

# DANTE

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI  
SU DANTE ALIGHIERI

*Direttore*  
Dante Della Terza

*Condirettore*  
Rino Caputo

*Comitato scientifico*  
Dante Della Terza, Nino Borsellino, Rino Caputo, Zygmunt Baranski,  
Teodolinda Barolini, Domenico Cofano, Franco Ferrucci†, Franco Fido,  
Bodo Guthmüller, Richard Lansing, Nicola Longo, Karlheinz Stierle,  
John Scott, Jean-Charles Vegliante

*Responsabile della redazione*  
Florinda Nardi

*Segreteria di redazione*  
Paola Benigni

\*

«Dante» is an International Peer-Reviewed Journal.  
The eContent is Archived with *Clocks* and *Portico*.

# DANTE

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI  
SU DANTE ALIGHIERI

VII · 2010



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXI

*Amministrazione e abbonamenti*  
FABRIZIO SERRA EDITORE®  
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Print and/or Online òcial subscription rates are available at Publisher's website  
[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 20 del 15-IX-2004  
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

Proprietà riservata · All rights reserved  
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1724-9058  
ISSN ELETTRONICO 1824-9272

## SOMMARIO

### STUDI

- LINO PERTILE, *L'Inferno, il Lager, la poesia* 11  
IGNAZIO CASTIGLIA, *La lupa e l'orsa. L'invettiva contro il clerus carnalis nel canto XIX dell'Inferno* 35  
GIUSEPPE CIAVORELLA, *Purgatorio VII: Virgilio e Sordello, la valletta fiorita, i principi negligenti* 57

### TRADUZIONE E TRANSLAZIONE

*a cura di Jean-Charles Vegliante*

- JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Secondo «tra cotanto senno»: Dante con Omero in un libro di Evangelia Stead* 85  
*Due saggi su Dante di Johann Jakob Bodmer. Introduzione, traduzione e commento, a cura di Tomas Sommadossi* 93

### DANTE CONTEMPORANEO

*a cura di Daniele Maria Pegorari*

- DANIELE MARIA PEGORARI, *«Per dire» la storia: Dante nella prosa contemporanea* 115  
GIBSON MONTEIRO DA ROCHA, ANDRÉIA GUERINI, *Dante e la letteratura brasiliana* 149

### NOTE E RIFLESSIONI

- DANTE DELLA TERZA, *Esperimenti danteschi. A proposito di una elaborata lettura della prima Cantica della Commedia* 167  
ANNAMARIA DE PALMA, *Una proposta per una lettura del Purgatorio nella scuola* 179  
ANNA LANGIANO, *Tradizioni esegetiche e problematiche della traduzione nel Convegno Leggere Dante oggi* 199

### RECENSIONI

- DONATO PIROVANO, *Dante e il vero amore. Tre letture dantesche* (Stefano Lo Verme) 211  
*La poesia della natura nella Divina Commedia, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 10 novembre 2007* (Irene Bacchini) 214

|   |     |
|---|-----|
| MARIO MARTELLI, <i>Ragione e talento. Studi su Dante e Petrarca</i> (Arianna Previtoli) | 217 |
| <i>Bibliografia 2008-2010</i> , a cura di Irene Baccharini                              | 221 |

«PER DIRE» LA STORIA:  
DANTE NELLA PROSA CONTEMPORANEA

DANIELE MARIA PEGORARI

QUANDO, il 24 aprile 1965, venne chiamato nel cuore delle celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante a leggere una *Esposizione sopra Dante* che dovette meravigliare il prestigiosissimo uditorio accademico riunito a Firenze per la dotta 'invasione' nel campo dell'esgesi dantesca e della storia medievale, Montale individuava un principio fondante di quel peculiare fascino che da decenni l'autore della *Commedia* esercitava sugli scrittori di mezzo mondo, guidandoli sulle strade ora di un evidente citazionismo (com'era avvenuto anche a lui o precedentemente a Gozzano e Mandel'stam e poi a Primo Levi e Luzi), ora di una più sottile ipertestualità (come in Eliot o Borges), ora, infine, di un'ambiziosissima e impossibile riscrittura (secondo i modelli di Pound e, proprio in quegli anni, di Pasolini): la questione era da porsi non nei termini di un'antistorica 'modernità' di Dante, ma a partire dal «convincimento» opposto «che Dante *non* è moderno [...]»: il che – continua Montale – non può impedirci di comprenderlo almeno in parte, e di sentirlo stranamente vicino a noi. Ma perché questo avvenga è pure necessario giungere ad un'altra conclusione: che noi non viviamo più in un'era moderna, ma in un nuovo medioevo di cui non possiamo ancora intravedere i caratteri». <sup>1</sup> Per quanto volutamente lasciata nel vago e non argomentata nel seguito del ragionamento, la definizione del problema offerta da Montale assume un valore capitale non già nel cogliere l'ormai noto primato dell'*auctoritas* dantesca – che Luzi già nel 1946, ne *L'inferno e il limbo*, aveva collocato in opposizione al modello petrarchesco –, ma nella decisa introduzione del concetto antropologico, filosofico e storiografico di postmodernità: in altri termini, non solo Dante sembra, a partire dal Decadentismo, la guida ideale per la rappresentazione di un mondo che appare vieppiù brutalmente infernale o mestamente purgatoriale (e paradisiaco solo per rovesciamento), ma la forza del suo modello può imporsi solo perché la

<sup>1</sup> Presentata col titolo *Esposizione sopra Dante*, la relazione fu dapprima pubblicata, col titolo *Dante ieri e oggi*, negli *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, 20-27 aprile 1965, Firenze, Sansoni, 1966, II, pp. 315-333 e poi nella raccolta di saggi di EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 15-34; infine, ripristinato il titolo originariamente pensato dal poeta, in IDEM, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, II, pp. 2668-2690.

nostra epoca ha perso quei caratteri di 'modernità' che si riconoscono nella tradizione letteraria europea e che si possono sintetizzare nella sublimazione della vicissitudine umana attraverso l'armonizzazione artistica, nella codificazione dei saperi e dei comportamenti e nella fiducia umanistica, cristiana, idealistica e infine anche marxista nella progressività inarrestabile della Storia (la «fanfaluca della ragione spiegantesi *ad infinitum*», scriveva ancora Montale).

L'assorbimento popolare dell'immaginario e dello stesso apparato allegorico della *Commedia* rappresenta il punto d'approdo della parabola di ricaduta del dantismo colto otto-novecentesco (che aveva interessato, peraltro, quasi esclusivamente la lirica e il teatro) nella sua trasformazione commerciale e direi pure seriale, come in una elaborazione *pop* del 'mito' di Dante. Ma non è detto che non se ne possa individuare una conseguenza virtuosa nella rinnovata familiarità del pubblico giovanile col capolavoro medievale, che viene toccato solo in minima parte dalla crisi della letteratura 'classica', nonostante la demolizione progressiva dei programmi scolastici e universitari, la cui responsabilità cade solo raramente sui docenti: mi pare, infatti, che gli oltre quaranta romanzi di argomento più o meno evidentemente dantesco apparsi nel decennio 2000-2010, insieme con i numerosi fumetti, le produzioni teatrali e quelle musicali, stiano consentendo ora nuove opportunità di riscoperta del testo originale, compresa un'inedita disponibilità ad un sia pur iniziale livello di commento, proprio come racconta uno di questi romanzi, *Scusi, prof, ho sbagliato romanzo* (che riprenderò più avanti), in cui si racconta il paradosso, tra il comico e il metaforico, della passione clandestina per i classici della letteratura italiana fra gli studenti di una scuola che invece non trova di meglio che sottoporre loro delle riscritture attualizzanti.<sup>1</sup> Qualche segnale che non si tratti solo dell'auspicio di un autore, Alessandro Banda, che è egli stesso un insegnante, può pervenire ad esempio dal successo delle *lecturae Dantis* tenute negli anni scorsi da Roberto Benigni in teatri e piazze gremiti (con conseguente vendita dei dvd e del libro einaudiano che l'attore ne ha ricavato).

Per quanto molti fra i più autorevoli dantisti abbiano manifestato perplessità per l'intera operazione, non si può negare, ed è il solo dato che m'interessa in questa sede, che il contenuto di commento delle esibizioni

<sup>1</sup> A Trifone Gargano si deve la prima ricognizione di molte delle opere cui alludo. Dello studioso e insegnante pugliese, uno fra i maggiori esperti di didattica della letteratura italiana del nostro Paese, vanno, infatti, ricordate le due rassegne: *Presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*, «incroci», VI, 12, dicembre 2005, pp. 137-151; e *Nuove presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*, «Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», V, 2008, pp. 127-144. Ma a parte andrebbe considerata la sua ricchissima bibliografia nel campo della ricerca letteraria e della metodologia didattica, con particolare riferimento all'uso delle nuove tecnologie digitali.

di Benigni si sia sempre mantenuto non al di sotto del livello medio di quello previsto dalle edizioni scolastiche correnti e che un'esegesi piuttosto puntuale, e non gli innesti umoristici, era il nerbo degli spettacoli. Si obietta che il successo fosse conseguenza dell'attrazione suscitata dallo stesso attore-regista e ciò è pur vero, ma c'è da credere che il risultato non sarebbe stato esattamente lo stesso se il testo da commentare fosse stato *l'Orlando furioso* o *I promessi sposi*. E se il grado più basso toccato dalla rielaborazione odierna del 'mito' di Dante è in un videogioco disegnato da Wayne Barlowe e sviluppato dalla Electronic Arts, *Dante's Inferno*, disponibile in Italia dai primi mesi del 2010, in cui nulla più rimane, non dirò della complessità allegorica, teologica e politica della *Commedia*, ma nemmeno della sua trama, giacché Dante è ridotto a un cavaliere armato di 'Falce della Morte' e di magia, grazie alle quali deve sconfiggere mostri e liberare Beatrice dall'Inferno in cui l'ha reclusa Lucifero, proprio dal coraggioso confronto con questo linguaggio e con la dimensione ludica è nato un innovativo strumento didattico multimediale, *Virtute e c@noscenza*, curato per gli Editori Laterza da Trifone Gargano. E ancora si potranno ricordare le numerose iniziative che hanno interessato la diffusione di opere di e su Dante nel circuito delle edicole.

Ma l'indizio più interessante della coesistenza di questi due movimenti, dalla letteratura d'impegno al *divertissement* e viceversa – il primo di tipo degenerativo e il secondo restaurativo –, è quello che viene dall'analisi stessa del fenomeno editoriale su cui voglio condurre qualche riflessione in queste pagine: se gran parte di questo repertorio narrativo è costituito da produzione 'di genere', a cominciare da *Dante Alighieri e i delitti della Medusa*,<sup>1</sup> infarcito di citazioni dantesche fino a cadere nel *kitsch*, mi sembra che il terreno socio-letterario preparato da questo e dai successivi 'casi' editoriali abbia creato le condizioni perché, da un lato, trovassero finalmente accoglienza in Italia tre libri decisamente più interessanti e impegnativi, composti per straordinaria coincidenza tutti intorno al 1960 – cioè a ridosso delle celebrazioni dantesche e dell'*Esposizione* di Montale da cui abbiamo preso le mosse – e rimasti inediti sino ai nostri giorni, dall'altro perché la presenza di Dante divenisse pressoché scontata, se non necessaria, in alcuni romanzi duemilleschi che pongono al centro importanti riflessioni sulla storia e sulla società contemporanee. Ed è su queste 'risco-perte' e su questi romanzi che vorrei condurre un ragionamento nelle

<sup>1</sup> GIULIO LEONI, *Dante Alighieri e i delitti della medusa*, Milano, Mondadori, 2000; una nuova stesura, fittamente rivista sul piano formale, è apparsa nel 2006 col titolo *I delitti della Medusa*, nell'ambito della pubblicazione di una vera e propria tetralogia che comprende anche *I delitti del mosaico* (2004), *I delitti della luce* (2005) e *La crociata delle tenebre* (2007).

pagine che seguono, rinviando ad altre sedi per un'analisi della letteratura di genere e delle attualizzazioni dell'aldilà dantesco.

### TRE RISCOPERTE

Per un ordine cronologico occorrerà partire da *Nel mezzo del cammin di nostra vita* composto dal boemo Josef Jedlička (1927-1990) entro il 1957 e pubblicato in Cecoslovacchia, sia pur con numerosi tagli censori, nel 1966, quando già si respira il profumo libertario di quella Primavera che sfiorirà invece troppo presto. Edito in versione integrale nella nuova Repubblica Ceca nel 1994, esso trova un angolo di mercato italiano solo nel 2006, proponendo una peculiarissima prosa fra il narrativo e l'onirico, con una spiccata valenza politica. Bisognerà tener presente che gli anni in cui scrive Jedlička sono gli stessi in cui debutta, come poeta e drammaturgo prima e come narratore poi, Milan Kundera, di appena due anni più giovane, che s'imporrà presto come l'incarnazione più autentica di una letteratura boema in cerca di una propria identità nazionale nel contesto di un ingabbiante e falsificante socialismo reale. I temi, dunque, del tradimento delle aspirazioni alla giustizia sociale e della difficoltà di affermazione di una letteratura libera, nonché lo stesso peculiare saggismo ch'è tipico dei romanzi di Kundera si ritrovano anticipati in questo finora misconosciuto embrione della letteratura ceca anticomunista, che li ripropone in un racconto brulicante di frammenti di un'esistenza individuale e di una miseria collettiva nel disperato tentativo di «dare un senso a ciò che senso non ha» (p. 36 e p. 39), in un Paese in cui ormai tutto è possibile, persino che diventi realtà un famoso passo di Lautréamont, amatissimo dai surrealisti francesi: se il poeta ottocentesco dei *Canti di Maldoror* predicava una nuova nozione di bello dettata dall'insensatezza, come nell'«incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio», questo è proprio ciò che accade nella città industriale di Litvínov, dove «la Cooperativa popolare di Abbigliamento si sta trasferendo nel padiglione chirurgico» (p. 39).

