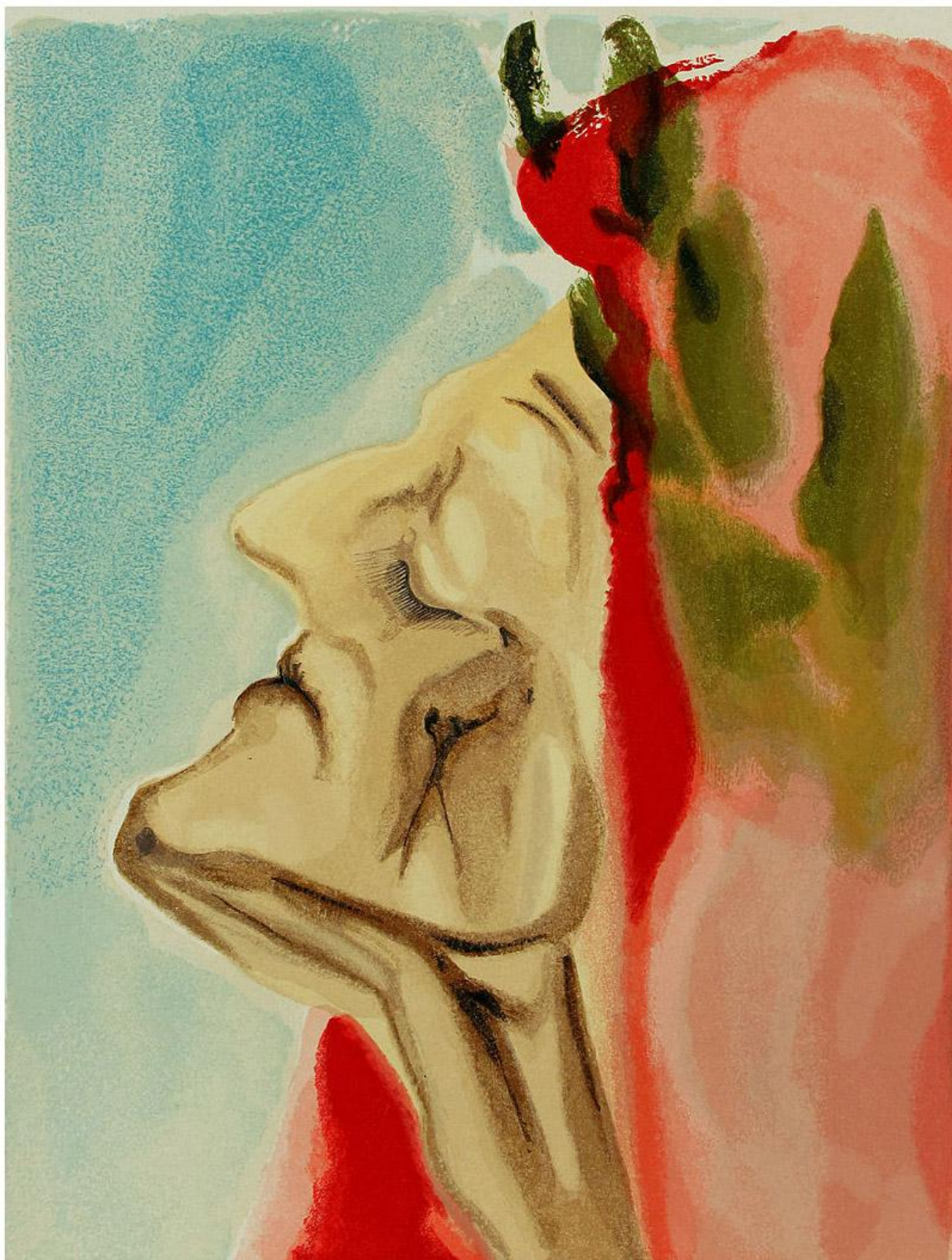


DANTE...

..uomo e personaggio *della eterna commedia della vita*



*“Nel mezzo d’un bel dì di nostra vita
mi ritrovai una lettura oscura
ché la mente mia s’era smarrita.*

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
‘sta Commedia stancante e aspra e forte,
(ma nel pensier rinova la cultura!)*

*Tant’è amara che poco più è morte;
ma per trattar del ben ch’i vi trovai
dirò di tante cose ch’i v’ho scorte.*

Così intrai per lo cammin alto e silvestro.”

