presenta dunque in forma ibrida, operazione “filologica, da *pasticheur*”³⁹ ma anche liquidazione polemica degli anni Cinquanta e del loro modo ormai datato di riscrivere Dante. Ad accentuare la distanza, in una *Nota dell'editore* (datata 1966-1967) Pasolini presenta l'opera come un manoscritto ritrovato, edizione postuma di un autore “ucciso a colpi di bastone”;⁴⁰ e il dettaglio è inquietante poiché il testo vedrà effettivamente la luce nell'inverno del 1975, pochi giorni dopo la morte dello scrittore che aveva fatto appena in tempo a correggere le bozze. Pubblicando in forma di “documento”⁴¹ un libro che esibisce e quasi

³⁸ Id., *Progetto di opere future*, in Id., *Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, Cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003, t. I, pp. 1251-1252 (179-199). Si veda anche il crudele ritratto di Emilio Cecchi come “Maestro della Piccolezza” in *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1986-1987.

³⁹ Cfr. *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1985.

⁴⁰ Cfr. P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1119.

⁴¹ La parola “documento”, è bene ricordarlo, aveva in quegli anni il preciso connotato di un'azione politica.

autodenuncia i propri limiti, Pasolini si espone al biasimo, ma così facendo offre ai suoi nemici “una ragione di più per disprezzarlo [...] una ragione di più per andare all’inferno”.⁴²

Il libro assume volontariamente una forma stratificata,⁴³ raccogliendo tutto il materiale cresciuto a valanga sull’iniziale progetto della *Mortaccia* e finendo con l’offrire al lettore un rifacimento dell’*Inferno* frammentario e incompleto. Accumulando tutto quello che ha scritto senza buttar via nulla, Pasolini anticipa la struttura per ‘appunti’ e il dantismo caotico dell’ultimo romanzo postumo *Petrolio* (1992):

“Il libro deve essere scritto a strati [...] deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – [...] avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.)”⁴⁴

Nel passaggio dalla *Mortaccia* alla *Divina Mimesis* il rapporto con Dante resta dunque centrale, ma il senso dell’operazione cambia profondamente. Per l’autore *La Mortaccia* incarnava un dantismo anacronistico, mentre il nuovo rinvio all’*Inferno* assume connotazioni autoreferenziali, più criptiche e critiche, ma anche più personali: il “vecchio Pasolini macro / di sé, sdato, degradato”⁴⁵ diventa il vero soggetto e oggetto della nuova riscrittura: l’*Inferno* plurilinguista e

⁴² Cfr. *ivi*, p. 1071.

⁴³ Negli ultimi anni di Pasolini sarà questa una “vera e propria opzione di poetica che porterà ai cinque rifacimenti interni a *Trasumanar e organizzar*, alla doppia stesura friulana de *La nuova gioventù* e alla polverizzazione romanzesca che probabilmente avrebbe caratterizzato *Petrolio*”. Cfr. D. M. Pegorari, *Il pane dei borghesi “non sa di sale”*. *Dantismo e profezia in Pasolini*, cit., p. 144.

⁴⁴ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1117.

⁴⁵ Cfr. *Id.*, *Poesia in forma di rosa*, in *Id.*, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1130 (77-78), con collegamento a *Paradiso*, XXV, 1 e 3, nel ricordo del “poema sacro / [...] che m’ha fatto per molti anni macro”.

convenzionalmente comico-realistico diventa autobiografico e sperimentale, non solo satirico e parodico ma anche ricco di spunti visionari e tragici. È la strada che porterà a *Petrolio* e a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).⁴⁶

In questa svolta appare fondamentale il ruolo del saggio già ricordato di Contini, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*. Autobiografico personaggio-poeta, infatti, è anche il Pasolini della *Divina Mimesis* che raccoglie esemplarmente il suggerimento continiano secondo cui un autentico rifacimento novecentesco di Dante passa attraverso la *Recherche* di Marcel Proust.⁴⁷ L'ultimo Dante di Pasolini non è più dunque quello espressionistico e realistico di tanto Novecento (e di Pasolini stesso in una prima fase),⁴⁸ ma un Dante frammentario, non finito, proustianamente nevrotico ed esposto: un Dante che valorizza la sua funzione di *auctor* e *agens*, a differenza di quello che avrebbe presentato Sanguineti scrivendo la sua *Commedia dell'Inferno* per la messa in scena di Federico Tiezzi.⁴⁹ Sovrapponendo il sadismo dell'*Inferno* e l'allegorismo del *Purgatorio*, Pasolini propone una sua originale *Commedia*, offrendola postuma al nuovo millennio.

⁴⁶ Si veda S. Vazzana, *A proposito dell'ultimo Pasolini*, in "L'Alighieri", n. s., 17, 1976, pp. 75- 82; G. Bárberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 266-277; L. Bertolini, *Memoria del viaggio dantesco agl'inferi in Pasolini e in Sanguineti*, in "Letteratura italiana contemporanea", 23, 1988, pp. 242-251.

⁴⁷ Si veda G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, cit., pp. 33-34.

⁴⁸ Si veda A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in "L'Alighieri", n. s. 35, 2010, p. 69.

⁴⁹ Si veda E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, Introduzione di F. Tiezzi, Genova, Costa & Nolan, 1989.



LAURA TOPPAN

**“DAL FONDO DELLE CAMPAGNE”:
DANTISMI DI MARIO LUZI**

Nel 1963, a distanza di sei anni dalla pubblicazione di *Onore del vero* (1957), Mario Luzi pubblica *Nel magma*, una raccolta poetica che suscita sorpresa ed interesse per i temi che affronta e per l'originale bagaglio dei suoi mezzi espressivi. La nuova stagione, che avrebbe condotto l'autore verso territori diversi da quelli esplorati in precedenza, è per così dire interrotta editorialmente dalla pubblicazione nel 1965 della raccolta *Dal fondo delle campagne*: sono versi composti fra il 1956 e il 1960,¹ in parte ancora legati al tempo lirico e alla struttura monodica di *Onore del vero*, ma in parte già proiettati sulle nuove prospettive (dialogiche e prosastiche) di *Nel magma*.

L'occhio del poeta osserva un paesaggio brullo e violento, registrando gli elementi che lo caratterizzano; poi si volge verso il “il

¹ Si veda M. Luzi, *Avvertenza*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1988, p. 262.

popolo / sempre errante dei miseri”,² testimoniando la crisi sociale di un’epoca dilaniata da paure che conducono alla perdita della dimensione sacrale dell’esistenza. Lo stile di Luzi ricorre sempre più spesso a moduli interrogativi e ossimorici, segnalando l’impossibilità di optare per scelte definitive e collocando questa poesia in uno spazio sospeso: la figura del Limbo indica allora uno stato di attesa, nel quale l’uomo accetta rassegnato la vita ma al tempo stesso riflette su come sia possibile resistere alla morte.³ Se negli anni precedenti il simbolismo luziano aveva privilegiato il senso “magico e propiziatorio”⁴ della parola e lo aveva elevato a valore assoluto, ora la meditazione sul rapporto fra la lingua e le cose permette al poeta di ritrovare il significato umano della parola per spingerla verso il dialogo e introdurla nel mondo, legarla alla storia.⁵ E proprio in questa ricerca sulla rigenerazione della parola l’esempio di Dante si offre come ideale modello.

Non a caso la raccolta *Dal fondo delle campagne* e in particolare la sua sezione *Morte cristiana* trovano un motivo centrale nella figura della madre (Margherita Papini, morta nel 1959). Si stringe così un profondo legame tra la figura materna e la campagna toscana, l’alta Maremma e il contado senese, in una sorta di naturale riassorbimento della morte nel ciclo naturale della natura, ove “seguita a pullulare morte e vita”⁶ e “non si percepisce mai la vita / così forte come nella sua perdita”.⁷ Le sei sezioni della raccolta (*Altre voci, Questione di vita o di morte, Morte cristiana, Tre note, Dal fondo delle campagne, Quanta vita*) compongono allora un poema della terra come emblema dell’esistenza, colta nelle sue diverse

² Cfr. Id., *Api*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, in Id., *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 273 (33-34).

³ Si veda G. Pandini, *La sospensione alternativa nella poesia di Mario Luzi*, in “Il lettore di provincia”, III, 10, settembre 1972, pp. 60-64.

⁴ Cfr. M. Luzi, *L’idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1977², p. 24.

⁵ Si veda A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, p. 164.

⁶ Cfr. M. Luzi, *Dalla torre*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 305 (19).

⁷ Cfr. Id., *Quanta vita*, ivi, p. 309 (24-25).

prospettive paesaggistiche ma anche nelle varie attività delle campagne, dai falò alla potatura o alla caccia, fino agli echi della riforma agraria, in un animato fronteggiarsi della morte e della vita che si presenta come puro accadere senza la "mestizia" delle poesie precedenti.⁸

Proprio a quest'altezza i prestiti danteschi iniziano a farsi più intensi e precisi, anche se il rapporto con Dante risale addirittura agli esordi del poeta fiorentino.⁹ In questa fase il dantismo di Luzi coincide infatti, come dicevamo, con una radicale immersione nel mondo, preparando gradualmente i più complessi reimpieghi della *Commedia* che si faranno espliciti in *Nel magma*.¹⁰ Proprio nel maggio 1965, per il settimo centenario dalla nascita dell'Alighieri, Luzi si chiede perché la poesia dantesca non sia

⁸ Cfr. S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. XXX.

⁹ Si veda L. Luisi, *Un viaggio nella memoria a colloquio con Luciano Luisi*, in *Mario Luzi. Una vita per la cultura*, a cura di L. Luisi con la collaborazione di M. C. Beccattelli, Fiuggi, Ente Fiuggi, 1983, p. 77.

¹⁰ Sul dantismo di Luzi si veda, fra l'altro, G. Bárberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di studi (Casa di Dante, Roma 6-7 maggio 1977), a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1979, pp. 247-254; L. Scorrano, *Luzi trame dantesche*, in *Dai solariani agli ermetici*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 91-114; L. Toppan, *Da "Primizie del deserto" a "Su fondamenti invisibili": il dantismo 'ideologico' di Luzi*, in "Studi novecenteschi", XXIV, 53, giugno 1997, pp. 147-174; D. M. Pegorari, *Mario Luzi*, in *Vocabolario dantesco della lirica italiana*, Bari, Palomar, 2000, pp. 497-555; M. S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 41-68, 137-192 e 195-202; L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, il Mulino, 2002; S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra, 2005, pp. 95-113 e pp. 115-158; A. Luzi, *Dante nella poesia di Mario Luzi*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, a cura di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 81-87; A. Caiaffa, *Anime lungo la cornice. Dante nell'opera di Mario Luzi*, Bari, Stilo, 2008; D. M. Pegorari, *Città infernali e ispezioni celesti in Mario Luzi*, in Id., *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, ivi, 2012, pp. 173-246; M. Marchi, *Il patema e il sorriso. Luzi e Dante*, in *Per Luzi*, Firenze, Le Lettere, 2012; L. Toppan, "Là ve' 'l vocabol suo diventa vano / arriva' io forato nella gola": riprese e rielaborazioni dantesche nella poesia di Mario Luzi, in "Revista de Italianística", Universidade de São Paulo, XXVII, 2014, pp. 25-42; Id., "Un'esperienza in corpore vivi": la condizione purgatoriale di Mario Luzi, intervista inedita, ivi, pp. 96-107; P. Rigo, "L'incantamento del Dolce Stilnuovo". Studi sui temi e i motivi della tradizione lirica in Mario Luzi, Roma, Aracne, 2018.

riducibile a un tempo ben definito, dichiarando che in questo caso la lettura comporta due movimenti divergenti: uno che tende a reintegrare il testo nella cultura e perfino nella cronaca della sua epoca, l'altro che mira a liberarlo dal contesto storico originario apprezzandolo come poesia scorporata dal tempo.¹¹ Dante, insomma, punta tutto sul presente – ma un presente che risponde direttamente nell'eternità – e sull'esperienza concreta del vivere poiché “con la ragione e con la passione [...] sente che tutto si gioca nel breve tempo dell'esistenza”,¹² in “uno stato d'innocenza”¹³ che testimonia la sincerità e la spontaneità della sua arte.¹⁴

1. *Incontri oltremondani*

Nella raccolta *Dal fondo delle campagne* alle voci del vento sulla terra si aggiungono “altre voci”¹⁵ umane che giungono all'orecchio del poeta, voci udite come di lontano, frasi incomplete, esclamazioni o frammenti di discorso. È una poesia dell'ascolto che porta in sé i germi del dialogo perché chi interroga attende una risposta. Non vi è ancora un vero e proprio interlocutore, ma è il poeta che si sdoppia, medita sulle parole dell'altro e riflette a voce alta. Chi parla è dapprima una voce appartata, poi la voce della madre, della gente, del paese da cui il poeta risale dal fondo di se stesso. Come dichiara Luzi, la morte della madre lo “rimmerge nella sua gente, nel senso di *gens*, ovvero nella vicenda collettiva di morte e di

¹¹ Si veda M. Luzi, *Dante, scienza e innocenza*, in Id., *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 77.

¹² Cfr. *ivi*, p. 78.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 81.

¹⁴ Già nel 1964 Luzi aveva messo in evidenza i limiti angusti, dell'ispirazione petrarchesca per la poesia contemporanea, contrapponendole l'ampia apertura del modello dantesco. Si veda Id., *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964 (1° ed. 1949), p. 23.

¹⁵ Cfr. Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 259.

nascite di un gruppo".¹⁶ Una breve emozione si coglie nelle fugaci "parole d'addio" della lirica *Dentro l'anno*:

"In fretta in fretta, ed a motore acceso,
due parole d'addio, due frasi fiacche
sui tempi d'una volta, sui caduti
per via, non per questo meno vivi
dei vivi 'perché immortale è l'infanzia'.
Scendo e già infili a tutto gas la curva".¹⁷

Questo effimero cerimoniale borghese, con il poeta che ritrova i vecchi amici nel cimitero del paese natio, rinvia sottilmente al modello dantesco delle anime dei trapassati, che nel Purgatorio salutano Dante e Virgilio e poi spariscono raccomandando loro di ricordarli nel mondo dei viventi. La stessa immagine dell'incontro ritorna ed è sviluppata con maggiore ampiezza nella lirica *La valle*, anch'essa evidentemente memore della *Commedia* (pensiamo all'incontro con le anime in *Purgatorio*, II, 130-131: "così vid'io quella masnada fresca / lasciar lo canto che va, e fuggir ver'la costa"):

"Lo scambio di saluti
con gente poco nota
per una strada d'andamento incerto,
di muri bassi [...]
[...] poi nessuna anima viva
fino all'incontro dopo la voltata
più brusca [...]"¹⁸

Nei versi successivi la medesima poesia, mentre descrive un desolato itinerario segnato dal male, sembra sintonizzarsi invece su armoniche

¹⁶ Cfr. Id., *A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1253.

¹⁷ Id., *Dentro l'anno*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 293 (1-6).

¹⁸ Id., *La valle*, ivi, p. 303 (1-4 e 9-11).

infernali, richiamando *Inferno*, VII, 109-113 e la violenza degli iracondi e dei superbi sulle rive fangose dello Stige:

“Per ore ed ore di cammino varie
e uguali dove niente reca segno
d’amore e di possesso e quel che resta
resta come votato ad un saccheggio
o come pronto ad una migrazione
verso altra vita o verso il nulla, a lampi,
a squarci, ho riveduto i grandi e gretti,
saldi, asciugati dal sudore, corsi
da grinza fino alla mandibola
da baleni d’astuzia, rifinirsi
sul loro, porre gli occhi sull’altrui,
azzuffarsi per una zolla o un cespo.

Per questa via, per tutto il lungo tratto
che le *spoglie* di quella vita forte,
spenta ma ancora appesa ai *rami* [...]”¹⁹

E gli ultimi tre versi, con precisa ripresa lessicale, citano ancora una volta la figura delle anime che si apprestano a traversare l’Acheronte:

“Come d’autunno si levan le foglie,
l’uno appresso de l’altra, fin che ’l *ramo*
vede a la terra tutte le sue *spoglie*”.²⁰

Non è casuale allora, proprio nel segno dantesco e cristiano di una comprensione del mondo e in esso del disegno divino, che la poesia si concluda sotto il segno della morte, non come fine ma come momento dello stesso processo creativo della vita:

“ [...] ho visto
più chiaro, ho inteso meglio il nostro debito:
concedere la morte a ciò ch’è morto,
perpetuare la creazione, volgere

¹⁹ Ivi, pp. 303-304 (22-36). Sottolineature nostre.

²⁰ *Inferno*, III, 112-114. Sottolineature nostre.

morte e sopravvivenza in altra, in nuova
vita, segnare al mondo il suo destino.
E per opera di un più vero amore
ho detto addio a quei pochi grumi d'alberi,
d'erba, sono tornato sui miei passi."²¹

2. *La madre*

Nella raccolta del 1965 il ricordo affettuoso della madre morta diventa un simbolo d'eternità e rappresenta un elemento importante sul piano descrittivo e strutturale, ispirando liriche come *Erba*, *Siesta*, *Il duro filamento* e *La fortezza* nella sezione *Morte cristiana*. La figura materna, una presenza legata alla realtà e agli umili gesti della vita quotidiana, indica infatti l'impossibilità di procedere da soli nel cammino verso la conoscenza. Nel pieno dolore della perdita, la sua rievocazione si inserisce in una prospettiva divina grazie alla quale la morte diventa il segno dell'eternità, di una continuità vitale²² che non conosce limiti:

“so che non vuoi lamento, ma preghiera
e vita che perduri nella vita,
fuoco nel fuoco sempre acceso. [...]”²³

Questa madre dispensatrice di parole e gesti rituali come quelli di Cristo (“poni ciascuno al proprio posto, spezza / il pane, partisci il cibo eterno”),²⁴ come Cristo sopporta l'estremo sacrificio e assume un valore sacrale:

“La voce di colei che come serva fedele
chiamata si dispose alla partenza,

²¹ M. Luzi, *La valle*, cit., p. 304 (41-49).

²² Si veda G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 222.

²³ M. Luzi, *Erba*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 284 (40-42).

²⁴ *Ibidem* (49-50).

pianse ma preparò l'ultima cena
 poi ascoltò la sentenza nuda e cruda
 così come fu detta [...] .”²⁵

Il “cibo eterno” di Luzi ricorda esplicitamente *Purgatorio*, XXXI, 127-129:

“Mentre che piena di stupore e lieta
 l'anima mia gustava di quel cibo
 che, saziando di sé, di sé asseta”;

e la madre scomparsa si trasforma in una presenza attiva nella “bolla della vita”,²⁶ come un vivo contatto fra “tempo e non tempo”,²⁷ fra vita e morte:

“ [...] Solo
 la parola all'unisono di vivi
 e morti, la vivente comunione
 di tempo e eternità vale a recidere
 il duro filamento d'elegia.
 È arduo. Tutto l'altro è troppo ottuso.”²⁸

Non è un caso, allora, se Luzi evoca il nome anagrafico della madre associandolo alla “eterna margarita” di *Paradiso*, III, 34, gemma preziosa e incorruttibile che apre gli occhi del poeta alla visione santifica dell'eternità:

“Mia madre, mia eterna margherita
 che piangi e mi sorridi
 viva ora più di prima,
 lo so, lo so quel che dovrei: pazienza
 di forte non è questa ostinazione
 d'uomo che teme la sua resa. Forza
 è pace. [...]”

²⁵ Id., *Il duro filamento*, ivi, p. 287 (4-8).

²⁶ Cfr. *ibidem* (26).

²⁷ Cfr. la dichiarazione di Luzi in P. Listri, *Tutto di sé*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1986, p. 92.

²⁸ M. Luzi, *Il duro filamento*, cit., p. 288 (35-40).

[...] Ma ormai
che i tuoi occhi mi s’aprono
solamente nell’anima, due punti
tenaci al fondo del braciere
con cui guardare tutto il resto, o santa”.²⁹

Sono gli “occhi”, questo veicolo d’amore della poesia stilnovistica, a rivelare misticamente la visione oltremondana con un altro preciso ricordo paradisiaco:

“Apri li occhi e riguarda qual son io:
tu hai vedute cose, che possente
se’ fatto a sostener lo riso mio.”³⁰

E questa figura femminile che permette al poeta di levarsi sopra se stesso e cogliere l’inconoscibile (“guardare tutto il resto”) diventa allora una reincarnazione della Beatrice dantesca, “santa” come “benedetta” era Beatrice nell’ultimo capitolo della *Vita nuova*.³¹

3. Purificazione

Il “labirinto” dell’esistenza è un “bosco [...] inquieto” come la “selva oscura” di *Inferno*, I, 2, dal quale è necessario districarsi scontando una pena se si vuole raggiungere la redenzione. E se un semplice temporale alla “Fortezza del Belvedere di Firenze”³² sembra rivelare per un attimo la dimensione infernale di questa vita:

²⁹ Id., *Siesta*, ivi, p. 286 (24-30 e 32-36).

³⁰ *Paradiso*, XXI, 1-3.

³¹ Cfr. D. Alighieri, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, in Id., *Opere minori*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano – Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, p. I, pp. 246-247 (XLII).

³² Cfr. *Apparato critico*, a cura di S. Verdino, in M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 1516.

“Vita se dura non è più che il lento
 districarsi l’una dall’altra d’anime
 all’uscita del labirinto. Accade
 quel che accade di primavera o estate
 quando il bosco è inquieto,
 quando da un momento all’altro
 l’oscurarsi del cielo sui gitanti
 ne spegne l’allegria e a uno a uno
 si ritraggono pur restando insieme
 dentro la prigionia di sé ch’è il vero inferno”;³³

anche Luzi invoca una guida salvifica, un *tu* (ancora la madre o lo stesso Cristo) che possa condurre il pellegrino alla rivelazione:

“Tu a cui prima di giorno
 dico tante volte: ‘aiutami
 guida l’anima mia coi tuoi consigli’,
 se la scienza silenziosa
 dei morti in Dio potesse aprire bocca
 lo so quel che diresti,
 diresti: ‘metti a prova la tua forza
 e la tua tolleranza dell’umano’.”³⁴

Poiché la “forza” non significa timore della sconfitta e della resa, ma pazienza e pace dell’anima, il poeta finisce con l’accettare la pena da scontare:

“Ma se questo è il prezzo
 per una conoscenza compiuta
 e per una espiazione più profonda
 pagherò quel che è dovuto
 nell’ora, nel momento,
 nella contemporaneità di tutti i tempi.”³⁵

³³ Id., *La fortezza*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., pp. 289-290 (19-28). Si veda Id., *A Bellariva. Colloqui con Mario*, cit., p. 1255.

³⁴ Id., *La fortezza*, cit., p. 290 (29-36).

³⁵ *Ibidem* (38-43).

Conoscenza ed espiazione, assunzione del dolore e volontà di comprendere, sono allora complementari e profondamente radicate nella realtà.³⁶ Si legga la lirica *Le petit montagnard*, dove l’immagine di una salita travagliata, con la donna che avanza lentamente e “indugia”, richiama la faticosa ascensione dantesca della montagna del Purgatorio:

“La donna lenta s’avvia
col suo seguito di pecore,
tra la quiete e la fatica
o sale quanto erta la pendice
o indugia, incontra fumo
a sbuffi dai comignoli
e rasente alla sterpaia.
Il monte scuote o tiene fermo il manto.”³⁷

L’andamento sintattico interrogativo-dubitativo, così caratteristico del poeta e della sua incapacità di definire la vita e la natura che lo circondano, si accompagna qui all’accettazione rassegnata e serena della sorte mentre il silenzio (“La vita della montagna tace”)³⁸ e l’“erta [...] pendice” sembrano richiamare il “solingo piano” e “la roccia sì erta” di *Purgatorio*, I, 118 e II, 47. Quest’atmosfera montana e “purgatoriale”³⁹ torna anche nella lirica successiva, *Il soldato*, che evoca insieme l’espiazione del “calvario” e “l’esperienza del male”⁴⁰ della guerra, con i suoi “testimoni” e i suoi “martiri”:

“Sono tempi che inquietano i testimoni, i martiri.
L’errore cresciuto sull’errore
s’eresse a mio calvario,

³⁶ Si veda G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, cit., p. 225.

³⁷ M. Luzi, *Le petit montagnard*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 261 (I, 1-8).

³⁸ Cfr. *ibidem* (I, 14).

³⁹ Cfr. *Apparato critico*, cit., p. 1502.

⁴⁰ Cfr. M. Luzi, *Il soldato*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 265 (18).

diventò mia croce.
 Ed altri, troppi più di quanto possano
 far luogo nella mente a questo arcano
 ed ammettere questa prova atroce,
 chi più chi meno,
 chi più chi meno ebbe di che piangere,
 feriti o usciti indenni, uomini duri
 di cuore o padri teneri coi figli,
 allevati, seguiti col pensiero
 giro su giro lungo la montagna aggrondata.”⁴¹

Anche qui, come nelle poesie dedicate alla guida spirituale, la “via d’uscita” dal “bosco” o dalla selva oscura non dipende solo dall’“opera” del singolo, poiché la purificazione dal male può essere raggiunta grazie alla solidarietà e all’amore fra le creature:

“Più d’una volta fui bene avvisato,
 scrutai lo stare all’erta dei guardiani,
 presi cuore, mi strinsi contro i muri,
 strisciai, misi piede nei granili,
 detti pane.
 Fu poca cosa; poca
 per non morire indegni, meno ancora
 per vivere da uomini e uscir fuori dal bando.
 Ma fui certo che il bosco
 non è senza via d’uscita.
 Di più non era opera mia soltanto.”⁴²

E anche qui non mancano i materiali danteschi, poiché i “guardiani” possono richiamare la figura di Catone alle soglie della seconda cantica dantesca e il gesto di stringersi “contro i muri” è certo un’eco di *Purgatorio*, III, 70 (“quando si strinser tutti a duri massi”). Vera e propria citazione delle parole di Stazio in *Purgatorio*, XXI, 101-102 (“assentirei un sole / più che non deggio al mio uscir di bando”) è invece “uscir fuori

⁴¹ Ivi, pp. 265-266 (20-32)

⁴² Ivi, pp. 266 (34-44). Si veda Id., *A Bellariva. Colloqui con Mario*, cit., pp. 1253-1254.

bando”, liberazione dall’esilio purgatoriale e felice compimento dell’espiazione.⁴³

Struttura analoga esibisce la lirica *A mezzacosta* fin dall’esordio (“Dapprima si sale lentamente”).⁴⁴ E se qui il viaggio del pellegrino attraversa un territorio più cupo e infero:

“Dopo la strada infila ad uno ad uno
paesi che solo a nominarli il sangue s’agghiaccia.
Luoghi uno accanto all’altro
dove il pensiero soverchiato
si fissa in un’idea di morte”;⁴⁵

alla disperazione tiene dietro il “miracolo” della “speranza”, ancora una volta radicata nella realtà e nella sua accettazione:

“ [...] e ai segni
di speranza risorta si stupisce,
si pensa che interno a questo ramo
fiorito ci sia aria di miracolo.

Ma non ci fu miracolo. Miracolo
fu l’ordinato evolversi dei fatti
l’uno dall’altro a questo fine.”⁴⁶

Alla fine del viaggio la “morte” si trasforma in “altro” dalla morte, mentre il poeta (nella lirica *Fumo*) interpella gli uomini suoi “simili” come Dante le “anime” dell’oltretomba e augura loro di raggiungere la purificazione:

“Vi guardo, come siete, ancora forti
o lì lì per cadere

⁴³ Si veda D. M. Pegorari, *Città infernali e ispezioni celesti in Mario Luzi*, cit., p. 221.

⁴⁴ Cfr. M. Luzi, *A mezzacosta*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 302 (1).

⁴⁵ *Ibidem* (2-6).

⁴⁶ *Ibidem* (8-14).

dalla parte dei vinti,
miei cari, miei simili, ripeto:
morte non sia per voi questo corrompersi
di volti o d'arti risecchiti, morte
sia altro da una migrazione opaca
d'anime in cerca del cratere.”⁴⁷

E ancora una volta dantesco è questo “fuoco”, questa “vampa / di trasparenza” che “affina” i peccatori come le anime in *Purgatorio*, XXVI, 148, dissipando “la caligine del mondo” (*Purgatorio*, XI, 30):

“ [...] Ma se voi dovete
perire e sopravvivere
per mediazione del fuoco,
non è questa caligine
di frasche macerate
ed arse che può pascervi, è una vampa
di trasparenza accesa in altre vite.”⁴⁸

4. *Api e uccelli*

L'ultimo verso di *Fumo* (“Lotto, fo che la mia [*scil.* vita] non ne sia indegna”)⁴⁹ evoca il travaglio dell'esistenza, il ripetersi dei faticosi e consueti gesti quotidiani nel continuo affanno degli uomini. La stessa immagine ispira la lirica *Api*, dove i laboriosi insetti hanno un'evidente valenza allegorica e ancora una volta dantesca (le “anime in pena”):

“Sono soltanto quelle anime in pena,
quelle api, che in questa solitudine
da scorza a scorza ch'è l'inverno, vagano,
tengono viva la boscaglia, resti
forse alla spicciolata o scolte, popolo
sempre errante dei miseri, dei profughi

⁴⁷ Id., *Fumo*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 269 (21-24).

⁴⁸ Ivi, pp. 269-270 (28-34).

⁴⁹ Cfr. ivi, p. 270 (35).

che trama la sua tela inesauribile.”⁵⁰

Il motivo, presente ne *Le petit montagnard* (“Le cellule dell’arnia non dormono, lampeggiano”) e in *Augurio* (“canto tumido / di nuova maritata / [...] / penetra tutto l’alveare”),⁵¹ ritorna anche in *Dalla torre di nuovo associato ad un lemma dantesco* (“crosta”):

“Tutti i miei più che quarant’anni sciamano
fuori dal loro nido d’ape. Cercano
qui più che altrove il loro cibo, chiedono
di noi, di voi murati nella crosta
di questo corpo luminoso. E seguita,
seguita a pullulare morte e vita
tenera e ostile, chiara e inconoscibile.”⁵²

Come le api, anche gli uccelli, nelle liriche di Luzi, simboleggiano il ritmo della vita e della morte, la transitorietà dell’esistenza e la dolorosa aspirazione umana alla luce e alla purezza. Pensiamo alla “rondine” di *Le petit montagnard* che, “eccitata / dal turbine si schianta ai fili, ai pali”,⁵³ ed evoca il “vento / impetuoso” che “li rami schianta” di *Inferno*, IX, 67.68 e 70.⁵⁴ Pensiamo soprattutto alle rondini nella lirica *La colonna*, che lottano fragili contro le intemperie e i colpi di fucile per raggiungere il nido:

“Che alto e basso di rondine pronta dopo la burrasca a saettare dal suo nido
si divincola e ronza ad ali tese
[...]
riappare sotto la ventata umida
e qualche rimasuglio
di nube sfilacciata

⁵⁰ Id., *Api*, ivi, p. 273 (29-35). Cfr. *Purgatorio*, XVIII, 58-59: “si’ come studio in ape / di far lo mele”.

⁵¹ Cfr. M. Luzi, *Le petit montagnard*, cit., p. 263 (III, 13) e Id., *Augurio*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 279 (5-6 e 10).

⁵² Id., *Dalla torre*, ivi, p. 305 (14-20). Si veda *Inferno*, XXII, 150 e XXXIII, 109.

⁵³ Cfr. M. Luzi, *Le petit montagnard*, cit., p. 263 (5-6).