Come filo conduttore di tutta la lunga testimonianza sulla storia della Cecoslovacchia, dal colpo di mano del febbraio 1948, quando il partito comunista estromette i ministri degli altri partiti dal governo e instaura una repubblica democratica allineata all'Unione Sovietica, fino al 1956, quando la vicina Ungheria di Nagy sconta le conseguenze del primo tentativo di inverare le speranze di un socialismo 'dal volto umano', viene, allora, in soccorso, l'immagine di Dante come archetipo dell'uomo che, smarrito «nel mezzo del cammin di sua vita» (e si tenga conto del fatto che lo stesso Jedlička è prossimo al trentacinquesimo anno di età, quando conclude la stesura dell'opera), si augura l'uscita da una condizione tene-

brosa e pericolosa. Ma all'io autobiografico di queste pagine novecentesche è impedita la salvezza, salvo che in rari accenni egli rivesta i panni del profeta, additando in un futuro chissà quanto lontano l'avvento di un'era di gioia, «perché non si può vivere per sempre senza gioia e senza speranza». Ed ecco che un nuovo abbrivio al racconto delle miserie, delle paure, delle persecuzioni, delle contraddizioni in cui vive la comunità operaia di Litvínov è dato dalla citazione (pp. 35-36), pure lievemente ironica, di *Inf.* I, 7-9 («Tant'è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte»), come se il catalogo delle aberrazioni che attende il lettore fosse necessario alla comprensione del «bene» che verrà.

La verità è, invece, che questo piccolo Dante boemo, perso in una squalida riedizione della «selva oscura», che trascina con sé la memoria, ancora, di *Inf.* I, 22-27 («E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l'acqua perigliosa e guata, / così l'animo mio, ch'ancora fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva», riportato a p. 25), non può attendersi una Beatrice salvifica, anzi, tutto il racconto vedrà il misterioso affacciarsi di tracce di una vita familiare in frantumi, con un'amata senza nome invocata e mai raggiunta. *Nel mezzo del cammin di nostra vita* è, dunque, la storia di un individuo e di un popolo senza riscatto, apparentemente giocata solo sul piano della mera denuncia realistica del socialismo di stampo sovietico e, invece, sottilmente tramata sullo struggente rovesciamento dell'ipotesto dantesco, a partire dalla riflessione metaletteraria per la quale l'esperienza vissuta dall'autore non può essere né 'poetica', né 'odeporica', diversamente da quella raccontata da Dante. Se, infatti, per quest'ultimo la conoscenza dei vizi e delle virtù si pone nei termini di un racconto di viaggio, e precisamente di un ritorno a Beatrice e, con lei, alla forma poetica più sublime, Jedlička ammette l'impossibilità della «lirica» – che ha nel «ribaltamento semantico» il suo *proprium* (evidente qui la lezione di Šklovskij: p. 8) – in un'epoca che non riconosce l'autonomia dell'individuo e della creazione artistica, se non nel ristretto ambito del funzionalismo. Al contempo la rappresentazione della realtà che si viene realizzando nell'opera cecoslovacca è la negazione di un viaggio, poiché questo prevedrebbe la consapevolezza dell'approdo che solo dà senso al cammino percorso (proprio come in Dante è solo la riconciliazione con Beatrice, prima, e poi la ricapitolazione del creato in Dio che avvalorava la mortificazione infernale, fino al terribile abbraccio di Satana), mentre l'uomo oppresso dal regime totalitario non solo è ancora prigioniero della sua condizione, ma addirittura teme di non riuscire a condurre a termine la sua opera, qualora venisse denunciato per attività antirivoluzionaria: «Ogni parola che scrivo può essere l'ultima, poiché la mia porta si apre con qualsiasi chiave, [...]

poiché le colombe della pace sono già state liberate a milioni e lo sbattere delle loro ali sibila in questa casa costruita in modo infame come il vento gelido che scompigliava i capelli di Dante rimasto solo nella nebbia e nelle tenebre» (p. 60).

Qui nessuno lo verrà a salvare, men che meno una donna-angelo (incarnazione di un amore consolatorio o allegoria di una parola salvifica) che in Jedlička, come nel nostro Montale, ha i caratteri invariabili dell'*assente*, da cui si rassegna, infine, a prendere congedo: «Addio! Addio, amore mio! mai più, ah, mai più ti scorgerò girata dall'altro lato mentre guardi il sole, mai più, ah, mai più dirai con le mani nelle tasche del tuo soprabito a quadretti gialli: Ti inganni da solo con falsi concetti e così non rimiri quel che invece dovresti, se ti liberassi da questi abbagli. Qui non sei sulla terra! No, mia amata! Io so che tutto questo esiste» (p. 73). In queste righe vengono palesemente rovesciati e confutati i noti versi 46-91 di *Par. I*, in cui Beatrice, girata «in sul sinistro fianco» a «riguardar nel sole», esorta Dante a deporre i ragionamenti umani e ad accettare che la trasumanazione di cui è fatto oggetto sia spiegabile col suo provvidenziale distacco dalla terra: «E comincio: "Tu stesso ti fai grosso / col falso imaginar, sì che non vedi / ciò che vedresti, se l'avessi scosso. / Tu non se' in terra, sì come tu credi"».

L'inesistenza di un riscatto oltremondano, la prigionia in una «selva oscura» che diventa *ipso facto* una condizione infernale e il dovere intellettuale della testimonianza sono i caratteri che accomunano questo piccolo capolavoro di Jedlička e l'ambiziosissimo progetto di drammatizzazione della *Commedia* parzialmente realizzato dall'ebreo tedesco Peter Weiss (1916-1982) nel 1964 e protratto fino al 1969, anno in cui lo scrittore abbandonò l'impresa.<sup>1</sup> Varrà la pena di ricordare che sono esattamente gli stessi anni in cui Pasolini tenta in Italia *La Divina Mimesis*, dopo aver lasciato incompiuto nel 1959 il suo terzo romanzo, *La Mortaccia*, già concepito come itinerario di coscientizzazione di una misera prostituta attraverso i peccati sociali dell'inferno metropolitano, con la guida di un redivivo Dante in costumi fumettistici. Nel 1964 lo scrittore italiano aveva poi presentato nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, un *Progetto di opere future* in cui si annunciava «[...] una buriana // di "motivi accennati", di "eccetera", blasoni, / citazioni, e soprattutto allusività / (autoesortativi all'infinito e sproporzioni // di particolari in confronto al tutto) [...]» che avrebbe ricontestualizzato l'«Inferno arcaico, enfatico / (romanico, come il centro

<sup>1</sup> Soltanto la prima parte della trilogia teatrale fu portata a compimento da Peter Weiss ma è stata pubblicata solo molto recentemente; ed. tedesca: *Inferno. Stück und Materialien*, Nachwort herausgegeben von Ch. Weiß, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2003; ed. ital.: *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, trad. e apparati di M. Castellari, postfaz. di Ch. Weiß, Milano, Mimesis, 2008.

delle nostre città / dal suburbio ormai per sempre spacciato) nell'«Inferno dell'età / neocapitalistica, per nuovi tipi di peccati [...]» (vv. 165-177). A *La Divina Mimesis* in prosa, come si sa, Pasolini attende fra il 1963 e il 1965, lasciandosi attrarre da un'attualizzazione e reinterpretazione in chiave autobiografica dello smarrimento culturale e del fallimento intellettuale e pertanto fermandosi ai primi due canti dilatati in una «pagina magmatica» – per usare un'autodefinizione presente proprio nel su ricordato *Progetto* – e rassegnandosi anche stavolta a dare alle stampe nel 1975 un'operetta incompleta, ma considerata compiuta in ordine a una riflessione sulla poetica al riparo dalle ambizioni di un affresco epocale. L'opera di Weiss intrattiene non pochi punti di contatto col coevo lavoro di Pasolini, non tanto nell'individuazione dello scenario storico-politico dell'attualizzazione (la rivoluzione antropologica innescata dal dominio illiberale del Capitale, nel caso dell'autore italiano, l'orrore della Shoah, nel caso del drammaturgo ebreo), quanto nello spostamento dell'attenzione sui sensi di colpa e d'impotenza dell'intellettuale dinanzi alla barbarie del presente. Weiss mette, infatti, al centro della sua riscrittura la necessità di ridiscendere lungo il cammino spaventoso della recente storia del suo popolo, al quale si era sottratto sin dal marzo del 1935, emigrando col padre, imprenditore tessile, prima a Londra, poi in Cecoslovacchia, in Svizzera (dove frequenta Hermann Hesse), infine in Svezia, dove si stabilirà fino alla fine dei suoi giorni, insegnando, fra l'altro, Pittura, Teoria e prassi del cinema e Teoria del Bauhaus nell'Università popolare di Stoccolma, ma soprattutto dedicandosi alla creazione pittorica, cinematografica e letteraria in proprio.

La lontananza dalla Germania del terzo Reich provoca nell'artista uno stato contraddittorio che oscilla fra l'orgoglio della non compromissione – in quanto tedesco – e il senso di colpa per la non condivisione del martirio – in quanto ebreo: lo stesso uso della lingua svedese, talvolta adoperata anche per la creazione letteraria, assume il valore di una rimozione tutt'altro che pacificante. Nel 1964, dunque, l'autore decide di mettere mano a un'opera monumentale che avrebbe dovuto disvelare questo conflitto e, insieme, dare la sua risposta al dibattito intorno alla rappresentabilità artistica della Shoah, il cui punto di partenza, come si sa, era in un assunto di Theodor Adorno, con posizioni che non trovano d'accordo neanche la stessa comunità intellettuale ebraica. Weiss 'chiede soccorso' al capolavoro dantesco, scoperto attraverso gli studi dello svedese Olof Lagerkrantz,<sup>1</sup> al fine di rappresentare

<sup>1</sup> Gli articoli di Lagerkrantz, ritrovati fra le carte di Weiss, erano apparsi nel 1963 sul quotidiano «Dagens Nyheter», di cui era collaboratore, e apparvero poi sistemati nel volume *Från Helvetet till Paradiset* (Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1964), tradotto in tedesco col titolo *Von der Hölle zum Paradies. Dante und die Göttliche Komödie* (Frankfurt, Insel, 1965: è l'edizione citata da Weiss nel suo *Rapporte*) e più tardi anche in italiano col

«un teatro universale»<sup>1</sup> del male e lo sforzo immane dell'uomo di resistervi, attratto da quella consuetudine del poeta medievale con l'orrore, che aveva fatto sì che echi e citazioni dantesche fossero disseminate in numerose opere ispirate all'esperienza della deportazione, a partire, certo, dal famoso capitolo di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, dedicato al *Canto di Ulisse*, ma presenti soprattutto fra i connazionali di Weiss, come ha documentato recentemente un denso studio di Thomas Taterka.<sup>2</sup>

Ma, sia pur catturato dall'idea di rappresentare il Lager come un Inferno terreno, Weiss intende sfuggire alla conseguente equazione fra i dannati di Dante e i deportati ebrei (che invece era foriera di così acute riflessioni ne *I sommersi e i salvati* dello stesso Levi) e immagina che Dante (sua proiezione autobiografica) ritorni dopo un lungo esilio nella sua terra e qui ritrovi le tracce e i racconti delle orrende violenze che vi sono state compiute, ma gli unici suoi interlocutori sono figure demoniache che rappresentano la continuità storica e permanente di quel sistema di potere mai tramontato. Caronte, Minosse, Cerbero, Ciacco, Pluto, Argenti, Flegiàs, Medusa, il Minotauro, Capaneo, Brunetto, Fucci, Gerione, Ulisse, Montefeltro, i Giganti e lo stesso Virgilio sono, insieme, gli aguzzini imbevuti di nazionalsocialismo e i violenti giustificati dal potere di ogni tempo, proprio come li vedeva Weiss imputati al processo di Francoforte al quale assiste dal 16 aprile 1964, seguendo poi la corte persino nella trasferta ad Auschwitz-Birkenau del 13-14 dicembre. La stesura del dramma infernale è a dir poco accidentata, data la complessità dell'operazione e la non profondissima conoscenza del testo originale, come l'autore non ha mancato di ammettere: il primo passaggio, speculare al già ricordato *Progetto di opere future* di Pasolini, sarà un *Esercizio preliminare per il dramma in tre parti "divina commedia"*, in cui a far da guida a Dante durante il suo ritorno a Firenze, nella posizione ch'era stata di Virgilio, è ora Giotto, modello per Weiss di un'arte 'nuova' e attenta alla realtà e per questo giusto riprensore delle fughe metafisiche e irresponsabili di Dante.