III E Liceo Quinto Orazio Flacco-Bari

INTRODUZIONE

Ci sono opere letterarie che sembrano aspettare il loro lettore, che prima o poi, anche per vie strane e insondabili, le raggiungerà. E così sono arrivati alla *Commedia* da tutte le parti del mondo, milioni e milioni di uomini, per cui non c'è epoca che non le abbia lasciato il proprio segno: non c'è critico o intellettuale o artista che non abbia avuto la tentazione di confrontarsi con i suoi messaggi, non c'è lettore che non sia commosso di fronte alle sue terzine, non c'è italiano che non abbia nella memoria un suo verso.

Un rapido sguardo alla pittura degli ultimi duecento anni ed incontriamo la fluidità del segno, il sentimento della luce e del colore, la sinuosità delle figure, spesso molto allungate, la grande varietà d'accenti con cui Blake commenta la *Commedia*; ci imbattiamo nel realismo e nella cura del dettaglio di Dorè che rappresenta il sacro poema enfatizzando la dimensione teatrale, e ci turbiamo dinanzi alle figure molli, alla dissoluzione delle forme, alla crudezza e al macabro, ai tratti sottili e alle figure allungate sino all'inverosimile, in un'alternanza di definizione e fluidità, che caratterizza la lettura dantesca di Dalì.

Il nostro lavoro intende soffermarsi solo su alcuni autori, con la prevalenza di poeti, quelli su cui maggiore per noi è stata la rielaborazione e che più intensamente ci hanno emozionato.

Mario Luzi, poeta e saggista con l'angosciosa contrapposizione tempo-eternità, individuo-cosmo affronta il tema del viaggio, con il quale esprime l'idea dell'esistenza come sofferta transizione, come pena da scontare con dignità e da condividere con altri uomini.

Prima di lui anche Clemente Rebora è un esempio significativo dell'utilizzo del modello dantesco: interessato ad un linguaggio più ricco e vario e ad una espressività particolarmente vistosa, attinge dal plurilinguismo della *Commedia*, ma la sua ricerca poetica non si limita ad un aspetto esclusivamente stilistico, bensì arriva a toccare diversi ambiti, da quello editoriale a quello della confessione intima, mostrando quale importanza abbia avuto l'incontro con il poema dantesco nella sua riflessione sulla poesia, sulla cultura e sulla vita.

Come in Rebora anche in Montale l'influenza del poema sacro si ravvisa nei prestiti e nei prelievi lessicali, ma di particolare rilevanza risultano anche gli echi e le suggestioni figurative e tematiche, a partire dalla figura di Clizia, novella Beatrice, portatrice di salvezza non di tipo religioso, ma laico, rappresentata dalla cultura e, soprattutto, dalla poesia.

Persino Ungaretti, poeta-soldato, legato alla tradizione petrarchesca, nonostante la preferenza del simbolismo all'allegorismo, guarda sempre alla tradizione dantesca da lui ripresa attraverso un principio d'imitazione.

Infine è interessante notare la diffusione della *Commedia* anche nelle culture più lontane: ne è esempio significativo Osip Mandel'stam che, come Primo Levi più tardi, nella dura realtà dei gulag staliniani immagina di compiere un viaggio con Dante, che diviene in quel contesto una via di evasione. Questo singolare compagno di viaggio incarna quindi l'unica possibile libertà in grado di resistere all'espropriazione della dignità e dell'identità dell'individuo, ovvero quella intellettuale.

Da questo breve *excursus* del patrimonio culturale sviluppatosi sulla scia di quello dantesco, emerge un forte legame stabilitosi nel corso dei secoli tra l'uomo contemporaneo e il "padre" Dante: la sua è presenza ineludibile che, come afferma Corrado Bologna, attraversa la memoria, il pensiero e la voce di tanta letteratura moderna, italiana e europea.

Dante e il mistero della parola : CLEMENTE REBORA E MARIO LUZI

Così ebbe a dire Luzi: “*La parola trovata, trovata nel suo spessore, nella sua autenticità, è giustificazione primaria, la parola che nomina ma anche fa esistere la cosa, in fondo non so più se è religione o se è poesia.*”

Per Luzi, così come per Rebora nel cinquantennio precedente, la tensione è stata continua, lo scavo febbrile, disperato ma coniugato alla certezza che la ricerca è essa stessa il senso, il valore, la sostanza di ogni opera dell'uomo; e la ricerca sul senso della poesia non è un puro problema estetico, ma morale.