⁵⁴ Si veda anche Id., *Caccia*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 276 (2-8) e Id., *Spari*, ivi, p. 294 (15-18).

e le gridano altre da sole, altre famiglia per famiglia:
 ‘peccato che qualcuna di noi manca
 a queste feste di stagione, peccato, peccato ora più che sempre’
 [...]

 discese a pelo d’acqua
 prendono quota, tornano ai loro mulinelli
 e ai loro stridi di letizia e di morte”.⁵⁵

Sulla similitudine che stringe insieme le anime degli uomini e gli uccelli del cielo, sotto il segno del dolore e della morte, si regge anche la lirica *Quanta vita*:

“si leva una voce alta di bambino
 dove uccelli e uccelli strappati al pigolio di ramo in ramo
 filano tra la perdita di foglie del bosco nel freddo controluce
 e tracciano una scia di piume e strida, lasciano quelle rotte frasi
 d’un discorso arrivato al dunque, festa
 e fuga, mentre uomini appostati
 ne preparano lo sterminio”.⁵⁶

L’immagine sfrutta anche questa volta un ricordo dantesco (gli storni e le gru di *Inferno*, V, 40-49), mentre il “vento oscuro” che trascina via i “compagni d’altri tempi” evoca la “bufera infernal” che “mena li spirti con la sua rapina” di *Inferno*, V, 31-32:

“E qui, in luoghi ben lontani, ma in un tempo
 che come quello non perdona, mentre
 incrocio per questa via di banche
 senza un cenno d’intesa
 compagni d’altri tempi
 trascinati da un vento oscuro tra le piante vigilate
 e li vedo ansiosi, simili ad uccelli ritardati”.⁵⁷

⁵⁵ Id., *La colonna*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 300 (1-2, 5-10 e 22-24).

⁵⁶ Id., *Quanta vita*, ivi, p. 309 (1-7).

⁵⁷ *Ibidem* (10-16).

5. *Il viaggio*

La lirica *Il traghetto*⁵⁸ è interamente ispirata al terzo canto dell'*Inferno*, evocando le ombre dantesche in attesa del traghettatore sulla riva dell'Acheronte:

“E poi ch’a riguardar oltre mi diedi,
vidi gente a la riva d’un gran fiume;
[...]
Così sen vanno su per l’onda bruna,
e avanti che sien di là discese,
anche di qua nuova schiera s’auna.
[...]
Tutti convegnon qui d’ogne paese
E pronti sono a trapassar lo rio”,⁵⁹

e richiama le trasformazioni sociali degli anni Cinquanta, ovvero gli anni in cui la popolazione rurale partiva verso la città in cerca di migliori condizioni di vita:

“Straducole più basse dell’argine
portano gente qui all’attracco [...]
[...] Sono gente insonnolita,
muta, lasciano i borghi di montagna.
E più d’uno col suo bagaglio al piede
guarda gli uomini del traghetto [...]
Aspettano ciascuno il proprio turno.
Vanno, trovano sull’opposta riva
ad attenderli i già vecchi del posto,
i già stanziati nei mestieri, certi
nelle case. Sono ospiti un giorno,
proseguono per luoghi più lontani.”⁶⁰

⁵⁸ Si veda Id., *A Bellariva. Colloqui con Mario*, cit., p. 1254.

⁵⁹ *Inferno*, III, 70-71, 118-120 e 123-124.

⁶⁰ M. Luzi, *Il traghetto*, in Id., *Dal fondo delle campagne*, cit., p. 278 (1-2, 10-13 e 17-22).

Per Luzi il viaggio oltremondano è una vera e propria esperienza penitenziale, dove la prova del dolore tutti accomuna, trasformando il tempo effimero della vita terrena nel tempo della vita eterna, verso la luce:

“M’accodo a quella carovana. Poco
o quasi nulla, quanto dura il tempo
tra gita e gita della barca, basta
a unire tutti in una sorte, i vecchi
e gli inesperti del viaggio. Passo
il fiume. La mattinata scorre
tra un tempo che si sfalda e uno che nasce.”⁶¹

Questa dimensione escatologica davvero dantesca accomuna *Il tragheto* ad un’altra lirica della raccolta, *La corriera*, di nuovo sotto il segno del viaggio delle anime e ricordando di nuovo *Inferno*, III, 73-74 (“qual costume / le fa trapassar parer sì pronte”):

“Sediamo qui, persone nel viaggio,
smaniosi alcuni dell’arrivo, alcuni
tutti all’indietro, chi sospeso.”⁶²

E qui, ancora, il poeta è presente nella realtà del mondo (vede, ascolta) ma al tempo stesso passa come un’ombra fra i vivi, testimone e compagno del loro destino come il pellegrino della *Commedia* è vivo fra i morti:

“Chiudo e apro gli occhi sopra questo lembo
di patria, stretto contro lo schienale
ascolto questa gente, questo vento,
vivo per mediazione dei miei simili
più di quanto lo sia in carne ed ossa.”⁶³

⁶¹ *Ibidem* (23-29).

⁶² Id., *La corriera*, ivi, p. 295 (17-19).

⁶³ *Ibidem* (24-28).

La lettura della raccolta *Dal fondo delle campagne* testimonia un'intensa familiarità con Dante, lungo il filo di una memoria che non è quasi mai letterale ma piuttosto evoca una cornice descrittiva o una rappresentazione che prende senso nello scatto della reminiscenza. I rifacimenti indicano da un lato il distacco cosciente dal modello e dall'altro la funzione strutturante fiduciosamente attribuita al modello medesimo: Luzi costruisce in tal modo “una sorta di metalinguaggio che vale per la propria poesia come forma d'accordo di lettura, come chiave d'interpretazione”.⁶⁴

In seguito alla morte della madre, il poeta riflette sul significato della perdita e sui contatti fra i vivi e i morti, affidandosi proprio a Dante (soprattutto quello delle prime due cantiche) poiché egli “trova le sue parole nell'azione diretta della sua prova”, con un segno “estremamente perforante nello spessore della materia che designa”.⁶⁵ *Dal fondo delle campagne* evoca dunque un'atmosfera di attesa che è oscurata dalla “perdita” e dal “rimpianto” ovvero dall’“esclusione dal sommo gaudio”.⁶⁶ È l'ansia di un viaggio in salita che ha – come abbiamo detto – fortissime connotazioni purgatoriali. Come Dante, che attraversa i regni dell'oltretomba con una serie di incontri di cui non conosce il seguito, così Luzi, nelle sue poesie, compie il viaggio della purificazione su dei fondi brulli e desolati, insieme ai suoi simili, “morti e vivi”, e ne ignora la fine, perché vi è dentro, totalmente.

⁶⁴ Cfr. G. Bárberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, cit., p. 252.

⁶⁵ Cfr. M. Luzi, *L'esilio*, in D. Alighieri, *Scelta e introduzione di Mario Luzi*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. XVIII.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. X.



GIORGIA BONGIORNO

**“CON MIGLIOR CORSO E CON MIGLIORE
STELLA”. LA FORMA DANTESCA DI ANDREA
ZANZOTTO**

1. *Una scrittura bipolare*

All'interno di una tassonomia immaginaria dello sciame di riferimenti letterari che circolano nella poesia di Andrea Zanzotto (esercizio tanto arduo quanto di non accertata utilità) la presenza di Dante non è certo esigua, pur essendo spesso definita in termini di “dantismo parziale”.¹ Parziale tuttavia risulta necessariamente ogni altra traccia della tradizione letteraria in Zanzotto, che ha presentato il suo scrivere come avvolto, incastonato dentro il vastissimo flusso della Letteratura (essa stessa definita come “invito a entrare in un coro di citazioni” e

¹ Si veda A. Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 155.

“ricitazioni”)² e ha assunto di fronte a questa situazione postuma vari comportamenti, dall’iperletterarietà degli esordi fino alla ripresa parodica o all’*aemulatio in opponendo* delle raccolte dagli anni Sessanta in poi.

Se quindi il modello dantesco sembra di primo acchito immergersi in una corrente gremita di voci e farne parte in misura uguale rispetto al trattamento che a queste voci è riservato, le cose si complicano se osserviamo più da vicino le dinamiche di questo apporto. Non sarebbe infatti così incongruo definire la natura di una simile scrittura corale (nelle cui melodie si intrecciano i materiali più diversi) come dantesca, laddove in essa vengono praticati un plurilinguismo spinto o un’escursione tonale così ampia da toccare decisamente la dissonanza. È noto, d’altra parte, che Zanzotto (“lontano nipote di Petrarca”)³ è uno degli autori del Novecento italiano più profondamente consapevoli dell’eredità petrarchesca e che lo stesso poeta dichiara di procedere “con Petrarca in una mano, Dante nell’altra”.⁴ Per cogliere questo ulteriore meccanismo bipolare della sua scrittura (affine ad altre doppie filiazioni zanzottiane, fra Stéphane Mallarmé e Antonin Artaud, Arthur Rimbaud e ancora Francesco Petrarca), basta rileggere un verso di *Dietro il Paesaggio* (1951), dove si fondono il dantesco “Noi andavam con passi lenti e scarsi” di *Purgatorio*, XX, 16 e il petrarchesco “vo mesurando a passi tardi e lenti” di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXXV, 2:

“Per le estreme vie della terra caduta
assistito da giorni tardi e scarsi

² Cfr. A. Zanzotto, *Su “Il Galateo in Bosco”*, in Id., *Prospezioni e consuntivi*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1219.

³ Cfr. A. Berardinelli, *Il fantasma di Petrarca*, in “Nuovi Argomenti”, V, 16, 2001, p. 282.

⁴ Cfr. B. Allen, *Interview with Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo: July 25, 1978)*, in “Stanford Italian Review”, 4, 1984, p. 253.

discendo nel sole di brividi
che spira a tramontana.”⁵

Analogamente ne *Il Galateo in Bosco* (1978), subito dopo la squisita sezione petrarchesca (e petrarchista) dell’*Ipersonetto*, incontriamo il brutale rovesciamento dialettale (un dialetto decisamente “aspro e chioccio”) della poesia (*E pò, mucì*), dove l’autore mette fine alle cose poetate anche troppo (“Roba sproetada anca massa”) immergendosi nello sterco di vere e proprie Malebolge (“andove che ’l lustro no riva / né de speranzhe né de aneme”).⁶ E se nella poesia non ci sono riferimenti precisi che indichino la seconda bolgia degli adulatori (ma le “Anguane” e le “Diane diventade / scaranpane”⁷ evocano la vecchia puttana Taide), il motivo dantesco della deiezione è qui determinante. Questa “discesa verso la cosa”⁸ sarà del resto tema comune dei saggi montaliani di Zanzotto,⁹ ed è proprio questo filone scatologico dantesco a smorzare, nel *Galateo in Bosco*, le “dulcedini” dell’“egregio codice”¹⁰ petrarchesco. Altrove, lo stesso schema bipolare funziona in senso inverso, ma sempre le influenze di Petrarca e Dante “apertamente coesisteranno e si fronteggeranno”.¹¹

⁵ A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, in Id., *Dietro il paesaggio*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 106 (20-23). Sottolineatura nostra. Per l’individuazione delle fonti si veda L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in “Studi novecenteschi”, IV, 8-9, 1974, pp. 207-235.

⁶ Cfr. A. Zanzotto, (*E pò, mucì*), in Id., *Il Galateo in Bosco*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., pp. 610-611 (13-14 e 31).

⁷ Cfr. *ivi*, p. 610 (4-5).

⁸ Cfr. M. Guglielminetti, *Dante e il Novecento italiano*, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2008, p. 10.

⁹ Zanzotto ha dedicato numerosi scritti a Eugenio Montale, ora riuniti in A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001.

¹⁰ Cfr. Id., *Sonetto dello schivarsi e dell’inchinarsi*, in Id., *Ipersonetto*, in Id., *Il Galateo in Bosco*, cit., p. 593 (1-2).

¹¹ Cfr. F. Bandini, *Zanzotto dalla ‘Heimat’ al mondo*, in A. Zanzotto, *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. LXXI.

2. La forma dantesca

La macrostruttura della *Commedia* proietta la sua ombra su buona parte dell'opera zanzottiana e la trilogia *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986) sembra riflettere l'ordine delle tre cantiche,¹² ma con uno spostamento significativo: il mondo infernale del *Galateo* e la luce paradisiaca di *Fosfeni* sono seguiti infatti dall'"affabilità tutta purgatoriale"¹³ di *Idioma*, con una sorta di umanissima "biodicea"¹⁴ (un purgatorio domestico non privo di "idiozia")¹⁵ che si sostituisce alla teodicea dantesca. È forse questo un richiamo all'incommensurabilità di Dante rispetto al nostro Novecento, alla sua inattualità¹⁶ che sembra offrirsi soltanto ad un reimpiego postmoderno.

La presenza dantesca in Zanzotto (prelevata per lo più dalla *Commedia*) è disseminata in frammenti, neoformazioni verbali, tracce lessicali, immagini, ammicchi e allusioni, diffondendosi come una polvere sottile sull'arco intero della scrittura, particolarmente da *IX Ecloghe* (1962) in poi. C'è innanzitutto la memoria del Dante più scolastico: Ugolino in (*Maestà*) (*Supremo*),¹⁷ Pier della Vigna in *Questioni di etichetta o anche cavalleresche*,¹⁸ Farinata in *Profezie o memorie o giornali murali*.¹⁹ E la

¹² Per un analogo parallelismo in *Conglomerati* si veda S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. LXXVII.

¹³ Cfr. *Profili dei libri e note alle poesie*, a cura di S. Dal Bianco, in A. Zanzotto, *Le Poesie e prose scelte*, cit., pp. 1640-1641.

¹⁴ Cfr. Id., *Con Hölderlin, una leggenda*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2001, p. XVIII.

¹⁵ Cfr. A. Zanzotto, *Idioma*, ivi, p. 811 (*Note*).

¹⁶ Si veda G. Lonardi, *Attualità e inattualità di Dante: qualche appunto*, in Id., *Con Dante tra i moderni. Dall'Alfieri a Pasolini (seminari e lezioni)*, Verona, Aemme Edizioni, 2009, pp. 5-12.

¹⁷ Si veda Id., (*Maestà*) (*Supremo*), in Id., *Il Galateo in bosco*, cit, p. 582 (10).

¹⁸ Si veda Id., *Questioni di etichetta o anche cavalleresche*, ivi, p. 615 (20).

¹⁹ Si veda Id., *Profezie o memorie o giornali murali*, in Id., *La Beltà*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 318 (11).

geografia dantesca primaria, prevalentemente infernale, collabora attivamente a formare questo paesaggio poetico, dalle “malebolge” di *Ecloga VI. Ravenna, Macromolecole, Ideologie*,²⁰ al “cocito” ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*,²¹ fino alla “Caina” di *Laghi ghiacciati, sotto montagne*.²² Non mancano poi precise riprese lessicali come “soffolce” da *Paradiso*, XXIII, 130 in *Ecloga VII. Sul primato della poesia* e ne *La perfezione della neve*,²³ e “fuia” da *Inferno*, XII, 90 in *Profezie o memorie o giornali murali*.²⁴

A questi richiami si aggiungono molte immagini dantesche, evocate come rapide allusioni e spesso chiarite dalle sempre più frequenti note d'autore che funzionano come tracce di una memoria dantesca non sempre esatta. Da *Paradiso*, XX, 106-117 (la leggenda di Traiano resuscitato da San Gregorio) vengono per esempio i “crani Traiani” di *Periscopi*;²⁵ a *Paradiso*, VIII, 52-54 (la similitudine del baco da seta) allude *Misteri della Pedagogia* (“E i bachi li hai visti serificare / da tutto il loro immenso sforzo ghiotto? / Era il paragone famoso / per me”);²⁶ a *Inferno*, XV, 20-21 (i sodomiti che “ver noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa ne la cruna”) si ispira un passaggio di *Così siamo* (“neppure il né che negava / e che per quanto s'affondino / gli occhi miei dentro la sua cruna / mai ti nega abbastanza”).²⁷

²⁰ Cfr. Id., *Ecloga VI. Ravenna, Macromolecole, Ideologie*, in Id., *IX Ecloghe*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 242 (92-93).

²¹ Cfr. Id., *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 369 (17).

²² Cfr. Id., *Laghi ghiacciati, sotto montagne*, in Id., *Fosfeni*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 694 (4).

²³ Cfr. Id., *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, in Id., *IX Ecloghe*, cit., p. 246 (39) e Id., *La perfezione della neve*, in Id., *La Beltà*, cit., p. 271 (11).

²⁴ Cfr. Id., *Profezie o memorie o giornali murali*, cit., p. 336 (17).

²⁵ Cfr. Id., *Periscopi*, in Id., *Fosfeni*, cit., p. 689 (sez. 4, 10) e si veda ivi, p. 715

²⁶ Cfr. Id., *Misteri della pedagogia*, cit., p. 382 (59-62).

²⁷ Id., *Così siamo*, in Id., *IX Ecloghe*, cit., p. 230 (13-16).

Quest'ultimo prelievo, come si vede, tende a trasformare l'immagine in una citazione vera e propria, al pari dei due versi di *Un libro di ecloghe* ("Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti, / a liberar farfalle tra le rote superne?")²⁸ che riecheggiano *Purgatorio*, X, 125 ("noi siam vermi / nati a formare l'angelica farfalla") e VIII, 18 ("avendo li occhi a le superne rote"), mescolandovi una suggestione rimbaldiana ("De tes noirs Poèmes, – Jongleur! / blancs, verts, et rouges dioptriques, / que s'évadent d'étranges fleurs / et des papillons électriques!").²⁹ Su questa via incontriamo allora le citazioni dantesche dichiarate, con tanto di virgolette, come l'ultimo verso di questa poesia di *Pasque* (1973), già di per sé presentata come scheggia di un intero perduto:

"Pigmalione si apprende nella vacua-
superna lingua; il magistero cede
là all'orlo, al varco. E cederà alla statua
materica, simile suo, erede

suo. E, vinto, vincerà; tutto l'abisso
caricherà sulle sue spalle, in danza
sull'abisso: poi che nel sempre è fisso
'che vinto vince con sua beninanza'.³⁰

Qui il poeta evoca un passo del secondo discorso dell'aquila nel ventesimo canto del *Paradiso*, sulla forza dell'amore divino; appropriandosi memonicamente di un verso dantesco con lezione leggermente modificata (XX, 99: "e vinta, vince con sua beninanza") e facendolo rigerminare nel suo stesso testo ("E, vinto, vincerà"). In *Pasque*

²⁸ Cfr. Id., *Un libro di ecloghe*, ivi, p. 201 (10-11).

²⁹ Cfr. A. Rimbaud, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, in Id., *Poésies*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, 1972, p. 60 (145-148).

³⁰ A. Zanzotto, *Frammento di un poemetto "Pigmalione '70'" non più ritrovato*, in Id., *Pasque*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., pp. 397-398 (17-24). Sottolineatura nostra.

la memoria scolastica dantesca, monumentale e al contempo esposta non tanto all'oblio ma ad una trasmissione pedagogica necessaria ed ottusa, viene letteralmente messa in scena e inserita nel flusso poetico grazie alla forza della sua musicalità (sappiamo con quale naturalezza il poeta citasse a memoria passi anche molto lunghi della *Commedia*).³¹ È una sorta di dantesco “sincronico [...] poetico” di dare e avere, da cui “rubacchiare in una specie di ipnotica cleptomania”.³² Pensiamo a *Misteri della pedagogia* ancora in *Pasque*, dove appare il poeta stesso che tiene una conferenza dantesca al “Centro di Lettura” e “somministra la dolcissima linfa del sapere” a “tre bambine un po’ lolite certo apprendiste magliaie / nove scolari fra elementari e medie / certo un operaio”.³³ È presente una vecchia maestra “un po’ dura un po’ tonta un po’ sorda”³⁴ che incarna l’essenza della pedagogia, e nel dialogo fra lei e il conferenziere brilla per frammenti la citazione di *Paradiso*, XIX, 64-65 (“Lume non è, se non vien dal sereno / che non si turba mai”) mescolandosi all’eco di *Purgatorio*, XXXII, 52-54 (“quando casca / giù la gran luce mischiata con quella / che raggia dietro a la celeste lasca”) ma anche al linguaggio colloquiale e all’applicazione scolastica della parafrasi:

³¹ Si veda N. Lorenzini, ‘*Il miglior fabbro*’, *il realismo, il corpo-parola. Colloquio con Andrea Zanzotto. Pieve di Soligo, 5 gennaio 2009*, in “il Verri”, febbraio 2009, pp. 19-23: Zanzotto recita e commenta il secondo canto del cielo di Saturno (*Paradiso*, XXII, 139-153) e il discorso di Iacopo del Cassero sulla sua morte (*Purgatorio*, V, 73-84). In un’altra intervista egli afferma di avere numerosi appunti di letture dantesche, in particolare sugli ultimi canti del *Paradiso*: si veda D. Favaretto, *Diverse linee d’ascesa al monte. Intervista ad Andrea Zanzotto*, in “Revue des Etudes Italiennes”, XLIII, 1-2, 1997, pp. 51-65. Al ventesimo del *Paradiso* il poeta aveva dedicato una conferenza di cui si può trovare traccia negli archivi RAI, all’indirizzo elettronico www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-02c51e6f-f144-4a74-a749-817d35a236e.html.

³² Cfr. *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1530.

³³ Cfr. A. Zanzotto, *Misteri della pedagogia*, in Id., *Pasque*, cit., pp. 381-382 (1, 5, 48-50).

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 383 (91).

“E la maestra Morchet: *‘Lume non è se non vien dal sereno
che non si turba mai’*

cita, dalla sua sedia a destra della cattedra,
cattedra da cui si parla di Dante,

‘Bravissima, signorina:
luce non è che non venga da quella’.

[...]

‘Lume non è che non venga’.

Il tizzone l’hai visto, nel brolo?

[...]

Capito? Attenti, vero? Ai comportamenti

del mondo, a come si ottiene il frutto,

a come abbondi il prodotto all’esame;

esaminare dunque, e poi avanti;

esamino, al futuro, il futuro

e rido con Dante nel *sereno*

che non si turba mai

[...]

[...]

maestra Morchet assenziente tricotante

e citando citando Dante

sù verso a verso scalante

Turbato è il significato.

[...]

‘Lume non è se non vien

si turba mai’”³⁵

Non si può negare che nella poesia di Zanzotto sia sempre forte un processo di desemantizzazione che privilegia il gioco fonetico attorno al significante,³⁶ coinvolgendo anche i materiali danteschi come avviene ne *La Taresa* con *Inferno*, IV, 84 (“sembianz’ avevan né trista né lieta”) rifusi in un testo interamente dialettale (“Né trista né lieta avea sembianza”),³⁷ o

³⁵ Ivi, p. 382, p. 384 e pp. 385-386 (42-47, 56-57, 106-112, 161-164, 179-180). Sottolineature nostre.

³⁶ Si veda G. Bárberi Squarotti, *L’ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, Roma, Bonacci, 1979, p. 259.

³⁷ Cfr. A. Zanzotto, *La Taresa*, in Id., *Meteo*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 855 (16).

ancor più nella parodica variazione subita da *Paradiso*, XXXIII, 38 ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*:

“– Realizzi, cogli? Tutti giungono le mani
 vedi *beatrice con quanti beati*
 vedi *la selva con quanti abeti*
 giungono le mani giungono le zampine
 i pueri ferì non pueri ferì mi congiungo
 orando pro e contra sul tema del fermento”.³⁸

D'altra parte, tuttavia, la citazione deformata è spesso portatrice di senso, come dimostrano i frammenti danteschi triturati in *Misteri della Pedagogia* e portatori di una fiducia nella “didassi totale”³⁹ ovvero una trasmissione del sapere non costretta nell'istituzione scolastica. I prelievi danteschi sono dunque equiparabili ai residui del codice petrarchista seppelliti nella foresta testuale de *Il Galateo in Bosco* insieme alle ossa dei morti in guerra e ai rifiuti dei gitanti, garantendo così una multiforme poesia delle rovine.⁴⁰ Non a caso Zanzotto fabbrica il suo dialettale “*petèl*”, ovvero “la lingua vezzeggiativa con cui le mamme si rivolgono ai bambini piccoli, e che vorrebbe coincidere con quella con cui si esprimono gli stessi”,⁴¹ con citazioni dantesche, come in questo esempio:

“Ego-nepios
 autodefinizione in infanzia
 (teoricamente)
 da rendere effabile in effabilità
 senza fine
 con tanta pappa-pappo,
 con tanti *dindi-sissi*,

³⁸ Id., *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, cit., p. 368 (6-11). Sottolineature nostre.

³⁹ Cfr. Id., *Chele*, in Id., *Pasque*, cit., p. 396 (sez. 3, 8).

⁴⁰ Cfr. T. S. Eliot, *The Waste Land*, 1922, in Id., *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1977, p. 75 (430): “These fragments I have shored against my ruins”.

⁴¹ Cfr. A. Zanzotto, *L'elegia in petèl*, in Id., *La Beltà*, cit., p. 352 (Note).

Ego-nepios, o Ego, miserrimo al centro del mondo tondo”⁴²

Il *petèl* di Zanzotto e il suo rapporto con il dialetto sono certamente legati alle questioni linguistiche presentate da Dante nel *De Vulgari Eloquentia* e ancor più al discorso di Adamo in *Paradiso*, XXVI, 109-138. Basti, in questa sede, rimandare alle considerazioni sulla “natura pulviscolare-fluida-interreticolare”⁴³ del dialetto che il poeta veneto affida alla nota conclusiva di *Filò* (1977): a questa pagina sono collegati altri versi della medesima raccolta (“Vecio parlar che tu à inte ’l tó saór / un s’cip del lat de la Eva”)⁴⁴ e anche la nota che chiude *Carità romane* (nella raccolta *Sovrimpressioni*, 2001) evocando proprio Dante e il suo “ricorso in passi celeberrimi alle Muse allattatrici dei poeti.”⁴⁵

3. Per un’ecloga

Nella raccolta *IX Ecloghe* Zanzotto mette in scena una sorta di deflagrazione della poesia nel suo impatto con il reale storico, strutturandola come un conflitto retorico all’interno della tradizionale forma virgiliana dell’ecloga. Se la poesia è un perfetto rifugio, la storia è un elemento profondamente negativo, rimosso ma sempre capace di minacciare (in forma grottesca) questo spazio paradisiaco. Nell’*Ecloga V* a subire l’aggressione di personaggi storici travestiti da maschere comiche è appunto il paesaggio naturale di Lorna, un toponimo immaginario che

⁴² Id., *Profezie o memorie o giornali murali*, cit., p. 330 (IX, 42-49). Sottolineature nostre. Il rinvio è al linguaggio infantile evocato in *Purgatorio*, XI, 105 (“anzi che tu lasciassi il ‘pappo’ e ’l ‘dindi’”) e in *Paradiso*, XV, 122-123 (“l’idioma / che prima i padri e le madri trastulla”). Ma si vedano anche il ritratto del lattante in *Paradiso*, XXIII, 121-123 e XXX, 82-84.

⁴³ Cfr. A. Zanzotto, *Filò*, in Id., *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 544.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 530 (1-2).

⁴⁵ Cfr. Id., da *Carità Romane*, in Id., *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001, p. 46. Il riferimento è a *Purgatorio*, XXII, 101-102.

corrisponde al paese di Arfanta ma si sovrappone alla figura femminile e alla poesia stessa, come già in *Dietro il paesaggio*.⁴⁶ Il sottotitolo dell'ecloga, “*Lorna, Gemma delle colline*’ (da un’epigrafe)”,⁴⁷ cita una scritta sulla facciata della chiesa di Arfanta e suggerisce il tema dei versi, come un’invocazione appassionata a questo centro multiplo dell’universo che si apre allo sguardo come una dantesca parvenza, sorta di rosa celeste in cui si concentra e da cui si irradia il sapere poetico. Analogamente l’esergo, tratto dalla prima bucolica virgiliana (“*Formosam resonare doces Amaryllida silvas*”),⁴⁸ evoca il potere di un nome, della parola che lo canta e del luogo da esso evocato.

Proprio in questa pagina, dedicata al paesaggio e insieme all’ineffabile che è la sfida della poesia (come sempre in Zanzotto), spiccano due citazioni dantesche. La prima replica, con tanto di virgolette, *Paradiso*, I, 40:

“Diffuse oltre
oltre l’affanno della primavera,
balza che liberandosi
l’inerme e caldo occhio favorisce
‘con miglior corso e con migliore stella’:
oggi colline fitte come petali
nella rosa, onde di maggio,
soli impigliati in frange e lappole,
verdicante sapere
che tutto insegna riflette stabilisce.”⁴⁹

Il riferimento ai versi che indicano l’inizio primaverile del viaggio paradisiaco si unisce ad altri elementi che rimandano alla visione

⁴⁶ Si veda A. Zanzotto, *Declivio su Lorna*, in Id., *Dietro il paesaggio*, cit., pp. 86-87 e Id., *Lorna*, ivi, pp. 88-89.

⁴⁷ Cfr. Id., *Ecloga V. “Lorna, Gemma delle colline”* (da un’epigrafe), in Id., *IX Ecloghe*, cit., p. 235.

⁴⁸ Cfr. *ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem* (8-17). Sottolineature nostre.

dell'Empireo, mentre le onde concentriche delle colline evocano l'anfiteatro delle "mille soglie" dantesche e compare la "rosa sempiterna" (*Paradiso*, XXX, 113 e 124). Come Dante, allora, l'ecloga insiste sul motivo dell'occhio e della visione:

"Lorna, gemma delle colline'
occhio mio eterno
intramontata vigilia
del vero del veemente dell'acuto,
[...]

Gemma delle colline,
mio mirifico occhio di mosca, icosaedro,
arnia porosa d'umana sostanza,
[...]

Apprenderai, selva ondata, tinnito
di amicizie e consensi,
[...]
orbita, vigna di Renzo,
carte du tendre, labirinto
di rugiade, cicalio di mille
perpetue fami,
santi stupri dell'occhio,
dell'occhio-vetta
vitale, irraggiungibile,
unicizzante ed unico guardare."⁵⁰

Di fronte a questo spazio naturale, fonte del vedere e del sapere, multiplo emblema della poesia, si erge la folla ridicola dei governanti, dei potenti e dei malvagi. E in questo scontro allegorico fra Natura e Storia spicca una seconda tessera dantesca:

"e tu, gemma, l'arida e pura morte
– la favolosa vita –
a me davanti stendevi, a fuoco, a punto,
così che non la miseria non l'odio
mi distraeva, né i maligni messeri
i siri i golem i tarocchi,

⁵⁰ Ivi, pp. 235-237 (18-21, 48-50, 67-68, 72-79).

non il Baffetto non il Baffone non il Crapone
non il Re dei Petroli o dei Rosoli
non il Re dei Turiboli,
'non avea catenella, non corona':
minimi, in te Lorna, si spettralizzavano, minime
erano le loro frasi, le loro stragi,
minima la strage di me ch'essi facevano."⁵¹

Se il paradisiaco paesaggio di Lorna è costruito con una serie di ipnotiche ripetizioni (anadiplosi, anafore, elenchi, accumuli), il potere malefico degli eventi storici è ugualmente segnato da una catena anaforica di negazioni (in una continuità ritmica ambivalente) che tuttavia che interrompono bruscamente la descrizione con un paradossale rovesciamento della visione, fino all'inserimento della citazione dantesca di *Paradiso*, XV, 100. Proprio qui, allora, si incide la soglia di una salvifica natura che è fuori dal tempo, luogo assoluto che protegge dal male della storia e dalle grottesche figure dei "maligni messeri" in cui riconosciamo facilmente Hitler, Stalin e Mussolini. Lorna è simile dunque alla francescana e mitica Firenze di Cacciaguida, estranea al lusso e alle vanità mondane come suggerisce la citazione. E proprio l'apparizione luminosa di Cacciaguida, introdotta dalla similitudine della gemma in *Paradiso*, XV, 22-24 ("né si partì la *gemma* dal suo nastro, / ma per la lista radial trascorse, / che parve foco dietro ad alabastro"),⁵² sembra essere l'immagine ispiratrice della "gemma delle colline" che forma il vero *Leitmotiv* dell'egloga.

Il dantismo di Zanzotto è certo parziale, si tratta di un dantismo "con Petrarca presente",⁵³ ma questa parzialità non ha nulla di accessorio, come possono avere altri materiali letterari adibiti dal poeta. Profondamente

⁵¹ Ivi, p. 236 (35-47). Sottolineatura nostra.