Nel corso del 1964, però, la drammatizzazione dell'*Inferno* troverà una soluzione differente, in un certo senso più fedele all'originale e senz'altro meno schematica e superficiale: il deuteragonista è di nuovo Virgilio, ma Giotto rimane come personaggio del canto xxvi (è solo molto vaga la corrispondenza fra i trentaquattro canti di Dante e i trentatrè di Weiss),

titolo *Scrivere come Dio. Dall'inferno al paradiso* (Casale Monferrato, Marietti, 1983), dove il cognome dell'autore compare come Lagercrantz.

<sup>1</sup> PETER WEISS, *Gespräch über Dante*, «Merkur», 6, 1965; poi in IDEM, *Rapporte*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968, pp. 142-169; trad. it. *Conversazione su Dante*, in IDEM, *Inferni. Auschwitz Dante Laocoonte*, Napoli, Cronopio, 2007, pp. 43-71: 45.

<sup>2</sup> THOMAS TATERKA, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin, Schmidt, 1999; trad. it. *Dante Deutsch. Studi sulla letteratura dei Lager*, Viterbo, Sette Città, 2002.

additato dal ladro Fucci come esempio di un'arte che ha accettato di compromettersi col regime, non disdegnando di arricchirsi con danaro accumulato ingiustamente. In proposito suggerisce a Dante Virgilio: «Attento Alighieri / il grande mecenate che allora sovvenzionò Giotto / controlla ancora oggi le finanze / Non solo come presidente dei consigli di vigilanza / delle industrie più influenti / e presidente onorario del nostro sistema di difesa / ma anche come uno fra i più grandi promotori / della giovane generazione di artisti». E così gli risponde Dante: «E quello che guadagna con l'usura / lo santifica poi acquistando arte / Assieme alla raggiunta libertà d'espressione / Giotto esaltava la violenza».

È chiaro che l'incontro con Giotto fa parte delle invenzioni originali di Weiss, ma l'intuito artistico guida quest'ultimo in prossimità di una questione esegetica non marginale: in realtà è molto probabile che Dante stigmatizzi indirettamente anche Giotto per il suo pragmatismo di artista monumentale su commissione, allorché in *Inf.* xvii, 64-66 smaschera tra gli usurai Reginaldo degli Scrovegni («un, che d'una scrofa azzurra e grossa / segnato avea lo suo sacchetto bianco»), padre di quell'Arrigo che, preso il potere a Padova, fa edificare la famosa Cappella affrescata da Giotto a imperitura e sublimata memoria dell'«augusto» padre. Alle proferte di protezione e di sovvenzione il Dante di Weiss, al fondo della sua assunzione di responsabilità come testimone, in ritardo sui crimini, ma ancora in tempo per l'affermazione della giustizia terrena, risponde con un netto rifiuto e con l'abbandono: il poeta «si strappa la corona / getta via il bastone» che derisoriamente Virgilio gli aveva fornito – non senza un'evidente sovrapposizione del mascheramento di Cristo al termine dell'interrogatorio di Pilato<sup>1</sup> – e scandisce le sue ultime parole: «Io / per sempre / vi abbandono».

La bella *pièce* non venne, però, pubblicata e negli anni seguenti Weiss cercò persino di elaborarne una versione narrativa completamente diversa (rimasta interrotta nel 1969 all'undecimo canto) che lasciava sullo sfondo il nazismo, per approfondire la riflessione sul dovere dell'impegno politico dell'arte, il che ancora una volta rinvia a un confronto con le coeve trasformazioni del progetto *Divina Mimesis* di Pasolini, dal quale, però, lo scrittore tedesco diverge nettamente in ordine all'ipotesi di poter adattare alla condizione storica attuale anche il *Paradiso*. Mentre per l'autore di *Trasumanar e organizzar* non vi è alcun paradiso storico – solo ironicamente può affermare che vi sono due opposti paradisi in costruzione, quello del capitalismo e quello del comunismo, entrambi presentati dai rispettivi

<sup>1</sup> Mt 27, 28-29: «Spogliatolo, gli misero addosso un manto scarlatto e, intrecciata una corona di spine, gliela posero sul capo, con una canna nella destra». Modeste varianti nel racconto di Mc 15, 17-19 e Gv 19, 2.

sostenitori come il migliore dei mondi possibili – il che comporta, di conseguenza, che non è immaginabile neanche un equivalente del purgatorio, che può esistere solo in funzione di un paradiso già in vigore, per Weiss, invece, dev'essere possibile un certo grado di compensazione del male sulla terra: esso corrisponde al trionfo della giustizia umana e al connesso potere dell'arte di farsene testimone, ben oltre i limiti e la durata di un processo. Nasce così l'idea di scrivere, quale ultima parte della trilogia drammatica, una *pièce* sul dibattimento di Francoforte, nel quale l'artista era stato impressionato dal confronto fra i sopravvissuti e i loro torturatori, impudentemente convinti di non poter essere condannati, in forza della loro coerente fedeltà allo Stato tedesco e alle leggi ch'esso si era dato.

Trasferendo le crude testimonianze dei deportati e le accuse agli imputati in un contesto paradisiaco, Weiss poteva ridare la parola e l'umanità ai *sommersi* di Levi<sup>1</sup> e farne finalmente dei 'beati' nell'unico ordine che esista, quello della giustizia terrena. Fra il dicembre del 1964 e il gennaio del 1965 il suo *Paradiso* è pronto, ma inaspettatamente egli inizia subito dopo un alleggerimento del testo di tutti i suoi riferimenti danteschi, trasformandolo in una cruda epica drammatica senza più il minimo compiacimento artistico, fino a renderlo irricognoscibile come parte del 'progetto *Divina Commedia*': si tratta dell'*Istruttoria*, destinata a un immediato successo nei teatri di tutto il mondo e a divenire non solo la più nota delle opere di Weiss in Italia, ma anche uno dei testi capitali sulla Shoah. Al contrario, l'*Esercizio preliminare per il dramma in tre parti "divina commedia"*<sup>2</sup> e l'*Inferno* resteranno misconosciuti al di fuori di una ristretta cerchia di specialisti, e inediti in Italia fino a questi ultimi anni: il primo, insieme con la già ricordata *Conversazione su Dante*, con *La mia località* (un *reportage* scritto in occasione del viaggio ad Auschwitz nel dicembre 1964 che costituì per lo scrittore il momento più scioccante della sua catabasi nel male, come per Dante l'abbraccio di Satana) e con l'aggiunta di un saggio su *Laocoonte* intorno ai limiti della dicibilità del dolore, è apparso per un editore napoletano solo nel 2007, mentre *Inferno* è rimasto inedito persino in Germania fino al 2003, per poi giungerci in traduzione italiana nel 2008, dimostrando ancora una volta la mutata sensibilità editoriale nei confronti di opere letterarie di argomento dantesco.

<sup>1</sup> Rammento che il più recente e organico studio sul dantismo dello scrittore italiano si deve a VALERIA MIRTA MARIA TRAVERSI, *Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante*, in «Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», v, 2008, pp. 109-125 (utile anche per gli ulteriori rinvii bibliografici).

<sup>2</sup> La versione originale dell'*Esercizio (Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia)* verrà pubblicato in «Akzente», 2, 1965, quando ormai la parte infernale, così come la conosciamo ora, era già stata completata, con opzioni strutturali in verità già molto diverse da quanto il progetto in versi aveva profilato.

È la stessa parabola fatale – dalla fascinazione alla progettazione, fino al fallimento e all’odierna riscoperta editoriale – che ha interessato un film che per almeno un quarto di secolo ha tormentato la fantasia di uno dei geni della cinematografia italiana, Federico Fellini (1920-1993), giungendo fino all’allestimento di parte della scenografia e all’assegnazione delle parti principali e rimanendo poi irrealizzato: mi riferisco a *Il viaggio di G. Mastorna* (l’iniziale sta per Giuseppe), concepito in gran parte nel 1965 – ancora l’anno fatidico del centenario dantesco –, e se ritengo opportuno abbracciarlo nello sguardo d’insieme di queste pagine è perché l’unica modalità di fruizione oggi possibile di quello che, per l’eccezionalità della costruzione e per la complessità semantica, avrebbe potuto essere il capolavoro di Fellini, è la lettura della sceneggiatura che si deve integralmente al regista, sia pure con alcuni suggerimenti di Dino Buzzati e Brunello Rondi,<sup>1</sup> curata per le stampe da Ermanno Cavazzoni nel 2008.

Già all’inizio di questo decennio erano state pubblicate le interessantissime fotografie scattate da Tazio Secchiaroli (1925-1998) durante i provini cui fu sottoposto Marcello Mastroianni, che di certo rappresentava per Fellini la prima opzione per l’interpretazione del protagonista:<sup>2</sup> quelle quarantotto fotografie stanno alla sceneggiatura del film da farsi come il *Progetto* pasoliniano e l’*Esercizio preliminare* weissiano stanno alle attualizzazioni della *Commedia* di cui avrebbero dovuto saggiare la concreta fattibilità, embrioni di narrazione, già coevi delle scritture che gradualmente prendevano corpo e ne divergevano in parte, obbligando il lettore a uno sguardo molteplice, interessato, sì, all’assetto finale della creazione, ma pure attento alle ipotesi che venivano scartate non tanto perché non più condivise, ma perché superate in sintesi dialettiche più alte e complesse. C’è da perdersi nella quantità di testimonianze che Fellini stesso ha disseminato sulla genesi dei singoli particolari di questo film, a cominciare dal nome del protagonista, che forse è debitore della suggestione provocata dal ritrovamento nell’aeroporto di Copenaghen, da parte del regista, di una valigia appartenente a uno sconosciuto «J. Mastorna» (il che potrebbe spiegare il vezzo di indicare nel titolo il nome sempre con la sola iniziale), eppure altre testimonianze parlano di una scelta avvenuta tramite consultazione dell’elenco telefonico a casa di Buzzati, e in tal caso potrebbe non essere peregrina l’ipotesi che il cognome avesse attirato l’attenzione per l’allitterazione con quello del suo attore preferito. Non so se si potrà appurare con certezza ‘matematica’ o ‘storica’ la verità su questo come su innumerevoli altri episodi che riguardano quello che è stato definito il più

<sup>1</sup> FEDERICO FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, pref. di V. Mollica, Macerata, Quodlibet, 2008.

<sup>2</sup> TAZIO SECCHIAROLI, *G. Mastorna opera incompiuta*, intr. di V. Mollica, Palermo, Sellerio, 2000.

famoso dei film mai fatti: mi stupirebbe, perché, la strategia di Fellini, al riguardo, ha rassomigliato piuttosto a quella del depistaggio, della dissimulazione, della reticenza, finalizzati a proteggere con un velo di mistero un film troppo precocemente annunciato – subito dopo i grandi successi de *La dolce vita* (1960) e di *Otto e mezzo* (1963) – e infine strangolato dalla sua stessa sontuosa ambizione teoretica. Si potrebbe parlare addirittura di una ‘maledizione’ del *Mastorna*, se si tenesse presente che la sua riduzione fumettistica, affidata nel 1992 a un pregevolissimo Milo Manara, *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, per il quale Fellini lavorò col rigore e la pignoleria degne di una regia cinematografica – in questo caso scegliendo Paolo Villaggio come modello per il personaggio da disegnare –, rimase interrotta alla prima delle tre puntate previste sulla rivista «Il Grifo», in conseguenza dell’erronea pubblicazione della parola «fine», in luogo di «fine della prima puntata», che fu accolto dal regista con tutta la scaramanzia che il caso suggeriva.

Mentre *Otto e mezzo* anticipava profeticamente il tema della crisi artistica del regista, nonché uno dei motivi ricorrenti del *Mastorna*, quello delle tormentate memorie familiari, è soprattutto *La dolce vita* a impostare un sofisticatissimo asse dantesco su cui ambisce a disporsi la sceneggiatura del film incompiuto:<sup>1</sup> il film del 1960, col suo titolo già parodisticamente dantesco (giacché «dolce vita» in *Par.* IV, 35, e XXV, 93, indica la condizione dei beati: e sul tema aveva già operato una variazione ironica Gozzano in *Invernale*, uno dei testi più noti dei *Colloqui*), proponeva lucidamente un rovesciamento della prospettiva salvifica, affermando l’assoluta inospitalità del mondo contemporaneo nei confronti del sacro. Basterà tener presente la fondamentale scissione della funzione beatrice della donna in due differenti e inconciliabili figure.

La prima è quella dell’attrice Silvia (Anita Ekberg), che fa invaghiare il protagonista Marcello (Mastroianni), ma lo trascina in un vortice di immoralità simbolicamente rappresentate dal finto battesimo nella Fontana di Trevi e dall’ascesa sulla cupola di San Pietro in cui lei appare in abiti sacerdotali, due celebri scene unite non solo dall’evidente ridicolizzazione della sfera religiosa, ma anche dalla prosaicizzazione di precisi *loci* danteschi, ovvero il lavacro nei fiumi edenici e la trasumanazione prodotta in forza dello sguardo potente della donna concentrata «tutta ne l’etterne rote»

<sup>1</sup> Sull’ipotesto dantesco della *Dolce vita* cfr. MASSIMILIANO CHIAMENTI, *Effigi di Dante e di Leopardi in Fellini*, «The Italianist», 2, 2004, pp. 224-237 (che estende il discorso anche a un passaggio di *Amarcord*) e RAFFAELE PINTO, *Beatrice, Fellini e Gli uccelli*, «Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», II, 2005, pp. 89-97 (che indaga i rapporti fra il celebre film di Hitchcock e *La dolce vita*, nonché il rovesciamento che in entrambi si opera a carico del modello beatrice, con implicazioni di ordine psicanalitico che non mi persuadono fino in fondo).