Su questa strada entrambi i poeti hanno incontrato Dante, in una continua ricerca dell'assoluto che, nonostante la saldissima fede cristiana, non giunge mai, a differenza di Dante, a placarsi nel raggiungimento di una verità definitiva (neanche nel rosmignano Rebora).

CLEMENTE REBORA

Nato a Milano e morto a Stresa, Clemente Rebora, a partire dalle due raccolte giovanili *Frammenti lirici* (1913) e *Canti anonimi* (1922), lascia trasparire il legame con la *Commedia* per l'allargamento del lessico, al fine di includere anche termini non accettati dal rigore poetico, per l'esaltazione del verbo e lo scarso utilizzo dell'aggettivazione, per la tensione sintattica e lo sperimentalismo metrico.

A tal proposito costituisce un riferimento esemplare la lirica *Dall'intensa nuvolaglia* (tratta da *Frammenti lirici*), dal carattere propriamente descrittivo.

*Dall'intensa nuvolaglia
giù - brunita la corazza,
con guizzi di lucido giallo,
con suono che scoppia e si scaglia -
piomba il turbine e scorrazza
sul vento proteso a cavallo
campi e ville, e dà battaglia;
ma quand'urta una città
si scardina in ogni maglia,
s'inombra come un'occhiaia,
e guizzi e suono e vento
tramuta in ansietà
d'affollate faccende in tormento:
e senza combattere ammazza.*



William Blake

E' evidente la matrice dantesca dell'espressionismo linguistico della lirica in questione: con un lessico violento e convulso, con ardite tensioni sintattiche e martellanti effetti fonici, viene qui effettuata la descrizione di un temporale, che in campagna si manifesta come violenza e scontro con gli uomini, mentre in città agisce in modo occulto ed inavvertito.

Nei versi 1-7 il temporale è presentato come un guerriero a cavallo che porta il suo attacco distruttivo contro la campagna e contro i borghi ove passa. Successivamente all'accusativo alla greca “*brunita la corazza*” (con la corazza brunita), è presente, tra il v.7 e il v.8, una forte cesura sintattica (il punto e virgola con il “*ma*” avversativo), che divide il componimento in due strofe polimetriche di sette versi ciascuna.

La scelta del lessico risponde ad esigenze di violenza semantica e di rilevanza fonica, così come in certe parti del poema, in particolar modo nei canti dell'Inferno dedicati alla descrizione di Malebolge, ma

non solo. La “città” reboriana su cui “piomba” il “turbine” con immane fragore (“con suono che scoppia e si scaglia”) rinvia al secondo cerchio dell’Inferno, al “loco d’ogne luce muto, / che muggia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto” (Inf.V, vv.28-30) . La violenza della “bufera infernal, che mai non resta” (Inf.V,v.31) rende il “loco d’ogne luce muto”, “mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta” (Inf.V,vv.32-33); il “turbine” cittadino, nonostante abbia una connotazione positiva in quanto “bufera” celeste, “quand’urta una città” “si scardina” e “s’inombra”. L’incessante movimento della “bufera” esaspera le “strida, il compianto, il lamento” degli “spirti” infernali danteschi; così come l’azione del “turbine” nella città “infernale” reboriana “ammazza” la vita, e “guizzi e suono e vento / tramuta in ansietà / d’affollate faccende”.

L’immagine del “turbine” di tale frammento corrisponde certamente al “turbo” e alla descrizione iniziale presente all’interno del canto III, vv.22-30 dell’Inferno: “Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l’aere stelle, / per ch’io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle,/ parole di dolore, accenti d’ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle/ facevan un tumulto, il qual s’aggira/ sempre in quell’aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira”.

Ma, a differenza della situazione dantesca, il “turbine” assolve una funzione mediatrice tra una realtà di tipo "celeste", da cui scaturisce (“dall’intensa nuvolaglia”), ed una "terrena", a cui si indirizza (“campi e ville” e “città”), permettendo alle due sfere, celeste e terrena, di entrare in contatto.

E’ vero che la dipendenza dalla Commedia dantesca da parte del poeta milanese è riscontrabile prevalentemente nell’utilizzo di un linguaggio fortemente espressionistico, soprattutto nei *Frammenti Lirici*, ma è pur vero che, tramite lo studio dell’epistolario reboriano, raccolto e pubblicato da Margherita Marchione, si possono osservare i diversi luoghi in cui le lettere del poeta citino espressamente Dante, o trattino di argomenti danteschi in diversi ambiti, da quello editoriale a quello della confessione intima, mostrando quale importanza abbia avuto l’incontro con il poema sacro nella riflessione reboriana sulla poesia, sulla cultura e sulla vita.