⁵² Sottolineatura nostra.

⁵³ Cfr. R. Manica, *Petrarca e Zanzotto in Omaggio a Zanzotto per i suoi ottant'anni*, a cura di R. Manica, Roma, Vecchiarelli, 2001, pp. 93-105.

necessario e potremmo dire consustanziale, nella sua ricerca Dante è davvero l'altra e più intensa faccia di Petrarca, a differenza di quanto avviene in Giuseppe Ungaretti dove Dante costituisce il contrappunto in un sistema preferenzialmente orientato sui *Rerum Vulgarium Fragmenta*.⁵⁴ Tutta la mobilità e la plasticità della poesia Zanzotto fa riferimento al canto estremo e totale del *Paradiso*, al suo scandalo e al suo paradosso: quell'oltranza e quell'oltraggio che non a caso inaugurano la raccolta maggiore dell'autore novecentesco, *La Beltà*.⁵⁵

⁵⁴ Si veda R. Luperini, *Le forme del passato nella poesia del Novecento*, in "Allegoria", XVII, 49, gennaio-aprile 2005, pp. 42-52.

⁵⁵ Si veda A. Zanzotto, *Oltranza oltraggio*, in Id., *La Beltà*, cit., p. 267.



MASSIMO NATALE

PER IL DANTE DI FERNANDO BANDINI

“La citazione non è un estratto. La citazione è una cicala. Sua caratteristica è l'impossibilità di tacere. Afferratasi all'aria, non la molla più. L'erudizione è ben lontana dal coincidere con la tastiera rammemorativa che costituisce appunto la sostanza della cultura.”

Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*

1. *Una lunga durata*

Il “primo amore” di Fernando Bandini – lo sappiamo per sua stessa ammissione e lo ha ribadito un suo compagno di strada come Andrea Zanzotto – è Giovanni Pascoli.¹ Se tuttavia cerchiamo ulteriori ingredienti di un'esperienza lirica che mostra nostalgia per una postura anche classicheggiante, ma si permette anche decisive escursioni verso il falsetto e la parodia, rompendo così il dominio del “monolinguismo lirico”² e

¹ Cfr. F. Bandini, *Pascoli primo amore*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. Battistini, G. Miro Gori e C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 191-199 e si veda A. Zanzotto, *Fernando Bandini*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. II, pp. 377-380.

² Cfr. R. Zucco, “E Bandini?”. Note per una lettura di “Memoria del futuro”, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di E. Leso, Padova, Esedra, 2006, p. 59.

scegliendo una miscela fatta di “plurime coesistenze”³ di stile – non possiamo ignorare l’attenzione di Bandini per Dante. La parabola dantesca del poeta vicentino disegna una linea oscillante e più o meno densa di riferimenti, ma capace in ogni caso di disegnare una lunga durata e unire sostanzialmente il primo Bandini (quello degli anni Sessanta, anticipato solo dall’aurorale *Pianeta dell’infanzia*, 1958) al Bandini ultimo delle *Quattordici poesie* (2010).

Già nella raccolta *In modo lampante* (1962) la lirica *Sera a Vicenza*, inno amoroso e insieme invettiva nei confronti della propria città natale, che tanta parte avrà nella scrittura bandiniana, esibisce un’esemplare citazione dantesca:

“Guido, vorrei che tu, Goffredo e io
fossimo presi per incantamento
e sul tappeto del manto episcopale
alle colline ci portasse il vento.”⁴

La chiusa è una riscrittura “spiattellata”⁵ del notissimo sonetto-*plazer* dantesco:

“Guido, i’ vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vassel ch’ad ogni vento
per mare andasse al voler nostro e mio”.⁶

³ Cfr. E. Testa, *Fernando Bandini*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 250.

⁴ Id., *Sera a Vicenza*, in Id., *In modo lampante*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 43 (22-25).

⁵ Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in Id., *Monologhi, colloqui*, in Id., *Il secondo mestiere – Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1481.

⁶ D. Alighieri, *Guido, i’ vorrei che tu e Lapo ed io*, in Id., *Rime*, a cura di G. Contini, in Id., *Opere minori*, a cura di D. De Robertis e di G. Contini, Milano – Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, p. I, p. 324 (1-4). Non c’è dunque soltanto la *Commedia* nelle attenzioni bandiniane e forse anche il titolo *L’alta cosa* proviene da Id., *Amor, che movi tua virtù da cielo*, ivi, p. 405 (36). Si veda F. Bandini, *L’alta cosa*, in Id., *Meridiano di*

I nomi – il primo perfettamente sovrapposto a quello dantesco – rimandano agli amici e scrittori vicentini Guido Piovene e Goffredo Parise, entrambi ricordati nelle strofe precedenti. E mentre il secondo verso è replicato fedelmente, negli ultimi due agisce una sorta di ritraduzione, con l'ultima parola-rima identica a quella del sonetto, e il “vento” che non conduce qui un magico “vasel” ma il “tappeto del manto episcopale” in volo verso le “colline” di Vicenza (è proprio il “manto episcopale” a fungere da *refrain* della lirica, secondo una polemica anticlericale tipica del Bandini degli anni Sessanta). Non a caso l'autore, componendo nel 1969 il suo volume *Memoria del futuro* (con una sezione di inediti unita a materiale già edito), sceglierà proprio questa poesia per chiudere la raccolta, ispessendo il segno araldico di Dante in una sede strategica.⁷ Allo stesso torno di tempo risale anche la recensione di Bandini al fortunato saggio di Osip Mandel'stam su Dante, reinserito entro le coordinate di un dantismo novecentesco che vede in Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot due punti di riferimento immancabili.⁸ Intanto, a questa stessa altezza, è il “còmpito su Dante”⁹ assegnato a una classe di ragazzi a essere citato in un'altra polemica lirica di *In modo lampante*: la nuova apparizione di un Dante per così dire ‘familiare’, dentro una delle prime attestazioni di quell'immaginario scolastico-discepolare che si rivelerà anch'esso intimamente bandiniano.

Greenwich, Milano, Garzanti, 1998, p.77. Si veda anche R. Zucco, “E Bandini?”. *Note per una lettura di “Memoria del futuro”*, cit., p. 74.

⁷ Si veda Id., *Sera a Vicenza*, in Id., *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 138-139.

⁸ Si veda Id., *Il Dante acmetista di Osip Mandel'stam*, in “Comunità”, 153, 1968, pp. 81-85.

⁹ Cfr. Id., *Martelli ci vorrebbero*, in Id., *In modo lampante*, cit., p. 47 (7).

A dimostrare la singolare ‘tenuta’ del dantismo di Bandini basta fare un salto di una cinquantina d’anni, da questa lontana prova ad un altro testo ben recente, compreso nelle *Quattordici poesie*. Anche nella lirica in questione il poeta ci presenta una situazione occasionale, una passeggiata serale ancora a Vicenza, trasformata (e dissacrata) nel palindromo “Aznèciv”, mentre la malinconica *flânerie* si risolve in una riflessione a più largo raggio sul proprio fare poesia:

“Ero vecchio ma ancora non avevo
vuotato il sacco,
la mia voglia di dire non era ancora paga,
ossessiva *sirena* che sempre mi *dismaga*. E camminavo
per un viottolo che rasenta campi
in abbandono [...]

Alle mie spalle Aznèciv
si allontanava, avvolta nell’azzurro
barlume del crepuscolo. Era uscita
l’allodola dal mondo; ne prendeva le veci
il bruno caprimulgo [...]

E l’elianto piegava la testa...”¹⁰

La poetica “voglia di dire” riattiva qui il ricordo di *Purgatorio*, XIX, 19-21:

“Io son’, cantava, ‘io son dolce serena,
che’ marinari in mezzo mar *dismago*;
tanto son di piacere a sentir piena!”¹¹

L’allusione dantesca è gestita molto diversamente rispetto a *Sera a Vicenza*, con l’intertesto ben acclimatato, stavolta, entro il proprio discorso.

¹⁰ Id., *Passeggiata al tramonto*, in Id., *Quattordici poesie*, con tre note di P. Gibellini, M. Raffaelli e F. Scarabicchi, Brescia, L’Obliquo, 2010, pp. 26-27 (3-23). Sottolineature nostre.

¹¹ Incrociata con *Purgatorio*, III, 10-11, unica altra occorrenza del verbo nella *Commedia*: “la fretta, / che l’onestade ad ogn’atto *dismaga*”. Sottolineature nostre.

Pensiamo per esempio al fantasma di Medusa, che compare in una poesia di *Santi di dicembre* (1994):

“Ti vogliono rubare
il fiore che hai dipinto coi pastelli
sul quaderno a quadretti.
Sono uomini stretti al proprio odore,
donne che tra i capelli
hanno vipere a guisa di forcine.”¹⁴

Protagonista è un soggetto infantile a rischio di sopraffazione, un Io-Narciso ferito (vera cifra della psicologia bandiniana) che concretizza la traccia medusea in un oggetto, la vipera-forcina. L'apparizione si ripete e trova un preciso riscontro dantesco in una pagina di *Meridiano di Greenwich* (1998), dove una figura femminile ricorda al soggetto il suo “male” ricalcando *Inferno*, IX, 52 (“Vegna Medusa: sì ’l farem di smalto”):

“Riconobbi la crocchia brunetta in fondo al viale
e mi fece di smalto
quel fantasma riapparso di un mio remoto male.

‘Raggiungila’, diceva il cuore, ‘corri!’,
ma i piedi rimanevano inchiodati all’asfalto.”¹⁵

A portare il segno della Gorgone, la treccia dei capelli avvolta e fermata sul capo come le spire dei serpenti, è dunque un femminile castrante, che terrorifica e “inchioda” il soggetto (un inetto sviato dalle sue

¹³ Come Cerbero in una poesia di *Santi di Dicembre (Il ritorno della cometa)*, la Città di Dite e le “selve oscure” in due testi de *La mantide e la città (Lapidi per uccelli, XIV e l’eponima La mantide e la città)*, Caronte in una poesia di *Meridiano di Greenwich (Latte che trabocca)*.

¹⁴ Id., *Poesia per bambini*, in Id., *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti, 1994, p. 98 (5-10).

¹⁵ Id., *Sera di temporale a Mantova*, in Id., *Meridiano di Greenwich*, cit., p. 40 (1-5). Sottolineatura nostra.

“chimere”)¹⁶ trasformando un contenuto mitologico straniante in un dettaglio muliebre apparentemente innocuo, la “crocchia” (mentre la rima *smalto : asfalto* richiama deformandola quella dantesca *smalto : assalto* e il terzo perno rimico è in entrambi i casi *alto*). L’Io trova dunque in Dante un’immagine che ne rispecchia l’ansia di castrazione o diminuzione, mentre il volto di Medusa sembra addirittura riflettere il senso spaventoso dell’esistere, in un’altra lirica di *Santi di dicembre* in cui il poeta fa i conti con le proprie tramontate speranze:

“Ma io
non ho chiesto conforto per i miei
cocenti disinganni
a nebulosi dei,
non ho dato la colpa all’ignoranza
della massa,
non ho affogato dentro una melassa
vischiosa di parole
la paura del senso, del suo volto
di Medusa”.¹⁷

Il medesimo tentativo di addomesticare il mito rivestendolo in panni semplici è in un’altra lirica della stessa raccolta: accanto a Medusa che pietrifica l’angelo evocato in apertura (rinviando proprio allo scontro fra le Erinni e il messo celeste in *Inferno*, IX, 45-88), troviamo la figura della Sibilla abbassata sotto le spoglie private di un nome proprio, con una parafrasi di *Paradiso*, XXXIII, 65-66 (“così al vento ne le foglie levi / si perde la sentenza di Sibilla”):

“Va veloce fiaccando
i miei garretti infermi

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 40 (10).

¹⁷ *Id.*, *Tornando alle cave di pietra dopo più di trent’anni*, in *Id.*, *Santi di dicembre*, cit., p. 84 (9-18). Una “testa di Medusa” è anche in *Id.*, *Inverno a Cleveland*, *ivi*, p. 8 (18).

*l'angelo, e dopo avermi
 superato di quasi cento metri
 di colpo ecco si arresta,
 [...]
 [...] Tu, Margret, sibilla
 di questi luoghi, spiegami gli enigmi
 scritti sopra le foglie
 prese nei vortici del vento. Dimmi
 cos'ha [...]*

Dio! la sua mente è una cavità morta!
 Lo ha impietrato Medusa!"¹⁸

Accanto alle immagini, un ruolo importante nel dantismo di Bandini hanno i dati linguistici veri e propri: momenti di vera e propria allusività, capaci di coinvolgere punte lessicali, sintagmi riconoscibili o coppie rimiche. Le agnizioni offerte saranno per lo più ben rifunzionalizzate entro il testo di arrivo, senza per forza assumere incarichi di espressività rilevata o di netta riconoscibilità: inserti genericamente accomunati dalla loro tranquilla appartenenza alla *langue* poetica di Bandini. La tradizione è insomma un luogo di possibile riuso in naturalezza, in una sorta di eliotiana sincronia fra poeti.¹⁹ Pensiamo ad alcuni luoghi memorabili riemersi in certi versi di *Santi di dicembre*: il “lago del cor” di *Inferno*, I, 20 torna in “ora il tuo nome a specchio dello stagno del cuore” (con il “lago”

¹⁸ Id., *Brixen*, ivi, p. 91 (1-5, 11-15, 18-19). Sottolineature nostre. La figura torna anche in Id., *O paraclete, prima che il tuo sole*, in Id., *Meridiano di Greenwich*, cit., p. 25 (13-14): “e la lingua che noi parliamo è morta: / quanto ne resta è scritto sulle foglie / che la Sibilla consegnava al vento” (dove forse si rovescia la “lingua mia tanto possente” di *Paradiso* XXXIII, 70).

¹⁹ Opporre “alla contemporaneità rifiutata l’universalità senza tempo della parola poetica”, o considerare Dante come parte di un “canone” che si radica in una decisiva “astoricità”: così chioserebbe Bandini per Giacomo Leopardi, ridefinendo presupposti ed esiti di un “modernissimo senso di colpa della poesia” che dunque è anche, in ultima analisi, molto bandiniano. Cfr. F. Bandini, *La poetica leopardiana e il testo dei “Canti”*, in G. Leopardi, *Canti*, Introduzione, note e commento di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1975, p. XV.

debitamente smorzato in “stagno”);²⁰ Virgilio che “per lungo silenzio pareo fioco” in *Inferno*, I, 63 diventa “Jahvè che ancora roco / per il lungo silenzio della sua eternità / parla e si aspetta una risposta umana”, mentre il vocativo iniziale “Uccello rosso-arancio che mi guati” ricorda *Inferno*, I, 24 (“si volge a l’acqua perigliosa e guata”);²¹ gli “invidiosi veri” di *Paradiso*, X, 138 si trasformano negli “esorbitanti veri”²² di un parodico settenario, con calco estenuato del polisillabico aggettivo dantesco; e infine la “ripa discoscisa” di *Inferno*, XVI, 103 diventa la “scoscisa ripa”²³ a cui è destinato il caldo vocativo che apre una poesia, suggerendo la nostalgia per i luoghi della propria gioventù. A un’analoga capacità di inserzione naturale del prelievo, in *Dietro i cancelli e altrove* (2007), si appellano almeno un paio di contatti con l’ultima cantica, relativi all’immaginario astrale dantesco: si veda la “viva stella” di *Paradiso*, XXIII, 92 la cui luce mariana è straniata e rifiuta nella cupezza di una lirica dedicata a un allievo suicida (“Cos’è che ha spento la tua viva stella?”)²⁴; mentre un verso come il “nome in ceco della prima stella”²⁵ assorbe due cellule foniche e ricalca la clausola di *Paradiso*, II, 30 (“che n’ha congiunti con la prima stella”).

Le parole dantesche possono disintegrarsi e al tempo stesso ricomporsi, per assonanze e riprese lessicali, come il verso “Oro e argento

²⁰ Cfr. Id., *Ieri*, in Id., *Santi di dicembre*, cit., p. 113 (9). Ma interferiscono con ogni probabilità anche Eugenio Montale (*L’agave su lo scoglio* in *Ossi di seppia* e *Dora Markus* nelle *Occasioni*) e specialmente Vittorio Sereni (*Un ritorno* negli *Strumenti umani*: “e non era più un lago ma un attonito / specchio di me una lacuna del cuore”). Cfr. Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, p. 156 (3-4).

²¹ Cfr. F. Bandini, *Un po’ prima del sorgere del sole*, in Id., *Santi di dicembre*, cit., p. 111 (1 e 13-15).

²² Cfr. Id., *Versi scritti durante le feste di Natale del 1989*, ivi, p. 80 (24).

²³ Cfr. Id., *Tornando alle cave di pietra dopo più di trent’anni*, cit., p. 84 (1).

²⁴ Cfr. Id., *Apprendendo la notizia del suicidio d’un mio antico alunno di scuola elementare*, in Id., *Dietro i cancelli e altrove*, Milano, Garzanti, 2007, p. 39 (28).

²⁵ Cfr. Id., *Poesia scritta a Praga*, ivi, p. 77 (12).

fine, cocco e biacca” (*Purgatorio*, VII, 73) rispecchiato in tre versi del *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv*:

“L’angelo di contra’ San Rocco mia prima casa,
con ingresso dai portici) tiene ferme le ali
di biacca contro l’oro”;²⁶

o il verso “Da ogni bocca dirompea co’ denti” (*Inferno*, XXXIV, 55) diviso e riunito in *Ricordando nel nuovo evo la zia Maria Fantato*, dove le bocche di Lucifero che sbranano i peccatori diventano il disincanto dell’adulto e la spietatezza con cui il presente uccide i sogni, mentre la violenza verbale di Dante serve a misurare la distanza fra l’utopia del giovane e la speranza delusa del vecchio:

“Adesso nuovi dèi spalancano
larghe *bocche* ai clamori
della protervia e dell’insensatezza,
dirompono coi denti i nostri sogni,
infangano di passi nevi incontaminate.”²⁷

In altri casi Bandini incrocia due o più luoghi danteschi, come nell’evocazione di un angelo affidata al *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv*:

“Là lo invocavo. E a un tratto ci fu un *vento*
impetuoso che scosse il parafulmine.
Ma non era in quel vento, nel suo radente *fischio*.

E scese sulle tegole un nevischio
di fuoco [...].”²⁸

²⁶ Id., *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv*, ivi, p. 45 (III, 1-3).

²⁷ Id., *Ricordando nel nuovo evo la zia Maria Fantato*, ivi, p. 11 (17-21). Sottolineature nostre.

²⁸ Id., *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv*, cit., p. 55 (XIII, 1-5). Sottolineature nostre.

La rima *fischio* : *nevischio* è quella di *Paradiso*, XXV, 133-135 (è l'unico luogo della *Commedia* a sfruttare questa parole-rima, testimoniando la precisione del prelievo):

“sí come, per cessar fatica o rischio,
li remi, pria ne l'acqua ripercossi,
tutti si posano al sonar d'un fischio”;²⁹

ma il “vento / impetuoso” è gemello del “vento / impetüoso” di *Inferno*, IX, 67-68, con eguale *enjambement* a intercidere il sintagma (e in Bandini *vento* : *radente* sono in quasi rima, risentendo della rima *vento* : *rattento* che si trova in Dante). Lo stesso “vento impetuoso” e un analogo suo “fischio”, come in una sorta di più tarda e straniata variazione, ricompariranno in un cinema delle *Quattordici poesie*, anch'esso trasformato in luogo infernale:

“Dei film che ho visto allora non ricordo
sequenze o voci, appena qualche lacera icona,

come il *vento impetuoso* che una volta mi accolse
mentre dal sole entravo nel buio della sala.
[...] Mi sembra
di udirne ancora il *fischio* come stessi sognando
da vivo sulla terra.”³⁰

Proprio il gioco delle rime permette al poeta di riutilizzare altri materiali danteschi, anche per solo *tic* mnemonico, con un frequente

²⁹ Si veda anche G. Pascoli, *Zi Meo*, in Id., *Nuovi poemetti*, in Id., *Poesie*, con un Avvertimento di A. Baldini, Milano, Mondadori, 1939, sezione I, p. 377 (55-59): “teneva fuor la fronte / e la lasciava al vento ed al *nevischio* / sino al primo baglior dell'orizzonte: // ché allora a casa discendea tra il *fischio* / del tramontano”. Sottolineature nostre.

³⁰ Id., *Voce dell'amico Nanni Lattes dall'aldilà*, in Id., *Quattordici poesie*, cit., p. 22 (16-24). Sottolineature nostre.

abbassamento giocoso del modello e un'interferenza altrettanto frequente con l'altro grande paradigma di Bandini, quello pascoliano, che farà spesso da cassa di risonanza o da filtro.³¹ Pensiamo all'eco dantesca di *Inferno*, VI, 95-97 e XIX, 5-7 nella rima distanziata *tomba : tromba* di *Per un'aquilegia che cambia colore* (rima presente anche in Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLXXXVII, 1-3 e in più luoghi di Pascoli):

“Adesso torno e aspetto
 invano: *non c'è uno ch'io riconosca,*
qualcuno uscito dalla *tomba*
 di quelle nostre infanzie
 che mi regali il suo smunto sorriso.

Chi gli ha messo nella bara le arance?
 Chi ha suonato la *tromba*
 perché gli angeli aprissero al piccolo defunto
 il paradiso?”;³²

³¹ Molto numerose sono le rime dantesche recuperate dalla memoria di Bandini: *coda : proda* di *Inferno*, XVII, 5 e 9 e XXIV, 95 e 97 è in Id., *Gatti di guerra*, in Id., *Santi di Dicembre*, cit., p. 74 (49 e 52) e in Id., 1939, in Id., *Dietro i cancelli e altrove*, cit., p. 80 (24-25), in entrambi i casi giocando col modello, perché la coda non è più dettaglio zoologico ma, in catacresi, quella di un aereo; *torma : norma* di *Inferno*, XXX, 43 e 45 è in Id., *Martin Muma*, in Id., *Santi di Dicembre*, cit., p. 97 (10 e 15); *tocca : scocca* di *Inferno* XXV 94 e 96 (e altrove) è in Id., *Canzone*, ivi, p. 115 (10 e 12, con variante *rintocca*); *legge : schegge* di *Purgatorio*, XXVI, 85 e 87 è in Id., *Tuberi e grembi*, in Id., *Meridiano di Greenwich*, cit., p. 7 (13 e 15, con variante *elegge*); *vetro : tetro* di *Paradiso*, II, 89 e 91 (ma anche della *Servetta di Monte pascoliana*) è in Id., *Quando partono i treni*, ivi, p. 10 (22 e 24); *solo : brolo* di *Purgatorio*, XXIX, 143 e 147 è in Id., *Corona per un capodanno*, ivi, p. 22 (II, 3 e 6, al plurale); *cuba : tuba* di *Paradiso*, VI, 68 e 72 è in Id., *Consolatio ad uxorem* 2, ivi, pp. 38-39 (16 e 25, con trasformazione parodica del verbo in esotico toponimo – alla maniera di Giovanni Giudici – in una lirica che favoleggia l'altrove); *antelucani : lontani* di *Purgatorio*, XXVII, 109 e 111 è in Id., *Dalle mie parti*, ivi, p. 88 (15 e 19, al singolare, imparando forse dal Pascoli che la volge al femminile nell'*Isola dei poeti* di *Odi e inni*); *sorriso : paradiso* di *Paradiso*, XVIII, 19 e 21 è in Id., *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv*, cit., p. 52 (X, 2 e 6, al plurale); *questo : rubesto* di *Inferno*, XXXI, 104 e 106 è ivi, p. 65 (XXIII, 2 e 4, al femminile); *secco : becco* di *Purgatorio*, XXIII, 26 e 30 è ivi, p. 71 (XXIX, 3 e 6, arieggiato con una seconda parola-rima più oggettuale e povera come *stecco*).

³² Id., *Per un'aquilegia che cambia colore*, in Id., *Santi di dicembre*, cit., p. 77 (29-37).

che si rafforza intrecciandosi all'altra eco di *Purgatorio*, V, 58-59 ("Perché ne' vostri visi guati, / non riconosco alcun"). E nella chiusa della medesima poesia la trama rimica si complica ancora, poiché la coppia (di nuovo distanziata) *mola* : *parola* è prelevata dalla prima terzina di *Paradiso*, XII, 1-3, mentre la dantesca corona dei beati è drammaticamente laicizzata da Bandini in una sorta di macina della "Storia":

"dove vedevo ogni settembre Pound
(quello che macinò più d'ogni altro
grano di Storia sotto la sua *mola*)
e nei suoi occhi, pigre
azzurre cavità,
c'era il silenzio freddo della tigre,
non portavano scritta una *parola*."³³

Analogamente si moltiplicano gli echi rimici danteschi in *Denti*, dove l'evocazione di un dettaglio personale:

"L'eone dove spuntarono e caddero
i miei denti da latte non dà più
suono, ha perso il suo *regno*.
Ne ho narrato gli eventi coi *colori*
a pastello nell'album da *disegno*..."³⁴

rimescola le parole che Stazio rivolge a Virgilio in *Purgatorio*, XXII, 72-79 (ma "disegno", che in Dante ricorre solo qui in rima, è mutato in sostantivo e il "colorare" dantesco si propaga ai "colori" infantili cari al ricordo):

"Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perché veggì mei ciò ch'io *disegno*,
a *colorare* stenderò la mano.

Già era 'l mondo tutto quanto pregno
de la vera credenza, seminata

³³ Ivi, p. 78 (74-80). Sottolineature nostre.

³⁴ Id., *Denti*, in Id., *Quattordici poesie*, cit., p. 10 (21-25). Sottolineature nostre.

per li messaggi de l'eterno *regno*.”

3. *Per un Dante strutturale*

Se il timbro dantesco può anche insinuarsi occasionalmente in alcune rime, senza prodursi forzatamente in più stratificati debiti con la *Commedia*, guarderemo ora invece, e in un certo senso a rovescio, ad alcuni momenti della lirica bandiniana nei quali la presenza di Dante si ispessisce fino a farsi strutturante, entro un unico testo: luoghi di contatto particolarmente acceso con il testo del poema, entro cui ravviseremo un dantismo che potremmo definire ‘intenso’,³⁵ non solo per la flagranza ma anche per l’addensarsi del prestito intertestuale.

Pensiamo, per cominciare, al finale del poemetto *Il ritorno della cometa*, dedicato alla cometa di Halley sulle tracce del precedente pascoliano (*Alla cometa di Halley*, in *Odi e inni*, 1913) che presentava proprio Dante come personaggio protagonista. Ciò che appare significativo è la capacità di Bandini di lavorare sincronicamente su una cornice dantesca ben riconoscibile, l’invocazione al Padre che ha come luogo d’origine il *Padre nostro* di *Purgatorio* XI, 1-21, dubitosamente riscritta (nell’ultima sezione) e inserita in una trama ipotetica pronta poi ad assorbire Dante anche tramite citazioni molto vistose e rifunzionalizzate: “Insegnaci allora a drizzare / il collo al pane degli angeli” ripete infatti *Paradiso*, II, 10-11 (“Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli”) e i contorni del volto paterno (“Sento solo la voce di mio

³⁵ Soprattutto strutturante, invece, è l’uso di un altro grande come Petrarca nella lirica bandiniana. Si veda L. Marcozzi, *Momenti di classicismo lirico in Bandini*, in *Un’altra storia: Petrarca nel Novecento italiano. Atti Del Convegno di Roma 4-6 ottobre 2001*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 279-295.

padre nel vuoto / tornano dall'azzurro le postille / del suo viso bambino")³⁶
 replicano i volti riemersi dal profondo di *Paradiso*, III, 10-13, ma
 trasferendoli dall'aura teologica dell'ultima cantica a un dettaglio più
 direttamente aneddótico-biografico:

“Quasi per vetri trasparenti e tersi,
 o ver per acque nitide e tranquille,
 non sì profonde che i fondi sien persi,
 tornan de' nostri visi le postille”.

Ma il *Ritorno della cometa* sa anche sfruttare le terzine dantesche
 nascondendone per così l'apporto. Pensiamo al motivo centrale del
 poemetto, il ciclo del tempo, il consumarsi della vita e il suo ritorno nel
 ricordo, che si coagula in un passaggio come questo:

“Il *tempo* è un grande albero: quaggiù
 ne vediamo spuntare e cadere le *foglie*
 ma dentro i cieli è la *radice* oscura.”³⁷

È la riscrittura di un'immagine di *Paradiso*, XXVII, 118-120:

“e come il tempo tegna in cotal testo
 le sue radici e ne li altri le fronde,
 omai a te può esse manifesto.”

I versi di Bandini, che incrinano sottilmente la fiducia teologica
 dantesca, si comportano come una sorta di traduzione-chiosa nei confronti
 dell'ipotesto, razionalizzando l'immagine implicita dell'albero e poi
 lasciando emergere uno sguardo (un *noi*) che vede compiersi il ciclo

³⁶ Cfr. F. Bandini, *Il ritorno della cometa*, in Id., *Santi di Dicembre*, cit., p. 40
 (7, 14-15 e 20-22).

³⁷ Ivi, p. 37 (4, 23-25). Si veda M. Natale, “*Il ritorno della cometa*” di Fernando
 Bandini: qualche appunto, in “*Versants*”, 62, 2, 2015, pp. 157-171.

naturale, ma senza cogliere davvero il significato del tempo umano, ben nascosto “dentro i cieli”.

Un simile radicamento tematico di motivi danteschi nella poesia di Bandini si può osservare anche ne *L'ingresso di Gesù a Vicenza*, che narra l'immaginario arrivo di Cristo nella città del poeta e il divino richiamo proprio a lui destinato (“Sei tu, Gesù, che chiami? / E perché proprio me?”), mentre “verranno dai quartieri / i ragazzetti con rami di ulivo / e grideranno *Osanna!*” (con eco di *Purgatorio*, XXIX, 51).³⁸ Qui uno scatto di polemica civile, anch'esso in linea con l'ispirazione dantesca (Vicenza è il luogo della “lenta accidia”, non certo “il clone d'una nuova / Gerusalemme”),³⁹ si accompagna alla citazione esplicita dell'episodio di Cunizza da Romano nella terza cantica, con il ricordo della sua polemica profezia sulla sconfitta dei Guelfi padovani in *Paradiso*, IX, 46-47 (“tosto fia che Padova al palude / cangerà l'acqua che Vincenza bagna”) prima di cedere la parola a Folchetto da Marsiglia (la “luculenta e cara gioia” di *Paradiso*, IX, 37). Cunizza diventa qui una sorta di lare del luogo letterario: come se il vicentino Bandini mostrasse esplicitamente l'intreccio strettissimo fra la *Commedia* e i propri versi.

Ma è anche più interessante che la geografia dantesca, visibilmente sollecitata, si inserisca nella scena naturale di un “martin pescatore” che ha seguito Gesù partendo dalle zone paludose del vicentino:

“Ma indugia sulle rive il martin pescatore
prima che il giorno muoia.
Ha seguito Gesù fin dal *palude*
(quello di cui Cunizza
parla abbassando gli occhi a questa fossa
dalla sua luculenta e cara gioia).
Come fischia di stizza, come dal dardo scossa

³⁸ Cfr. F. Bandini, *L'ingresso di Gesù a Vicenza*, in Id., *Il meridiano di Greenwich*, cit., p. 12 (30-31 e 34-36).