(*Par.* I, 64).<sup>1</sup> La seconda figura femminile è, invece, quella della giovane Paola (Valeria Ciangottini), disarmante con la sua dolcezza e la sua semplicità umbra, francescana verrebbe da dire, che incrocia per un attimo la vita di Marcello, prima ch'egli si perda per sempre nell'Inferno dell'insensatezza – di cui sono chiaro emblema le due lunghe sequenze delle feste notturne nella residenza aristocratica e nella villa sul mare, separate dal suicidio dell'amico scrittore Steiner (Alain Cuny), fra lussuria, ira, accidia, violenza, seduzione e menzogna –, e riappare nella memorabile scena finale, allorché sembra lanciargli un accorato e struggente messaggio che l'uomo non sarà in grado di interpretare. D'altra parte neanche il padre saprà essere per lui una guida verso la salvezza, anzi, giunto all'improvviso nella quotidianità smarrita di Marcello, egli pare solo voler affondare un'ultima volta «la bocca» nel «fiero pasto» della gozzoviglia romana, novello Ugolino borghese che, infatti, cita proverbialmente *Inf.* XXXIII, 5: «non rinnoviamo disperato dolor che 'l cor mi preme»!

Compiuto l'affresco col quale Fellini dà il suo contributo a sancire l'inattualità del Paradiso, il suo rovesciamento odioso e inemendabile, egli concepisce subito dopo un film decisamente 'antiteologico', in cui un violoncellista fiorentino di quarantacinque anni abbia in sorte di verificare l'assurdità di un Inferno e di un Purgatorio immaginati a partire da una proiezione del «cumulo delle nostre speranze, della nostra prigione educativa, della nostra ignoranza, senza renderci conto che questo aldilà, inventato, mistificato, fantasioso o moralistico condiziona inevitabilmente la nostra vita di qua, che di conseguenza viene a sua volta inventata e mistificata; in altre parole, impegnata in falsi schemi». <sup>2</sup> Proprio per questo l'autore per la sua riscrittura della *Commedia*, alla quale pensa sin da quando si è stampato nella sua memoria di piccolo spettatore il celebre *Maciste all'Inferno* di Guido Brignone (1926), sceglie di non caratterizzare l'aldilà con impegnative e visionarie scenografie di cartapesta, ma di riportarlo all'ordinaria attendibilità dello spazio metropolitano fatto di palazzi, alberghi, strade, chiese, teatri, cabine telefoniche, aeroporti, stazioni e metropolitane, affinché esso rappresenti nella sua fisicità la perfetta corrispondenza ideologica fra questo nostro mondo e l'altro. Tuttavia, mentre i tre regni delle anime sono per Dante rigorosamente retti da una geometria simbolica e da una perfezione formale ch'è diretta manifestazione

<sup>1</sup> E si ricordi, altresì, che l'arrivo di Silvia all'aeroporto di Roma non solo rappresenta la banalizzazione della discesa di Beatrice nel Limbo o nell'Eden dove potrà andare in soccorso di Dante, ma esso era stato preceduto dal grottesco volo di una gigantesca statua di Cristo sospesa a un elicottero, che imposta, per così dire, il *Leitmotiv* dell'intero film.

<sup>2</sup> Così il regista spiega «il senso del film» al produttore, Dino De Laurentiis, nella prima stesura della bella e lunga lettera, risalente alla fine del 1965, riprodotta in appendice a FEDERICO FELLINI, *op. cit.*, pp. 167-205: 181.

dell'immensa sapienza di Dio e la stretta progressione verso l'alto arreca senso e giustezza al brulicante caleidoscopio di vicende umane ivi raccolto per l'eternità, l'aldilà che scopre il pellegrino del secolo xx non solo non è tripartito, ma non è retto da alcuna gerarchia valoriale e propone in un carnevale di situazioni, ora angosciante, ora comico, ora cruento, ora sentimentale, la dimostrazione dell'illusorietà della sua concezione tradizionale. Giuseppe Mastorna, l'onesto orchestrale abituato ad attendere un cenno del direttore per veicolare la sua creatività nell'interpretazione di una partitura altrui, è il simbolo di «un atteggiamento umano altamente religioso»,<sup>1</sup> a cui è concessa l'esperienza straordinaria non di conoscere l'architettura meravigliosa che reggeva l'universo medievale, bensì di smascherarne l'errore (anti)teologico di fondo – ovvero l'impossibile corrispondenza al nostro ordine morale, cioè storico, di un mondo che dovrebbe essere costitutivamente *altro* – e di predicare una liberazione dai timori e dagli errori del conformismo, rimeritandosi, alla fine, il ritorno alla vita terrena. È una resurrezione al contrario, quella di Mastorna, concessa in forza non della Grazia divina, bensì del magistero artistico del cinema che mette in scena la morte per incidente aereo del protagonista e porta quest'ultimo alla progressiva e spaventosa consapevolezza della sua nuova condizione e poi alla caotica peregrinazione nel dis/ordine di una sorta di Purgatorio infernale, fino al colpo di scena di un volo che si scopre essere avvenuto solo nella sua mente. È esattamente quello che succede in un altro straordinario capolavoro della letteratura moderna occidentale, *La tempesta* di Shakespeare, in cui la tempesta iniziale è reale per chi la vive, con quel terrore e quello sgomento che sono essenziali a una diversa coscienza della realtà, eppure avviene solo nell'ordine magico di Prospero, proiezione metateatrale della funzione registica.

Una sceneggiatura coltissima, quella del *Viaggio di G. Mastorna*, in cui può capitare d'imbattersi, per esempio, nell'intonazione dell'inno di compieta *Te lucis, ante lucis, ante terminum rerum Creator poscimus* (p. 53) che è accennato anche in *Purg.* VIII, 13-18: i due luoghi condividono la stessa atmosfera sospesa dell'attesa di visioni sbalorditive da cui gli oranti chiedono protezione,<sup>2</sup> ma mentre in Dante (e nella liturgia delle ore) la preghiera ben si addice all'incombere della notte, la citazione felliniana apparirebbe assurda dal momento che le didascalie di questa scena e di quelle successive indicano che è giorno. Evidentemente Fellini ricorda che la citazione liturgica nel canto VIII del *Purgatorio* prelude alla sorprendente 'sacra rappresentazione' della cacciata del «serpente» da parte degli

<sup>1</sup> Ivi, p. 171.

<sup>2</sup> I primi versi della preghiera, infatti, recitano così: «Prima del termine della luce, ti preghiamo, Creatore delle cose [...]. Si allontanino i sogni e i fantasmi notturni».

«astor celestiali» (vv. 19-39 e 94-108), il che è dimostrazione dell'ingresso dell'uomo nel regno della purificazione, così come il suo trasporto nella sceneggiatura non solo suggella una grottesca parata clericale, ma soprattutto dà inizio alla strampalata serie di incontri di Mastorna nell'aldilà, il primo dei quali riguarda l'amico Venturini, morto quarant'anni prima, dimostrando inequivocabilmente che pure lui, ormai, appartiene al mondo delle anime.

Ciò comporta che anche al nuovo 'spirito', per così dire, spettino due guide, che ricoprano le funzioni di Virgilio e di Beatrice, ma naturalmente si tratterà di reinterpretazioni grottesche e confutative. Vero e proprio deuteragonista durante le peripezie oltremondane è un certo Armandino Proboscide, tutto il contrario di un'allegoria della saggezza, con i suoi movimenti da macchietista e il suo atteggiamento da pataccaro napoletano. Ma è proprio lui a promettere (inutilmente) a Mastorna una via d'uscita da quello che sembra un incubo e ad accompagnarlo in una discesa «nel sottosuolo della città, attraverso una lugubre scaletta che sprofonda dal marciapiede» (p. 68). Di qui partono due blocchi narrativi che rappresentano altrettante surrealistiche riscritture del canto dei suicidi (pp. 74-78) e di quello dei lussuriosi (pp. 78-88), quest'ultimo concluso con la stessa perdita di sensi di *Inf.* v, 140-142: «Mastorna [...] guarda la ragazzetta che gioca col serpente. Le palpebre gli si chiudono e, in preda ad un sonno invincibile, sprofonda nel buio» (p. 87).

Il suo «ribrezzo» per la depravazione di quel postribolo gli ha meritato un premio durante uno spettacolo da 'notte degli Oscar' che è la parodia antiteologica del giudizio universale (pp. 88-105), in «un immenso padiglione tutto addobbato di festoni e bandiere», con tanto di fan che chiedono autografi, sessione di trucco, «dame coperte di gioielli dalla testa ai piedi e gentiluomini in frac», premiati «anche per una briciola di buona intenzione. Anche all'ultimo momento», proprio come i negligenti dell'Antipurgatorio, con particolare riferimento ai canti iv e v. Qui si colloca la prima svolta di Mastorna verso una nuova vita, allorché, indignato da quella «specie di circo equestre», da «quella volgarità», da quella «festa sciagurata» in cui tutto pare preconfezionato, retorico e irrispettoso della peculiarità individuale del defunto, rifiuta clamorosamente la medaglietta in «similoro» e lancia una filippica contro quella deludente «felicità eterna»: «Questo il traguardo dove dovevamo arrivare dopo tanti anni di paure, di ansie, di solitudine, di male? [...] È questo il regno di Dio? [...] Con tutte le mie forze, con tutta la mia passione, con tutta la mia intelligenza, tutto il mio cuore io grido: non è possibile che la morte sia questa! Non dobbiamo accettarla, non possiamo accettarla! [...] Da quando sono capitato qui ogni cosa è confusione, tutto è incomprensibile, tutto è peggio di prima, una ridicola pagliacciata priva di senso che fa rimpiangere

la nostra umanità, il nostro buonsenso, ci fa rimpiangere la vita umana, con tutti i suoi errori». La seconda e decisiva svolta avverrà al termine della sequenza intitolata (*Campo di cenere*), in cui «Mastorna risucchiato nella dimensione delle sue memorie ne rimane prigioniero [...], rischia di venirne soffocato, distrutto» e decide di dar fuoco alle «vestigie del suo passato», ai ricordi, ai giocattoli, infine alla stessa casa di famiglia con giardino, fino all'«annullamento totale di tutte le bave sclerotiche della memoria» (pp. 130-132); si tratta di una rivisitazione dello smemoramento delle anime nel fiume Letè, durante la quale, non a caso, alla compagnia di Armandino, svanito nel nulla, si sostituisce una hostess – già apparsa nella prima parte della sceneggiatura, fino all'ingresso di Armandino – che assume chiaramente la funzione rassicurante anche se enigmatica di Beatrice.

L'incenerimento della memoria, cioè dell'identità, è sì un evento destabilizzante, ma è il passaggio necessario per il rifiuto di quella illusione teologica: all'uomo che afferma sgomento «Ora mi sembra di non saperlo quasi più chi sono» risponde, infatti, la donna: «Questa è già una buona risposta» (p. 133), uno scambio di battute che è ribadito poco oltre, quando «la hostess rizza di colpo la testa, gli occhi lucenti, di vittoria» dinanzi all'ennesimo moto di ribellione di Mastorna che dice: «Basta, fatemi uscire. Che assurdità! Che senso ha star qui a guardare questi avanzi del tempo perso? Continuate voi, io me ne vado, la cosa non mi riguarda» (p. 140). È così che il violoncellista si guadagna la partenza da quel mondo, accompagnato dalla hostess al decollo su uno sgangherato «aeroplano combinato per gioco da bambini», a bordo del quale riceverà da un'esilarante bambinetta cinese di non più di cinque anni la più importante rivelazione della sua vita: alla domanda «“Dove andiamo, incosciente? Dove mi porti?”», la bambina gli punta il ditino in mezzo alla fronte» e risponde: «Andiamo qui» (pp. 154-157: 156). La liberazione da questo Purgatorio infernale è il contrario di una tras-umanazione, è semmai una 'in-umanazione', con tanto di ritorno a Firenze in cui «tutto era uguale, ma profondamente diverso... difficile dire in che cosa fosse la differenza... era come se le cose, le persone, fossero nuove... viste per la prima volta...» (p. 163). Mastorna riacquista, così, una saggezza elementare e laica, purificata da ogni sovrastruttura inautentica in cui, invece, resta prigioniera la hostess, allegoria di una falsa teologia, che, al momento di congedarsi dal suo temporaneo amico, «lo fissa con uno sguardo intenso di nostalgia» e gli chiede: «È così bello vivere? Raccontami, parlami delle vostre case, delle vostre città, dimmi del vostro sole... la vostra primavera, dimmi come piangete, dimmi il vostro amore...» (p. 161).