In particolare, le citazioni dantesche del periodo di trincea non sono finezze letterarie o ampi passi citati a memoria, ma brevi lacerti di poesia usati come metafore aperte sul mondo, per far partecipi del proprio stato d’animo i destinatari delle sue lettere.

Quando Rebor si sentì tanto atterrito dall’esperienza della guerra da non riuscire ad ascoltare quello che il cuore, chiuso nello sgomento e nella sofferenza, gli dettava, il “sí dentro impetrai” (si veda Inferno XXXIII,v.49) sgorgò naturalmente dalla sua penna, così come le allusioni alla Città di Dite si trovano incastonate in momenti di cupa disperazione, quando il mondo gli diviene un orizzonte chiuso e soffocante; la dimora di Lucifero, pertanto, gli offre il termine di paragone più appropriato per descrivere la sua impotenza di fronte al male (lettere del 3 e 29 novembre 1925)

Dopo il sacerdozio, la produzione poetica di Rebor ebbe un brusco arresto, ma quando più avanti sembra ritrovare la sua vena poetica, scrive al fratello, citando il padre Dante :«Io mi son un, che quando Amore spira, noto...»; la poesia, infatti, è un dono, fondamentale per vita interiore, un dono che, però, può anche venir meno.

Non è perciò senza significato che l’«Amore che muove il sole e l’ altre stelle» torni due anni prima della morte come citazione, nella lirica dedicata da Rebor a Ezra Pound *Da eterna Poesia a noi vien Dante...*

*Da eterna Poesia a noi vien Dante
per incuorar su quella traccia l' arte
che al viver vero, se vera, solleva.
Scorge gente che corre senza meta,
umano impasto, e isolato e diviso:
è inferno? è purgatorio? Il Paradiso,*

mentre lo sfugge il mondo lo ricerca,
 sforza la gabbia di quest' universo~
 Dante nel chiasso avanza che lo tedia:
 tutto solo ripete un solo verso:
 "l' Amor che muove il sole e l' altre stelle".
 Nessun l' ascolta~ Incontra ecco un drappello
 di quei che Dio destina ad elevare
 in suprema bellezza e cuori e menti:
 lo complimenta ognun per la Commedia~
 E ora (dicon) che appresta di bello?

Terminiamo citando l'ultima lettera al fratello (15 agosto 1955), in cui Rebora così illustra il suo cammino verso la "patria celeste": *"Forse la via di Circe e di Calipso è necessaria per chi è reduce dalla guerra del mondo e cerca solo una patria terrestre; ma ricordare che essa infine conduce a fraintendere la Vita e a tentare il «folle volo» coronato da un naufragio (cf. Dante: Inf.XXVI -). Per chi invece cerca, per la via della patria terrestre la patria celeste, parte da un naufragio (Inf.I e segg.), e facendosi da maestro discepolo di Dio, trova, attraverso il dolore purificatore e la comprensione delle cause de male e della morte, la Vera Verità Vita Eterna, e gli aiuti per indirizzarvisi e progredire, Virgilio e Beatrice, e gli angeli custodi e la comunione dei Santi [...]"*.

Dunque non è solo affinità formale e stilistica quella che intercorre tra Rebora a Dante, ma si tratta di un legame che influenzò i suoi rapporti interpersonali, la sua visione del mondo e la sua interpretazione delle verità cristiane

Un testimone ricorda che negli ultimi anni, nella sua stanza ingombra di libri e tipici foglietti d'appunti, egli teneva sul tavolino *"un grande volume del Paradiso di Dante sempre aperto alla meravigliosa pagina della Madonna di Dorè"*: è il suo Dante, infuocato filo rosso spirituale, ma ancor prima letterario, che lega il primo e il dopo della sua storia inscindibile di uomo e di poeta, il quale ancora oggi ci affascina, ci aiuta a rispondere a qualche nostro interrogativo.



Gustave Dorè

MARIO LUZI

“Perché Dante non stanca mai e sembra sempre di leggerlo la prima volta? Perché Dante è attuale, non evocativo o celebrativo ma in atto. Ciò che accade, accade mentre trova le sue parole. Non guardiamo al tempo dei verbi, che non sono passati ma aoristi. Noi siamo coinvolti in quell’azione. Facciamo la nostra esperienza di peccatori insieme a Dante. Anche quella di avvisati e salvati.”