³⁹ Cfr. *ibidem* (37 e 49-50).

dei suoi verdi ed azzurri
 trema la luce che sull'acqua langue!"⁴⁰

Natura e cultura qui si incontrano e il loro sovrapporsi è segnalato anche dalla rima *muoia* : *gioia*, prelevata dallo stesso episodio (*Paradiso*, IX, 37 e 39) e adattata all'uso, perché il morire non è più della "fama" come in Dante ma appartiene creaturalmente al finire del "giorno", su cui "indugia" l'uccello.⁴¹ Un opportuno commento a questa doppia immagine (la piccola patria vicentina e il martin pescatore che migra seguendo Cristo) fornisce del resto lo stesso Bandini, quando sottolinea in un suo saggio già citato l'attenzione di Mandel'stam per le "immagini ornitologiche" dantesche che "corrispondono" a un "istinto di pellegrinaggio, di trasmigrazione", contrapponendole alle "immagini fluviali" che richiamano invece "il concetto di civiltà, di patria e di urbanesimo sedentario".⁴²

Si pensi ora al tema, decisivo per il Novecento, della difficoltà o addirittura dell'impossibilità della parola poetica: anche Bandini, come l'amico e conterraneo Zanzotto,⁴³ ha chiesto a più riprese a Dante di agire da alleato in questa chiave. Pensiamo al motivo del balbettio nella raccolta *Meridiano di Greenwich*, solo accennato nella lirica *El nome* con un travestimento dialettale che pure echeggia la "femmina balba" di *Purgatorio*, XI, 7 ("Parlo da balbo, a paro un turlulú"),⁴⁴ ma svolto pienamente, con aperta riflessione sulla poesia, in *Miracoli*:

⁴⁰ Id., *L'ingresso di Gesù a Vicenza*, cit., pp. 12-13 (50-59).

⁴¹ Sullo spostamento preme qui anche il ricordo di un altro volatile, il passero leopardiano, che va cantando "finché non muore il giorno". Cfr. G. Leopardi, *Il passero solitario*, in Id., *Canti*, cit., p. 111 (3).

⁴² Cfr. F. Bandini, *Il Dante acmetista di Osip Mandel'stam*, cit., p. 84.

⁴³ Si veda A. Zanzotto in *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2011, p. 12.

⁴⁴ Cfr. F. Bandini, *Meridiano di Greenwich*, cit., p. 67 (9). Il motivo dantesco – indizio di una memoria comune più ancora che puro *vis-à-vis* con l'intertesto primario, all'insegna di un tema decisivo per il Novecento – è anche in altre voci, peraltro decisive per Bandini: dal "balbo parlare" montaliano (cfr. E. Montale, *Mediterraneo*, in

“Penso al miracolo di Sant’ Antonio
 che fa parlare un *fantolino* muto
 [...]

e penso ad Omero che sa
 fare anche lui miracoli e dà voce
 (perché preannunci morte) a un cavallo di Achille
 satollo d’immortalità e di biada;
 [...]

Ma il bimbo che ha riavuto la *favella* dal santo
 pieno di gioia batte
 le mani tra gli astanti che gridano al miracolo,
 e la sua voce si alimenta al *lume*
del sole, è un’eco limpida di vive cose: voce
 che tutt’intorno sparge
letizia, non *bordone* roco e atroce
 di qualche cupo nume
 come quella del figlio di Podarge.
 [...]

Studiosi del non-detto, analisti sottili
 della parola che in se stessa reca
 (come affermate) il segno della morte,
 cosa possono aggiungere
 Heidegger e Lacan di fronte a quel bambino?
 [...]

l’infantile primizia d’una lingua,
 quelle parole fino a poco fa sepolte
 che balbettano il mondo porgendo il benvenuto
 al vivere e al morire. [...]”⁴⁵

Id., *Ossi di seppia*, in Id., *L’opera in versi*, Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 58, VIII, 5) fino alle “femmine balbe” di Zanzotto (cfr. A. Zanzotto, *Alla stagione*, in Id., *La Beltà*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 277 [6]) e alla “balba lingua ignota” di Giudici (cfr. G. Giudici, *Sonnet noir*, in Id., *Quanto spera di campare Giovanni*, Milano, Garzanti, 1993, p. 949 [3]). Sul Dante di Zanzotto si veda il contributo di Giorgia Bongiorno in questo stesso fascicolo, su quello di Giudici si veda M. Conti, *Come Giudici fu vinto dalla stella di Dante*, in “Nuova corrente”, LVIII, 147, gennaio-giugno, 2011, pp. 45-79 e C. Di Alesio, *Sul Dante di Giudici*, in “Metti in versi la vita”. *La figura e l’opera di Giovanni Giudici*, a cura di A. Cadioli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 33-52.

⁴⁵ F. Bandini, *Miracoli*, in Id., *Meridiano di Greenwich*, cit., pp. 70-73 (1-2, 10-13, 23-31, 56-60, 88-91). Sottolineature nostre. Per un’ampia analisi di questa lirica si veda F. Latini, *Commento a “Miracoli” di Fernando Bandini*, “Per leggere”, 29, 2015, pp. 69-106.

Ancora una volta Bandini, contrapponendo la freschezza della voce infantile al “segno della morte” che la parola porterebbe con sé, si ispira all’ultima cantica dantesca; non solo al “fantolino / che muor per fame e caccia via la balia” di *Paradiso* XXX, 140-141, ma anche alla sublime confessione del poeta che di fronte al mistero divino paragona la sua parola a quella di un lattante (*Paradiso* XXXIII, 106-108):

“Ormai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante
che bagni ancor la lingua alla mammella.”

È la voce della vita, “eco limpida di vive cose”, a risuonare in questa lingua aurorale come la lingua dei poeti, con la sua “letizia” contrapposta al “bordone roco e atroce” della morte; mentre si recupera anche qui un’immagine ornitologica, la figura degli “augelletti” danteschi di *Purgatorio*, XXVIII, 16-18:

“[...] con piena letizia l’ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime”.⁴⁶

Un’altra lirica di Bandini dove Dante opera come fondamentale suggerimento strutturale, incrociandosi come nell’esempio precedente con il ricordo dell’*Iliade*,⁴⁷ è infine *Rappresentazione della mia morte ai tempi della guerra in Medio Oriente*. Qui assistiamo ad una vera e propria discesa virgiliana e dantesca nel mondo dei morti, con una fedele ambientazione infernale e “stigia”, fino al classico incontro con la madre e alla scena

⁴⁶ Anche il “lume / del sole” di *Miracoli* ripete il “lume del sole” di *Purgatorio*, III, 96.

⁴⁷ Cfr. F. Bandini, *Rappresentazione della mia morte ai tempi della guerra in Medio Oriente*, in Id., *Dietro i cancelli e altrove*, cit., p. 20 (1-5): “Fu mentre in quel mattino di tarda primavera / rileggevo l’*Iliade* in un vecchio slabbrato / libro di scuola e un’orda / di guerrieri-formiche dilagava / sulla terra che molti esseri nutre”.

topica del mancato abbraccio fra le due ombre (in area dantesca si pensi all'incontro con Casella in *Purgatorio*, II, 76-81, che riprende *Eneide*, VI, 700-701): una scena nella quale l'impiego delle tessere dantesche si infittisce. Se infatti le "ombre" che dimenticano "d'essere nude" riecheggiano le "ombre smorte e nude" di *Inferno*, XXX, 26, la "gente d'anime" è prelevata direttamente da *Purgatorio*, III, 58-59 ("da man sinistra m'apparì una gente / d'anime"); la rima interna *catafratte* : *disfatte* serba l'eco anche eliotiana di *Inferno* III, 55-57 ("e dietro le venía sí lunga tratta / di gente, ch'i' non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta") e "gridando alto" ricorda il "gridavan sì alto" di *Inferno*, IX, 50 (ma "alto gridando" è sintagma formulare proprio nell'*Iliade* tradotta da Vincenzo Monti),⁴⁸ mentre più oltre il "velo / di nebbia opaca" ritraduce "né d'altra nebbia che di colpa velo" di *Purgatorio*, XXX, 3 (con rimbalzo fonico di "colpa" in "opaca"):

"Dio, quanta *gente d'anime*. Distinsi
tra la folla i Mirmidoni:
arrivavano urtandosi, senz'ordine,
ma con passo marziale, *ombre* che forse
si pensavano ancora *catafratte*,
scordando d'esser *nude* dopo aver dato il loro
pegno di caldo sangue
alle tante *disfatte* del mio secolo.

[...]

Adesso, tra migliaia e migliaia di larve
io cercavo, *gridando alto* il suo nome,
colei che ci guidava in quel giorno d'estate.
D'improvviso m'apparve lo sparuto
fioco vestigio della sua persona
(staccato appena dal colore stigio
che dovunque avvolgeva anime e cose).
Ma si tenne discosta e non rispose
al mio saluto.

[...]

Ed ecco dentro *il velo*

⁴⁸ Cfr. per esempio V. Monti, "*Iliade*" di Omero, a cura di A. Romano, Milano, Mursia, 2001, p. 433 (XVII, 259).

*di nebbia opaca del suo tenue involucro
vidi nascere il segno di un sorriso
che sembrava tornare dai lontani
recessi della mia fanciullezza sepolta*".⁴⁹

Anche a tralasciare queste ultime e più radicate presenze dantesche, potremmo dire di essere, con Bandini, di fronte a un Dante sfruttato a più livelli: una miniera di figure o di luoghi diventati parte di una memoria comune e facilmente sollecitabile; oppure un Dante che può semplicemente entrare nel bagaglio della propria lingua poetica, con un valore leopardianamente inattuale rispetto alla contemporaneità; o persino un Dante che può incrociare certa grazia lessicale del dialetto veneto. A risultare notevole sarà in ogni caso la sua qualità di luogo disponibile a un usufrutto per così dire naturale (di una perenne "ri-usabilità" di Dante parlava Giudici).⁵⁰ Il serbatoio dantesco resta dunque valido e perennemente attingibile, come un repertorio condiviso e oggettivo, ma senza ridursi a una mera selva di "formule", a un "catalogo di stilemi" o di "valori puramente formali".⁵¹ Questo Dante che ho definito familiare sta piuttosto a testimoniare – insieme alla vitalissima presenza della *Commedia* in un poeta nato nel 1931 – l'intatta fiducia di Bandini di poter far convivere il mondo della propria esperienza con il mondo della letteratura. Sono due sfere la cui separazione coincide con una ferita irrimediabilmente inferta al cuore del poeta come eterno *puer*: una ferita che anche un Dante

⁴⁹ F. Bandini, *Rappresentazione della mia morte ai tempi della guerra in Medio Oriente*, cit., pp. 20-22 (22-29, 43-51, 68-72). Sottolineature nostre. Si veda L. Gamberale, *Proposta di lettura di "Rappresentazione della mia morte ai tempi della guerra in Medio Oriente"*, in "Odeo Olimpico", 30, 2015-2016, pp. 691-722.

⁵⁰ Cfr. G. Giudici, *Un ritratto di Dante*, in Id., *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, p. 59.

⁵¹ Cfr. G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970 p. 84 e p. 91. Si veda anche G. Lonardi, *Con Dante tra i moderni. Dall'Alfieri a Pasolini (seminari e lezioni)*, Verona, Aemme, 2009.

materno (perché tranquillamente citabile, senza troppe ansie da agone col padre)⁵² collabora, sia pur illusoriamente, a medicare.

⁵² Cfr. G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, cit., p. 75 (sulla “maternità dell’*Eneide*” nei confronti della *Commedia*, pensando a Stazio in *Purgatorio*, XXI, 97) e si veda H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, *passim*.



PASCALINE NICOU

LE PARADIS DE GIANNI CELATI

Lunario del paradiso de Gianni Celati est le dernier volet de la trilogie des *Parlamenti buffi*, un triptyque comique qui reprend les trois parties de la *Comédie* de Dante, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. En effet, *Le avventure di Guizzardi* (1972), inspirées du cinéma muet, relatent l'aventure comique d'un personnage qui s'enfuit de chez lui et qui se perd dans les méandres de la vie : vendu à une veuve qui le bourre de nourriture, il s'enfuit à nouveau pour retomber toujours de mal en pis. *La banda dei sospiri* (1976) est une sorte de purgatoire familial d'où l'on ne se purifie pas de ses péchés charnels, tant ils sont au centre du mouvement du monde. *Lunario del paradiso* (1978) représente la phase d'élévation la plus heureuse vers la découverte de l'amour et d'une vie nouvelle, même si la déception couve. Il s'agit donc d'une réécriture parodique qui s'inspire de Dante, le poète qui incarne la multiplicité des possibles stylistiques, le mélange des registres hauts et bas, du comique et du sublime. Dans ces trois livres, Celati invente une écriture chaque fois différente, mais toujours corporelle, décalée, parfois pleine d'incorrections grammaticales (anacoluthes, changements de temps), comme si le héros était un fou, un

lunatique, ou un enfant. Ce “libro di recite e sciocchezze”¹ s’oppose à la littérature sérieuse, mais se construit à partir de Dante, qui est l’autorité à laquelle s’ancrer et à partir de laquelle recréer une autre “comédie”.

Celati, écrivain extrêmement littéraire mais qui revendique paradoxalement le contraire, refuse le rôle d’auteur et tente de revitaliser la littérature par l’oralité.² Appartenant, quoiqu’en marge, au Gruppo 63, il ne reconnaît que l’autorité de Italo Calvino, avec lequel il avait le projet de fonder une revue ;³ et de Calvino il hérite certaines stratégies comiques, comme celle du burlesque mettant en scène des gags en série issus des dessins animés ou du cinéma muet. Son style oral, syncopé, nerveux et comique, lui permet d’afficher sa distance de la tradition du roman réaliste. Ce qui fonde la poétique de Celati est la reformulation parodique et comique des textes de la tradition littéraire.⁴ Rares sont ses livres qui échappent à cette parodie, parfois proche de la satire. Ainsi dans *Comiche* (1971) les catégories traditionnelles du roman s’évanouissent ; la contestation du monde dominant se traduit dans *Costumi degli italiani* (2008) par la représentation d’espaces de répression comme l’hôpital psychiatrique ; et dans *Lunario del paradiso* il s’agit de dénoncer la vie petite bourgeoise des villes de province et les romans d’éducation sentimentale. Même dans sa veine africaine, la parodie de la littérature de voyage ou des reportages ethnographiques s’accompagne d’un message politique et social, comme dans la présentation ironique du touriste en

¹ Cf. G. Celati, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 9.

² Voir C. Hillman, Celati, Flaiano and Bartebyly, the Scrivener : Refusal as Self-Preservation, dans *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pasolini and Celati*, a cura di A. Maggi e R. West, Ravenna, Longo, 2009, p. 187-198.

³ Voir “Alì Babà”. *Progetto di una rivista, 1968-1972*, a cura di M. Barenghi e M. Belpoliti, “Riga”, 14, 1998.

⁴ Voir G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all’opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 45-62.

Afrique dans une nouvelle de *Cinema naturale* (2001) ou dans la vie inventée d'une tribu dans *Fata Morgana* (2005).

Lunario del paradiso est une reformulation parodique du voyage au paradis dantesque. Le personnage et narrateur, Giovanni, est parti en Allemagne revoir un visage rencontré sur une plage italienne, sa Béatrice, Antje. Dans l'errance amoureuse du personnage et la découverte d'un paradis allemand qui se transforme parfois en enfer, l'amour pour Antje est un moyen de s'élever et d'accéder à la béatitude. Celati suggère de cette façon une réécriture ironique de la *Vita Nova* :

“Con la faccia di Antje che avevo visto, attrazione fenomenale, ci facevo sogni d'amore, come Dante e la vita nuova; non resistevo più a stare nel posto dov'ero, volevo pestare coi miei piedi la sua terra.”⁵

Giovanni est parti à l'aventure comme un chevalier errant à la recherche de l'amour et ainsi un visage le comble. Mais ses rêves se heurtent à la réalité décevante, car la jeune fille ne le regarde pas et veut à peine lui parler : Antje est une “piccola walkyria, anche per la durezza della faccia, che a guardarti non si apriva mai un granché”.⁶ Face à cette déception, notre amoureux transi erre dans les prés en appelant sa bien-aimée :

“La chiamavo dovunque Antje, sperando che sbuchi da dietro un cespuglio, o che venga giù dal cielo d'un tratto mandata al pellegrino per grazia di Dio. Invece lei non sbuca e niente succede” “Sarebbe questa la vita nuova e il godere all'estero e tutto quanto” ?⁷

⁵ G. Celati, *Lunario del paradiso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 17.

⁶ Cf. *ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

Même si Celati opère une vraie caricature qui renvoie aux gags de dessins animés ou de films comiques, on peut reconnaître ici le désespoir de Dante qui ne reçoit pas le salut de Béatrice dans la *Vita Nuova* :

“Ora, tornando al proposito, dico che poi che la mia beatitudine mi fue negata, mi giunse tanto dolore, che, partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d’amarissime lagrime.”⁸

Cette histoire d’amour, caricature du douloureux *stilnovismo* de Guido Cavalcanti (“ogni amore va a finire in un dolore”)⁹ et animée par la volonté de s’élever (“un continente tutto di carne, dove io sprofondavo aspirando all’elevazione”),¹⁰ évoque le paysage du *Paradis* :

“Il paesaggio di sfondo mi dava l’idea d’esser emigrato nel paese delle anime, con quei prati di smalto come dice Dante; tutto luminoso al ricordo, acqua limpida, fiori, cielo sereno.”¹¹

et en même temps une contemplation mystique du visage de sa bien-aimée :

“Io non voglio niente, sono in un rapimento gaudioso, vorrei stare a guardarla fisso per ore, vorrei trasmutarmi in lei, succhiare la sua essenza dagli occhi; non essere più io del tutto, essere solo una parte di lei.”¹²

Antje concède quelques fois un sourire à son admirateur :

“Però a un dato momento mi ha fatto un vero sorriso, con una faccia che non avevo ancora visto, ancora più emozionante tra le lentiggini. Allora non mi rialzavo più,

⁸ D. Alighieri, *Vita Nuova*, dans Id., *Opere minori*, a cura di D. De Robertis e di G. Contini, Milano – Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, p. I, p. 71 (XII).

⁹ Cf. G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 19.

¹⁰ Cf. ibidem, p. 43.

¹¹ Ibidem, p. 40.

¹² Ibidem, p. 39.

ero beato [...] Oggi è venuto giù questo segno dal cielo, un suo sorriso da incantarmi, una cosa da annotare nel mio lunario”;¹³

ce qui produit en lui le même effet que le salut accordé par Béatrice dans la *Vita Nova* :

“ [...] passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov’io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande seculo, mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine.”¹⁴

Mais dans *Lunario del paradiso* le réalisme prosaïque entrave toujours le désir d’élévation du protagoniste, précipitant chaque fois dans le comique ou le grotesque. Nous pensons aux rapports qu’ont les deux protagonistes avec d’autres partenaires, ainsi qu’aux fantaisies érotiques qu’inspire à Giovanni la mère d’Antje, fantaisies qui nous rappellent d’ailleurs un autre souvenir dantesque (les sirènes d’Ulysse dans *Purgatorio*, XIX, 7-33) :

“E intanto la signora Schumacher penzolava il piede con quella mossa maliarda. A me nel mezzo sonno sembrava che fosse una specie di sirena, anzi una vera sirena seduta su uno scoglio, con la coda che sguazzava nell’acqua [...] sembrava che no potevamo uscire senza toccarci, lei s’era molto allargata di spalle e anche di bacino, o s’era stretto il corridoio, non so.”¹⁵

Rappelons-nous des ampoules électriques vendues par le père d’Antje, le colonel Schumacher, grâce auxquelles un jour il n’y aurait plus ni faim ni froid ni misère, car le monde va vers la lumière de la raison. Cette vision progressiste, ironiquement incarnée par un ancien nazi, est la

¹³ Ibidem, p. 45 et p. 56.

¹⁴ D. Alighieri, *Vita Nuova*, cit., p. 36 (III).

¹⁵ G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 140-141.

version dégradée de la leçon de Virgile dans la *Comédie*, parce que le paradis terrestre s'est transformé en un suffocant espace petit-bourgeois :

“ ‘Ciofanni ! Tu credi in Dio? credi al paradiso? glaubst du?’ ‘Mi fa, quasi con indifferenza: ma il paradiso è qui! qui! hier! [...] nella casa, nella famiglia, nel cane anche’.

Bevo birra, ci penso un po', mi sento di dargli ragione. Ma certo, ha ragione lui! Questi posti a me piacciono moltissimo, la casa, gli alberi, i prati. Un paradiso terrestre, è la parola: irdisches Paradies.”

“Il maestro sarebbe lui, la mia guida, il mio Virgilio e io come Dante sempre allocchito da tutto. Ah ma lui anche Padre Onnipotente di questo paradiso in terra, non dimentichiamo; io niente, solo un pellegrino”¹⁶

Celati s’amuse alors à réécrire de façon burlesque la vision du *Paradis*, étant donné que les ampoules électriques du colonel permettent d’avoir des visions formées de cercles et de sphères lumineux (“Benissimo, avrò le visioni, divento un santo !”).¹⁷ L’ancien nazi montre la lumière de la vérité et Giovanni voit des carrés verts dans d’autres carrés verts, des cercles rouges dans d’autres cercles rouges, des couples mariés pour l’éternité qui meurent frappés par la mort vengeresse et le drapeau américain. Il y a là un renvoi explicite au spectacle dantesque des âmes lumineuses, à la croix de lumière, à l’aigle, aux chants des bienheureux (*Paradis*, XIV, XVIII, XX) :

“Il vuoto che mi aveva svuotato tutto, facendomi vedere me medesimo di lontano nel cielo di stelle in mirabile visione, quale sballottato burattino che va volando verso la luce che ti rende secco, ti abbaglia e ti annulla: lui le chiamava visioni per scherzo?”¹⁸

Schumacher, philosophe et nouveau prophète, est en vérité le contraire d’un guide spirituel car il fait boire Giovanni et le rencontre dans

¹⁶ Ibidem, p. 49-51 et p. 147.

¹⁷ Cf. ibidem, p. 89.

¹⁸ Ibidem, p. 154.

le quartier des prostituées, une sorte d'équivalent de l'Enfer sur terre. Ici le protagoniste perd son portefeuille et risque de perdre son identité, tenté par la drogue ("quello come niente mi faceva diventare un macumbero sulla via del vizio, come già tentato con le offerte della cannuccia...").¹⁹ Mais le roman suggère une issue, comparable au "pertugio tondo" qui sert de voie de communication entre l'Enfer et les autres règnes d'outre-tombe (*Enfer*, XXXIV, 138): "tutto comunica, il paradiso col quartiere del peccato, questo coi misteri della vita in famiglia, e la vita in famiglia con la bocca dell'inferno".²⁰

Dans le roman de Celati, deux figures (comiques elles aussi) incarnent le salut, les jumelles et le vieux monsieur gris. Les jumelles ("Le due bambine di Sierichstrasse, piccoline, gemelle, con le treccine, mi portavano in giro dappertutto tenendomi per mano")²¹ vont permettre à Giovanni de s'extraire du monde du péché et jouent le rôle d'anges gardiennes : elles lui font la cuisine, des centaines de tartes, lui prêtent des vêtements et de l'argent, elles l'hébergent et le dorlotent ; elles semblent connaître son avenir et lui donnent l'argent pour rentrer chez lui en Italie, lieu qui apparaît ici comme les racines auxquelles il est bon de revenir.

Le vieux monsieur gris est un personnage qui n'apparaît qu'une fois mais qui marque un tournant. Giovanni le rencontre un jour où il a de la fièvre, dans le métro :

"[...] un signore grigio con la barba grigia mi guardava dolcemente [...] Allora mi è insorto di colpo un grande amore per questo vecchio grigio, oltre naturalmente all'amore per Antje e per un sacco d'altra gente che non sto a nominare."²²

¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 199.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 176.

²¹ Cf. *ibidem*, p. 66.

²² *Ibidem*, p. 187.

Ce personnage, qui annule le mal et chante en lui-même une sorte de berceuse qui est une louange aux nuages et à Dieu, incarne une forme de sagesse venue de loin, d'un lointain qui berce et qui rassure et qui symbolise un amour infini pour la création. Dans son délire fiévreux Giovanni revoit aussi sa mère venue le soigner et son père qui lit : le personnage s'abandonne et lâche ses fausses illusions, revient dans le véritable amour, pour sa famille, les siens, sa bien-aimée, une certaine vision de l'au-delà.

D'ailleurs ce vieux monsieur gris est lié à la lumière grise dans laquelle Giovanni revoit ses amis décédés : ceux-ci, comme les âmes de Dante, le poussent à raconter ses aventures, pour eux qui lui ont payé le voyage et pour ceux qui sont morts. Un dernier parallèle avec Dante est donc celui de la mission de l'écrivain : comme Dante doit raconter son voyage ultra-mondain aux hommes, Celati veut raconter cette histoire de jeunesse à ceux qui lui ont permis de faire ce voyage à l'étranger ("Mi tornano in mente le loro facce; molto sono morti adesso e passati nell'aldilà; io rimasto qua a scrivere, ringrazio").²³ Comme pour Dante, sa mémoire lui fait parfois défaut :

"Io non mi ricordavo più se gliele avevo raccontate, oppure se gliele avevo raccontate male, troppo in fretta [...] Ci resta il buco, frammento mancante, pezzo di memoria che si è confuso; neanche la macchina da scrivere riesce a ricordarsi."²⁴

Mais la nébuleuse de l'écriture permet de rendre l'ineffable, d'exprimer ce qui est caché dans le monde et l'inconscient. L'important est de tenir sa promesse en écrivant ce livre, en reconstituant une histoire grâce à ses souvenirs, un roman à partir de ses expériences. Celati confie donc à la parole un pouvoir de rédemption même si ce n'est pas au même niveau

²³ Cf. *ibidem*, p. 19.

²⁴ *Ibidem*, p. 138 et p. 177.

que Dante : la parole poétique ne recrée pas l'univers, mais parler fait oublier ses soucis. Raconter, pour être dans le plaisir, pour oublier les ennuis de la vie, c'est le paradis de Celati :

“Chiunque può notare come gli uomini siano contenti appena possono menar la lingua, perché si dimenticano di tutto e anche di se stessi, persi nei loro giochi di favella come bambini assorti in giochi infantili. E pure se parlano delle proprie disgrazie, quando ne parlano di gusto sono beati, perché le disgrazie diventano fole e loro si perdono dietro al gusto delle fole che fa dimenticare tutto.”²⁵

Celati écrit dans un style qui lui est propre, mélange de langage oral syncopé et de phrases plus longues et plus littéraires, cachant souvent des échos de la tradition antérieure. Il mélange donc les registres, comme Dante, et s'amuse à reprendre le schéma de la *Comédie* pour créer sa propre comédie humaine sous forme de fable chevaleresque moderne : le voyage d'un jeune homme en quête d'amour. L'amour pour Antje lui permet de s'élever dans un sublime relatif ou tout au moins de pallier à sa mélancolie, malgré les élans charnels qui le taraudent ; un faux Virgile le fait planer dans un faux Paradis de lumières électriques tandis que d'autres personnages bénéfiques lui permettent de retrouver son chemin vers l'Italie. Dante est celui qui observe les péchés du monde, les expurge à travers le purgatoire et rejoint le Paradis ; Celati, lui, expurge les péchés de la société (mesquinerie, envie, avarice, péché de la chair) à travers la soif d'amour de héros naïfs, qui n'ont que des visions dégradées du Paradis mais qui retrouvent leur chemin en écrivant leurs histoires de jeunesse.

²⁵ Id., *Parlamenti buffi*, cit., p. 7 (*Congedo dell'autore al suo libro*).



CHIARA GAIARDONI

**DANTE TRA NOVECENTO E DUEMILA:
SU ALCUNE SCRITTURE POETICHE
CONTEMPORANEE**

Le pagine che seguono propongono un percorso tra campioni testuali: l'indagine mirerà ad accertare la persistenza di un sostrato riconducibile a Dante lungo un arco letterario che va dal Novecento inoltrato ai primi anni Duemila.¹ La memoria dantesca si propone e a volte anche si impone alla poesia italiana di oggi in modi diversissimi; per tentare di attraversare un ambito così vasto e variegato, si esamineranno innanzitutto alcune scritture contemporanee che testimoniano una diffusa e larghissima presenza dell'allusività dantesca,² in secondo luogo ci si

¹ Una diversa versione di questo intervento è stata presentata il 6 dicembre 2013 in occasione della giornata di studio *La forme de Dante. Héritages et truquages (Italie, XX^e et XXI^e siècles)*.

² Oltre alla fondamentale lezione di Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot, le rielaborazioni dantesche degli autori qui presentati tengono conto del dantismo magistralmente esercitato da Andrea Zanzotto nelle sue raccolte poetiche. Si veda G. Bárberi Squarotti, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1979, pp. 260-261; S. Verdino, *Racconto della poesia. Il*

soffermerà sulle ricerche poetiche dell'ultimo Fabio Pusterla e sul loro legame (nel nome di Dante) con la poesia di Vittorio Sereni.

1. *Riscritture parodiche, ludiche, dissacratorie*

Un primo tipo di recupero è quello che esplicita al massimo grado la propria fonte, in rapporto stretto con la parodia ma anche animato da una forte istanza etica. È il versante più sperimentale e avanguardistico della recente produzione italiana; le forme abbandonano la *medietas* metrico-stilistica e si disgregano tendendo alla prosa, oppure (al contrario) si contraggono irrigidendosi in forme chiuse come la sestina o il sonetto, secondo un fenomeno tipico degli anni Ottanta.

Al gruppo di autori che si avvicinano a Dante con lo strumento della parodia appartiene Rosaria Lo Russo.³ Dalla sua officina esce una scrittura non facile, spesso mescolata con suggestioni teatrali e segnata da materiali *Kitsch*, inserti osceni, impasti linguistici inconsueti (primo fra tutti l'accostamento di toscano e dialetto calabrese). Ma il confronto assai teso con la tradizione non diventa mai un totale scarto e il rapporto con il passato è pur sempre un rapporto di filiazione, anzitutto con Dante. Non a caso un titolo della poetessa, *Lo Dittatore Amore* del 2004,⁴ evoca *Purgatorio*, XXIV, 53-54, e un altro titolo, *Comedia* del 1998, ricalca il

Novecento europeo, Genova, De Ferrari, 2005, p. 110; e per Zanzotto il contributo di Giorgia Bongiorno in questo fascicolo.

³ Di Rosaria Lo Russo si veda, fra l'altro, *L'Estro*, Firenze, Franco Cesati, 1987; *Sequenza orante implorazione derelizione implorazione*, Firenze, Gazebo, 1995; *La Pissera* (con M. P. Moschini e L. Ugolini), postfazione di C. Lapucci, Salerno, Ripostes, 2003.

⁴ Si veda Ead., *Lo Dittatore Amore*, Milano, Effigie Edizioni, 2004 e per la carica allusiva dei titoli G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 44-46.

titolo del poema ma con esplicito rinvio (come *Nota finale*)⁵ alla falsa derivazione dal latino *comedere*: rendendo manifesta l'importanza anche metaforica del dato corporeo e dell'atto fagico in questa scrittura poetica, che per molti versi somiglia a una "abbuffata linguistica".⁶ Non solo sul piano dello sviluppo strutturale e narrativo Lo Russo è memore di Dante (*Comedia* inscena un percorso iniziatico ovvero un "romanzo allegorico in versi"⁷ che si concluderà con la raccolta del 2004),⁸ ma inserisce anche sovente puntuali riferimenti alla *Commedia* in forma di citazioni decontestualizzate.⁹ Si legga per esempio *Piano sequenza di cucina toscana con ben tetragona donna*, con il suo titolo che rinvia a *Paradiso*, XVII, 24 ("ben tetragono ai colpi di ventura") e la citazione "Mi prese a gabbo: lo disse malalingua a mamma e babbo!"¹⁰ che rimanda a *Inferno*, XXXII, 7-9 ("ché non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo, / né da lingua che chiami mamma o babbo"); oppure *Recita di fine anno al rondò di Bacco*, dove *Purgatorio*, VII, 73-75 ("Oro e argento fine, cocco

⁵ Cfr. R. Lo Russo, *Comedia*, prefazione di E. Pagliarani, Milano, Bompiani, 1998, p. 84 ("*Comedia*, com'è ovvio, dal latino *comedere*").