## LE CITAZIONI DANTESCHE NEL ROMANZO CONTEMPORANEO

Conseguenza, insieme, della 'spinta dal basso' rappresentata dalla diffusione di Dante nell'immaginario popolare e dalla 'ricaduta dall'alto' dell'artificio semiotico della citazione, riccamente attestato nella tradizione letteraria colta del Novecento, è la possibilità di imbattersi in prestiti danteschi in una serie indefinita di romanzi italiani e stranieri dell'ultimo decennio, di cui qui proporrò una campionatura che mi sembra esemplare per il prevalente impiego in contesti descrittivi di vicende della storia contemporanea. Darei la precedenza a quello che considero uno dei capolavori del miglior postmodernismo italiano, *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco (2004), opportunamente definito *romanzo illustrato*,<sup>1</sup> data la quantità di immagini perlopiù a colori che accompagnano il testo, a documentare anche visivamente una straordinaria memoria generazionale, quella dei nati in Italia intorno al 1930, tra fumetti e stampe dell'Ottocento, spartiti di canzoni del 1940 e riviste di moda *art déco*, incisioni tratte dai dizionari illustrati e dai romanzi di Jules Verne e così via in un caleidoscopio formidabile, tanto più commovente, quanto più si pensa alla velocità con cui, di contro, l'immaginario sociale viene oggi polverizzato per far posto a oggetti, abitudini e parole d'ordine sempre nuove.

Ad allestire questo 'catalogo' della memoria è un libraio antiquario (sessantenne nel 1991), Giambattista Bodoni, detto Yambo, che ha subito un incidente cerebrale, in seguito al quale ha perduto la memoria 'autobiografica', mentre può far leva almeno su quella 'semantica', cioè non ricorda nulla di sé (né il proprio nome, né la moglie o i figli) ma è in grado agevolmente di riattivare il ricordo di tutto quello che ha imparato dai libri e dai giornali che ha letto sin dall'infanzia. Inizia così lo struggente tentativo di ricostruire il proprio passato trasferendosi per qualche tempo nella casa di famiglia in campagna, a Solara, fra le Langhe e il Monferrato, nella cui ampia soffitta sono custoditi tutti gli oggetti del suo passato che costituiscono davvero un'enciclopedia dei costumi degli anni Venti, Trenta e Quaranta: romanzi d'avventura e classici italiani e stranieri, giornali a fumetti, quaderni di scuola, dischi, scatole di metallo, calendarietti profumati da barbiere (di cui uno, a p. 127, dedicato a *Pia de' Tolomei*, che riporta in copertina i versi di *Purg.* v, 133-136), giocattoli, bambole, soldatini, un grammofono a tromba e una vecchia radio, attraverso i quali, con l'aiuto della moglie Paola, psicologa, e della sua assistente antiquaria, Sibilla (forse sua amante, ma chi può ricordarlo?), e soprattutto dell'amico Gianni cerca di mettere ordine in uno sconquasso temporale che pare

<sup>1</sup> UMBERTO ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004.

irrimediabile. Il tutto pare avvolto, infatti, dalla nebbia che è il vero filo conduttore del romanzo, al punto da apparire una delle vere passioni del protagonista che scopre di aver collezionato, in precedenza, versi in cui si parla della nebbia, per un totale di «almeno centocinquanta pagine» (p. 62).

I primi sono i vv. 34-37 di *Inf.* xxxi – «Come quando la nebbia si dissipa, / lo sguardo a poco a poco raffigura / ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa, / così forando l'aura grossa e scura» – che riguardano l'ingresso nel pozzo dei giganti, la cui visione è resa difficile dalla scarsa luminosità del luogo, amplificando lo smarrimento in cui Dante si trova dopo il precedente rimprovero di Virgilio che lo fa piombare come in uno stato di sogno dentro un sogno. Allo stesso modo, «la nebbia» di sogno in cui è avvolta la coscienza di Yambo viene ora lentamente 'forata' dai frammenti che con fatica riesce a mettere insieme. In questa lussureggiante galleria di citazioni non potevano mancare diverse altre memorie dantesche, collocate secondo una strategia che le mette in posizione di rilievo: la prima serie si trova nella "Parte prima" del libro (*L'incidente*), allorché, ancora ricoverato, il paziente inizia una catena associativa di citazioni, la prima delle quali è «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (*Inf.* I, 1) e poi seguono «Tre donne intorno al cor» e «Guido io vorrei» (entrambe dalle *Rime*), «conobbi il tremolar» (*Purg.* I, 117) e «Taide puttana dall'unghie merdose» (sintesi dei vv. 129-133 di *Inf.* xviii: «[...] la faccia ben con l'occhio attinghe // di quella sozza scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose, / e ora s'accoscia, ed ora è in piede stante. // Taide è, la puttana [...]»), «Amor che nella mente mi ragiona» (*incipit* della seconda canzone del *Convivio* e v. 112 di *Purg.* II) e, infine, «l'amor che muove il sole e l'altre stelle» (*Par.* xxxiii, 145).

Nella "Parte seconda" del romanzo (*Una memoria di carta*), dedicata alla perlustrazione del solaio, scompaiono le memorie dantesche (e in generale quelle letterarie), fatto salvo un paragone con la storia dell'innamoramento di Dante per Beatrice così com'è descritto nella *Vita nova*, a cui ricorre l'amico Gianni per rivelare a Yambo un amore adolescenziale ch'egli non riesce a ricordare (p. 285). La "Parte terza" (*Oi nóstoi*), infine, racconta del secondo e definitivo coma in cui piomba il librario in seguito a un'emozione troppo forte: in questa nuova condizione, che ai sanitari pare totalmente priva di coscienza («Il cervello dà un encefalogramma piatto secondo la scienza, ma che cosa sa la scienza delle astuzie del corpo? Magari il cervello appare piatto sui loro schermi, e io penso con le viscere, con la punta dei piedi, coi testicoli», p. 307), egli riesce a recuperare numerose pagine del «libro de la memoria» – un episodio della Resistenza che lo vide coinvolto, i timidi approcci con la giovane Lila Saba, quando avrebbe voluto dirle che «amandola, non poteva concepire che lei non provasse gli stessi *suoi* sentimenti» (ricordando *Inf.* v, 103), o quando

si era considerato «a pochi passi dall'Empireo» per essere stato a teatro seduto dietro di lei –, scivolando poi in un rutilante vortice di emozioni e ricordi, introdotti, oltre che da un riferimento all'Aleph borgesiano, dalla citazione di *Par.* xxxiii, 64-66: «Così la neve al sol si disigilla, / così al vento nelle foglie lievi / si perde la sentenza di Sibilla», detto da Dante a proposito dello smarrimento della memoria dinanzi alla visione finale di Dio. Dal momento, però, che il prestito è collocato all'inizio di questa estrema fantasticheria, Eco astutamente sostituisce il verbo «si perde» con quello di senso opposto «riaffiora» (p. 417), dando inizio a una «radiosa apocalisse» in cui si mescolano frammenti di vita reale ed eroi da fumetto, santi e personaggi dello spettacolo in una sorta di passerella a metà strada fra la mistica processione del Paradiso terrestre, durante la quale appare finalmente Beatrice, e la formazione della «candida rosa» (*Par.* xxxi, 1) esplicitamente richiamata a p. 440, che corrisponde al momento del congedo di Dante dalla sua amata.

Anche Yambo si aspetta di ritrovare qui Lila, al culmine di tutto, preceduta dal suo personaggio preferito, la «regina Loana», enigmatica «custode della fiamma della resurrezione», proprio come Matelda precede e prepara la strada a Beatrice, finché, proprio quando la donna sta per apparire sul sommo della scalinata, «la nebbia», «un leggero *fumifugium* color topo» ha il definitivo sopravvento, negandogli l'ultima «Occasione» di riconoscere il suo volto. Si tratta, dunque, di una sorta di apocalisse ('disvelamento') al contrario, di un anelito al Paradiso che viene tradito con un rovesciamento della fonte anche dal punto di vista, per così dire, scenografico: i personaggi evocati dalla memoria disperata di Yambo scendono verso il basso percorrendo una scala celeste, non è il pellegrino dell'aldilà che può elevarsi verso l'alto e quel «sonno», infine, che è la condizione morale di partenza della *Commedia* (*Inf.* I, 11) apre e chiude la storia senza riscatto di quest'uomo del Novecento. Un romanzo sottovalutato, questo di Eco,<sup>1</sup> che invece racchiude nella vicenda di Yambo la disperata insensatezza di un secolo, cui non resta che affidarsi alla risibile preghiera ad una regina da fumetto: «Io, che dall'infima laguna del mio sonno coatto ho veduto quello che ho veduto, chiedo a te di levarmi più in alto verso una parvenza di salute» (p. 417), evidente e sconsolata parodia della preghiera alla 'regina che può ciò che vuole': «Or questi, che da l'infima lacuna / de l'universo infin qui ha vedute / le vite spiritali ad una ad una, // supplica a te, per grazia, di virtute / tanto, che possa con li occhi levarsi / più alto verso l'ultima salute» (*Par.* xxxiii, 22-27).

<sup>1</sup> Che l'Eco romanziere non abbia goduto di grande simpatia da parte di accademici e militanti, dopo *Il nome della rosa*, si dà per scontato: per *La misteriosa fiamma della regina Loana* si legga, ad esempio, l'annoiata recensione di GIOVANNI PACCHIANO, *La fiamma di Eco non riscalda i lettori*, «Il Sole 24 Ore», n. 197, domenica 18 luglio 2004, p. 30.

Si conferma, dunque, anche in questo bel romanzo che, quando compare, il *Paradiso* delle citazioni novecentesche è rovesciato nella sua inesistenza o inaccessibilità, mentre a prevalere sono le memorie infernali che riemergono nei romanzi più diversi, come, per rimanere sempre all'arco cronologico del decennio 2000-2010 e alle sole opere di maggiore diffusione, nel corposo *Romanzo criminale* del giudice e scrittore pugliese Giancarlo De Cataldo,<sup>1</sup> nel quale una vicenda assolutamente fittizia è intrecciata a un crudo affresco dell'Italia politico-criminale dal 1977 al 1990, a partire, cioè, dai due episodi più significativi degli anni di piombo: il rapimento e il conseguente assassinio di Aldo Moro il 9 maggio del 1978 da parte delle Brigate Rosse e la strage neofascista alla stazione di Bologna, che costò, il 2 agosto 1980, ottantacinque morti e duecento feriti. Proprio al primo anniversario di questo eccidio lo scrittore dedica un paragrafo (il quarto del capitolo 1981. *Rien ne va plus*, pp. 314-316), ricordando la *performance* che Carmelo Bene tenne sulla Torre degli Asinelli il 31 luglio, davanti a centomila persone, nell'ambito di un'iniziativa commemorativa di quattro giorni dell'allora sindaco di Bologna, il comunista Renato Zangheri. Fu lui stesso a suggerire all'attore-regista di leggere qualcosa di Dante e Bene scelse tre canti dell'*Infèrno* (il v, il xxvi e il xxiii), due del *Purgatorio* (il vi e l'viii) e tre del *Paradiso* (il xxiii, il xxvii e il vii), oltre ai sonetti *Guido i' vorrei* e *Tanto gentile* concessi come bis.

Dell'intervento originale di Bene per molti anni si è creduto non vi fosse alcun documento, giacché a causa di roventi polemiche politiche il consiglio di amministrazione della RAI annullò la prevista diretta televisiva: solo all'inizio del 2006 una videocassetta amatoriale che riprese l'intero spettacolo è stata sottoposta a restauro e masterizzata su un dvd che, con un libro allegato, è stato pubblicato nel 2007 da Marsilio,<sup>2</sup> a testimonianza esso pure della rinnovata attenzione editoriale per i prodotti di argomento dantesco. Anche le pagine di De Cataldo ricordano le «polemiche», le «vibrate proteste» che avevano preceduto l'anniversario, «giacché molti avrebbero preferito una celebrazione più composta, magari i soliti discorsi di prammatica dei politici di turno. L'idea di ricordare la tragedia con canti e balli era apparsa a qualcuno una profanazione. I benpensanti avevano

<sup>1</sup> GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>2</sup> *Carmelo Bene legge Dante. Per l'anniversario della strage di Bologna*, a cura di Rino Maenza, libro e DVD, Venezia, Marsilio, 2007. Il video, della durata di quasi 50 minuti, fu girato dal balcone dell'Associazione Nazionale Partigiani Italiani da una studentessa del DAMS, Angela Tomasini, oggi regista, ed è arricchito con fotografie della strage; il libro contiene materiali tratti dai giornali dell'epoca, ricostruendo la cornice storico-politica dell'evento. Bisogna precisare che una precedente registrazione audio (prima su vinile, poi su un cd che è diventato esso stesso un *cult*), ritenuta erroneamente una memoria sonora autentica di quell'evento, fu invece rifatta in studio, poiché Bene non aveva gradito i rumori del vento.

tuonato contro quella stravaganza di consegnare la città a saltimbanchi e a musicanti» (p. 314). La scelta del Comune, d'altra parte, si può comprendere solo sulla scia lasciata dalla creatività e dall'impegno politico del movimento studentesco e operaio in quella città che nel 1977 ne era stata la capitale assoluta. Così *Romanzo criminale* immortalava Bene «come un'antica divinità solitaria e scontrosa», mentre declama *Inf.* xxvi, dall'alto di un «minareto incorniciato da una luna moresca, la voce ingigantita da una formidabile batteria di poderosi altoparlanti». Come già nell'evocazione del *Canto di Ulisse* da parte di Primo Levi, così in De Cataldo l'episodio dantesco diviene emblema di una sete di «canoscenza» e di verità che si spinge oltre ogni ragionevole limite, poiché è nella capacità di interrogare la realtà che si conserva la «virtute» dell'uomo. Per questo «il grido» dello «stregone lassù in alto» che pronuncia il monologo di Ulisse diviene qui la voce di una città che non si faceva piegare da alcuna strategia del terrore.