Questa lucida riflessione è probabilmente l’ultima traccia di una passione e fedeltà dantesca che Mario Luzi ha nutrito in tutta la sua vita. Pervenutaci come appunto su un taccuino, è la dimostrazione di quanto il poeta prendesse sul serio la finalità salvifica del poema considerandolo non una semplice commemorazione bensì una “verità”.

La particolarità della *Commedia*, infatti, consiste proprio nella capacità di farci sentire coprotagonisti dell’azione, offrendoci la possibilità di vivere nei personaggi, percorrendo insieme con loro, un percorso di punizione e assoluzione.

Immerso nella massa caotica e informe del sentimento umano nel mondo moderno, Luzi non può che cercare la salvezza sia fisica che spirituale nella parola, unico elemento che gli pertiene, la parola rivelatrice di bellezza, un raggio di luce che innalza. Ma per poter fare ciò, è necessaria una certezza forte e una forte volontà, insieme con una fede salda; prima che il poeta, l’uomo deve essere in grado di superare il suo limite, deve riuscire a vedere e a comprendere la luce dal fondo del *magma*.

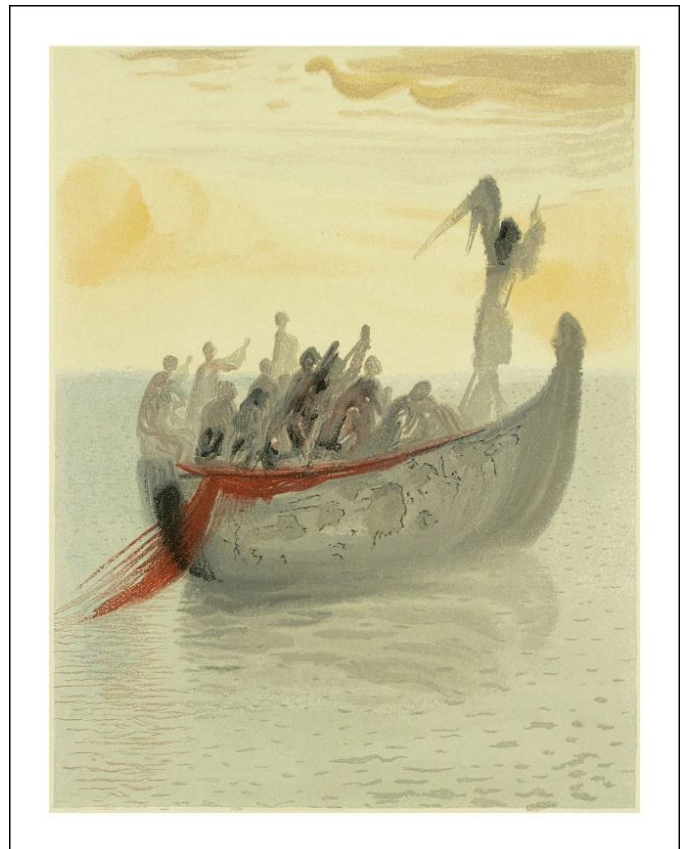
Nel *magma* dell’uomo moderno, sconfitto e solo che assomiglia ad un fantasma quasi come una figura onirica, entra nella selva oscura, sprofonda nella nebbia ghiacciata ed intraprende il suo viaggio: ha inizio la Luzieide.

*La nebbia ghiacciata affumica la gora della conchia
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
non so se visti o non mai visti prima,
pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a
fronte.*

*Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».
Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto
un'inquietudine.*

*«Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello».*

*Gli altri costretti a una sosta impreveduta
danno segni di fastidio, ma non fiano,
muovono i piedi in cadenza contro il freddo
e masticano gomma guardando me o nessuno.
«Dunque sei muto?» imprecano le labbra tormentate
mentre lui si fa sotto e retrocede
frenetico, più volte, finché, è là
fermo, addossato a un palo, che mi guarda
tra ironico e furente. E aspetta. Il luogo,
quel poco ch'è visibile, è deserto;
la nebbia stringe dappresso le persone
e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine*



Salvador Dalí

e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco.
 E io: «È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino
 per me era più lungo che per voi
 e passava da altre parti». «Quali parti?»
 Come io non vado avanti,
 mi fissa a lungo ed aspetta. «Quali parti?»
 I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti
 e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
 «È difficile, difficile spiegarti».
 C'è silenzio a lungo,
 mentre tutto è fermo,
 mentre l'acqua della gora fruscia.
 Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza.
 [...]