⁶ Cfr. E. Pagliarani, *Prefazione*, in R. Lo Russo, *Comedia*, cit., p. V. Sul tema della corporeità si veda *Antipatriarchismo* (intervista all'autrice), in T. Lisa, *Poetiche contemporanee. Dialoghi con 10 poeti italiani*, Arezzo, Zona, 2006, pp. 77-78.

⁷ Cfr. R. Lo Russo, *Lo Dittatore Amore*, Milano, Effigie Edizioni, 2004, p. 77.

⁸ Si veda M. Simonelli, *Postfazione* a R. Lo Russo, *Poema (1990-2000)*, con interventi di C. Bello Minciocchi e M. Simonelli, Arezzo, Zona, 2013, p. 203. Si vedano anche le raccolte Ead., *Crolli*, Firenze, Le Lettere, 2012; Ead., *Poema (1990-2000)*, con interventi di C. Bello Minciocchi e M. Simonelli, Arezzo, Zona, 2013; Ead., *Nel nosocomio*, Pavia, Effigie, 2016; Ead., *Controlli* (con D. Vergni), Monza, Mille Gru, 2016.

⁹ L'autrice parla di "centonizzazione": cfr. R. Lo Russo, *Comèdia & Comedia*, all'indirizzo elettronico www.rosarialorusso-poesia-performance.it/wpsiterlr/wp-content/uploads/2016/11/comèdiacomedia-saggio.pdf. Si veda il concetto di "transcontestualizzazione" in L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, New-York – London, Routledge, 1985, pp. 11 ss.

¹⁰ Cfr. R. Lo Russo, *Piano sequenza di cucina toscana con ben tetragona donna*, in Id., *Comedia*, cit., p. 27. Si veda P. Pellini, *Brevi note su Dante nella poesia del Novecento italiano. Con una lettura sereniana*, in *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli, 2006², p. 198.

e biacca, / indaco, legno lucido e sereno, / fresco smeraldo in l'ora che si fiacca”) si ritrova in “vèglia io fui burattina tutta fiacca [...] di cocco e biacca”.¹¹

Altrettanto combinatoria e parodica, ma anche ricreativa e dissacrante, è la poesia di Paolo Gentiluomo, un esponente (con Marco Berisso, Piero Cademartori e Guido Caserza) del gruppo genovese Altri Luoghi che ingloba volentieri nei suoi versi codici e materiali eterogenei e non necessariamente letterari. Di nuovo la presenza della *Commedia* è tangibile, come dimostra soprattutto la raccolta *La ragion totale* del 2007 dove le citazioni dantesche, più o meno celate, fanno parte di un ludico e provocatorio *bricolage*.¹² Ad esempio il testo *Welcome to the Hotel Gran Paradiso* (nella serie *Apriti cielo!*) mette in scena Narciso (*alter-ego* del poeta)¹³ e lo trasporta in un Paradiso diventato un albergo,¹⁴ mentre il testo *Viva la pappa col paradiso (edenici sunt)* ci presenta Alighiero come uno scolaro, facendosi beffa della *Commedia* e trivializzandola anche per mezzo di citazioni distorte.¹⁵ La scrittura parodica di Gentiluomo è davvero anomala: libera da qualsiasi rispetto per l'*auctoritas* ma anche priva di *vis*

¹¹ Cfr. R. Lo Russo, *Recita di fine anno al rondò di Bacco*, in Id., *Comedia*, cit., p. 30 (20-23).

¹² Si veda M. Manganelli, *Paolo Gentiluomo*, in *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Roma, Sossella, 2005, p. 718.

¹³ Si veda cfr. P. Gentiluomo, *Primavera ombelicale di Narciso*, in *L'anello che non tiene. Poesia Oltre-modernità Antagonismo: sui limini della nuova enunciazione poetica*, Note introduttive di R. Barilli e T. Ottonieri, Reggio Emilia, Elytra, 1992, pp. 66-68.

¹⁴ Si veda P. Gentiluomo, *Welcome to the Hotel Gran Paradiso*, in Id., *La ragion totale*, Arezzo, Zona, 2007, p. 72.

¹⁵ Si veda Id., *Viva la pappa col paradiso (edenici sunt)*, ivi, pp. 81-84.

polemica, è animata soltanto dal *divertissement*, dalla malizia di un gioco fine a se stesso.¹⁶

Anche il genovese Lorenzo Durante¹⁷ partecipa nei primi anni Ottanta a un'esperienza poetica che persegue esiti avanguardistici mediante il recupero della tradizione. Come altri componenti del gruppo K. B. (Marcello Frixione, Tommaso Ottonieri e Gabriele Frasca),¹⁸ egli rielabora le forme metriche antiche e scrive una *Sestina prima* e una *Sestina fugata* antologizzate in un volume del 1992 (la *Sestina prima* è poi ricomparsa nel volume *Àlcali* del 1996).¹⁹ Sono precisamente due *contrafacta* danteschi che serbano il ricordo di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*;²⁰ nella prima sono i contenuti ad essere intaccati, con un brutale abbassamento erotico e parodico anche mediante l'inserimento di un vocabolo osceno fra le parole-rima; nella seconda (che riprende i versi del precedente tentativo) si sfilaccia in sessantaquattro quartine la stessa struttura della sestina, attraverso un'ulteriore regola versificatoria che sembra richiamare la fuga musicale. L'esperimento è una brillante rivisitazione di questa forma

¹⁶ Altri titoli di Gentiluomo sono *Novene irresistibili*, Cosenza, Periferia, 1995; *Catalogo*, Arezzo, Zona, 1998; *I segreti di Francesca*, Roma, ilmiolibro self publishing, 2012; *L'onnivoro digiuno*, Nocera, Oedipus, 2014.

¹⁷ Pseudonimo di Carlo Donzella, con un rinvio al *Fiore* dantesco.

¹⁸ Acronimo di *Kryptopterus Bicirrhis*, nome scientifico di una specie ittica. L'attività del gruppo è testimoniata dal volume *Beat. Riscritture da King Crimson*, Napoli, Editoriale Aura, 1982-1983.

¹⁹ Si veda L. Durante, *Sestina prima* e *Sestina fugata*, in *L'anello che non tiene. Sui limini della nuova enunciazione poetica*, cit., pp. 50-51 e pp. 52-57; Id., *Sestina*, in Id., *Àlcali*, Cosenza, Periferia, 1996, pp. 68-69. L'ultima opera poetica di Durante è *Quarantore*, Nocera, Oedipus, 2016.

²⁰ Si veda G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, p. 391 e A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 100.

metrica (già recuperata da Giosue Carducci nel 1885),²¹ che ha avuto una certa fortuna nella più recente poesia italiana.²²

Condivide con Durante un particolare interesse dantesco²³ l'altro genovese Marcello Frixione, filosofo del linguaggio e studioso di logica, animatore dell'ampio e variegato Gruppo 93 (nell'orbita del quale si possono considerare ugualmente Lo Russo, Gentiluomo e Durante)²⁴ e poeta di gusto barocco e manierista.²⁵ Dante affiora specialmente nella raccolta *Ologrammi* del 2001, dove spesso l'autore adotta non a caso la terzina, non disdegna i prelievi lessicali dalla *Commedia* (*traligna*, *guazzi*,

²¹ *Notte di maggio*, compresa nel 1887 in *Rime nuove*, era uscita nel 1885 nella "Domenica del Fracassa" col titolo *Sestina*.

²² Dagli anni Ottanta in poi non sono mancati i recuperi delle forme metriche chiuse (si parla infatti di 'neometricismo'). In particolare il riferimento alla sestina, che può essere accompagnato dalla memoria dantesca, è presente nella prima raccolta di Gabriele Frasca (*Poesie da tavola*, in *Rame* del 1984), ma anche nei testi di Patrizia Valduga (*Al poco giorno la troppa mia notte e Tristemente il mio giorno temprà il tempo*, nella silloge *Medicamenta e altri medicamenta* del 1989), nella raccolta d'esordio di Marcello Frixione (*Diottrie* del 1991) e in *Allegoriche* di Guido Caserza (2001). Si veda poi Id., *Sestini*, in Id., *Flatus vocis*, Puntoacapo, Pasturana, 2014, pp. 5-12. Per la critica (oltre al volume già citato di Frasca) si veda A. Cortellessa, *Una 'Tafelmusik' di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell' "ipersestina" di Gabriele Frasca*, in *Anticomoderno 2. La sestina*, a cura di F. M. Bertolo, P. Canettieri, A. P. Fuksas, C. Pulsoni, Roma, Viella, 1996, pp. 81-103; G. Lavezzi, *Riconoscere l' "usate forme": Petrarca e la metrica del Novecento*, in *Un'altra storia: Petrarca nel Novecento italiano. Atti Del Convegno di Roma 4-6 ottobre 2001*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 77-79; A. Afrìbo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, cit., pp. 100-101.

²³ Sul rapporto di Frixione con la tradizione si veda *Marcello Frixione. Tradizione e tecnologia* (intervista all'autore), in T. Lisa, *Poetiche contemporanee. Dialoghi con 10 poeti italiani*, Arezzo, Zona, 2006, pp. 65-72. La sua raccolta più recente è *Concologia per l'occhio e per la mente*, Pavia, Fiorina, 2016.

²⁴ Il gruppo è nato nel 1989 con il fine programmatico dell'autoscioglimento allo scadere, appunto, del 1993. Si veda R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-avanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, pp. 58-79 e P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 36-39 e pp. 95-96.

²⁵ Si veda A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 483.

rabbuffa)²⁶ e recupera anche dei frammenti più ampi: si veda *ninfa sotto la doccia*, i cui endecasillabi (“irrorà nice il getto della roggia / [...] / di finto nembo simulata pioggia”)²⁷ riecheggiano *Inferno*, XI, 71-73 (“che mena il vento, e che batte la pioggia, / [...] / perché non dentro da la città roggia”); oppure *ninfa indossa gli occhiali da sole*, dove quattro versi (“indossa eurilla le brunite lenti / onde il soverchio sensibile lima. / pure – schermando l’esca – non è spento // il raggio che nel petto ne cucina”)²⁸ rielaborano *Purgatorio*, XV, 7 e 15 (“E i raggi ne ferien per mezzo ’l naso [...] che del soverchio visibile lima”).

Pure l’attività di Guido Caserza si può ricondurre al movimento d’avanguardia Gruppo 93, dove appaiono numerose le manifestazioni di attenzione alla parola dantesca. La silloge del 2001 che Caserza intitola significativamente *Allegoriche* contiene espliciti riferimenti all’Alighieri, come in questo esempio che evoca il cardinale Camillo Ruini e rimanda (insieme ad altri prestiti lessicali)²⁹ a *Inferno*, XXI, 122:

“ [...] ecco
il prete svelto dalla forma snella:
Ruini ciriatto e sannuto dal retto
parlare. La sua zanna dalla tigna
consunta stipa nella lingua il freddo
sanguè del sorcio”.³⁰

²⁶ Si veda M. Frixione, *se il verbo (un tempo en sof) fini seconda*, in Id., *Ologrammi*, Rapallo, Zona, 2001, p. 28; Id., *whaam! (r. lichtenstein)*, ivi, p. 34; Id., *saetta ciaffo lampo tigrino*, ivi, p. 55. Si veda rispettivamente *Paradiso*, XII, 90 e XX, 58; *Inferno*, XXII, 72; *Inferno*, VII, 63.

²⁷ Cfr. M. Frixione, *ninfa sotto la doccia*, in Id., *Ologrammi*, cit., p. 18 (1-3).

²⁸ Cfr. Id., *ninfa indossa gli occhiali da sole*, ivi, p. 16 (1-4).

²⁹ *Tigna* rimanda a *Inferno*, XV, 111 e XXII, 93. *Stipa*, fra l’altro, rinvia a *Inferno*, VII, 19.

³⁰ G. Caserza, *Due (Il Ruini)*, in Id., *Allegoriche*, postfazione di M. Berisso, Milano – Salerno, Oedipus, 2001, p. 13 (2-7).

La poesia fa parte della prima sezione della raccolta, *Galleria*, composta in decima rima e dedicata a tredici personaggi del nostro tempo, degradati e sottoposti a feroce satira (in toni aspri e ‘petrosi’ propriamente danteschi) come un’attualissima schiera infernale.³¹ L’assunzione del linguaggio della *Commedia* non è dunque ispirato a una stilizzazione parodica, ma corrisponde a una denuncia civile munita di altissimo profilo etico,³² anche se in qualche caso l’invettiva pare sconfinare nella maniera. A Dante si guarda insomma come a un poeta militante: proprio questo è un elemento di novità nel quadro della ricezione dantesca italiana degli ultimi decenni.

2. *Sul dantismo di Fabio Pusterla*

La ricerca del ticinese Fabio Pusterla è molto vicina, per una sua poetica delle cose, a quella di Vittorio Sereni e in entrambi i casi un simile mimetismo oggettuale ha origini dantesche. Qui la memoria del grande modello (auspice anche Montale) investe anzitutto i significati e lascia trasparire con molta discrezione le suggestioni della *Commedia*, che agiscono spesso sottotraccia. Alternando versi liberi a versi tradizionali, questa poesia trova ancora una parvenza di equilibrio formale, sia pure continuamente minacciato e riaffermato, instaurando un rapporto peculiare con la tradizione: non imitazione ma rispettosa allusione, nella distanza.

³¹ La sezione presenta rilevanti affinità, in prospettiva dantesca, con la sezione omonima compresa in *Ologrammi* di Frixione. Si noti che Caserza (come avviene con altri poeti della sua generazione) non adotta fedelmente lo schema della terzina incatenata dantesca ma si limita a farvi riferimento, senza citarla direttamente.

³² Si veda M. Berisso, *Postfazione*, in G. Caserza, *Allegoriche*, cit., p. 116. *Galleria* avrà poi un seguito e un superamento prima con *Malebolge* (Nocera, Oedipus, 2003), poi con *Malebolge. Libretto espansibile* (Nocera, Oedipus, 2006) da considerare come un “terzo stadio evolutivo”. Cfr. M. Berisso, *Postfazione*, ivi, p. 77. Di Caserza si vedano anche, oltre al citato *Flatus vocis, Opus Papai* (Arezzo, Zona, 2016) e *Resto due. 44 bagatelle per gatto e carillon* (Arezzo, Zona, 2018).

La presenza dantesca è costante e ben visibile nel *corpus* poetico di Pusterla, dagli esordi fino a *Corpo stellare* uscito nel 2010,³³ e si conferma anche nelle ultime prove: consideriamo allora la raccolta *Argéman* del 2014 e la *plaque* recentissima *Variazioni sulla cenere* del 2017.³⁴ In queste opere Dante emerge per alcune esplicite riprese citazionali che fungono, per così dire, da orientamento semantico, come in questi versi che riprendono *Purgatorio*, XXIV, 2-3 (“ma ragionando andavam forte, / sì come nave pinta da buon vento”):

“Un tempo era tutto più difficile,
passare al primo colpo un miraggio:
maglie chiuse o ganasce,
una pianura quotidiana, a suo modo feroce;
nessuna *nave pinta da buon vento*
(anzi, a un'altra dogana, finita chissà come
nella canicola di un'assordata pianura,
un maresciallo spiegava all'apprendista: ‘Alla voce
capitano della nave tu non devi scrivere
nulla, perché qui il mare non ci sta’), nessuna
reciproca cortesia.”³⁵

³³ Si veda C. Gaiardoni, “Era un'ombra / a tenerci per mano”. Fabio Pusterla, *la poesia nel segno di Dante*, in “Comunicare letteratura”, 3, 2010, pp. 89-112 e G. Orelli, *Presentazione di “Concessione all'inverno” di Fabio Pusterla*, in *Lezioni bellinzonesi 8. Testi e interventi di e su Giorgio Orelli*, a cura di F. Beltraminelli, Bellinzona, Liceo Cantonale – Edizioni Casagrande, 2015, p. 25.

³⁴ Altri successivi contributi, fra saggistica e poesia, sono F. Pusterla, *Nella luce e nell'asprezza*, Torino, Coup d'idee / Edizioni d'Arte, 2015; Id., *Pierres-Pietre*, Edizione francese e italiana, Tesserete – Paris, Pagine d'Arte, 2015; Id., *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, Napoli, Edizioni D'If, 2015; Id., *Ultimi cenni del custode delle acque. Quattordici frammenti*, Messina, Carteggi Letterari / Le edizioni, 2016; E. Schick – G. Papa – F. Pusterla, *Flora ferroviaria ovvero la rivincita della natura sull'uomo. Osservazioni botaniche sull'area della stazione internazionale di Chiasso 1969-1978*, a cura di S. Candolfi e N. De Carli, Chiasso – Milano, Florette – Humboldt Books, 2016; C. Babino, *Ophelia*, a cura di F. Pusterla, Messina, Carteggi Letterari / Le edizioni, 2017.

³⁵ F. Pusterla, *Posto di frontiera*, in Id., *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014, p. 15 (1-11).

L'autore si carica quasi interamente del processo euristico, distinguendo graficamente il segmento della *Commedia* e al contempo indicando la modalità interpretativa con cui il lettore è tenuto ad avvicinare il testo di partenza e di arrivo: la spia dantesca è posta per differenziazione, la frontiera rievocata da Pusterla infatti non è un passaggio dove si procede spediti (come Dante con Forese sulla sesta cornice purgatoriale), ma un luogo di incontri e colloqui “*un tempo tesi*” e talvolta drammatici. Così in *Versi dell'assenza di luce* la *Commedia* emerge nel secondo periodo (seguita, nella parte restante della lirica, dal *Canzoniere*):

“Stamani il freddo irrigidisce il cielo, i passi
cricchiano sull'asfalto. L'acqua è ferma,
quasi mutata in *crystallina pietra*. Non gru
che a stormi vanno nella bruma...”³⁶

Il poeta non ci affida il compito di individuare la fonte, in questo caso meno nota, specificando in una chiosa al testo che quella “*crystallina pietra*” viene dalle *Rime* e precisamente dalla sestina rinterzata *Amor, tu vedi ben che questa donna*.³⁷ Il rimando questa volta è rafforzativo, non procede per differenza ma tradisce una confidenza dell'autore anche con gli scritti danteschi meno frequentati; al contrario dell'altra poesia *Tri corner un penanty* che si chiude col famoso sintagma “*virtute e canoscenza*”, questa volta di nuovo in senso contrastivo rispetto al testo finale.³⁸

Ma il caso più rilevante di riuso della parola dantesca nella produzione recente di Pusterla è senza dubbio rappresentato dalle poesie che vanno a comporre *Variazioni sulla cenere*, un libello in gran parte

³⁶ Id., *Versi dell'assenza di luce*, ivi, p. 87 (1-4).

³⁷ Si veda D. Alighieri, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, in Id., *Rime*, a cura di G. Contini, in Id., *Opere minori*, a cura di D. De Robertis e di G. Contini, Milano – Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, p. I, p. 432 (26).

³⁸ Cfr. F. Pusterla, *Tri corner un penanty*, in Id., *Argéman*, cit., p. 64 (16) e *Inferno*, XXVI, 120.

costruito intorno al frammento “Cenere, o terra” (dal verso di *Purgatorio*, IX, 115 che illustra il colore della veste dell’angelo di guardia alla porta d’entrata, “Cenere, o terra che secca si cavi”). Il sintagma viene inserito, quasi con cadenza mantrica e non contrassegnato dal corsivo, in ciascuna delle dodici poesie che rappresentano la prima sezione dell’opera, denominata anch’essa *Cenere, o terra* e permeata da una vaga atmosfera purgatoriale³⁹ (attestata pure dalle presenze angeliche):

“È rimasto sul suolo un alone
 tenue nella penombra del posteggio
 sotterraneo. Un colore di *cenere, o terra*,
 come una tunica smessa. Auto difettosa,
 scarico? O forse l’ultimo angelo
 ha preso il volo da qui, lasciando indietro
 la sua ombra e ora stinto,
 intangibile *erra*,
 sordo alla pace e alla *guerra*,
 perduto per sempre?

(Altrove il Collegio degli Angeli
 non ha che finestre sprangate.)”⁴⁰

Accanto alle citazioni vere e proprie non mancano, nella recente poesia di Pusterla, richiami più generici a immagini dantesche, per lo più infernali. Così la prima cantica affiora nel “Flegetonte” e nelle “ombre di gente in transito” presenti nella serie *Settimana nell’ombra*,⁴¹ nelle “trombe d’averno” di *Regole per il custode della piccola porta*⁴² e infine nell’“onda nera degli anni” che richiama l’“onda bruna” di *Inferno*, III, 118 in *Terra*

³⁹ Altrettanto inequivocabile è l’esplicito richiamo a *Purgatorio*, XX, 139 nel verso “*immobili e sospesi i gabbiani del vento*”: cfr. F. Pusterla, *Cenere, o terra*, in Id., *Variazioni sulla cenere*, Venezia – Mestre, Amos, 2017, p. 23 (IX, 9).

⁴⁰ Ivi, p. 17 (III, 1-12). Sottolineature nostre. Si noti la ripresa delle rime di *Inferno*, II, 1-6 (*terra-guerra-erra*).

⁴¹ Cfr. Id., *Settimana nell’ombra*, in Id., *Argéman*, cit., p. 72 (V, 6) e p. 73 (VI, 9).

⁴² Cfr. Id., *Regole per il custode della piccola porta*, ivi, cit., p. 79 (I, 5).

ritrovata.⁴³ Pensiamo soprattutto al bel ritratto di un “ragazzotto” in *Libellula*, dove le allusioni alla quinta bolgia dei barattieri con i diavoli alati e la pece bollente si uniscono a un richiamo preciso a *Inferno*, XXII, 131 (Ciampolo di Navarra che “giù s’attuffa”⁴⁴ all’arrivo di Alichino):

“Ehi capo’ mi chiede un ragazzotto dietro l’angolo,
ritto accanto a uno scooter *stercorario*,
che sulla non immensa
fronte indossa un diadema piumato,
Toro Seduto o Geronimo,
‘posso rubarle un minutino, solo per due questioni?
È una ricerca di mercato!’ E prima di ascoltare
la eventuale risposta o il diniego
giù s’attuffa, sventaglia
ilare il suo bel mitra di domande:
[...]
e ‘Merda!’ fa ‘devo schizzare, grazie
mister’ e va, *sventoloso* di piume,
vespa del fango che cavalca un dromedario”.⁴⁵

Una terza variante del dantismo di Pusterla, nelle sue raccolte più recenti, si manifesta a livello strutturale e nel complesso dei significati, in continuità rispetto ai libri precedenti⁴⁶ Tale continuità si riconosce nella ‘poesia delle cose’ e del dato empirico, come filiazione diretta da Sereni e Montale, e certo in questo Pusterla ritorna una lunga linea di espressivizzazione del dettato⁴⁷ che non dimentica la *Commedia*; a noi tuttavia preme osservare come l’ultimo tratto del percorso poetico pusterliano sia l’ideale prosecuzione di un viaggio compiuto dall’Io lungo

⁴³ Cfr. Id., *Terra ritrovata*, ivi, p. 89 (I, 11).

⁴⁴ Un’altra occorrenza è in *Inferno*, XXI, 46.

⁴⁵ F. Pusterla, *Libellula*, in Id., *Argéman*, cit., pp. 202-203 (III, 1-10 e 26-28).

⁴⁶ Si veda Id., *Concessione all’inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985; Id., *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 1989; Id., *Le cose senza storia*, ivi, 1994; Id., *Pietra sangue*, ivi, 1999; Id., *Folla sommersa*, ivi, 2004; Id., *Corpo stellare*, ivi, 2010.

⁴⁷ Si veda P. V. Mengaldo, *Fabio Pusterla*, in G. Bonalumi, R. Martinoni, P.V. Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Dadò, 1997, p. 395.

un paesaggio fortemente materico, in grado di guardare ancora a quella “folla sommersa” che i versi, a distanza di un decennio, non rinunciano a rappresentare. Non a caso *Argéman* si apre con *Annuncio ai viaggiatori* (non solo quelli coinvolti nel racconto poetico, ma tutti coloro che seguono il tracciato segnato nella raccolta) e la poesia successiva è, significativamente, la già citata *Posto di frontiera*. È un cammino che possiamo definire dantesco, non tanto o non solo alla luce dei versi di *Libellula*:

“ [...] Cosa sai ancora chiedere
ai giorni, e in che gironi
di quale purgatorio ti incammini
controvoglia, a testa china e questa volta
a passi lenti e in fondo in fondo rassegnato”;⁴⁸

ma piuttosto perché in esso siamo accompagnati da coloro che non ci sono più, i deboli, gli emarginati. Si vedano per questo i lontanissimi autori di un’iscrizione in *Fili de le pute*, l’uomo “pazzamente / ubriaco” in *Rampa*, dinanzi al quale il padre dell’autore (nuovo Virgilio) “disse di non temere e andare avanti”;⁴⁹ si vedano i “cadaveri dei poveri” in *Verso Heraclea* e la donna uccisa “forse per sbaglio dopo una vita sbagliata” in *Cronaca nera*;⁵⁰ si vedano, ancora, il “soldato ribelle di Roma, poi decapitato, / della legione tebana” (Sant’Ursus) in *Lettura a Klosterplatz* e il “caldo di voci amiche, / già trascorse ma vive nel ricordo e nell’ombra / del pensiero” in

⁴⁸ F. Pusterla, *Libellula*, cit., p. 199 (I, 36-40). “A passi lenti” riecheggia *Inferno*, VI,101 (“de l’ombre e de la pioggia, a passi lenti”) e *Purgatorio*, XX, 16 (“Noi andavam con passi lenti e scarsi”).

⁴⁹ Si veda F. Pusterla, *Fili de le pute*, in Id., *Argéman*, cit., pp. 44-45 e cfr. Id., *Rampa*, ivi, p. 51 (18-19 e 21).

⁵⁰ Cfr. Id., *Verso Heraclea*, ivi, p. 52 (16) e Id., *Cronaca nera*, ivi, p. 53 (12).

Amaranthus palmeri,⁵¹ e finalmente si vedano l'ombra di un padre in *Da un lontano Natale*:

“Dice che appena un'ombra a lei rimane
del padre ridotto a zero dalla tisi
presto divelto non solo dall'elenco dei vivi
ma dai nomi della memoria”⁵²

e il *Congedo* della raccolta affidato alla libellula:

“*Libellula gentile*
vola
fatti veloce
lieve traversa i nemi
di chi più si dispera
e non ha voce,
[...]
Giù nelle vite perse
nei solchi profondissimi di nero...”⁵³

Anche in *Variazioni sulla cenere* appaiono “le ombre dei dispersi, / i molti amici già andati”,⁵⁴ poiché “i vivi hanno sul palmo / la cenere dei morti”⁵⁵ e il connubio fra morte e cenere era ben presente anche in *Sereni*:

“I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.”⁵⁶

⁵¹ Cfr. Id., *Lettura a Klosterplatz*, ivi, p. 138 (III, 7-8) e Id., *Amaranthus palmeri*, ivi, p. 182 (V, 27-29).

⁵² Id., *Da un lontano Natale*, ivi, p. 49 (1-4).

⁵³ Id., *Congedo*, ivi, p. 213 (1-6 e 10-11).

⁵⁴ Cfr. Id., *Cenere, o terra*, cit., p. 23 (IX, 12-13).

⁵⁵ Cfr. Id., *Terra di lavoro*, in Id., *Argèman*, cit., p. 188 (I, 13-14).

⁵⁶ V. Sereni, *La spiaggia*, in Id., *Gli strumenti umani*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni con uno scritto di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, p. 236 (9-12).

Proprio come privilegiata mediatrice nei confronti del modello dantesco (con una narrazione poetica sostenuta non solo da incontri ma anche da colloqui),⁵⁷ la figura di Sereni è determinante anche nella scrittura più recente di Pusterla. Si pensi per esempio al tema sereniano della luce sia negli *Strumenti umani* che in *Stella variabile*,⁵⁸ che Argèman ripropone associandolo al motivo del volo e in continuo contrappunto con gli esempi danteschi, per così dire secolarizzando il movimento ascensionale della *Commedia*. L'elemento luminoso si oppone talvolta all'ombra e al buio, come ultimo approdo di un itinerario che non evita il dolore e la pena: così accade per esempio in *Ospedale del giocattolo* ("la via lenta che sali verso i colli / tu chiami, luminosa")⁵⁹ e in *Versi dell'assenza di luce* che si concludono con un'apostrofe alla luce stessa ("eccoti, anche solo un istante");⁶⁰ in *Terra di lavoro* ("un sasso sale a luce / qualcosa che conduce / scampolo di verità")⁶¹ e anche nella sezione *Lungo il cammino* ("E basta uno squarcio tra le nuvole a cambiare tutto, un po' di luce a colorare il mondo. Ma basta, poi?").⁶² Allo stesso modo *Variazioni sulla cenere* chiude emblematicamente la sezione *Cenere, o terra* sotto il segno della luce:

"Cenere, o terra? Luce, semplicemente,

⁵⁷ Si veda F. Pusterla, *Intorno a un'antica domanda*, in Id., *Argèman*, cit., pp. 119-120; Id., *Dialogo di marzo*, ivi, p. 121; Id., *Estate in bilico*, ivi, p. 126 (I); e C. Gaiardoni, "Era un'ombra / a tenerci per mano". *Fabio Pusterla, la poesia nel segno di Dante*, cit., p. 89 e pp. 108 ss.

⁵⁸ Oltre a *La spiaggia*, si veda V. Sereni, *Le ceneri*, in Id., *Gli strumenti umani*, cit., p. 168 (6); Id., *Il grande amico*, ivi, p. 180 (2); Id., *Appuntamento a ora insolita...*, ivi, p. 188 (2-3); Id., *Posto di lavoro*, in Id., *Stella variabile*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 245 (6 e 13); Id., *Rimbaud scritto su un muro*, ivi, p. 315 (10).

⁵⁹ Cfr. F. Pusterla, *Ospedale del giocattolo*, in Id., *Argèman*, cit., p. 162 (IV, 19-20).

⁶⁰ Cfr. Id., *Versi dell'assenza di luce*, ivi, p. 88 (24).

⁶¹ Cfr. Id., *Terra di lavoro*, cit., p. 197 (IV, 22-24). Sottolineature nostre.

⁶² Cfr. Id., *Nebbia*, ivi, p. 148.

trama di luce che si arresta un attimo
nell'onda dei capelli traversati dal vento.

[...] la vita
che continua. Come nei tuoi capelli,
anche in loro la luce si accende
e si attenua e perdura.

[...]
un cammino si è compiuto.

La strada che prosegue fa un po' meno paura."⁶³

Il corto-circuito fra Dante, Sereni e Pusterla scatta anche in *Argèman*, centrale nella raccolta proprio perché ad essa sembra affidato il suo significato ultimo (e appunto una scura libellula si staglia sulla chiara copertina del volume). In questi sei componimenti si sentono gli echi di una poesia della sereniana *Stella variabile*, *La malattia dell'olmo*: in entrambe sono presenti uno spensierato ambiente lacustre o fluviale, alla stagione autunnale, ma anche e ancora al motivo del volo e a quello della memoria, fino alla ripresa comune del lessema *scocca* (“Scocca / da quel formicolio / un atomo ronzante” e “Scoccata / come un’analogia dall’arco teso”)⁶⁴ che è in ambedue i casi un preciso ricordo di *Purgatorio*, XXXI, 16-20. Ci preme tuttavia rilevare che se l’ipotesto della *Commedia* (il terzo canto dell’*Inferno*) agisce dissimulato nella composizione di Sereni,⁶⁵ proprio questo canto è citato esplicitamente nella *Libellula* di Pusterla (*Inferno*, III, 109-117), in cui ritroviamo il “barcaiolo [...] d’anime”, le “foglie” autunnali e le “anime” dei trapassati:

⁶³ Id., *Cenere, o terra*, cit., p. 27 (XII, 1-3, 8-11 e 19-20).