Più banale è la memoria del medesimo canto<sup>1</sup> in un racconto di Sebastiano Vassalli, *Il naufrago*, dove, per un errore meccanico il canto di Ulisse è indicato come il «venticinquesimo dell'Inferno»: il breve racconto è stato pubblicato nel 2008 da Neri Pozza nel volume *La storia siamo noi*, una sorta di storia d'Italia dal 1848 ad oggi attraverso le vicende di personaggi grandi e umili che hanno vissuto le stagioni del Risorgimento e delle guerre mondiali, del fascismo e della ricostruzione, senza trascurare 'tangentopoli' e la stessa cosiddetta 'seconda Repubblica'.<sup>2</sup> Qui si seguono gli ultimi pensieri del sottotenente Andrea Carboni che muore alla deriva nel Canale d'Otranto nel 1944, mentre si scopre a ripensare, non senza sorpresa, alla lezione del suo professore di liceo, culminante nel tragico verso «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso (*Inf.* xxvi, 142).

Ricchissimo di citazioni, invece, già a partire dal titolo, è *La città dolente* di Daniel Zimmermann (2004),<sup>3</sup> da ricondurre ancora una volta al modello di Primo Levi, non solo genericamente per l'appartenenza al filone della narrativa sullo scempio della Shoah, bensì per l'evocazione della memoria dantesca e, ancor più, per le considerazioni sui *sommersi* e i *salvati*. L'intenso romanzo, infatti, è la storia di un giovane dantista

<sup>1</sup> Non è forse il caso di sottolineare che *Inf.* xxvi è in assoluto tra i canti più citati e 'riscritti' della *Commedia* nel corso dei secoli; per un raffronto con le ricadute duemillesime e narrative mi pare fondamentale fare l'esempio dell'*Ipotesi* di Guido Gozzano, dalle *Poesie sparse*, ora in IDEM, *Opere*, a cura di Giusi Baldissonne, Torino, Utet libreria, 2006, pp. 302-311.

<sup>2</sup> In realtà *Il naufrago* di SEBASTIANO VASSALLI è la terza parte di un trittico intitolato *Come le foglie. Tre storie di soldati italiani dopo l'8 settembre 1943*, incluso in *La storia siamo noi*, a cura di Mattia Caratello, Vicenza, Neri Pozza, 2008.

<sup>3</sup> DANIEL ZIMMERMANN, *La città dolente*, Padova, Meridiano Zero, 2004.

ebreo francese, François Katz, che levianamente potrebbe essere definito un 'salvato', cioè un deportato che con astuzia e cinismo lotta con tutte le sue forze contro la morte, confrontandosi ogni giorno con l'indicibile orrore del *lager* e insieme accollandosi una sia pur minima parte di violenza. La mortificazione di ogni dignità umana, lo sprofondamento della condizione dei deportati al di là di ogni limite accettabile sono qui descritti senza infingimenti, nonostante l'alta letterarietà dei richiami, a partire da un'epigrafe dantesca da *Inf.* XVIII, 112-117 che mette il lettore sull'avviso del tenore che avranno le pagine seguenti: «Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso / vidi gente attuffata in uno sterco / che da li uman privadi pareo mosso. // E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco, / vidi un col capo sì di merda lordo, / che non pareo s'era laico o cherco»: gli ultimi due versi, poi, saranno ripetuti a p. 42, con consapevole richiamo alla punizione della «seconda bolgia dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*».

L'orrore di Auschwitz e Treblinka è tale che non bastano nove cerchi a Zimmermann per descrivere l'inferno in cui è prigioniero François: ai primi nove capitoli intitolati ai ruoli che via via egli assume in un'aberrante catabasi che sembra non avere limiti, segue un "Decimo cerchio" che si spinge fino alla vigilia della liberazione dal campo, non senza la finale descrizione degli ultimi orrori, cui sono costretti gli stessi ebrei superstiti. Per questo più che un segno di speranza, la citazione dell'ultimo verso dell'*Inferno*, «E quindi uscimmo a riveder le stelle», alla terzultima pagina del romanzo rappresenta un distanziamento di raggelata ironia, preceduto due capitoli prima da una frase che ne è la spiegazione anticipata: «Io vengo fuori dall'*Inferno* e siccome non sono Dante sono sicuro che non mi si sta portando verso il Purgatorio, né tanto meno verso il Paradiso» (p. 151).

I soli paradisi e purgatori possibili, ora, sono quelli previsti negli stessi campi di concentramento, rappresentati rispettivamente dalle cucine e da qualche ufficio che procuri «inchiostro e carta» al protagonista, ancora speranzoso, all'inizio del romanzo, in una rapida conclusione di quella tragedia che lo restituisca al suo lavoro sul Dante politico col quale spera di conquistare l'ordinariato entro cinque anni. Privato della possibilità di portare con sé una *Divina Commedia*, il giovane professore inizia addirittura a riscriverla a memoria, non incontrando alcuna difficoltà per l'*Inferno*, ma lamentando lacune paurose sul *Purgatorio* e ancora di più sul *Paradiso* (p. 48) e poi proseguendo l'esercizio con la sua traduzione originale della *Monarchia* e con la *Vita nova* (p. 53). Ma mentre il ricordo del libello giovanile provoca lo sgomento di François che ora sente la mancanza di un'autentica esperienza amorosa («Quando arriva alla visione finale in cui il poeta promette a Beatrice, "fra le creature terrestri la più bella", di dedi-

carle un'opera importante in cui "io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna" François si sente crollare»), l'*Inferno* egli dovrà vederselo incarnato nei lunghi anni di internato, prima nel campo 'più leggero' di Drancy, poi nei due più tristemente celebri campi di sterminio.

Appena deportato ad Auschwitz il dantista troverà anche l'amore e sarà esso stesso una tortura: il sorriso della dolcissima poliomiolitica Myriam, con la quale egli si prende cura dei bambini del campo, lo fa sentire fuori dall'*Inferno*: «È in Paradiso che Dante ha visto germogliare e brillare la bellezza di Beatrice, dapprima nel quinto cielo, quello di Marte, e poi nel decimo, l'Empireo» (p. 78). Zimmermann si ricorda qui dell'ascesa al cielo in cui Dante incontrerà Cacciaguida, sottolineata dall'accresciuto splendore della donna: «Ma Beatrice sì bella e ridente / mi si mostrò, che tra quelle vedute / si vuol lasciar che non seguir la mente» (*Par.* xiv, 79-81); ma il vero trionfo della bellezza dell'amata è al momento dell'ascensione dal Primo Mobile all'Empireo, ove si leggono cinque terzine giustamente celeberrime: «La bellezza ch'io vidi si trasmoda / non pur di là da noi, ma certo io credo / che solo il suo fattor tutta la goda. // Da questo passo vinto mi concedo / più che già mai da punto di suo tema / soprato fosse comico o tragedo: // ché, come sole in viso che più trema, / così lo rimembrar del dolce riso / la mente mia da me medesimo scema. // Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso / in questa vita, infino a questa vista, / non m'è il seguire al mio cantar preciso; // ma or convien che mio seguir desista / più dietro a sua bellezza, poetando, / come a l'ultimo suo ciascuno artista» (*Par.* xxx, 19-33). In effetti, se François potrà dichiarare alla sua «madonna» il proprio amore, dicendosi giunto al «quinto cielo del Paradiso», ai due amanti sarà precluso un compimento degno di un empireo, sia pure trasferito in terra.

Al termine di uno struggente dialogo a forza di citazioni dal *Cantico dei Cantici* (per bocca della donna) e dal *Paradiso* (è François a creare un magnifico centone con versi da *Par.* xxiii, 103-105; iv, 118-120; xvii, 7-9; viii, 13-15; xviii, 55-57) i due vengono violentemente separati e l'unica ascensione al cielo che lei potrà avere sarà quella attraverso una «ciminiera» (pp. 87-89). Fallita questa opportunità di salvezza morale per il tramite di una sorta di donna-angelo, al giovane francese non spetterà altro che scendere di cerchio in cerchio, cominciando dal quinto, quello degli iracondi, a cui rassomigliano i deportati che si contendono il rancio, fino al nono, dov'egli meriterebbe di stare, avendo tradito il suo migliore amico per non avere la peggio. E in effetti per il giovane ebreo è come trovarsi prigioniero del Cocito: «François si tasta gli indumenti fruscianti di brina, cristalli gli fuoriescono dalle narici, gli ostruiscono gli occhi, marmorizzati. Come i dannati del nono cerchio gli è impossibile piangere, per Hans o per se stesso. Si accovaccia, cerca di incastrare fra loro i tre cadaveri, scricchiolii

di ossa, nel tentativo di ridurne il cumulo. Magro risultato, non gli resta che raggomitolarsi sopra di essi. Da remote distanze gli torna alla mente quel passo dell'*Inferno* in cui il Poeta vede "due ghiacciati in una buca, sì che l'un capo a l'altro era cappello; e come 'l pan per fame si manduca, così 'l sovrano li denti a l'altro pose là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca"» (p. 135, con citazione testuale dell'inizio dell'episodio di Ugolino e Ruggieri in *Inf.* xxxii, 125-129).

In due successivi romanzi la presenza di Dante appare in maniera più sorprendente e inopinata e anche meno sostenuta da parallelismi tematici o intertestuali, ma è, in compenso, esaltata dal sistema paratestuale dei titoli di capitolo o sezione e risulta non solo più originale ma, almeno nel primo dei casi di cui parlo, persino più persuasiva che nel romanzo di Zimmermann. Mi riferisco innanzitutto a *Dita di dama* (2009) di Chiara Ingrao, nota esponente del marxismo post-sessantottino italiano, particolarmente impegnata sul fronte del femminismo e dei movimenti per i diritti umani.<sup>1</sup> Potremmo classificare il romanzo all'interno di quel filone, che sembrava esaurito, di narrativa industriale, legato cioè alla testimonianza della condizione di vita operaia all'interno della fabbrica,<sup>2</sup> il cui maestro indiscusso era stato Paolo Volponi, ma questo 'frutto fuori stagione' di Chiara Ingrao non ha nessuno degli inconvenienti della 'maturazione artificiale'. Eppure un artificio c'è ed è precisamente quello dell'alto tasso di letterarietà conferito dai titoli danteschi dei suoi diciotto capitoli<sup>3</sup> che compensano felicemente l'immediatezza paradiale della stile, atto a riprodurre le cadenze del linguaggio operaio. Siamo, infatti, agli inizi di settembre del 1969 nelle borgate romane e la giovanissima Maria, che pure avrebbe voluto studiare per guadagnarsi almeno un posto da stenodattilografa, viene costretta a fare l'operaia in una fabbrica elettrotecnica che sta inseguendo il miraggio di battere la concorrenza nella produzione nientedimeno che del primo televisore a colori (l'allusione, esplicitata nei "Ringraziamenti" finali, è alla Voxson, ma nel romanzo i dettagli sono sfumati per potersi adattare nell'immaginario a una condizione operaia più generale).

<sup>1</sup> CHIARA INGRAO, *Dita di dama*, Milano, La Tartaruga, 2009.

<sup>2</sup> È d'uopo rinviare alla riflessione sui contenuti storico-sociali di questo libro condotta nella recensione di Valeria Mirta Maria Traversi, «incroci», xi, 22, luglio-dicembre 2010.

<sup>3</sup> Queste sono le fonti: cap. I: *Inf.* III, 95 o v, 23; cap. II: *Inf.* III, 1; cap. III: *Inf.* XXI, 20; cap. IV: *Inf.* X, 33; cap. V: *Inf.* III, 112; cap. VI: *Inf.* X, 42; cap. VII: *Inf.* XIII, 37; cap. VIII: *Inf.* XXVI, 119; cap. IX: *Inf.* V, 142; cap. X: *Inf.* V, 100; cap. XI: *Inf.* II, 31; cap. XII: *Inf.* II, 9; cap. XIII: *Inf.* II, 37; cap. XIV: *Inf.* II, 52; cap. XV: *Inf.* I, 3; cap. XVI: *Inf.* XXIII, 38; cap. XVII: *Inf.* XXXIV, 139; cap. XVIII: *Inf.* II, 72. Sono dieci, dunque, i canti infernali che soccorrono la struttura del romanzo, tutti piuttosto ricorrenti nelle memorie 'scolastiche', a eccezione dei due paratesti provenienti da Malebolge (*Inf.* XXI e XXIII): spicca, inoltre, la predilezione di *Inf.* II, con ben cinque occorrenze.