E' l'incipit della poesia *Presso il Bisenzio* che apre la raccolta *Nel magma* (1968): dalla "nebbia ghiacciata" che "affumica" il viottolo "escono quattro" persone; la via è smarrita e insondabile e subito si è avvolti in un sogno che ci costringe a raggiungere il magma di noi stessi, l'essenza della vita e della nostra storia.

Questi uomini, dallo sguardo violento ma rassegnato ("danno segni di fastidio ma non fiano"), non sono propriamente dei dannati, ma gente sospesa e totalmente immersa nella solitudine. Da quest' ultima non v'è via di uscita dal momento che manca la figura della donna – angelo, che renderebbe possibile sfuggire il magma dell'incontro. Proprio questa afasia ("Dunque sei muto?") lo rende passivo nel confronto con le anime dei partigiani che lo accusano della mancata partecipazione " al fuoco della lotta", che in realtà è una lotta esistenziale ("Tu non sei dei nostri..."). Tale scena ricorda lo stupore e l'indignazione di molti dannati dell'Inferno alla vista di Dante come l'incontro con Farinata o l'ammonimento di Caronte ("E tu che sé costì , anima viva, pàrtiti da cotesti che son morti"). Inoltre nella poesia si ravvisa l'utilizzo di colori grigiastri ("la nebbia ghiacciata") e fiammeggianti ("il fuoco della lotta").

Come per Dante nella *Commedia*, qui si fondono il Luzi *auctor* e il Mario *agens*, affrontando sia fisicamente che poeticamente tutti gli altri personaggi-segni che compaiono in questo cammino.

Se consideriamo l'opera come un poema, *Presso il Bisenzio* è il proemio perfetto, perché rimanda all'entrata negli Inferi dantesca: ci troviamo in questo luogo lattiginoso, sospeso, oscuro ("La nebbia ghiacciata; Il luogo, / quel poco ch'è visibile, è deserto; la terra fradicia dell'argine / e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco; mentre tutto è fermo; per quella strada che non è una strada / ma una traccia tortuosa che si perde nel fango"), una gora, che subito rimanda all'hapax dantesco (c.VIII dell'Inferno vv. 31-33) e all'incontro con Filippo Argenti, simili anche le parole di quest'ultimo con il personaggio che per primo rivolge la parola a Mario. Si tratta di solitudini immense per l'uomo e per il poeta, chiusi entrambi nella loro aridità umana ("non trovo risposta, la guardo offeso..."), tuttavia se l'uomo sopravvive, pur umiliato, il poeta ne esce sconfitto, privato com'è dell'unico strumento che costituisce la sua identità: la parola.

C'è da sottolineare che Luzi nasce come ermetico- petrarchista e solo a partire dagli anni Sessanta, rendendosi conto che la poesia italiana è chiusa in se stessa e nel cerchio magico del soggetto "lirico", passa al modello dantesco, con quel di più di tensione metafisica che sta non tanto nell'Inferno (anche se ne abbiamo sentiti gli echi nella lirica precedente, a metà tra suggestioni infernali e purgatoriali), quanto nel Purgatorio e nel Paradiso con il suo tema-guida della luce.

Nella lirica . *La notte lava la mente*, (da *Onore del vero* 1957) troviamo i temi della fatica del vivere e dell'ascendere.

La notte lava la mente.

*Poco dopo si è qui come sai bene,
file d'anime lungo la cornice,
chi pronto al balzo, chi quasi in catene.*

*Qualcuno sulla pagina del mare
traccia un segno di vita, figge un punto.
Raramente qualche gabbiano appare*

Leggendola si avverte un senso di sospensione, di incompletezza che rievoca la condizione delle anime del Purgatorio, così come del Purgatorio sembra essere l'ambiente. Ci viene presentata la *"fila di anime lungo la cornice"*, riecheggianti le anime *"lasse su per la prima cornice"* del Purgatorio, alcune pronte al balzo, altre *"quasi in catene"*.



Gustave Doré

Il primo verso, evidenziato anche graficamente così isolato in funzione di premessa, evoca l'atmosfera dantesca della notte, il buio da cui l'uomo deve uscire solo grazie ad un atto di purificazione simile a quello che Dante compie *"tosto ch'io uscì de l'aura morta"* quando Virgilio gli *"fece tutto discoperto quel color che l'inferno"* aveva offuscato.