⁶⁴ Cfr. V. Sereni, *La malattia dell'olmo*, in Id., *Stella variabile*, cit., p. 306 (14-16) e F. Pusterla, *Libellula*, cit., p. 201 (II, 37-38); e anche Id., *Fiume di Mancanza*, in Id., *Argèman*, cit., p. 155 (25): “e un minuscolo dardo scocca”.

⁶⁵ Si veda A. Girardi, *Rileggendo “La malattia dell'olmo”*, in Id., *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 209-222 e C. Gaiardoni, *Due letture da “Stella variabile”: sulla poesia di Sereni, il suo Dante e altro*, in *Il dono delle parole. Studi e scritti per Gilberto Lonardi*, Verona, Gabrielli, 2013, pp. 133-168.

“poi l’altro, barcaiolo o pastore
d’anime, che leggeva le piste sulle foglie
d’ottobre o di novembre, poi il profeta
silenzioso, quelle voci
negate o rinnegate, di speranza... Tutti andati,
inghiottiti o fatti pietra.”⁶⁶

Come si vede dalle esperienze poetiche qui ripercorse, la *Commedia* oggi è ‘vicina’ non solo perché possiede lo statuto di una *auctoritas*, ma anche perché offre ad una riflessione critica sul mondo i toni dell’irriverenza e i linguaggi del grottesco, che hanno un ruolo importante nella poesia contemporanea. L’“incontenibile sperimentality” e la “totale spregiudicatezza verso il reale”,⁶⁷ del resto, sono due modelli di azione poetica che Dante continua a offrire ai suoi lettori, aprendo un ventaglio amplissimo di scritture o riscritture possibili; e queste non si limitano certo alla semplice parodia o alla provocazione avanguardistica, ma toccano le ragioni più profonde della poesia dantesca e riflettono anche quel “rinnovato interesse [...] per la forma”⁶⁸ che è così tipico di molta recente poesia italiana.

⁶⁶ F. Pusterla, *Libellula*, cit., p. 200 (II, 21-26).

⁶⁷ Cfr. G. Contini, *Dante oggi*, in Id., *Un’idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001³, p. 68.

⁶⁸ Cfr. G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, cit., p. 384.

MATERIALI / MATERIALS



ENRICO CASTRO

**SOURCES AND ANALOGUES: THE “INVOCATIO
AD MARIAM” IN CHAUCER’S “THE SECOND
NUN’S PROLOGUE”**

The Second Nun’s Prologue from Geoffrey Chaucer’s *The Canterbury Tales* is an excellent example of sources and analogues: the story’s narrator – a nun – pronounces an *Invocatio ad Mariam* after four introductory stanzas, of which lines 36 to 74 are significantly allusive to other works.

1. “*The Second Nun’s Prologue*” and Dante’s “*Paradiso*”

The formal praise of the Virgin begins at the second stanza of the Invocation, at line 36. Critics have identified verses 36-56 as modelled on the prayer to the Virgin, which is at the very beginning of *Paradiso*, XXXIII. Lines 45-49, instead, are seen as a digression.¹ The praise, then,

¹ See C. Brown, *The Prologue of Chaucer’s “Lyf of Seint Cecile”*, in “*Modern Philology*”, IX, 1911, p. 5.

starts with line 36 and shows a eulogistic pattern in the anaphoric form with *thou*, which had already been employed in the previous stanza. Here lies a stylistic difference between the two Invocations. The style of Chaucer's Invocation differs from Dante's as it employs an anaphorical *figura*, in which the same word or phrase is repeated at the beginning of consecutive tercets or clauses. It comes from early Christian hymns and from liturgical forms of prayer, which were influenced by classical and biblical patterns of style structured in an anaphorical form with *thou*.² But if on the one hand the style is different, on the other their meaning is similar and Chaucer's following line becomes remarkable in its rhetorical use of antithetic parallelism to set forth the basic paradox of the Virgin and the Passion of St. Cecile³ ("Vergine madre, figlia del tuo figlio", "Thow Mayde and Mooder, doghter of thy Sone").⁴

The first main resemblance comes at line 36 of the *Prologue*, which is almost the same as the first line of St. Bernard's prayer (the one of Dante, attributed to the saint). It starts by aggregating two different nouns that are in both Chaucer and Dante: virgin and mother, daughter and mother of God. These words signal the Virgin's transcendence over human nature, while to the reader they seem contradictory. These dual attributes are antithetical and naturally opposite, but at the same time they remain supernaturally real and true. These antitheses would be used by Petrarch

² See P. M. Clogon, *The Figural Style and Meaning of "The Second Nun's Prologue and Tale"*, in "Medievalia et Humanistica: an American Journal for the Middle Ages and Renaissance", III, 1972, p. 222.

³ See *ibidem*, p. 224.

⁴ *Paradiso*, XXXIII, 1 and G. Chaucer, *The Second Nun's Prologue*, in Id., *The Canterbury Tales*, in Id., *The Riverside Chaucer*, edited by L. D. Benson, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 262 (36).

too, as they already existed as a liturgical canon and module ("Dei genitrix Virgo, genuisti qui te fecit", "Del tuo parto gentil figliuola e madre").⁵

The verses collect centuries of theology and Marian devotion and tradition, together with some rhetorical and stylistic devices, such as alliterations of the consonants or the chiasmic sequence. These antitheses are a fact, as the actuality of Mary's mystery is within Christian faith: in both cases, this line shows the first three main features given theologically to Mary, defining an extraordinary factuality – Virgin, mother, daughter of her son (God). These prayers to the Virgin are intimately and profoundly felt by the tellers, the Nun and St. Bernard respectively, who try to juxtapose the finite to the infinite, knowing their personal worthlessness and Mary's depth and magnitude.⁶ This antithetical theological meaning between human humbleness and Mary's magnificence becomes even clearer, as the comparison continues:

"Umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura."

"Thow welle of mercy, sinful soules cure,
in whom that God for bountee chees to wone,
thow humble, and heigh over every creature,
thow nobledest so ferforth oure nature,
that no desdeyn the Makere hadde of kynde
his Sone in blood and flessch to clothe and wynde."⁷

⁵ R. A. Baltzer, *The Little Office of the Virgin and Mary's Role at Paris*, in *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, edited by M. Fassler and R. Steiner, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 476 and *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCLXVI, 28.

⁶ See C. Pacelli, *Il canto XXXIII del Paradiso*, Torino, SEI, 1959, pp. 9-10.

⁷ *Paradiso*, XXXIII, 2-6 and G. Chaucer, *The Second Nun's Prologue*, cit., p. 262 (37-42).

Both authors report the oxymoron *umile e alta* and *humble and high*, even if in two different places, echoing Mary's giving thanks to the Lord, as she does in the *Magnificat* canticle in the Gospel according to Luke.⁸ This antithetical parallelism not only shows Mary's humbleness in her attitude – a very important feature in classical and Biblical eulogy – during the Annunciation, but also shows that Mary is high over every creature not only as being blessed – full of grace – among women, but also for her attitude. Mary's humility is the antithesis of Eve's pride, and as Mary is the prototype of all virgins and brides, humble and high over every creature will also be the attitude of St. Cecile later in the tale.⁹ What is also clearly similar in these two passages, is the fact that both authors want to celebrate the concept of Mary as *theotokos* – in ancient Greek “God-bearer” – as they mention the choice of God to dwell in Mary.¹⁰ Chaucer, in particular, affirms this concept twice, once more than Dante. He adds a couple of lines right before the oxymoron between the humbleness and height of Mary. This slight difference reflects a bigger difference: Chaucer allows himself to digress at will from Dante's tercets, creating longer verses, stating and restating the same idea and even adapting the words to the solemnity.¹¹ In these passages, the writers want to show that human nature reaches its height of nobility only in Mary, as its creator did not disdain to take human form into her and being then called “son of man”:

“Nel ventre tuo si raccese l'amore,

⁸ Luke 1, 46-49: “Magnificat anima mea dominum [...] quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes quia fecit mihi magna qui potens est”.

⁹ See P. M. Clogan, *The Figural Style and Meaning of “The Second Nun’s Prologue and Tale”*, cit., p. 225.

¹⁰ See G. Palmenta, *La Vergine Madre nella “Divina Commedia”*, Catania, Edizioni Paoline, 1971, p. 211.

¹¹ See C. Brown, *The Prologue of Chaucer’s “Lyf of Seint Cecile”*, cit., p. 12.

per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra' mortali,
se' di speranza fontana vivace."

"Withinne the cloistre blissful of thy sydis
took mannes shap the eterneel love and pees,
that of the trine compass lord and gyde is,
whom erthe and see an hevene out of relees
ay heryen; and thou, Virgine wemmelees,
baar of thy body – and dweltest mayden pure –
the Creatour of every creature."¹²

The authors want to enlighten the audience as to the Incarnation of God, which could take place only due to the Immaculate Conception of Mary. They express differently the concept of the Incarnation as a product of God's love toward human kind. If Chaucer focuses on the carnal aspect of the Virgin, Dante goes beyond in order to add a theological notion: Mary's light shines above all the others.¹³ In heaven, she enlivens the blessed people's charity and, on earth, she revives mortals' hope. In fact, Chaucer says that God, described as the eternal Love and Peace, whom all the creation praises without ceasing, became man-shaped within a spotless virgin's body, but preserving its virginity and leaving Mary a pure maiden. Dante, on the other hand, says that the flame of God's love, already switched off by sin and sinners, can now be reignited again in Mary only because, within her womb, the Love between God and man can be renewed and therein the celestial rose of the blessed people can flourish. If the meaning is similar, another stylistic difference can be seen in this comparison, which is how the writers refer to Mary's womb. Chaucer's way is the most interesting, since he uses a metaphoric periphrasis. Using a

¹² *Paradiso*, XXXIII, 7-12 and G. Chaucer, *The Second Nun's Prologue*, cit., p. 262 (43-49).

¹³ See G. Palmenta, *La Vergine Madre nella "Divina Commedia"*, cit., p. 211.

periphrasis, he makes the audience reflect a bit more on the miracle of the Incarnation. This metaphor actually was already present in the traditional Christian hymnology. This choice to use a metaphor instead of direct words is even more coherent if we think that the teller is a nun, a figure that must pay as much attention and reverence as possible while referring to Mary, to whom she mainly looks up.

This importance given to Mary becomes finally much stronger in the last comparison. Both poets use the following last passages in order to explain that Mary does not remain alone and inaccessible, but bends with love towards sorrowing humanity and from her merciful hands all blessings come down:

“Donna, se’ tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre,
sua disianza vuol volar senz’ali.
La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiata
liberamente al dimandar precorre.
in te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s’aduna
quantunque in creatura è di bontate.”

“Assembled is in thee magnificence
with mercy, goodnesse, and with swich pitee
that thou, that art the sonne of excellence
nat oonly helpest hem that preyen thee,
but often tyme of thy benygnytee,
ful frely, er that men thyn help biseche,
thou goost biforn and art hir lyves leche.”¹⁴

The Virgin’s heavenly attributes – as both poets say – are magnificence, mercy, goodness and pity. Above all Chaucer says that the Virgin is “the sonne of the excellence”, exactly as Dante says she is the force of a midday sun, an image inspired by St. Bernard’s commentary on

¹⁴ *Paradiso*, XXXIII, 13-21 and G. Chaucer, *The Second Nun’s Prologue*, cit., p. 262 (50-56).

the *Canticum Canticorum*.¹⁵ The fourth stanza of the *Prologue* stresses the Virgin's heavenly function as mediator of all graces, emphasising Mary's benignity in not simply helping those who pray to her, but often interceding for the needy before they seek her aid. Both poets are providing the audience with a new image of Mary: according to Christian theology, in fact, they consider her as the heart of the triumphant, purgative and militant Church; there is no blessing, which does not pass through Mary and it would be folly to think to reach salvation without her help.¹⁶ Both authors use a pressing excited rhythm of words and a mounting tone which direct the attention of the audience to the first prerogative of the powerful Queen, her benevolence in helping and relieving not only those who beg for it but also those who do not or cannot.¹⁷ Just before the final imploration, like a resounding victory, the last verses seem to run toward the goal, which is the request for help.

The work done by Dante and Chaucer to write using theological allusions becomes very complicated in these final passages, as they try to concentrate in a few lines some very important themes, such as Mary's virtue, sum of all the virtues. If on the one hand they can create almost a majestic, triumphal ending which closes their laudatory part, on the other side the virtues – mercy, pity, magnificence and goodness – are borrowed by the poets from a wide theological and even lay tradition. Augustine, for instance, defines mercy as compassion created in our heart by someone else's misery,¹⁸ and Dante says that mercy is the mother of benefit.¹⁹

¹⁵ Bernard de Clairvaux, *Sermones super Cantica Canticorum*, edited by J. Leclercq, C. H. Talbot, H. M. Rochais, Romae, Editiones Cistercenses, 1957, vol. I, p. 238 (33, IV, 7): "Vultus tuus meridies est"; *Canticum Canticorum*, 1, 6: "Indica mihi quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie."

¹⁶ See G. Palmenta, *La Vergine Madre nella "Divina Commedia"*, cit., p. 213.

¹⁷ See B. Matteucci, *Mater Christi*, Roma, Edizioni Paoline, 1964, p. 718.

¹⁸ Aurelius Augustinus, *De Civitate Dei. Libri I – X*, edited by B. Dombart and A. Kalb, Turnhout, Brepols, 1955, p. 254 (IX, 5): "Quid est autem misericordia nisi

According to the Italian poet, pity is a noble disposition of the soul ready to receive love, mercy and other charitable passions and it makes other gifts shine.²⁰ About magnificence, Thomas Aquinas notes that it is the wide and beautiful intention to do great and lofty things.²¹ Finally, goodness embraces and includes all the virtues, reaching the summit of human dignity and, according to Dante, is the mother of all the other virtues.²²

Not only are lines 36-56 of *The Second Nun's Prologue* a free translation of a passage in *Paradiso*, but also the meaning and aim of these parts are almost the same in Dante and Chaucer. This part is indeed a remarkable synthesis of the lauds of Mary and a universal praise, which will be followed by a special praise: it will be different between Dante and Chaucer, according to their context and goal. Some critics²³ are persuaded that Chaucer added those lines at a later period: being taken from Dante, they could hardly have been written when he was young, whereas the life of St. Cecile seems to have been quite a juvenile work.

alienae miseriae quaedam in nostro corde compassio, qua utique si possumus subvenire compellimur?”

¹⁹ D. Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Garfagnini, Roma, Salerno, 1997, p. 5 (I, 1): “Misericordia è madre di beneficio”.

²⁰ Ibidem, p. 105 (II, 11): “Una nobile disposizione d’animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia e altre caritative passioni [...] fa risplendere ogni altra bontade col lume suo”.

²¹ Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, vol. 42, edited by A. Ross & T. Gilby, London, Blackfriars, 1966, p. 174 (II, 134): “Magnificentia est rerum magnarum et excelsarum, cum animi quadam ampla et splendida propositione”.

²² D. Alighieri, *Convivio*, cit., p. 41 (I, 10): “la grandezza de la bontà, la quale è madre conservatrice de l’altre grandezze”.

²³ See G. Chaucer, *The Complete Works*, edited by W. W. Skeat, Oxford, Clarendon Press, 1926, vol. 5, p. 403.

2. *Marian Theology as a source*

The first main matter of Marian theology is the Immaculate Conception. Chaucer, in fact, refers to Mary as a spotless virgin ("Virgine wemmelees") and Dante as the lady who ennobled humanity ("l'umana natura nobilitasti"), being born without original sin. To become the mother of the Saviour, Mary was enriched by God with gifts appropriate to such a role: Dante probably was thinking of the angel Gabriel at the moment of the Annunciation, saluting her as full of grace.²⁴ This epithet given her by the angel can be read in two different, complementary ways. The first as Mary's capability to give the free assent of her faith to the announcement of her vocation, because it was necessary that she be wholly borne of God's grace. The second, adopted by Chaucer and Dante, that Mary, full of grace through God, was redeemed from the moment of her conception.

It is very interesting that two medieval authors were so convinced of the Immaculate Conception, since it is a recent theological dogma: the issue of the Immaculate Conception of the Virgin Mary was frequently debated and attracted much theological interest in the fourteenth century. Aquinas rejected the doctrine of the Immaculate Conception, formulating, instead, a theory of sanctification which was bestowed either at birth in her mother's womb or occurred only at the moment of the Incarnation of Christ. The Dominicans Robert Holcot, Gregory of Rimini and Nicholas Triver defended Aquinas and became known as the Maculists. In the camp of the Franciscans, Scotus carried out an attack on Aquinas' theory of sanctification and argued that God actually preserved the Virgin Mary from original sin since the beginning of creation and that her preordained

²⁴ *Luke*, 1, 28: "et ingressus angelus ad eam dixit ave gratia plena Dominus tecum".

Immaculate Conception exempted her at all time from the stain of original sin. Scotus' influence spread quickly in Oxford and Paris through the help of the Franciscans, who became known as the Immaculists, and in the second half of the fourteenth century they won many theologians over to their ranks. The doctrine was finally defined at the Counsel of Basel in 1439, but the battle continued until 1854, when Pope Pius IX proclaimed it a dogma, almost five centuries after Chaucer.

The other doctrine of Marian theology is the Incarnation of God, which is advocated four times by Chaucer and three times by Dante. Chaucer, indeed, refers to Mary as the lady in whom God chose to dwell ("in whom that God for bountee chees to wone"), as the lady thanks to whom God had no disdain to clothe and wrap His Son in flesh and blood ("that no desdeyn the Makere hadde of kynde his Sone in blood and flesh to clothe and wynde"), as the lady of which the blessed cloister of her body God took man's shape within ("withinne the cloistre blisful of thy sydis / took mannes shap the eterneel love and pees") and finally as the lady who bore from her body the Creator of every creature ("thou [...] / baar of thy body [...] / the Creator of every creature"). Dante, on the other hand, refers to Mary as a mother ("Vergine madre"), as the lady thanks to whom God decided to become flesh ("che'l suo fattore non disdegnò di farsi sua fattura") and he also says that it was in her womb that Love revived ("Nel ventre tuo si raccese l'amore"). Chaucer's Mariology, revealed mainly here in the Invocation, shows the influence of the Immaculists, though not as strong as in Dante's defence. In fact, Chaucer changes the meaning of Dante, which sets forth the idea that the Maker did not disdain to become his own creature, following the traditional theme of *factor factus creatura*. Perhaps, Chaucer's intention was to focus less on the Immaculist view, and

more on the nobility of Mary and on the very human act of nativity.²⁵ Referring to Mary in this way, the authors want to enlighten their audience about the basic Christian theological idea, which is that the Word became flesh, so that humanity might know God's love. Dante and Chaucer must have known very well the Holy Scriptures, as the Incarnation is there affirmed ("et Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam eius gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis").²⁶ What the poets are doing here is just perpetuating what the Church has affirmed for centuries, namely, not only the true Incarnation of God's Son come into flesh, but also (since the first Ecumenical Council of Nicaea in 325) that the Son of God is begotten, not made, of the same substance – in Greek *homousios* – as the Father. It is also clear that Chaucer and Dante embraced the doctrine of Mary's predestination, since God wanted the free cooperation of a creature to prepare a body for his son. For this – they agree – since eternity God chose as the mother of his Son a daughter of Israel, Mary from Nazareth.

Finally, the third important theological doctrine present in the comparisons above is the doctrine of Mary's Perpetual Virginity. Her everlasting virginal condition is due to her divine motherhood, as both poets underline, while referring to her as a maiden, a mother and a daughter of her son. Probably, both authors have in mind when Elizabeth salutes Mary at the prompting of the Spirit before the birth of her son, as *Mater Domini*.²⁷ However, this maternity has something spectacular, as the poets note. If on one hand Jesus was conceived only by the power of the Holy Spirit in the womb of the Virgin Mary, on the other they also underline the corporeal aspect of this event. From the couples of adjectives used, it is

²⁵ See *ibidem*, p. 226.

²⁶ *John*, 1, 14.

²⁷ *Luke*, 1, 43.

clear that the writers think of the virginal conception of Jesus as a divine work that surpasses all human understanding and possibility, exactly as Mary answers the angel.²⁸ The poets show Mary as an ever-virgin lady – *aeiparthenos* in Greek. In fact, the faith in the virginal motherhood led the Church to proclaim, during the second ecumenical council of Constantinople in 553, Mary’s real and perpetual virginity, even in the act of giving birth to the Son of God made man.

3. “*The Second Nun’s Prologue*” and medieval hymns

Though Chaucer appears to be imitating Dante’s prayer to the Virgin, a re-examination shows the existence of some resemblances with other medieval works.²⁹ As a matter of fact, the Invocation itself consists of an enumeration of Mary’s accomplishments and virtues and Chaucer – probably Dante too – was very likely following the popular hymns to the Virgin: the expression “Thow welle of mercy, sinful soules cure”, not found in Dante’s Invocation, describes the Virgin’s role as mediator and this is one of her principal virtues mentioned in medieval Latin hymn sequences to Mary. This kind of enumeration – called in Greek tradition aretology or eulogy, and in Christian usage doxology – was very popular during the Middle Ages and the consistent use of typological or figurative interpretation gave the hymn eulogies a very specific aspect. The history of salvation through Christ’s Incarnation in Mary’s womb became a *leitmotif* of the providential harmony of world history. In the twelfth and thirteenth centuries – the flowering period of mediaeval Latin hymnology –

²⁸ Ibidem, 1, 34: “Dixit autem Maria ad angelum quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco”.

²⁹ See G. H. Gerould, “*The Second Nun’s Prologue and Tale*”, in *Sources and Analogues of Chaucer’s Canterbury Tales*, edited by W. F. Bryan and G. Dempster, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1958, pp. 664-684.

metaphors, such as the idea of a womb as a cloister, were associated with another kind of figures: plays on rhymes and sounds which also had a symbolic meaning.³⁰ We may think that some images and phrases in the Invocation might have simply been drawn from the common currency of medieval hymns to the Virgin and that Chaucer was drawing on a long tradition, rather than imitating any particular source, while writing *The Second Nun's Prologue*.³¹

On the other hand, it is possible to link lines 43-49 and lines 57-68 of *The Second Nun's Prologue* to two precise examples of this medieval tradition, that are the opening of Venantius Fortunatus' hymn *Quem Terra*³² and the Marian antiphon *Salve Regina*. Chaucer could have found both texts, already translated into English, in the *Little Office of the Hours of the Virgin Mary*, a liturgical office that was made widely accessible to the members of the laity through its inclusion both in the Latin version of the Book of Hours and in the Middle English *Prymer, or Lay Folks' Prayer book*.³³ The third stanza of the Invocation re-uses the verses by Venantius Fortunatus:

“Withinne the cloistre blissful of thy sydis
took mannes shap the eterneel love and pees,
that of the trine compass lord and gyde is,
whom erthe and see an hevne out of relees
ay heryen; and thou, Virgine wemmelees,
baar of thy body – and dweltest mayden pure –
the Creatour of every creature.”³⁴

³⁰ See E. Auerbach, *Dante's Prayer to the Virgin and Earlier Eulogies*, in “Romance Philology”, III, 1949, pp. 10-11.

³¹ See S. Reames, “*The Second Nun's Prologue and Tale*”, in *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*, edited by R. M. Correale and M. Hamel, Cambridge, D. S. Brewer, 2002, p. 492.

³² See J. W. George, *Venantius Fortunatus, a Poet in Merovingian Gaul*, Oxford, Oxford University Press, 1992, *passim*.

³³ See S. Reames, “*The Second Nun's Prologue and Tale*”, *cit.*, p. 492.

³⁴ G. Chaucer, *The Second Nun's Prologue*, *cit.*, p. 262 (43-49).

“The cloister of Marie berip̄ him whom þe erþe, watriſ and hevenes worschipeſ, louten, and prechen, þe which governeþ þe þre maner ſchap of þe world.”³⁵

Continuing with the account of human salvation, this stanza interweaves dogmatic and historical details in a symbolic rhetoric. The opening figure of the “cloister blissful of thy sydis” is a symbolic expression of the union of history and dogma: the event of the Incarnation of a God-man who represents eternal love and peace and the dogma of human salvation through redemption are put forth here in a concrete and realistic way. There is a sort of spontaneous joy at both the natural and supernatural event of the Incarnation within Mary’s cloister, which is her womb: all nature (earth, sea and heavens) reacts in giving praise, echoing the incipit of *Psalms 96*.³⁶ These lines conceal this joyful activity as the reaction of the earth to its creator becoming flesh: the earth comes to life as Christ is born and will be resurrected. With this expression, the poets want to include humbly also themselves among those praising beings, as they are addressing their hymn of thanksgiving not only to Mary but also, through her, to Christ as Creator and Redeemer of the world. A fundamental idea in the passages is that the nature reacts to the divine act of Incarnation

³⁵ *Impnus: Quem Terra*, in *Hours of the Blessed Virgin – I. Matins*, in *The Prymer, or Lay Folks’ Prayer book*, with several facsimiles, edited by H. Littlehales from the Ms. Dd. 11, 82 ab 1420-30 a. d., in the library of the University of Cambridge, London, Early English Text Society – Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1895, p. I, p. 2. The Latin version attributed to Venantius Fortunatus can be read in R. M. Moorsom, *A Historical Companion to Hymns Ancient and Modern*, London, Parker and Co., 1889, p. 65: “Quem terra, pontus, aethera / colunt, adorant, praedicant, / trinam regentem machinam / claustrum Mariae bajulat”.

³⁶ Nicholas of Hereford, J. Purvey, J. Forshall and F. Madden, *The Books of Job, Psalms, Proverbs, Ecclesiastes, and the Song of Solomon according to the Wycliffite Version*, Oxford, Clarendon Press, 1881, p. 152. “Singe ye a newe song to the Lord; / all erthe, syngye ye to the Lord” Convergent adoration was a characteristic feature of both classical and biblical eulogies as found in Horace’s ode to Augustus and in the medieval hymn *Te Deum Laudamus*, both invocations. See P. M. Clogan, *The Figural Style and Meaning of “The Second Nun’s Prologue and Tale”*, cit., p. 227.

positively and autonomously, because man and nature are created in a parallel and complementary existence, both centred on God. But Chaucer adds something more to that, as he adds the image of Mary as immaculate and ever-virgin. This image is used not only to unify the thought of the poem but also to keep its direction as a hymn firstly to Mary: the passage, with its New Testament and theological overtones, appropriately summons up the idea of God's choice for the cloister of the woman to whom the Invocation is addressed. The final lines of the stanza refer again to the mystery of the "virgine wemmeles", and the expression "the creatour of every nature" repeats and comments upon the central paradox of the Incarnation. Though only a human creature, the Virgin possessed all the goodness that could be contained in a creature. This is not only a theological statement, but also an authorial statement, and it is on it that also the final supplication is based.

Another important source for the Invocation present in *The Second Nun's Prologue* is the celebrated Marian antiphon, *Salve Regina*.³⁷ In this case, we find a list of five borrowings from the antiphon, which probably circulated both in Latin and in Middle English:

"Now help, thow meeke and blissful faire mayde,
me, flemed wrecche, in this desert of galle;
think on the womman Cananee, that sayde
that whelpes eten somme of the crommes alle
that from hir lordes table been yfalle;
and though that I, unworthy sone of Eve,
be sinful, yet accepte my bileve.

And, for that feith is deed withouten werkis,
so for to werken yif me wit and space,
that I be quit fro thennes that most derk is!
O thou, that art so fair and ful of grace,
be myn advocate in that heighe place".³⁸

³⁷ See C. Brown, *The Prologue of Chaucer's "Lyf of Seint Cecile"*, cit., p. 7.

³⁸ G. Chaucer, *The Second Nun's Prologue*, cit., p. 263 (57-68).

“Hail, queene, modir of merci, oure liyf, oure swetnesse & oure hope, hail! to þee we crien, exiles sones of eve; to þee we siȝen, gronyng in þis valey of teeris; þerfor turne tu usward þi merciful iȝen, & shewe to us ihesu, þe blessid fruyt of þi wombe, aftir þat we ben passid hennes. O þou deboner, O þou meke, O þou swete maide Marie, hail!”³⁹

In the third line of the antiphon the expression “outlawid sones of Eve” refers to all humankind (sinful because of the original sin) and humankind’s destiny in this world as a pilgrimage towards the glorious afterlife. In Chaucer the phrase becomes “flemed wrecche [...] sone of Eve”,⁴⁰ referring to the author-teller himself as a banished exile (from the Saxon *wræcca*).⁴¹ Likewise, the vocative expression “oure advocat”, in the fifth line of the antiphon, is changed by Chaucer into “be myn advocate”: again, what in the antiphon was of many, now is just of one, the teller himself. Another borrowing is taken from the fourth line of the antiphon, “in þis valey of teeris”, turned by Chaucer into “in this desert of galle”: the term means bitterness and indicates a sad place – the world – where humankind is forced to live, but it might also be an allusion to the name Mary, which has the same root as the Hebrew *mar*, bitter.⁴² Finally, Mary’s invocative epithets are present in both texts: what on the one hand closes the antiphon (“O þou deboner, o þou meke, o þou swete maide”), on the

³⁹ [*Antem*]: *Salve Regina!*, in *Hours of the Blessed Virgin – Concluding Devotions*, in *The Prymer, or Lay Folks’ Prayer book*, cit., p. 34.

⁴⁰ The phrase occurs also in G. Chaucer, *Troilus and Criseyde*, edited by S. A. Barney, London, Norton Critical Edition, 2006, p. 181 (III, 933): “Dulcarnoun called is ‘flemyng of wrecches’”. Thomas Raynesford Lounsbury has suggested as the source of Chaucer’s, a sentence in St. Bernard’s *Tractatus ad Laudem gloriosae Virginis Mariae*, (“Respice ergo, beatissima Virgo, ad nos proscriptos in exsilio filios Evae”). See T. R., Lounsbury, *The Learning of Chaucer*, in Id., *Studies in Chaucer*, New York, Harper & Brothers, 1892, vol. 2, p. 389.

⁴¹ Walter William Skeat claimed that this expression is unsuitable for the supposed narrator, the Second Nun: she would have said “daughter”, just because she is a woman (see G. Chaucer, *The Complete Works*, cit., p. 404). In my opinion, Skeat here does not take into consideration the existence of the Biblical masculine-generic gender.

⁴² See *ibidem*.

other opens the real appeal for help in Chaucer's Invocation ("thow meeke and blissful faire mayde").

4. *Chaucer, Matthew and Dante*

In the fifth stanza, Chaucer digresses once more from Dante's eulogistic prayer in order to introduce the biblical figure of the Canaanite, a non-Jewish woman who worshipped Jesus in the pagan district of Tyre and Sidon where Jesus had retired to devote himself to the instruction of the apostles.⁴³ The term Canaanite underlines the importance of the miracle performed for a woman who belonged to the traditional enemies of Israel:

"And she came, and worshipped him, and said, Lord, help me. Which answered, and said, It is not good to take the bread of children, and cast to hounds. And she said, Yes, Lord; for whelps eat of the crumbs, that fall down from the board of their lords'. Then Jesus answered, and said to her, A! woman, thy faith is great; be it done to thee, as thou wilt. And her daughter was healed from that hour."⁴⁴

In the Gospel account of the event, Jesus enlightens the apostles as to a new idea that would ultimately free the new Christians from the Jewish traditions regarding clean and unclean food ("Not that thing that entereth into the mouth, defouleth not a man; but that thing that cometh out of the mouth, defouleth a man").⁴⁵ Within this teachings, the Canaanite woman asking Jesus to drive the devil out of her daughter may highlight this principle. In fact, when Jesus answers her that her faith is great, he is restating the concept of ignoring the previous Mosaic Law, in order to embrace a genuine faith. This passage not only removes the absolute idea

⁴³ See *Matthew*, 15, 1-30.