A raccontare la formazione di operaia e cittadina della giovane è la coetanea Francesca, non meno povera, ma con un contesto familiare più sereno che le consente addirittura gli studi liceali classici e la laurea in Giurisprudenza. Le due donne si trovano, dunque, ad affrontare l'«autunno caldo» sui paralleli fronti degli scioperi e delle occupazioni universitarie, completandosi a vicenda e vivendo in una speciale osmosi che consentirà a ciascuna delle due di conquistare una visione globale e profonda della vita e di trascorrere continuamente, come dovrebbe sempre essere e fortunatamente è accaduto alle due protagoniste, dalle emozioni private alle vicende politiche che coinvolgono quelle minuscole esistenze in una storia molto più impegnativa: se non mancano, infatti, le esperienze amorose e, sullo sfondo del presente in cui si rievocano quei lontani eventi, il matrimonio di Maria sull'orlo della crisi, sono i grandi eventi collettivi i veri protagonisti di questo romanzo, dalla nascita di uno spazio politico extraparlamentare, nelle Università e nelle piazze, presto tradito dal movimento armato, ai misteri insolubili dello stragismo, dalla carismatica direzione sindacale di Bruno Trentin, alle conquiste dello Statuto dei lavoratori, del divorzio e della creazione delle Regioni, ognuna delle quali non priva di conseguenti lacerazioni sociali e persino di violenze, come dimostra la rivolta di Ciccio Franco a Reggio Calabria. Il romanzo è rapido, efficace e non privo di crudeltà, laddove deve rappresentare la riduzione semischiavistica delle operaie precarie all'interno della fabbrica e le intimidazioni alle quali esse erano sottoposte qualora avessero svolto attività sindacale.

Ma a sottrarre l'opera alla tipologia del *pamphlet* sociologico è, accanto alla grazia del punto di vista femminile, proprio la scelta degli echi danteschi collocati con discrezione nei titoli dei capitoli, lasciando al lettore l'onere (facoltativo, ma intrigante) di cogliere i nessi col tema delle pagine che seguono. La fabbrica, le persone incontrate e le vicende attraversate hanno tutte invariabilmente un colore infernale, costrittivo e punitivo, ma l'autrice evita di infarcire il racconto di paragoni o citazioni che sarebbero suonate fuori luogo sulle labbra di quei personaggi e dello stesso io narrante. Ma basta, per fare qualche esempio, ricordare l'imperioso richiamo di Virgilio rivolto a Caronte e replicato a Minosse – «Vuolsi così colà dove si puote» – per traslarne il significato nel contesto dell'obbedienza cui è costretta la giovane operaia da parte del padre, piccolo 'dio' del microcosmo familiare, convinto della saggezza del proprio disegno sul futuro di Maria; l'immancabile «Per me si va nella città dolente» (già rievocato, come si è poc'anzi visto, a proposito dell'ingresso in un Lager) dà, poi, l'abbrivio al racconto industriale a partire dalla spietata selezione del personale, mentre la descrizione dell'«impertinente» Farinata – «Dalla cintola in su tutto il vedrai» – viene curiosamente capovolta nella tragicomica

immagine di Peppe, l'ingegnere neoassunto con i compiti di marcatempo (e per questo odiato dalle operaie più anziane) sottoposto a una umiliante spoliatura che ne mette in ridicolo, semmai, ciò che va dalla cintola in giù.

Fra questo Peppe e Maria scoppierà una tenera e poi contrastata storia d'amore e sarà allora la volta di una citazione dal canto v – «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende...» – preparata subito prima dal v. 142 del medesimo canto – «E caddi come corpo morto cade» –, ricontestualizzato in questo caso con un sottile paragone con gli svenimenti di massa, parte reali parte inscenati come azione di protesta, all'interno di un reparto sottoposto a condizioni e ritmi di lavoro massacranti. E così via, con una fantasia ricreatrice che non si cura della giusta sequenza delle fonti, né del rispetto rigoroso dei significati di provenienza, giacché Dante, e il suo *Inferno* in particolare, è un 'colore', un 'tono' che non serve a trasferire propriamente complessi sistemi di segni e allegorie, ma a dare un carattere, per così dire, epico alle lotte giovanili del biennio 1968-1970: il gioco di rimbalzi fra il neorealismo del racconto e la nobiltà dei titoli produce un effetto tutt'altro che grottesco o comico, ma semmai umoristico, cioè capace di indurre, attraverso il sorriso e la sorpresa della ricontestualizzazione della fonte, una riflessione profonda e perlopiù amara su quelle sofferenze e su quelle lotte di emancipazioni che paiono non essere state bastevoli, se il nuovo millennio si è aperto con una impressionante striscia di record di morti sul lavoro e di violazioni dei diritti acquisiti.

Ma Dante non è una credibile guida alla rappresentazione delle ingiustizie e della violenza storica solo per un autore italiano (come la Ingrao o De Cataldo e Vassalli) o europeo (come Zimmermann): il secondo romanzo cui è opportuno riferirsi per il ricorso alle epigrafi infernali abilmente segmentate e montate per scandire le sue quattro parti e l'epilogo è, infatti, opera del somalo Nuruddin Farah,<sup>1</sup> che ci consegna il racconto sofferto dello sfacelo di Mogadiscio dopo anni di guerra civile fra clan tribali, per nulla sedata e anzi rinfocolata, se possibile, dalla missione 'di pace' statunitense. Certo sarebbe estremamente riduttivo presentare questo libro come un giallo, giacché si tratta di un romanzo di denuncia della condizione di totale illegalità in cui versa la Somalia tanto prima quanto dopo la cacciata dello spietato dittatore Siad Barre. Ma se è vero che all'interno della storia più ampia si colloca un elemento poliziesco – il rapimento di due bambine innocenti, Raasta e Makra, da spiegarsi all'interno della faida che coinvolge uno zio di Raasta, Calooshi-Cuni, più brevemente Caloosha, uno dei signori della guerra –, allora dovremo riscontrare (come avviene in tutti i più popolari gialli a chiave dantesca) che a dare un contributo decisivo

<sup>1</sup> NURUDDIN FARAH, *Legami*, Milano, Frassinelli, 2005.

alla loro liberazione sarà non un rappresentante ufficiale della ‘giustizia’ o dello Stato (che anzi è in totale liquefazione), bensì una figura d’intellettuale, un professore universitario in esilio a New York (proiezione autobiografica dell’autore che, perseguitato dal dittatore, ha scelto di lasciare il suo Paese e di insegnare letteratura in diverse Università americane, europee e attualmente in quella di Cape Town), esperto conoscitore di Dante, di ritorno a Mogadiscio per visitare la tomba della madre che non aveva fatto in tempo a salutare e per vedere con i suoi occhi quale tragedia stia attraversando la sua Somalia, non a caso cantata e pianta da un altro personaggio con le stesse parole che aprono l’apostrofe contro l’Italia in *Purg.* VI, 76-77: «recitai un verso dall’*Inferno* di Dante, in cui la Somalia ridotta in schiavitù è una terra di dolore, una nave senza capitano che si dibatte nella tempesta» (p. 214). In effetti, l’arrivo nella capitale di Jeebleh, questo il nome del letterato, è collocato dall’epigrafe della “Parte prima” decisamente sotto il segno di Dante e del suo ingresso «ne la città dolente» per visitare «le genti dolorose / c’hanno perduto il ben de l’intelletto» (*Inf.* III, 1-3 e 16-18), del tutto adatti a rappresentare la disperazione e la follia in cui è gettato il Paese, con l’aggiunta di alcuni versi del canto X (25-26, 37-39, 42) relativi all’attraversamento di quell’immenso cimitero che è il cerchio di Farinata, compatriota ma avversario politico di Dante.

Capitolo dopo capitolo, sezione dopo sezione, il lettore è invitato a ritrovare nei versi di Dante delle prefigurazioni, sarebbe il caso di dire delle ‘figure’, di ciò che si è compiuto nel dolore storico del Corno d’Africa, cui si possono adeguare i versi dei violenti contro Dio nel nome («Supin giacea in terra alcuna gente», *Inf.* XIV, 22) e nella professione («alcuna si sedea tutta raccolta», *Inf.* XIV, 23; l’autore taglia, invece, il riferimento alla gente che «andava continuamente», cioè i sodomiti) e quelli che descrivono la fuga spaventata dei ladri dinanzi a serpenti più pestiferi e velenosi di quelli che si trovano in Etiopia (*Inf.* XXIV, 88-93); e ancora – ad inizio della “Parte terza” – immagini di omicidi, devastatori, suicidi, dilapidatori e frodolenti (da *Inf.* XI, 37-38, 40-41, 52-54), con particolare e pertinentissimo riferimento ai seminatori di discordie (*Inf.* XXVIII, 1-6). L’epilogo, poi, si apre con i vv. 124-130 (con alcuni tagli) di *Inf.* XX e valgono come invito a riprendere il cammino con speranza, dal momento che la vicenda del rapimento delle bimbe si è concluso felicemente, ancorché si debba trattare ancora, realisticamente, di un cammino infernale: «Ma vienne omai [...]; / e già iernotte fu la luna tonda: / [...] e andavamo introcque».

Non deve stupire affatto che la letteratura somala contemporanea possa presentare segni di un’influenza dantesca, né è necessario, per spiegarla, ricordare che Farah si è laureato in Europa ed è vissuto in Italia dal 1976 al 1979: il culto di Dante è penetrato nelle ex colonie del breve Impero italiano con una forza ch’era pari al convincimento che nella sua opera fosse

concentrato il ‘genio’ della civiltà del Bel Paese, la sua identità linguistica, politica e religiosa, come spiega il vivace saggio, a metà strada fra la conversazione e la lezione, del più grande scrittore albanese vivente, Ismail Kadaré, dal titolo *Dante, l’inevitabile o Breve storia dell’Albania con Dante Alighieri* (2008).<sup>1</sup> La scoperta della *Commedia* nel Paese delle Aquile aveva già ricoperto un significato importante a partire dall’inizio del Novecento, allorché, nelle more di un’effettiva indipendenza e unità nazionale, l’Albania anelava già a quell’occidentalizzazione che pareva avviarsi nel Paese dei dominatori di un tempo, la Turchia dei kemalisti: così Dante veniva visto come un patrimonio dell’eccellenza occidentale, cui educare la nascente letteratura albanese, fino a che gli stretti rapporti instaurati dalla monarchia balcanica col regime fascista fin dal novembre 1927 e la successiva conquista italiana del 1939, porteranno il sistema scolastico albanese ad essere parzialmente adeguato a quello italiano, con l’imposizione di Dante come poeta nazionale ufficiale. Le cose non muteranno neanche durante la lunga stagione del socialismo reale, allorché il Poema – come si è visto nel caso da cui siamo partiti, quello di *Nel mezzogiorno del cammino di nostra vita* del cecoslovacco Josef Jedlička – offrirà spunti allusivi per il racconto del clima tirannico e poliziesco in cui versava un Paese perennemente senza pace. Il discorso di Kadaré, non più di cinquanta pagine, scorre agevolmente da un decennio all’altro del secolo passato, suggerendo punti di contatto che hanno caratterizzato le successive fasi di questa storia e fornendo, indirettamente, un argomento per chi voglia leggere in un recente romanzo del giovane albanese Artur Spanjolli, *Eduart* (2005),<sup>2</sup> uno schema amoroso consapevolmente ricalcato su quello della *Vita nova*, tenendo ben in vista sullo sfondo i traumi e le difficoltà della transizione dal totalitarismo al capitalismo, emblematicamente significate dalle sciarurate traversate dell’Adriatico.

Proprio delle drammatiche storie di chi cerca un paradiso, o almeno un purgatorio, nel nostro territorio e invece incontra un inferno, diverso, ma spesso non meno penoso di quello lasciato nel Paese d’origine, parla *La città dei ragazzi* (2008), autobiografico racconto dell’insegnante, scrittore e saggista Eraldo Affinati (1956)<sup>3</sup> intorno alla sua vita professionale all’interno della speciale scuola secondaria di Roma, fondata nel dopoguerra dal sacerdote irlandese John Patrick Carroll-Abbing e oggi frequentata perlopiù da giovani immigrati in fuga dal Nord Africa, dal Bangladesh, da Capo Verde, dalla Nigeria, dalla Romania, dall’Afghanistan. Il romanzo narra con grande sensibilità le vicende diverse eppure parallele di quei

<sup>1</sup> ISMAIL KADARÉ, *Dante, l’inevitabile o Breve storia dell’Albania con Dante Alighieri*, Roma, Fandango, 2008.

<sup>2</sup> ARTUR SPANJOLLI, *Eduart*, Nardò (Le), Besa, 2005.

<sup>3</sup> ERALDO AFFINATI, *La città dei ragazzi*, Milano, Mondadori, 2008.

ragazzi, piccoli uomini smarriti, naufraghi come Dante, ma il più delle volte non metaforicamente, in cerca di una «diritta via» che ne promuova il valore e la dignità, attraverso il lavoro e il pieno inserimento nella società. Per ciascuno di loro il professore è una sorta di Virgilio – che, infatti, a un certo punto ne accompagna due nella casa paterna in Marocco, come in un percorso di riacquisizione di quanto essi avevano perduto –, eppure l'attraversamento della Città dei Ragazzi rappresenta anche per lui un viaggio di scoperta e di ritrovamento di sé e della propria storia, in un dialogo ideale con quel padre, ormai scomparso, che portava chiuso in sé un dolore inesprimibile.