La catarsi dantesca tuttavia è certa e culminerà con l'ascesa al Paradiso, mentre le anime luziane in questo momento sono ancora *"lungo la cornice,/ chi pronto al balzo, chi ancora in catene"*.

In tale condizione è lo stesso poeta, uomo fra gli uomini, che sa di non sapere la verità, ma la sua ricerca ne nobilita l'esistenza. La verità è infatti per Luzi *"una sorta di filo nascosto, un inseguimento perenne"*, un filo di Arianna insomma che ci permette di uscire dal buio dell'ignoranza.

La notte lava la mente è una lirica meditata sull'uomo e sul suo vivere: *"qualcuno sulle pagine del mare traccia un segno di vita, figge un punto"*. Ma tracciare il proprio punto, lasciare il proprio segno, il ricordo di noi non è facile perché il tempo *"l'angosciosa sfera di Parmenide"* come Luzi stesso lo definisce in *Invocazione*, tormenta gli uomini e passa veloce.

L'autore ci invita quindi a comprendere la preziosità del tempo, una sorta di rivisitazione del *carpe diem* oraziano e la bellezza dell'ascensione tanto attesa e non sempre appagata.

Così Luzi conclude la lirica: *"Raramente qualche gabbiano appare"* regalandoci un'ultima eco dantesca. Quel gabbiano richiama alla mente l'apparizione delle ali dell'angelo nocchiero nel II canto del Purgatorio: *"ecco l'angel di Dio: Piega le mani - omai vedrai di sì fatti ufficiali"*.

Se per tanta parte della sua lunga attività Luzi si è maggiormente trovato a proprio agio con la seconda cantica dantesca, nella sua feconda vecchiaia non ha esitato a misurarsi con l'ardua sostanza del Paradiso: in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), che ha la struttura di un itinerario anche terrestre da Avignone a Siena, ma, come dice il titolo, pure interiore o celeste verso i luoghi dell'anima, dell'arte e della fede, leggiamo: *"L'uomo – o l'ombra – che sul far della sera si volta e guarda alle sue spalle il giorno e scorge a brani ed a lacerti il bene e il malefatto umano – ma confuso è il profilo delle opere, alta l'erba che le sommerge. E lasciano macerie, murerie, carpente sospeso un polverio. Si smarriscono il calcolo e il criterio. Si disorienta il cuore. Non può fuori distinguere né dentro se medesimo, si perde nell'enigma della sua specie l'uomo o l'ombra, l'ombra e l'uomo. Ma una vampa sottile li appariglia, una sola luce li elimina"* (Luzi 1998: 964). E' questa una poesia della luce, tutta intrisa di intima sostanza dantesca nella sua tensione verso un 'oltre' inattingibile.

Ci congediamo da Luzi offrendo il testo che ha scritto per la fine del suo viaggio terreno : *Il Termine, la vetta.*

*Il termine, la vetta
di quella scoscesa serpentina
ecco, si approssimava,
ormai era vicina,
ne davano un chiaro avvertimento
i magri rimasugli
di una tappa pellegrina
su alla celestiale cima.
Poco sopra
alla vista che spazio si sarebbe aperto
dal culmine raggiunto...
immaginarlo
già era beatitudine
concessa
più che al suo desiderio al suo tormento.
Sì, l'immensità, la luce
ma quiete vera ci sarebbe stata?
Lì avrebbe la sua impresa
avuto il luminoso assolvimento
da se stessa nella trasparente spera
o nasceva una nuova impossibile scalata...
Questo temeva, questo desiderava.*

Così, in questo suo estremo canto, Luzi si conferma uno dei più alti interpreti della trepidante umanità dell'uomo, di questa creatura fragile e confusa, dilaniata da contrasti e faticosamente protesa verso una salvezza che non conosce pace.

Dante poeta della libertà': OSIP MANDEL'STAM E PRIMO LEVI

Il senso complessivo di questo straordinario viaggio conoscitivo della vista e della mente, affettivo del desiderio e della volontà, nonché poetico, è racchiuso tutto nelle parole pronunciate da Virgilio, in riferimento a Dante, nel I canto del Purgatorio: *"libertà va cercando"*.

Per Osip Mandel'stam, grande poeta russo, e Primo Levi, condannati entrambi a conoscere le carceri, rispettivamente il gulag di Kolyma e il campo di concentramento di Aushwitz, Dante è stato *"il pane che si porta in carcere, quando tutto è spento e perduto"* (C.Ossola).