⁴⁴ Nicholas of Hereford, J. Purvey, J. Forshall and F. Madden, *The Books of Job, Psalms, Proverbs, Ecclesiastes, and the Song of Solomon according to the Wycliffite Version*, cit., p. 33.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 32.

of contempt for the unclean and uncircumcised, but also adds some new meanings.

The idea of a sincere and pure faith is taken by the Second Nun, as she asks Mary not to look at her external appearance but at her heart:

“Now help, thow meeke and blisful faire mayde,
me, flemed wrecche, in this desert of galle;
think on the woman Cananee, that sayde
that whelpes eten somme of the crommes alle
that from hir lordes table been yfalle;
and though that I, unworthy sone of Eve,
be sinful, yet accepte my bileve.”⁴⁶

If on the one hand, then, Chaucer totally embraces the doctrine inspired by this passage of the Gospel, on the other he also uses the exact literal translation. The term “whelpes” means puppies or pet-dogs, translating what in the Vulgate, in the same passage, is rendered with “catelli”.⁴⁷ Chaucer’s “whelpes”, indeed, is used correctly because in the early Christian era, until the time of Constantine, the Jews often referred to Christians as puppies or pet-dogs.⁴⁸ The touching and realistic figure of the Canaanite woman underlines, within the Invocation, the narrator’s unworthiness. Moreover, this mention not only anticipates for but also explains the phrase “unworthy sone of Eve”: only in the light of the biblical allusion may it become a meaningful compliment, as the Canaanite’s pure faith, together with her witty reply, brings about the miracle she is looking for. But this pure faith is tempered and made even practical in Chaucer’s sixth stanza by good deeds. The contrast of faith and deed extends and

⁴⁶ G. Chaucer, *The Second Nun’s Prologue*, cit., p. 263 (57-63).

⁴⁷ *Matthaeus*, 15, 27.

⁴⁸ See P. M. Clogan, *The Figural Style and Meaning of “The Second Nun’s Prologue and Tale”*, cit., p. 229.

makes the antithesis of “ydelnesse” and “faithful bisynesse”⁴⁹ quite strong, echoing the difference between *passio* and *actio*, in order to signify, later in the Tale, the relation between Cecile’s chaste marriage and her triumphant martyrdom.

Moreover, some critics,⁵⁰ including additional texts to the list of actual sources for the whole *Second Nun’s Prologue*, claim that a more tenuous parallel may be discovered between Chaucer’s lines:

“Be myn advocat in that heghe place
theras withouten ende is songe “Osanne”,
thow Cristes mooder, doghter deere of Anne!”;⁵¹

and another passage (the description of the highest ranks of blessed people) from Dante’s *Paradiso* (XXXII, 133-135):

“Di contro a Pietro vedi sedere Anna,
tanto contenta di mirar sua figlia,
che non muove occhi per cantare Osanna.”

What both poets argue here is that Anne is the mother of Mary. The tradition of Anne as a happy mother proud of her daughter is originally apocryphal, based especially on James’ gospel, which had also been an important text for the early Christian Gnosticism. According to this tradition, Anne represents all biblical women, who after being barren, eventually become God-blessed mothers. Just as in the Old Testament Sarah became mother of Isaac in her old age and rejoiced for that, Anne first wept over her sterility and later rejoiced over her pregnancy. This theme of Anne’s happiness is a familiar feature in medieval Latin hymns,

⁴⁹ G. Chaucer, *The Second Nun’s Prologue*, cit., p. 262 (22 and 24).

⁵⁰ See S. Reames, *The Second Nun’s Prologue and Tale*, cit., pp. 491-492.

⁵¹ G. Chaucer, *The Second Nun’s Prologue*, cit., p. 262 (68-70).

as Anna is often presented as laughing. Although it is possible and even very probable that Dante's passage had functioned as a conscious source, we may also take into consideration that other things stored in Chaucer's memory might have affected what he wrote. This might be something like an often-read passage of the Gospel or, again, some medieval hymns.⁵²

5. Conclusion

Skeat found, in fact, some difficulties in believing that Chaucer was familiar with Dante at the time of the composition of *The Second Nun's Tale*, as he considered this a work composed very early.⁵³ Actually, the influence of the prayer contained in the *Paradiso* may be extended over almost the whole Invocation and Dante provides Chaucer with the initial suggestion for its composition.⁵⁴ But, on the other hand, the date ordinarily assigned by Chaucer's chronologists to *The Second Nun's Tale* is 1373-1374. Then, the question which we are faced with is whether it is possible that Chaucer, within twelve months following his return from his first visit to Italy, had read Dante. There are two possible answers which show two different ways of escaping this chronological difficulty: *The Second Nun's Tale* must be dated to a later time, as the date usually adopted may be a little bit too early; or the *Invocacio ad Mariam* was composed at a later

⁵² See G. H. Gerould, "*The Second Nun's Prologue and Tale*", cit., p. 665.

⁵³ See G. Chaucer, *The Complete Works*, cit., p. 403.

⁵⁴ See C. Brown, *The Prologue of Chaucer's "Lyf of Seint Cecile"*, cit., p. 12. Skeat does not take into consideration the reference to St. Bernard, which implies that Chaucer already had the *Paradiso* in his mind (G. Chaucer, *The Second Nun's Prologue*, cit., p. 262, 30: "Of whom that Bernard list so wel to write"). If in fact *Paradiso*, XXXIII represents the Invocation as pronounced by Bernard, this occurrence of his name in both poems cannot be fortuitous. Chaucer's line may be explained supposing that this reference is actually a hidden delicate acknowledgment to Dante himself.

date and inserted in its present position.⁵⁵ There is nothing which prevents us from postponing the date of the *Prologue* and the *Tale*. Nothing except the literary workmanship of the poem itself: all critics agree that it is written in Chaucer's earlier manner.⁵⁶ The very fact, then, that the Invocation in comparison with the rest of the poem stands out for its originality suggests that it may be a new piece inserted in an old context, leading us to consider the suggestion that it may have been added some years afterwards.

It is also true that to give Dante the whole credit for the improvement of the style of the Invocation is not completely reasonable and fair towards Chaucer: his lines, as we have seen, are something more than a mere imitation and the Invocation is written weaving together materials from scattered sources. We have encountered not only Dante's *Paradiso* but also the medieval hymnology, which combines the dogma with the history of Christ or Mary and develops more and more a kind of symbolic rhetoric, based on both traditional and figurative interpretation. It may be considered obvious that both Dante's and Chaucer's Invocations present something entirely new and different from traditional hymns. They both use all the material of historical, dogmatic and figurative tradition, condensing and reorganising it. The result of their work is a conscious and rigorous lucidity, which can lie not only in an accurate planning but also in a very strong poetic effect. From that, we see that all the elements of the earlier Christian forms of eulogies and invocations are joined together by Dante and then by Chaucer, trying to preserve the original and, at the same time, trying to add a new significance. For instance, if in Dante's and in Chaucer's prayers there is the lack of an emotional element, it does not

⁵⁵ See See C. Brown, *The Prologue of Chaucer's "Lyf of Seint Cecile"*, cit., p. 13.

⁵⁶ See *ibidem*, p.14.

mean that emotion itself is lacking too: it is rendered by the order of words and sounds, together with specific themes. Moreover, the leading motifs are clearly theological but they deserve to be emphasised. This accentuating is actually very possible, even though some theories still affirm that didactic subjects are incompatible with true poetry and so these texts are, in their basic structure, nothing more than a rigid composition of dogmatic statements.⁵⁷

If we state that Dante's prayer to the Virgin actually differs from the austerity of earlier medieval eulogies, we have to do the same for Chaucer, saying that his *Invocacio ad Mariam* remains his own and personal hymn to the Virgin: Chaucer is sincere in his devotion and elevates his lyrical and poetic form therein. This Invocation is then very interesting, because it remains Chaucer's own hymn despite the sure, huge debt to Dante and his unique ability to play in a poem with human imagination. The highest example of Dante's capability to provide the tradition with new images is the one of Christ as the love enflamed in the body of the Virgin for the salvation of mankind, which is a symbol of a historical event. On the other hand, the parallel with *Paradiso*, XXXIII covers only 16 of the 49 lines in the Invocation: Chaucer might have borrowed also from the liturgy of the Church, which abounded in invocative hymns to the Virgin, very familiar to any learned person of the fourteenth century. The extent of Latin hymns' influence upon the text must be appreciated, though the parallel with Dante may put it in the shade. At the same time, it is also wrong to think that Chaucer made use of a hymnbook in order to assemble his hymnological material. The source from which he took the phrases may have become so familiar to him through the liturgy and manuals of devotion that, when he

⁵⁷ See E. Auerbach, *Dante's Prayer to the Virgin and Earlier Eulogies*, cit., pp. 23-25.

started to write this prayer and Invocation to the Virgin, they came unconsciously into his mind.⁵⁸

⁵⁸ See C. Brown, *The Prologue of Chaucer's "Lyf of Seint Cecile"*, cit., p. 12.



ANDREA CANOVA

ALTRI FURTI BOIARDESCHI
(“INAMORAMENTO DE ORLANDO”, II, xxviii)

1. Una partenza a lungo rimandata

Nel primo canto del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo, a Biserta il bellicoso re Agramante, vincendo le resistenze dei principi anziani anche grazie allo smisurato orgoglio di Rodamonte, persuade i re africani a muovere contro Carlo Magno. Segue la preparazione di un grande esercito, che tuttavia non salpa subito alla volta della Francia. Prima è necessario trovare Ruggero, senza il quale – secondo la profezia del re di Garamanta – non ci sarebbe alcuna possibilità di vittoria, e comunque, nonostante l'impazienza iniziale e il ritrovamento del giovane eroe, Agramante tarderà a lanciare la sua offensiva. La lunga dilazione permette a Boiardo di tessere diversi fili narrativi, tra i quali la campagna militare di Rodamonte contro i cristiani, già ben avviata quando infine Agramante farà vela verso l'Europa.

Nel ventottesimo canto del secondo libro, dopo avere a lungo procrastinato ed essersi dedicato a mille piacevolezze con i suoi baroni, Agramante decide finalmente di passare il mare e di scatenare l'attacco. Non si tratta però di una scelta del tutto spontanea: essa anzi è frutto della crisi innescata dall'insolenza di un tamburino, dunque di una figura piuttosto marginale e di infimo rango che affiora solo per un attimo nel racconto. Questi, ubriaco o pazzo, fa il suo ingresso in maniera scomposta e rinfaccia al potentissimo re la sua scarsa determinazione, perché ha radunato uno sterminato esercito e ora lo trattiene inutilmente a perdere tempo solo per vantarsene. La rampogna brucia tanto di più giungendo all'indomani di un'intensa battuta di caccia e di una serata di copiose libagioni che hanno occupato i cavalieri saraceni:

“Standossi in festa, et ecco un tamburino
 Vien giù al catafalco a gran stremazo.
 Per tuto trabocava quel meschino,
 Ch'ogni festuca gli donava impazo:
 O la colpa fosse del troppo vino,
 O che di sua natura fosse pazo;
 Ma sopra al tribunal ov'è Agramante
 Pur se conduce: a lui se pone avante.

Il Re credendo d'esso aver diletto,
 Lo ricevè con faza ridente;
 Ma come quel' è gionto al suo conspetto,
 Bate le man e móstrasse dolente.
 E diceva: 'Macon sia maladeto
 E la *Fortuna* trista e mischerdente,
Qual non riguarda cui faccia signore,
 Et obedir conviensi a chi è peggiore!

Costui d'Affrica tuta è incoronato,
 La terza parte del mondo possiede
 Et ha cotanto popul adunato
 Che spaventar la tera e 'l ciel si crede.
 Hor nel'odor d'algalia e di moscato,
 Tra bele dame il delicato siede,
 Né se cura di guera o d'altro inciampo
 Pur che se dica che sua gente è in campo!

Non se dé incomenciar la guerra *a cianza*:
Seguir convensi, o non la comenciare,
E fornir *con la borsa e con la lanza*,
Ma l’una e l’altra prima mesurare!
Cossì facia Macon che ’l Re de *Franza*
Te venga a ritrovar di qua dal mare,
Che alor comprenderai poi se la guera
Serà meglio in casa o nel’altrui tera!”¹

Dopo la reprimenda, Agramante s’incupisce e si rinchiude nei suoi appartamenti. Il giorno successivo, il re convoca lo stato maggiore e annuncia di voler attaccare la Francia; lascia suo vicario a Biserta il vecchio re Branzardo, ammonendolo sull’inaffidabilità dei giuristi in generale e dà disposizioni per le truppe che rimangono a difesa del territorio.

2. *La Fortuna e i potenti*

L’episodio in questione è percorso da una vena non troppo sottile di critica contro la superficialità dei potenti, che ben si collega con la *pointe* del primo canto del primo libro contro i capricci dei signori, pronti a mettere a repentaglio i sudditi per soddisfare i propri futili desideri (Gradasso è disposto a far guerra a Carlo Magno solo per ottenere la spada Durindana e il cavallo Baiardo).² Il tono si fa sentenzioso, con rintocchi da proverbio, ed è sinora sfuggito ai commentatori che parte del discorso del tamburino dipende da altri testi. Gli ultimi versi dell’ottava 45 paiono

¹ M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, Edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, p. II, pp. 1514-1516 (II, xxviii, 44-47). Sottolineature nostre. Si veda *Nota al testo*, ivi, p. I, pp. LXXXVI-LXXXVII: questa versione del romanzo elegge a testo base per i primi due libri l’incunabolo stampato a Venezia da Piero de’ Piasi con data 19 febbraio 1487, ovvero un latore della prima redazione in due libri dell’opera, che aveva visto la luce tra la fine del 1482 e gli inizi del 1483, in un momento per noi non precisabile a causa della perdita di tutta la tiratura.

² Si veda M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., p. I, p. 8 (I, i, 5).

infatti riecheggiare il sonetto *Se la Fortuna t'à fatto signore*, molto diffuso e variamente attribuito tra i secoli XIV e XV, ma opera di Ventura Monachi, risalente al periodo successivo alla caduta del Duca d'Atene nell'agosto del 1343 e destinato ad accompagnare gli affreschi di Palazzo Vecchio a Firenze.³ Il componimento rientra nel frequentatissimo genere gnomico sulla volubilità della sorte e ha precisi riferimenti al tema iconografico della Ruota della Fortuna, che corredeva sulla non sopravvissuta parete fiorentina. Boiardo, da parte sua, opera un drastico compendio dell'*incipit* e del verso 9 del sonetto nei versi 6-7 dell'ottava, spostando l'attenzione dall'instabilità alla cecità della Fortuna:

“Se la *Fortuna t'à fatto signore*
 dispensa e guarda ciò che vuol misura;
 non esser del *cader senza paura*
 quando fermezza credi aver maggiore.
 [...]
 Non riguarda Fortuna chi né quali.”⁴

L'ottava 47, invece, dipende da un segmento del trentesimo capitolo del secondo libro del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti.⁵ In quel tratto del lungo poema, Roma personificata compie a beneficio di Fazio e Solino una rassegna degli imperatori, *in pectore* e coronati, dalle origini all'età contemporanea. Ci interessano in particolare i versi 91-102, relativi a

³ Si veda V. Monachi, *Sonetti*, edizione critica e commento a cura di S. M. Vatteroni, Pisa, ETS, 2017, pp. 204-216. L'edizione del componimento conta ben quarantaquattro codici; la tradizione manoscritta attribuisce il sonetto, oltre che a Ventura, ad Antonio Pucci, Bindo Bonichi, Dante, Coluccio Salutati e Matteo Correggiaio.

⁴ Ivi, p. 211 (1-4 e 9). Sottolineature nostre.

⁵ Si veda N. Belliati, *I Visconti nel “Dittamondo” di Fazio degli Uberti*, in *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, a cura di S. Albonico e. a., Roma, Viella, 2014, pp. 37-56 e Ead., *Per un commento al “Dittamondo”: il Paradiso terrestre e la personificazione di Roma (I xi)*, in “Quaderno di italianistica”, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2015, pp. 33-48 (con rinvii alla bibliografia precedente).

Giovanni di Lussemburgo re di Boemia (1296-1346), figlio di Arrigo VII, che scende in Italia alla fine del 1330 ottenendo dapprima buoni successi, ma poi è fermato da un'alleanza tra il papa Giovanni XXII, i duchi d'Austria, Ludovico il Bavaro e Roberto d'Angiò. Nel 1346 muore a Crécy combattendo al fianco del re di Francia contro gli Inglesi. La censura di Fazio, per bocca di Roma, colpisce Giovanni perché questi sarebbe stato incostante nel perseguire le sue imprese militari e il biasimo si attaglia alla rimenata del tamburino boiardesco per le esitazioni di Agramante dopo gli entusiasmi iniziali e il coinvolgimento dei vassalli:

“Al tempo suo, senza titolo tolto,
passò quel di Buemme in Lombardia,
dove da più città fu ben raccolto.

E, senza fallo, in gran poder venia,
se non fosse ito a torneare in *Francia*,
quando fermar dovea la signoria.

Non de' il signor tener le 'mprese a ciancia,
ma seguitarle in sino a la radice
col senno, con la borsa e con la lancia:

ché tu sai bene che 'l proverbio dice
che chi due lievri caccia, perde l'una
e l'altra lassa e rimane infelice.”⁶

In tema di prestiti, bisognerà annotare che il verso 97 di Fazio eredita una clausola dantesca (*Paradiso*, V, 64: “Non prendan li mortali il voto a ciancia”), che il verso 99 di Fazio probabilmente non è immemore di *Inferno*, XVI, 39 (“fece col senno assai e con la spada”) e che Boiardo si servì del verso 3 del sonetto di Monachi anche per l'ottava di presentazione di Astolfo nel primo canto del primo libro: “E tornava a *cader sancia*

⁶ Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, in Id., *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952, vol. I, p. 176 (II, xxx, 91-102). Sottolineature nostre.

paura".⁷ Ma c'è dell'altro. Come si sa, il conte di Scandiano dopo la *princeps* non abbandonò il suo capolavoro, e anzi si diede da fare sia per aggiungervi un terzo libro sia per limare quanto aveva già scritto dei primi due. Un intervento d'autore riguarda proprio il primo verso dell'ottava 47, che da "Non se dé cominciar la guerra a cianza" diviene "Non si dieno le imprese havere a cianza", con una variante probabilmente determinata dall'esito non felicissimo della Guerra di Ferrara, conclusasi nel 1484.⁸ Quel riferimento così esplicito alla guerra sarebbe potuto suonare come un rimprovero per il duca Ercole d'Este, ipotesi che risulta verosimile.⁹ La scelta boiardesca tuttavia, sul piano letterario, rende ancor più evidente il debito con il verso 97 del *Dittamondo*. Se queste premesse reggono, è interessante osservare il ritorno del poeta alla fonte per trovare un'alternativa alla lezione da sostituire.

Il *Dittamondo* nel perimetro culturale di un letterato estense dell'epoca non crea alcuna sorpresa, e non solo per la lunga dimora dell'esule Fazio in vari centri dell'Italia padana un secolo prima, ma anche per fatti ferraresi specifici.¹⁰ Il più lampante resta il commento in prosa che Guglielmo Capello, allievo di Guarino Veronese, scrisse tra il 1435 e il 1437 al poema didascalico, proprio alla corte di Niccolò d'Este.¹¹ La

⁷ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., p. I, p. 40 (I, i, 60, 8). Sottolineatura nostra.

⁸ Cfr. *ivi*, p. II, p. 1516 (II, xxviii, 48, 1 e variante). Si veda *ibidem* il commento della curatrice.

⁹ Si veda T. Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015, p. 151. È una delle lezioni che rispecchiano l'ultima volontà dell'autore e che lo studioso propone di rimettere a testo.

¹⁰ Non si hanno notizie di soggiorni ferraresi di Fazio, ma egli fu a Bologna e a Mantova, oltre che a Verona. Per un'aggiornata sintesi biografica si veda Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013, pp. 1-3.

¹¹ Il testo è stato parzialmente trascritto nella tesi di dottorato di Nadia Gallerani, *Il commento di Guglielmo Capello al "Dittamondo": note storiche*, Università degli Studi di Ferrara, relatrice C. Montagnani, 2012. Oltre alla voce di F. H. Hausmann, *Capello* (*Capelo, Chapelo, Capellus, Cappello, Cappelli, Cappellus*), *Guglielmo*, in

circolazione quattrocentesca dell’enciclopedia in terzine è confermata anche dall’*Inamoramento de Orlando*; piuttosto corposo è l’elenco di riprese dal *Dittamondo*, usato soprattutto come serbatoio di *mirabilia* più o meno esotici: per esempio i Garamanti, i Lestrigoni, gli Etiopi, la giraffa,¹² ma anche – in misura minore – di risorse espressive come i versi sdrucchioli di II, x, 27).¹³ Può darsi che, intensificando le ricerche in questa direzione, emergano altri ‘furti’ innocui ai danni di Fazio: l’indagine non è certo favorita dall’estensione dei due testi.

3. *Contro i giuristi*

Si è detto che, prima di partire al comando dell’armata, Agramante nomina Branzardo suo luogotenente affidandogli alcune consegne da osservare durante la sua assenza. Se gli ordini di carattere strategico sono naturali nel contesto, riguardando la vigilanza sui confini e il trattamento da riservare all’importante ostaggio cristiano Dudone, piuttosto incongrua suona la prima raccomandazione, specie da parte di un sovrano che non si è finora distinto per amore della giustizia:

Dizionario biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, vol. 18, pp. 494-495 (con rinvii alla bibliografia più remota); A. Tissoni Benvenuti, *Note preliminari al commento dell’“Inamoramento de Orlando”*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1992, pp. 302-307; M. Milanesi, *Il Commento al “Dittamondo” di Guglielmo Capello*, in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI. Atti del Convegno internazionale di studi, Ferrara, 5-7 marzo 1992*, a cura di M. Bertozzi, Ferrara, Università degli Studi, 1992, pp. 365-388; C. Bielic, *Le note geografiche di Guglielmo Capello, commentatore del “Dittamondo” di Fazio degli Uberti*, in “Quaderno di italianistica”, a cura della Sezione di Italiano dell’Università di Losanna, Pisa, ETS, 2014, pp. 35-55.

¹² Si veda M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., p. II, p. 829 (II, i, 57), p. 1267 (II, xviii, 34), p. 1351 (II, xxii, 11), pp. 1508-1509 (II, xxviii, 29).

¹³ Si veda *ivi*, p. 1070 (II, x, 27) e comunque l’*Indice delle opere citate nel commento*, *ivi*, pp. 1904-1905.

“A lui dicendo: ‘Attendi ala iusticia
 E ben ti guarda da’ *procuratori*
 E *iudici* e *notar*, ch’han gran tristicia
 E pongono la gente in molti errori;
 Stimato assai è quel ch’ha più malicia!
 E gli *avocati* son anco pegiori,
 Che voltano le legie a lor parere.
 Da lor ti guarda, e farai tuo dovere!”¹⁴

L’ottava sembra inserirsi in un filone che ha una fortuna abbastanza continuativa, seppure non ingentissima, all’interno della poesia gnomica italiana, trovando un suo punto eminente nella personificazione della Discordia circondata da “notai, procuratori et avvocati” nell’*Orlando furioso*.¹⁵ Il *topos* antiforense ha precedenti remoti, ma vale qui la pena di segnalare almeno i sonetti *O avvocati, o giudici e notari* di Pieraccio Tedaldi, *Guardimi Iddio da l’usurier santese* di Bindo Bonichi e l’anonimo *Sì forte me ha impaurito Cino e Bartolo* (forse senese, in alcuni codici indebitamente assegnato al Burchiello).¹⁶ Quest’ultimo testo è un’invettiva contro le professioni giuridiche esercitate per derubare i clienti invece che per assisterli e presenta una tradizione fortemente rielaborativa, che rende la sua forma assai fluida nelle testimonianze superstiti già a partire dall’*incipit*.¹⁷ Si può giustapporre l’ottava di Boiardo a una delle versioni

¹⁴ M. M. Boiardo, *L’innamoramento de Orlando*, cit., p. II, p. 1517 (II, xxviii, 51). Sottolineature nostre.

¹⁵ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 310 (XIV, 84, 8). Si veda il commento a M. M. Boiardo, *Orlando innamorato. L’innamoramento de Orlando*, a cura di A. Canova, Milano, Rizzoli, 2011, vol. II, p. 1839. In quella sede limitavo le possibili fonti al sonetto caudato *Sì forte me ha impaurito Cino e Bartolo*, ma in realtà il *topos* ha fortuna più vasta, come si vedrà.

¹⁶ Il sonetto di Pieraccio si legge in *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, p. 747; quello di Bindo in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1980 pp. 668-669.

¹⁷ Per quanto concerne gli *incipit* si va da *Ei ma sinfradiciato Cino e Bartolo a Tanto ma impaurito Cino e Bartolo*; per gli *explicit* da *e tanto che la loro borsa ha drento il fiato a p(er) fin c(he) ala sua borsa mancha il fiato*. Si veda B. Bentivogli, *Polemica antiforense in un sonetto attribuito al Burchiello*, in *La fantasia fuor de’ confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999). Atti del Convegno*

del sonetto, quella tràdita dal manoscritto Reginense latino 1973 della Biblioteca Apostolica Vaticana,¹⁸ più vicina all’*Inamoramento de Orlando* poiché il codice è di area estense e risale ad anni molto vicini a quelli in cui il romanzo fu scritto:

“Contradicente me presente, gridano
questi *procuratur<i>*, dottori e *zudici*:
e’ ci bisogna lo interrogatorio.

Se nel coniato Bochador se fidano
digesti *alegan<o>*, *paraphi cum codici*:
se no prolungan<o> lo ’nterlocutorio.

E così nel martorio
trae colui che vol vincer el piato,
fin che al suo bursello riman fiato.”¹⁹

Tutte le professioni individuate da Boiardo sono rappresentate nel proteiforme sonetto,²⁰ che nella sua vivace tradizione stigmatizza categorie legali mutevoli. I giudici infatti restano fissi, inchiodati dalla rima, ma gli altri sono intercambiabili, come dimostra un parziale sondaggio relativo al verso 10: “*advocati* p(ro)curatori (et) *judici*” (Venezia, Biblioteca

(Firenze, 26 novembre 1999), a cura di M. Zaccarello, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 59-73 e p. 63 per la rassegna in ordine alfabetico degli *incipit* ed *explicit* del sonetto nei dodici testimoni noti che lo tramandano. In alcuni codici al componimento segue un sonetto di replica, anch’esso caudato e anonimo, che però non esplicita le professioni legali che ci interessano (*Amico mio tu ài mangiato datalo*).

¹⁸ Si veda A. Canova, *Appunti sul ms. Reginense Latino 1973*, in “Studi di erudizione e filologia italiana”, II, 2013, pp. 63-84.

¹⁹ *Sì forte me ha impaurito Cino e Bartolo*, in B. Bentivogli, *Polemica antiforense in un sonetto attribuito al Burchiello*, cit., p. 70 (9-17). Sottolineature nostre.

²⁰ Come ricorda Giuseppe Crimi, che ringrazio, l’opera dei giuristi (al pari di quella dei medici) è vitanda anche nella paremiologia. Si vedano per esempio il quattrocentesco *Libro de’ ghiribizzi* di Giovanni Betti: “Di cètere e libelli d’avocati / guardimi Dio e da medico” (A. Lanza, *El libro de’ ghiribizzi di Giovanni Betti*, in “Letteratura Italiana Antica”, II, 2001, p. 195 [796-797]) o i tardo-cinquecenteschi *Proverbi italiani* di Orlando Pescetti: “Guardati da alchimista povero, da medico ammalato [...] da cetera di notai” (Verona, A istanza della Compagnia degli Aspiranti, [1603], p. 43 r-v).

Nazionale Marciana, manoscritto It. IX. 204) e “procuratori, *notai* et giudici” (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, manoscritto II. IX. 42).²¹

Sì forte me ha impaurito Cino e Bartolo e gli altri sonetti in simile materia ubbidiscono a un gusto popolareggiante e insistono di norma sull’avidità dei legulei che dissanguano i malcapitati clienti, mentre Boiardo prende di mira piuttosto la loro malizia e segnatamente la capacità degli avvocati di stravolgere la legge a proprio piacimento: accusa che meglio si addice a un re come Agramante. Questa raccomandazione a Branzardo, però, non smette di sembrare fuori contesto: quasi un rispetto moraleggiante incastrato un po’ a forza nel filo narrativo. Rinsalda tale impressione la struttura stessa della stanza, incardinata su una simmetria testa-coda (“E ben ti guarda [...] Da lor ti guarda”) che fa perno sulla *sententia* centrale (“Stimato assai è quel ch’ha più malicia!”) ed è scandita da una serie paratattico-anaforica con relative collegate. Parlanti sono anche i termini in rima *iusticia* : *tristicia* : *malicia* e *procuratori* : *errori* : *pegiori*. Come per il rapporto con il sonetto di Ventura Monachi, si può vedere qui che Boiardo preleva talvolta da un repertorio non romanzesco e non lirico, fatto presumibilmente di pezzi sparsi in sillogi poetiche circolanti ai suoi tempi. Anche questa cultura delle miscellanee meriterebbe di essere posta sotto osservazione, specie per un poeta che sembra aver sempre preferito raccolte organiche per i propri componimenti.

²¹ Cfr. *ivi* p. 62. Sottolineature nostre.



ANTIGONE SAMIOU

LES RÉCITS DE VOYAGE FRANÇAIS EN GRÈCE (XIX^e SIÈCLE). CITATIONS ET SOUVENIRS

La littérature de voyage en langue française offre un vaste champ de recherche sur l'image de la Grèce au XIX^e siècle. L'intérêt des érudits occidentaux pour l'antiquité grecque, déjà manifesté au XVIII^e siècle, augmente largement et s'inscrit maintenant dans le cadre du philhellénisme développé à l'égard d'un pays qui mène des luttes acharnées pour acquérir sa liberté contre le joug ottoman. Après la fondation du nouvel état grec indépendant en 1830, de nombreux littérateurs, archéologues, diplomates, envoyés spéciaux, journalistes politiques ou missionnaires tiennent des journaux intimes ou rédigent des lettres à l'occasion de leurs voyages en Grèce. En admiration pour l'idéal de la Grèce antique et intéressés à l'histoire et à l'ethnographie de la Grèce contemporaine, les voyageurs y

enregistrent leurs impressions personnelles sur les monuments historiques et sur plusieurs aspects de la présence et de la vie des Grecs modernes.¹

Les impressions de nombreux voyageurs tant sur les endroits visités que sur les habitants rencontrés s'enrichissent souvent de plusieurs citations ; citations dont la diversité formelle et l'hétérogénéité thématique révèlent la spécificité du genre. La majorité des textes apparaît sous la forme du journal de voyage plus ou moins élaboré ou du récit rétrospectif ; moins nombreux sont les extraits en forme d'essai ou de lettre. D'une part les auteurs, imprégnés du romantisme et nourris de l'histoire, de la littérature et de la mythologie hellénique grâce à leurs études classiques, visitent la Grèce afin de passer du lu au vécu et confirmer ainsi leurs intuitions antérieures. En confrontant leurs connaissances à une réalité étrangère et souvent même à une altérité étrange, ils ressentent le besoin de se référer à des textes classiques.² Certes, ils aiment avoir recours aussi aux impressions des voyageurs précédents ou contemporains. D'autre part, influencés par la volonté ethnologique d'étudier les races humaines en fonction des traditions naturelles, des langues et des traits physiques et moraux de chaque peuple, certains auteurs manifestent un vif intérêt pour les coutumes populaires, les superstitions, les chansons, les contes, les dialectes ou les danses. Ces derniers préfèrent alterner leurs propres impressions avec des pensées ou émotions évocatrices de la culture de l'Autre, exprimées par des Grecs dans leur propre langue.

¹ Voir A. Samiou, *L'image des Grecs modernes à travers les récits de voyageurs en langue française*, Thèse de Littérature Française sous la direction du prof. F. Tabakion, Université d'Athènes, 2005.