Questi riemerge, pagina dopo pagina, sempre più frequentemente nel libro, divenendo il protagonista di un secondo romanzo incluso nel primo, protendendosi dal suo oltremondo come Cavalcante dalla sua «tomba» in *Inf.* x, 52-72, in cerca di notizie di Guido. L'associazione è suggerita dallo stesso scrittore, che l'aveva usata nel paragrafo dal titolo *Acqua che scorre* (pp. 75-77) a proposito dei tanti «padri» che «chissà, forse si sporgono dalle tombe a chiedere notizie dei loro figli», sbarcati sulle rive del nostro Paese, che dovrebbe essere per loro una sorta di Purgatorio e, invece, si trasforma troppo spesso in un Inferno.<sup>1</sup> Le acque da loro attraversate, infatti, non assomigliano affatto a quelle calme sorvolate dall'angelo nocchiero di *Purg.* II, bensì a quelle «bollenti del Flegetonte», rosse del sangue delle tante vittime di traversate organizzate da trafficanti senza scrupoli. I riferimenti al fiume del cerchio dei violenti e al padre eretico sono gli ultimi due di questo paragrafo che apre la "Seconda parte" del romanzo, interamente intessuto di memorie della *Commedia*, evocate dalla natura stessa di quel villaggio scolastico e dalla fantasia degli allievi che giocano a rintracciare nel mondo reale le oggettivazioni di ciò che Dante aveva immaginato, dalla «selva oscura» (in cui è trasfigurata la «galleria verde» che copre «il viale d'asfalto» d'accesso alla Città dei Ragazzi) al «cane abbastanza malmesso da poter assomigliare alla bestia senza pace di cui parlò il sommo toscano: la stessa *lupa* magrissima che soltanto il Veltro, nutrito di sapienza, amore e virtù, saprà uccidere» (la parafrasi selettiva di *Inf.* I, 49-58 e 101-106 è qui molto fedele), dal Limbo (nel quale molti di loro si sentono 'a casa' in quanto 'infedeli') alla perdita della «speranza» al momento dell'ingresso nella scuola, dove basta una pioggia a trasformare il campo di calcio in un «Acheronte», dove uno degli educatori pare «un

<sup>1</sup> D'altra parte l'associazione fra la drammaticità delle condizioni dei migranti e il Poema dell'esule per eccellenza ha una radice antica: al tempo della prima grande ondata migratoria degli italiani oltre oceano agli inizi del sec. xx, Giovanni Pascoli dedicava un patriottico e retorico *Inno degli emigrati italiani a Dante*, incluso nella seconda parte di *Odi e Inni* (comoda l'edizione completa e commentata di GIOVANNI PASCOLI, *Tutte le poesie*, a cura di Arnaldo Colasanti, Roma, Newton Compton, 2001, p. 493).

vecchio bianco di antico pelo» (con lieve variazione su *Inf.* III, 83), dove la coda di una mucca assomiglia a quella di «Minosse» e i vitigni sembrano potersi animare dello stesso «grido straziato di Pier della Vigna».

Ed è proprio in questa pagina che il professore capisce che il cammino di conoscenza sarà anche il suo e che quei ragazzi saranno la sua guida: «Mi strinsi a Stefan, moldavo, oggi muratore in periferia», dice lo scrittore, ricordandosi di *Inf.* IX, 51: «[...] i' mi strinsi al poeta per sospetto» e, più in generale, riportandosi alla mente le varie manifestazioni di timore che portano Dante a cercare il conforto di Virgilio sin dai primi canti, e «“Io sono il tuo Duca!” esclamò Shafa», felice di rivendicare per sé l'attributo che così tante volte Dante aveva riservato al poeta latino sia nell'*Inferno* sia nel *Purgatorio*.<sup>1</sup>

In un altro romanzo del 2008 Dante viene richiamato come argomento d'insegnamento, ma con un restringimento dello sguardo dall'orizzonte storico a quello di un dramma privato: si tratta de *Lo spazio bianco* dell'esordiente napoletana Valeria Parrella,<sup>2</sup> in cui le citazioni dantesche sono solo due e molto circoscritte, ma acquistano uno specifico valore nel disegnare la difficoltà di saldare in un unico orizzonte di coerenza l'insegnamento e la crudezza della realtà. La prima, quasi all'inizio del romanzo, funziona da autopresentazione della protagonista, Maria, una professoressa di Lettere in una scuola media serale per studenti lavoratori, che misura la distanza fra il proprio smarrimento dinanzi alla sofferenza della figlia neonata e la propria sicurezza d'insegnante, quella che la mette in grado di spiegare in una sola lezione persino «a giganteschi camionisti che faticano a infilarsi nei banchi» che cosa siano «le allegorie», ricorrendo all'illustrazione del caso di Dante che quando «diceva *leone* stava dicendo tre cose insieme» (p. 12); è evidente che la protagonista del romanzo si riferisce all'allegoria delle tre fiere e ai suoi molteplici livelli di significato, teorizzati nel *Convivio* e riproposti nell'*Epistola* dedicatoria del *Paradiso* a Cangrande della Scala. La seconda menzione si colloca grosso modo a metà del romanzo e riguarda il dialogo fra la madre disperata e la psicologa che tenta maldestramente di aiutarla a distrarsi dalla patologia della piccola Irene e di proporle una nuova terapia. Maria racconta alla dottoressa che subito prima di mettersi in congedo per maternità aveva spiegato «un canto dell'*Inferno*. Quando arrivano al castello

<sup>1</sup> Il bel libro di Affinati è stato oggetto non solo di numerose recensioni, fra le quali meritano di essere consultate quella di Carlo D'Amicis («l'immaginazione», xxv, 242, ottobre 2008, p. 52) e soprattutto quella di Valeria Mirta Maria Traversi («incroci», ix, 18, luglio-dicembre 2008, pp. 186-188), ma anche di un lungo saggio di Giuliano Ladolfi, *Eraldo Affinati: la passione educativa* («Atelier», xiv, 55, settembre 2009, pp. 9-22). Segnalo, in conclusione, che nello scorso mese di settembre Eraldo Affinati ha pubblicato un nuovo ibrido fra narrazione e saggio didattico, sotto un titolo ripreso da *Purg.* VIII, 4, *Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia* (Milano, Mondadori, 2010): il III cap. (pp. 29-43) è interamente dedicato a Dante.

<sup>2</sup> VALERIA PARRELLA, *Lo spazio bianco*, Torino, Einaudi, 2008.

che sta nel Limbo, Dante chiede a Virgilio: “E ma per queste anime ci sta speranza, che non hanno fatto niente?” e Virgilio capisce che Dante non è proprio quella la domanda che gli vuole fare, e risponde al suo *parlar coperto*. [...] Cioè Virgilio capisce che Dante è per lui che si sta preoccupando, vuole sapere se si salverà, e allora gli racconta tutto il fatto del giudizio universale» (p. 56).

Con una cadenza che si deve immaginare realisticamente napoletana, l'insegnante sta parafrasando i vv. 46-52 di *Inf.* IV: «“Dimmi, maestro mio, dimmi, signore,” / comincia' io per volere esser certo / di quella fede che vince ogni errore: // “Uscicci mai alcuno, o per suo merto, / o per altrui, che poi fosse beato?” / E quei, che 'ntese il mio parlar coperto, / rispose: [...]» e l'allusione è molto meno casuale di quanto s'immagini: Maria vuol dire alla psicologia che, nonostante le cautele che crede di aver messo in campo, ella, come Virgilio, ha capito perfettamente il suo «parlar coperto», cioè l'intenzione implicita in quell'inizio di conversazione di trascinare la madre fuori da quella concentrazione totale sulla malattia della figlia, dandole speranze di guarigione che al momento le paiono ipocrite (e sono pertanto speculari alle prospettive di salvezza che per Virgilio sono impossibili).

Il filone della narrativa di ambientazione scolastica, d'altra parte, si configura come uno tra i più ricchi in questi ultimi anni, in concomitanza con la focalizzazione sociale dell'attenzione sulle problematiche rivelate dai sistemi educativi, sull'annoso dibattito, il più delle volte strumentalmente politico, intorno alle differenti ipotesi di riforma, sulle difficili condizioni di lavoro, sulle magre gratificazioni del personale docente e sulle sempre più violente ricadute della crisi dei valori di solidarietà e attenzione umana presso le generazioni più giovani. In questo ambito andrà ricordato per i nostri interessi danteschi soprattutto un libro al quale si è fatto cenno nelle pagine iniziali di questo contributo, *Scusi, prof, ho sbagliato romanzo* (2006) di Alessandro Banda,<sup>1</sup> cui spetta il privilegio di chiudere la serie delle opere 'attualizzanti' costruite intorno a un sistema di citazioni. Memore forse di una celebre ed esilarante *intervista impossibile* di Umberto Eco a *Beatrice*, trasmessa da Radio RAI il 1° maggio 1975, nell'ambito di una serie di ottantadue incontri fantastici mandati in onda a partire dal 1974, fra le quali converrà ricordare anche un'intervista a *Francesca da Rimini* di Edoardo Sanguineti, sodale di Eco, peraltro, negli anni del Gruppo 63,<sup>2</sup> è, infatti, la gustosa parodia attualizzante che Banda fa della *Vita nova*, nel

<sup>1</sup> ALESSANDRO BANDA, *Scusi, prof, ho sbagliato romanzo*, Parma, Guanda, 2006.

<sup>2</sup> Recentemente i testi dell'intero ciclo radiofonico sono stati pubblicati a cura di Lorenzo Pavolini nel volume *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, con 2 CD, Roma, Donzelli, 2006: *Edoardo Sanguineti incontra Francesca da Rimini* (5 agosto 1974) e *Umberto Eco incontra Beatrice* (1° maggio 1975) sono alle pp. 217-230.

capitolo intitolato “Mi chiamava Beatrice” (pp. 153-169). Banda, che è egli stesso un docente, svolge il tema della crisi della scuola («E se la scuola è irredimibile, vuol dire anche che è irriformabile – a meno che non sia riformabile la natura umana, cosa di cui mi permetto di dubitare», p. 183) in una forma saggiamente umoristica, immaginando una scuola secondaria superiore di un fantomatico Tragedistan (evidente camuffamento, però, dell’Italia e del suo onnifagocitante apparato burocratico, del tutto sproporzionato rispetto al vuoto valoriale e alla pochezza delle proposte culturali del Ministero dell’Istruzione), alle prese da un lato con le frustrazioni di una condizione lavorativa non adeguata alle aspirazioni di dirigenti e docenti sempre più demotivati, dall’altro con la richiesta ministeriale di aderire al GRAPRORISCLA, «acronimo di Grande Programma di Riscrittura dei Classici», che avrebbe come obiettivo la rieducazione alla lettura dei giovani, «perennemente all’ultimo posto nelle classifiche stilate con puntuale periodicità dall’OCSE, dall’ASU e dall’ISA», come avverte, con un misto di preoccupazione, noia e finto entusiasmo, il Preside Kalforth. Satireggiando contro il costume tipicamente italiano di mettere in discussione anche l’indiscutibile e di inseguire al ribasso ogni processo involutivo soprattutto sul piano dei sistemi educativi e delle istituzioni politiche, che non assolvono, dunque, più una funzione di presidio della cultura e dell’equità, ma si rassegnano a calzare alla perfezione alla realtà data, talvolta scavalcandola verso il peggio, il romanzo rovescia sulla scuola la responsabilità «di questa débâcle culturale», d’essersi appiattita «su di una concezione della scolarità degli anni Settanta» e di non essersi ancora alleggerita di un’«immagine residuale e [...] ospedaliera dell’istruzione!» (pp. 40-41). Dovendo rispondere al Ministero e a un’infinità di ulteriori enti di controllo dagli acronimi impronunciabili, i docenti dell’istituto si mettono al lavoro, oltre che sulla *Vita nova*, su altri due classici della letteratura italiana *I promessi sposi* e *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (che diventano, rispettivamente, “Rodriguez” e “L’ultima, lunga lettera di Lorenzo Alderani”), discettando sulla necessità di renderli attuali nell’ambientazione e nel linguaggio, ma pure andando incontro al loro inevitabile svilimento.

Paradossalmente l’effetto ottenuto presso i ragazzi è l’opposto: quando essi si rendono conto dell’insulsaggine dei rifacimenti proposti dai docenti, decidono di procurarsene nascostamente gli originali, quasi fosse un’operazione da compiere clandestinamente, in barba a un regime che vorrebbe il loro disarmo culturale. E così, quando dopo la lettura della parodia della *Vita nova*, peraltro molto divertente, con la povera Gina perseguitata da un Dante noioso e un po’ matto che si è convinto si chiami Beatrice e abbia le ali, gli studenti trovano il gusto di condividere la lettura di un «sonetto per la donna gentile... *Color d’amor e di pietà sembianti / non preser mai così mirabilmente / viso di donna... come lo vostro*», rintracciandovi

sofisticate radici di una lirica di D'Annunzio («*Bocca d'Arno* attacca proprio così: *Bocca di donna mai mi fu di tanta / soavità nell'amorosa via / se non la tua*»), si sentono rispondere dal professore: «Non rientra negli OSA!», «Esula dalle UIA! Non c'entra con il DIVA!». E Dio solo sa cosa siano OSA, UIA e DIVA...

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Aprile 2011*

(CZ 2 · FG 13)