² Voir Y.-Al. Fabre, *La Grèce, terre du sacré chez les voyageurs français du XIX^e siècle*, dans *Vers l'Orient par la Grèce : avec Nerval et d'autres voyageurs*, Textes recueillis par L. Droulia et V. Mentzou, Paris – Athènes, I.R.N – Kliencksieck, 1993, p. 70.

1. *Les citations classiques*

Certains écrivains se réfèrent régulièrement à des textes grecs ou latins, appartenant à leur bagage classique. Ils enrichissent leur récit de phrases ou d'extraits rédigés par des auteurs illustres, dans l'intention de faire preuve de leurs connaissances et de rendre leurs expériences plus véridiques. Un exemple de cette technique est la citation d'une inscription observée dans un site historique. Dimo Stéphanopoli, envoyé secret de la République française, lors de sa visite dans un amphithéâtre, cite les mots suivants, gravés sur deux piédestaux bien conservés : “*Λυκούργου πόλις; λυκούργου θύρα*: ville de Lucurgue ; porte de Lucurgue”.³ Dans ce cas, la description du voyageur, qui ne manque pas l'occasion de montrer sa connaissance du grec ancien, gagne en authenticité.

À son tour, François-René de Chateaubriand étale sa culture classique en citant Horace à propos du chien qui aide le vigilant pasteur ; pour ajouter que son propre chien acheté à Sparte s'appelle Argus comme celui d'Ulysse, avec un rappel indirect du texte homérique :

“ [...] il était de moyenne taille, le poil fauve et rude, le nez très ouvert, l'air sauvage :

*'Fulvus lacon,
Amica vis pastoribus'.*”⁴

³ Cf. D. et N. Stéphanopoli, *Voyage en Grèce pendant les années V et VI*, d'après deux missions, dont l'une du gouvernement français et l'autre du général en chef Buonaparte (1800), cité dans J. C. Berchet, *Le Voyage en Orient. Anthologie des Voyageurs français dans le Levant au XIXème siècle*, Robert Laffont, Paris, 1985, p. 90.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* (1806), dans Id., *Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par M. Regard, Paris, Gallimard, 1969, vol. II, p. 820. Voir Horace, *Epodon liber*, VI, 5-6.

Par ailleurs, devant la *vanitas* rappelée au voyageur par les ruines de Lacédémone, Chateaubriand loue la gloire qui doit se réunir à la vertu selon la prière que les Spartiates adressaient aux dieux : “*Ut pulchra bonis adderent*”.⁵ L’habitude des voyageurs de mêler leurs expériences livresques à celles de leur voyage réel donne une dimension mythique à leur récit, qui franchit les limites d’une observation fidèle et objective de la réalité : Chateaubriand cherche moins à faire surgir des images inattendues ou des sensations rares représentant la diversité du monde, qu’à vérifier *in situ* des impressions antérieures, communes à toute notre culture.⁶ Sa démarche est la même à la vue des ruines d’Athènes. L’écrivain cite ces vers de Lucrèce pour louer Athènes d’avoir donné aux peuples la loi et l’agriculture :

“*Primae frugiferos fœtus mortalibus aegris
Dididerunt quondam praeclaro nomine Athenae,
Et recreaverunt vitam, legesque rogârunt;
Et primae dederunt solatia dulcia vitae.*”⁷

Dans le même contexte s’inscrivent les paroles élogieuses de Cicéron pour Athènes que l’auteur cite par la suite :

“Souvenez-vous, Quintius, que vous commandez à des Grecs qui ont civilisé tous les peuples, en leur enseignant la douceur et l’humanité, et à qui Rome doit les lumières qu’elle possède.”⁸

Ces citations font revivre la gloire de la Grèce antique que les voyageurs espèrent retrouver lors de leur voyage. Cependant, la reconstruction du pays ravagé par le long esclavage et la cruelle guerre

⁵ Cf. *ibidem*, p. 822.

⁶ Voir J. Cl. Berchet, *Un voyage vers soi*, dans “Poétique”, 53, 1983, p. 99.

⁷ F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, cit., p. 857. Voir Lucrèce, *De natura rerum*, VI, 1-4.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, cit., p. 857. Voir Cicéron, *Epistulae ad Quintum fratrem*, I, i, 27.

d'indépendance s'avère une affaire difficile et douloureuse. Les voyageurs préfèrent donc se référer à la Grèce bien aimée de leurs souvenirs classiques au lieu de décrire son état présent qui démentit péniblement leurs attentes.

À part le recours à la littérature latine, si chère aux voyageurs, qui témoigne de leur niveau culturel élevé, le rôle des textes grecs n'est pas du tout négligeable. Marie-Louis-Jean-André-Charles Demartin du Tyrac comte de Marcellus, par exemple, insère ses souvenirs personnels de l'Orient dans son récit. Quand il a voulu franchir les sommets du Laurium pour se trouver à Égilie, son capitaine lui dit ce que Mercure avait dit à Ulysse dans l'île de Circé : "Téméraire, comment osez-vous vous aventurier seul, au milieu de ces montagnes, sans connaître aucunement la contrée ?"⁹ La comparaison de Marcellus avec Ulysse et de son capitaine avec Mercure est évocatrice du penchant littéraire de l'auteur à l'égard de sa représentation de la Grèce. Son approche est tellement romantique et même nostalgique du passé qu'il préfère citer les paroles du texte classique plutôt que les mots que le capitaine grec lui a adressés en réalité. Quand les voyageurs viennent visiter la Grèce idéalisée de leurs lectures, un double choix s'offre à eux : accepter le schéma traditionnel en négligeant tout ce qui ne s'adapte pas à leur savoir préétabli et risquer de donner ainsi une image déformée de la réalité, ou bien opérer une démythification des images véhiculées par leur culture classique en découvrant à leur manière la réalité contemporaine. Pourtant, quand la représentation littéraire renvoie à une image culturelle familière, le lecteur reconnaît le schéma stéréotypé.¹⁰

⁹ Cf. M. Marcellus, *Souvenirs de l'Orient* (1839), cité dans J. C. Berchet, *Le Voyage en Orient. Anthologie des Voyageurs français dans le Levant au XIXème siècle*, cit., p. 136. Voir Homère, *Odisseia*, X, 281-282.

¹⁰ Voir R. Amossy et A. Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 70.

Intéressante aussi, mais bien distincte du point de vue esthétique, est l'approche d'un voyageur qui a visité la Grèce plus tard. Charles Maurras procède à une double citation, de la littérature latine et grecque à la fois :

“Un Latin disait des meilleurs écrivains de l'Attique, tels que Thucydide et ceux de son temps. ‘Leur style était noble, sentencieux, plein dans la précision, et, par sa précision même, un peu obscur.’ Cette précision rétablit leur mystère dans sa lumière. Nul œil profane ne les pénétrera aisément.”¹¹

L'auteur veut mettre en valeur le monument de l'Acropole comme l'une des Merveilles du Monde, point d'accomplissement de l'art humain. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, certains voyageurs continuent de chercher la Grèce de leurs réminiscences livresques dans l'actualité contemporaine, mais sans être aussi rigoureux et déçus que les voyageurs précédents. Déjà averti de la situation présente du pays, Maurras adopte un style plus objectif et moins sentimental que ses prédécesseurs.

2. Les récits de voyage précédents

En réalité les auteurs, pour renforcer le prestige de leur jugement, ne se limitent pas à des emprunts à la littérature classique, mais utilisent également de nombreuses références aux ouvrages d'autres voyageurs et géographes qui les précèdent, Marcellus observe attentivement les mœurs et les transformations des habitudes vestimentaires des femmes de Scio en s'appuyant sur une page de Montaigne :

“Scio est de tout l'Archipel l'île où il y a le moins de débauche et de désordres ; la coutume, dit Montaigne après Plutarque, ‘Fit-elle pas encore en Scio, qu'il s'y passa

¹¹ C. Maurras, *Athinéa, d'Athènes à Florence* (1923), cité dans J. C. Berchet, *Le Voyage en Orient. Anthologie des Voyageurs français dans le Levant au XIX^{ème} siècle*, cit., p. 245. Voir Cicero, *Brutus*, VII, 29.

sept cent ans, sans mémoire que femme ni fille y eut fait faute à son honneur ?' Ces jolies insulaires sont toujours aussi jalouses de leur réputation de sagesse.

Leur toilette fort lourde et peu gracieuse à l'époque du voyage de Tournefort, qui nous en a transmis un dessin inélégant, a reçu du temps et de la mode quelques changements heureux ; elles ont retranché cette espèce de coussin matelassé qu'elles portaient sur le dos, et aujourd'hui une sorte de spencer, qu'elles nomment *libadé*, serre leur taille, et tient lieu de corset. Elles ont des robes roses, vertes et blanches [...]."¹²

En effet, la citation sert à authentifier les dires du narrateur, qui a recours à une *auctoritas* pour les justifier. En outre, le narrateur s'appuie sur la citation afin d'ajouter une signification supplémentaire et d'arriver plus facilement à la découverte du réel. Dans ce cas, loin d'être un simple ornement du discours, la citation constitue donc un puissant moyen de production du texte.¹³

Pour la même raison le naturaliste Jean Baptiste Geneviève Marcelin Bory de Saint Vincent cite le jugement de Jacob Spon, voyageur renommé du XVIIème siècle, sur les habitants de Magne :

"Spon, qui naviguait dans les mêmes parages de 1674 à 1675, rapporte une anecdote : 'Les Magnotes sont, dit-il, si donnés au larcin que, voyant arriver un vaisseau dans leur port, ils en vont couper les câbles sous l'eau, s'ils ne peuvent voler autre chose. Un officier qui avait été un en ces quartiers, nous raconta que des étrangers étant dans un de leurs villages, et ayant fait porter leurs hardes dans la maison d'une bonne vieille, celle-ci se mit à pleurer. Ses hôtes étrangement surpris, s'enquirent du sujet de ses larmes, pensant qu'elles provenaient de la comparaison de sa misère avec leurs richesses. Ah ! neny, répondit la bonne vieille, ce n'est pas ce qui m'afflige, mais je regrette que mon fils ne soit pas ici pour vous dérober tout cela'."¹⁴

¹² M. Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, cit., p. 203. Voir M. de Montaigne, *Essais*, dans Id., *Oeuvres complètes*, Textes établis par A. Thibaudet et M. Rat, Introduction et notes par M. Rat, Paris, Gallimard, 1962, p. 113 (I, 23).

¹³ Voir P. Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Champion, 1997, p. 53-58.

¹⁴ J. B. G. M. Bory de Saint-Vincent, *Relation du voyage de la commission scientifique de Morée dans le Péloponnèse, les Cyclades et l'Attique*, Paris, Levrault, 1837-1838, t. 2, p. 333-334. Voir J. Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant, fait és années 1675 & 1676 par Iacob Spon et George Wheler (1678)*, La Haye, Rutger Alberts, 1734, t. I, p. 96.

À son tour, Jacques-Louis Lacour se réfère à l'appréciation, formulée quelques années auparavant par le diplomate François Charles Hugues Laurent Pouqueville :

“Les Turcs, nous apprend M. Pouqueville, eurent des égards pour des hommes chez lesquels ils trouvaient d'inépuisables aumônes. Les Grecs croiraient offenser le ciel s'ils prenaient au-delà de leurs besoins, et les fidèles comme les infidèles se respectent assez pour ne pas être indiscrets ni exigeants.

‘Les caloyers de Mega-Spiléon se sont soutenus par un esprit qui a surmonté les difficultés capables de renverser tout autre établissement qu'une communauté religieuse. La tradition leur a indiqué la voie qu'ils devaient suivre en persévérant dans le travail et dans la charité. Qu'ils soient donc fidèles à leurs institutions ! Que leurs mains endurcies ne dédaignent jamais le hoyau ! Qu'ils ne confient point à des mercenaires l'honorable soin de diriger le soc orné des palmes de la religion !’¹⁵

Lacour exprime sa sympathie envers les Grecs à travers les louanges et les vœux que son prédécesseur leur a adressés. D'ailleurs, pendant les premières décennies du XIX^{ème} siècle, on accordait une importance prépondérante à la dimension morale et religieuse de l'homme grec en soulignant son illustre origine antique.

D'autre part, le médecin Camille Allard cite le voyage en Grèce de l'écrivain anglais Alexander William Kinglake, effectué en 1834-1835 et publié dix ans plus tard, pour enrichir son récit des résultats d'une enquête intéressante concernant l'impact du jeûne sur les Grecs. En effet, selon l'auteur de *Eothen* :

“Les jeûnes, dit-il, de l'Église grecque produisent un mauvais effet sur le caractère du peuple ; son abstinence n'est pas une plaisanterie : elle est portée à un tel point qu'elle mortifie très réellement la chair. L'irritation fébrile du corps opère de concert avec l'abattement d'esprit que cause la privation de nourriture, et il en résulte,

¹⁵ J. L. Lacour, *Excursions en Grèce pendant l'occupation de la Morée par l'Armée française dans les années 1832 et 1833*, Paris, Bertrand, 1834, p. 332-333. Voir F. C.H. L. Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'empire ottoman, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801(1805)*, avec le titre *Voyage de la Grèce*, Paris, Firmin Didot, 1827, t. 5, p. 475-476 (XVI, x).

en effet, quelque excitation religieuse ; mais elle est d'un caractère fébrile et sombre. Il paraît certain qu'à mesure que le Grec fait ainsi de plus grands progrès vers la sainteté, il ressent un désir plus violent de commettre quelque crime bien noir.' Nous laissons à l'honorable membre du Parlement anglais qui a écrit ces lignes, toute la responsabilité de son assertion."¹⁶

L'auteur cite la critique formulée par le voyageur anglais sans prendre position, ce qui témoigne de sa discrétion et d'une certaine impartialité envers les Grecs. Une technique en partie différente est utilisée par l'abbé Jean-Hippolyte Michon. En se référant à Alphonse de Lamartine, qui jouit d'un prestige littéraire considérable et dont le jugement fait autorité, il fait sien son éloge des Grecs et souligne la véracité de ses propos favorables. Néanmoins, il ne manque pas de critiquer l'approche de l'illustre écrivain :

“Il n'y a pas de peuple en Europe dont la représentation nationale ait plus de noblesse, de véritable dignité que celle de la Grèce. M. de Lamartine, qui vit aux premiers jours de l'indépendance ces représentants d'un peuple énergique réunis à Napoli de Romanie, dans un palais fait de misérables planches en fut frappé, quoique d'ailleurs il se montre assez peu favorable aux Grecs. Ce qui sera une gloire éternelle pour cette nation à son réveil, c'est la résolution qu'elle a prise de ne plus parler, à la tribune et dans le monde élevé, que le Grec antique. Et cette résolution n'a pas été un acte passager d'orgueil, elle s'est pleinement réalisée. Vous pourrez, quand vous le voudrez, aller entendre encore débattre les intérêts du peuple grec, dans la langue de Périclès et de Démosthène.”¹⁷

Lamartine, qui comme Chateaubriand, s'était rangé dans sa jeunesse dans le camp des philhellènes, éprouve les mêmes sentiments de déception à son premier contact avec la Grèce. En tant que moraliste, il est plus près

¹⁶ G. C. Allard, *Souvenirs d'Orient. Les échelles du Levant*, Paris, Adrien le Clère – C. Dillet, 1864, p. 184. Voir A. W. Kinglake, *Eothen*, Edited with an Introduction and Notes by R. W. Jepson, London, Longmans, Green and Co., 1935, p. 48. Pour la traduction française voir F. Lagenevais, *Eothen : un humoriste en Orient*, dans “Revue des Deux-Mondes”, XII, 1847, p. 934-958.

¹⁷ J.-H. Michon, *Voyage religieux en Orient*, Paris, Comon, 1853, t. I, p. 188-189. Voir A. de Lamartine, *Voyage en Orient* (1835), Paris, Hachette, 1913-1914, t. I, p. 90-91.

de la réalité. Sincère, droit, honnête, il ne décrit que ce qu'il voit. Doué d'un philhellénisme spontané, qui découle de la raison et surtout de la religion, il reconnaît la pureté de la race grecque et sa force.¹⁸

Certains voyageurs, vis-à-vis des stéréotypes consolidés et devenus des qualifications définitives pour décrire un peuple étranger, décident, au lieu de les reproduire, de les examiner et de les dénaturer.¹⁹ Ils veulent donc se démarquer de leurs prédécesseurs en mettant en valeur leur propre opinion et ainsi faire preuve d'un esprit critique envers ce qui a été dit sur l'altérité étrangère. Dans le passage suivant, l'abbé Michon exprime son désaccord avec Lamartine quant aux émotions fortes inspirées par la ville de Constantinople :

“Les voyageurs qui ont fait de Constantinople de si ravissantes descriptions, l'avaient visitée dans la saison où le soleil de l'Orient donne aux objets les teintes les plus vives. Je l'ai vue sous un ciel plus terne, et je ne voudrais pas démentir ceux qui ont éprouvé là, comme notre Lamartine, des impressions que nul autre site, nulle autre grande ville n'avaient encore excités en eux. Après la splendeur des paysages de la Grèce, que j'avais contemplés avec tant d'enivrement, j'avais devenu peut-être difficile. Stamboul, avec le Bosphore, ne me parlait pas comme la vallée de Sparte et de Taygète, comme Athènes et Corinthe.

Et puis, que s'est-il passé de grand à Constantinople ? L'empire romain y a vu sa décadence, le christianisme, son dépérissement, la race turque son agonie.”²⁰

L'abbé fait preuve d'une approche encore plus critique, lorsqu'il veut se démarquer de son prédécesseur Chateaubriand en appuyant sa thèse personnelle sur des arguments bien précis :

¹⁸ Voir G. Freris, *Le Philhellénisme de Chateaubriand et de Lamartine*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes sous la direction de J. Body, Université François Rabelais de Tours, 1976.

¹⁹ Voir G. A. Griffith, *Travel Narrative as Cultural Critique. V. S. Naipaul's Travelling Theory*, dans “Journal of Commonwealth Literature”, 28, 2, 1993, p. 88.

²⁰ J.-H. Michon, *Voyage religieux en Orient*, cit., t. I, p. 222-223. Voir A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, cit., t. II, p. 459.

“Chateaubriand a mis une opiniâtreté systématique à soutenir que les modernes Spartiates ne descendaient pas des Spartiates si célèbres dans l’histoire. Il prétend que les Maïnotes ne sont pas des Grecs, mais les descendants des barbares qui envahirent le Péloponnèse, et parvinrent à se réfugier dans les montagnes. Quelques esclavons ont bien pu s’établir dans le pays ; mais la masse de la nation est restée grecque. On la reconnaît encore au beau type grec qu’elle a conservé. Quand on est un peu versé dans les études ethnographiques, il est impossible de se tromper sur les caractères aussi tranchés que ceux qui séparent les diverses familles humaines. D’ailleurs, le fait du langage est un argument sans réplique. Le grec ne serait pas la langue des habitants de la Laconie, si l’élément national n’avait pas dominé après toutes les invasions.”²¹

La comparaison entre les pages des prédécesseurs et le monde réel permet donc de se distancier en partie des textes d’autrui, au profit d’une intertextualité qui ne menace pas la logique référentielle de l’énoncé, et qui valorise le propre texte, critique par rapport aux précédents. Dans ce cas la référence au texte d’autrui ne sert plus à faire intervenir une autorité qui influence le rapport du voyageur au monde, mais à rendre simplement compte de certaines expériences précédentes.²²

3. *Les citations linguistiques*

Un troisième type de citation utilisé dans les récits de voyage en Grèce est d’ordre linguistique : il consiste à emprunter à la langue étrangère certains éléments lexicaux, pour accentuer la couleur locale et rendre ainsi le récit plus vivant et vraisemblable.²³ Il y a donc aussi bien des mots cités

²¹ Ivi, p. 109-110. Voir R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, cit., p. 719.

²² Voir C. Montaberti, *Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflits de la référence et de l’intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle*, dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité, Études réunies et présentées par S. Linon-Chipon, V. Magri-Mourgues et S. Moussa*, actes du XIe colloque du CRLV, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1998, p. 12-15.

²³ Voir A. Samiou, *La langue de l’Autre, miroir de l’altérité dans les récits de voyage français en Grèce au XIXe siècle*, dans *Le XIXème siècle et ses langues*, Ve Congrès de la Société des Etudes Romantique & Dix-neuviémiste (Paris 24-26 janvier

en grec que des mots dans leur transcription phonétique latine, au profit d'éventuels voyageurs qui préparent leur séjour en Grèce.²⁴ De plus les textes traduisent ces mots et, à l'aide des commentaires sur leurs connotations religieuses et culturelles, réussissent à évoquer les spécificités culturelles du peuple grec. Ainsi, le vocabulaire grec mis en valeur dans les récits de voyage concerne tous les aspects de la vie quotidienne des habitants qui intéressent et impressionnent les voyageurs.

La présence d'un grand nombre de références lexicales concernant le culte religieux est liée à l'étonnement que les superstitions grecques ont suscité chez les voyageurs. La transcription française du nom propre de la Vierge "*Panagia*",²⁵ ainsi que des "*caloyers* et *caloyères*",²⁶ vise par exemple à renforcer une réalité à la fois étrangère et étrange. D'autre part, des mots ou des phrases cités en grec, comme "*αγίασμα*, de l'eau qui guérit les maladies"²⁷ ou "*μη βασκανθής*, les louanges que je te donne sont sincères ; que tout sortilège se dissipe autour de toi",²⁸ soulignent le dépaysement de l'écrivain confronté aux pratiques païennes. Chez Lucien Davesiès de Pontès, nous lisons par exemple :

"Vricolakas, ou esprits des fondrières, qui viennent, comme les vampires de l'Allemagne, sucer le sang de leurs parents endormis et sorcières (Striglais) [qui] dévorent pendant la nuit les corps nouvellement inhumés, [le] Ftichio, spectre affreux, [qui] apparaît dans les maisons habitées par un Turc ou un Arabe [et le] papillon

2012), éditeur S. Moussa, p- 1-14, à l'adresse électronique www.etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Langues-Samiou.pdf.

²⁴ Voir M. C. Gomez-Géraud, *Écrire le voyage au XVIIe siècle en France*, Paris, P.U.F., 2000, p. 93.

²⁵ Cf. J.-A. C., Buchon, *La Grèce continentale et la Morée. Voyage, séjour et études historiques en 1840 et 1841*, Paris, Charles Gosselin, 1843, p. 54-55.

²⁶ Cf. Id., *Voyage dans l'Eubée, les îles ioniennes et les Cyclades en 1841* (1841), Paris, Émile, 1911, p. 116.

²⁷ Cf. E. Yéméniz, *Voyage dans le royaume de Grèce* (1852), Paris, Dentu, 1854, p. 276-277.

²⁸ Cf. *ibidem*, p. 79-81.

(Taxidaricon), gracieux emblème de l'âme, annonçant par sa présence l'arrivée d'un voyageur ou d'un père".²⁹

Les voyageurs choisissent ce procédé dans le but de se montrer plus véridiques et authentiques et de susciter un plaisir esthétique chez leur lecteur en le plaçant directement en présence de l'étranger. Dans le domaine culinaire, par exemple, "le *dolma*, ragout de concombres si apprécié des Turcs",³⁰ "le *crasi*"³¹ (le vin), le "*glyko*"³² et le "*khalva* (gâteau de sésame et de miel)"³³ sont considérés par les voyageurs comme des mots irremplaçables qui évoquent la magie du lointain et de l'exotique. De façon analogue dans le domaine vestimentaire, Gérard de Nerval décrit le costume traditionnel de l'homme grec, "en jupon plissé à gros tuyaux (*fustanelle*)"³⁴ et Eugène Yéméniz cite à l'occasion d'une noce, chez les hommes, "de belles guêtres rouges ou bleues, semblables aux *kpémides* antiques" et, chez les femmes, "l'espèce de chaussettes ornées et bariolées qu'on appelle ici *tzourapia*".³⁵

Certains voyageurs, qui rédigent des récits dont la forme rappelle plutôt un essai, citent même des mots turcs relatifs à l'économie. Ainsi Victor Guérin, archéologue et géographe, met l'accent sur les lourdes charges fiscales imposées aux insulaires grecs qu'il a rencontrés ("le

²⁹ L. Davesiès de Pontès, *Études sur l'Orient*, publiées d'après les manuscrits de l'auteur par P.-L. Jacob, bibliophile (1864), Paris, Amyot, 1869, p. 151-152.

³⁰ Cf. M. Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, cit., p. 272-273.

³¹ Cf. L. Davesiès de Pontès, *Études sur l'Orient*, cit., p. 96.

³² Cf. E. About, *La Grèce contemporaine* (1852), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 234.

³³ Cf. *ibidem*, p. 241.

³⁴ Cf. G. de Nerval, *Voyage en Orient* (1862), Texte établi et annoté par J. Guillaume et C. Pichois présenté par C. Pichois, dans Id., *Œuvres complètes*, édition publié sous la direction de J. Guillaume et C. Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de J. Bony, M. Milner et J. Ziegler et avec le concours de M. Brix et d'A. Fonyi, Paris, Gallimard, 1984, vol. II, p. 250.

³⁵ Cf. E. Yéméniz, *Voyage dans le royaume de Grèce*, cit., p. 304.

charatsch, le *capitanlik* et la *decaïon*”),³⁶ dans le but de souligner les dures conditions de vie des Grecs.

Dans les récits de voyage les domaines des professions et de la vie politique sont également souvent mentionnés. Yéméniz présente en détail les personnes qui composent son escorte en nommant en grec et en français le propriétaire des chevaux : “un *agoyate* (*αγωγιότης*), propriétaire des chevaux”.³⁷ Dans le même cadre de préparation du voyage, Henri Cornille cite l'équivalent du policier français, “l'*astinome*”,³⁸ en rapportant une aventure dans laquelle son rôle était décisif. Par ailleurs, Charles Schaub se montre fier d'avoir reçu l'hospitalité du maire de la région qu'il a visitée, le “*dimarque*”.³⁹ Et Edgar Quinet, qui décrit la façon dont les Grecs votent, cite les “*démogérontes*, juges, officiers municipaux et représentants”.⁴⁰

Les occasions de rencontre et de socialisation sont également décrites ; ainsi le lieutenant d'artillerie Félicien De Saulcy, à l'occasion de sa participation à la fête de Pâques, s'étonne du fait que “les hommes qui se rencontrent s'accostent en se disant : ‘*Χριστός ανέστη*’. L'autre répond ‘*αληθώς ανέστη*’”.⁴¹ Et de la même façon Yéméniz à travers le mot “*panégyris* (foires)”⁴² décrit les fêtes des villageois, alors que Jean Lacroix de Marlès énumère les différents jeux des Grecs :

³⁶ Cf. V. Guérin, *Voyage dans l'île de Rhodes et description de cette île* (1854), Paris, Auguste Durand, 1856, p. 72-73.

³⁷ Cf. E. Yéméniz, *Voyage dans le royaume de Grèce*, cit., p. 26.

³⁸ Cf. H. Cornille, *Souvenirs d'Orient : Constantinople. Grèce, Jérusalem, Égypte*, Paris, A. Ledoux, 1833, p. 180.

³⁹ Cf. C. Schaub, *La Morée vue par mer, Patras, et Athènes*, Genève, Charles Cruaz, 1842, p. 18.

⁴⁰ Cf. E. Quinet, *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'Antiquité*, Paris, Levrault, 1830, p. 278.

⁴¹ Cf. F. de Saulcy, *Voyage autour de la Mer Morte et dans les terres Bibliques*, exécuté de Décembre 1850 à avril 1851, Paris, 1853, p. 68.

⁴² Cf. E. Yéméniz, *Voyage dans le royaume de Grèce*, cit., p. 198-199.

“ [...] au jeu de croix ou pile, tête ou navire, *caput aut navis*. [...] Quant au jeu pair ou impair, les Grecs l’appelaient *άρτιος μονός* [...] le jeu de colin-maillard qu’on appelait *μίνδα*.”⁴³

Les petites phrases utilisées dans la conversation quotidienne entre voyageurs et autochtones ne manquent pas non plus : le mot *bonjour*, qui apparaît sous différentes formes graphiques (“*Calimera, Calimera*”, “*kal’imèra sàs*”),⁴⁴ la qualification d’un homme par son guide (comme “*pollà kâlo*”, très sympa)⁴⁵ ; l’accueil réservé à de pauvres vagabonds (“*kalos orisete*”, bienvenus).⁴⁶ Le mot grec est en outre souvent traduit en français, comme dans la phrase “*Κρύο, κρύο*, J’ai froid, j’ai froid”⁴⁷ ou dans le proverbe “*Κάθε εμπόδιον δια τον καλόν*, À quelque chose le malheur est bon”,⁴⁸ ou encore dans l’expression “*Έγινεν η εκδίκησις*, il y a eu vengeance”⁴⁹ utilisée par un Grec qui raconte une histoire d’honneur familial.

Le recours à la citation dans les récits des voyageurs en langue française, qu’elle soit empruntée à la littérature classique, aux récits de voyage précédents ou à la langue même, permet donc d’évoquer de façon efficace les éléments qui caractérisent la culture grecque, tout en conservant l’équilibre entre les exigences documentaires et la mémoire littéraire, entre vécu et lu, immédiat et textuel.⁵⁰ Dans ce cadre la page

⁴³ J. Lacroix de Marlès, *Tableau de la Grèce ancienne et moderne*, Tours, Mame, 1845, p. 173-175.

⁴⁴ Cf. G. Flaubert, *Athènes et environs d’Athènes*, dans Id., *Voyage en Orient*, dans Id., *Voyages*, texte établi et présenté par R. Dumesnil, Paris, Société Les Belles Lettres, 1948, t. II, p. 438 et E. Quinet, *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l’Antiquité*, cit., p. 118.

⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 212.

⁴⁶ Cf. E. Yéméniz, *Voyage dans le royaume de Grèce*, cit., p. 172.

⁴⁷ Cf. *ibidem*, p. 262.

⁴⁸ Cf. M. Marcellus, *Souvenirs de l’Orient*, cit., p. 410.

⁴⁹ Cf. E. Yéméniz, *Voyage dans le royaume de Grèce*, cit., p. 378.

⁵⁰ Voir A. Deisser, *Mythification, imitation et plagiat chez les voyageurs*, dans *Vers l’Orient par la Grèce : avec Nerval et d’autres voyageurs*, cit., p. 124.

suiivante de Yéménis, qui cite une chanson entendue à l'occasion d'une fête, est représentative (à cause de son rythme étrange et mélancolique) des sentiments et des émotions de la vie quotidienne. Il s'agit de la plainte d'une jeune Grèque dont le mari s'est enfui pendant qu'elle dormait, pour se battre contre les Turcs :

“Un petit oiseau s'est éveillé pendant la nuit et s'est mis à chanter à la fenêtre de Despo qui dormait, et sa voix s'est fait entendre à elle dans un rêve. ‘Dors, dors, Despo, ou plutôt réveille-toi bien vite ; ton mauvais génie t'a fait dormir ce soir. Habille-toi, non point avec tes habits de fête, tes bracelets et tes turbans, mais avec ta robe de montagne et tes souliers de route.’ –‘Tu ne l'as donc pas entendu partir ; tu n'avais donc pas vu la poudre sur ses mains et, à sa ceinture, ses pistolets tout chargés. Il a profité de ton sommeil pour partir, pauvre petite, et cependant tu ne l'aurais pas retenu, n'est-ce pas ?’ ‘Il est allé en courant vers les sept villages où Nikotsaras a donné rendez-vous à ses pallikares. Véli-Pacha s'avance contre eux avec sept mille Turcs, sept mille infidèles. Cours, Despo, et porte-lui des balles.’ –‘Petit oiseau, merci ; prête-moi tes ailes, si tu veux que j'arrive en même temps que lui’”.⁵¹

⁵¹ E. Yéménis, *Voyage dans le royaume de Grèce*, cit., p. 196-197.

Publicato *online*, Dicembre 2018 / Published online, December 2018

Copyright © 2018

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.