OSIP MANDEL'STAM

Osip Mandel'stam, vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento (1891-1938), ardeva tutto per Dante e questo ardore nasceva da una fratellanza intima, profonda, da una condivisione esistenziale.

"Dante è un poveraccio" così leggiamo in una delle pagine più belle di *Conversazione su Dante*. *"Bisogna essere una cieca talpa per non accorgersi che per tutta la Divina Commedia Dante è incapace di tenere il giusto comportamento, non sa come mettere un piede avanti l'altro, che cosa dire, come fare un inchino di saluto"*.

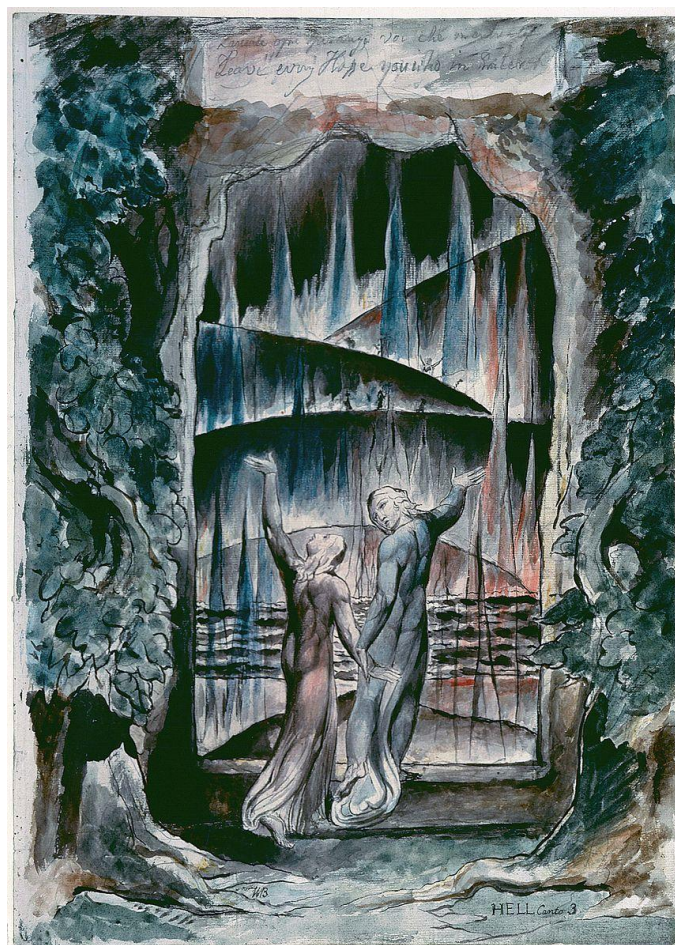
Il ritratto è quello di un uomo tormentato, un inetto: da questo atteggiamento nasce tutta la drammaticità del poema. Mandel'stam comprende bene questa inettitudine spirituale e condivide con Dante la condizione di randagismo, di esiliato. La sua vita è stata infatti caratterizzata fin dall'inizio da una condizione di non appartenenza, estraneità e vagabondaggio dovuta ai numerosi viaggi che ha compiuto sia di piacere che di necessità, come quando il governo bolscevico lo obbligò al confino e a seguito di un'attenuazione della pena gli fu negato l'ingresso nelle grandi città.

Queste vicende sono legate al fatto che l'autore russo criticò in più di un'occasione il sistema staliniano attraverso produzioni letterarie taglienti che gli valsero arresti ed infine la condanna ai lavori forzati in uno dei gulag siberiani. Proprio in quest'ultimo Mandel'stam si è avvicinato più che mai alla tradizione letterale italiana in quanto, conoscendo l'italiano, traduceva Dante e Petrarca per i suoi compagni di sventura.

Immaginando questa scena di grande impatto emotivo la mente corre spontanea allo stesso gesto straziato che compirà pochi anni più tardi, ad Aushwitz, l'ebreo italiano Primo Levi, il quale tenterà di riscattare l'umanità riportando alla memoria dei frammenti del canto XXVI dell'Inferno, *"il canto di Ulisse"*.

Pertanto nelle dure e atroci realtà dei lager e dei gulag la *Commedia* si è proposta quale elemento unificatore di vita e morte, divenendo perciò il più moderno dei libri, il più novecentesco.

Altrettanto attuale appare il desiderio di Mandel'stam di cercare un interlocutore, cosa che si traduce in *Conversazione su Dante* nella ricerca della figura di un poeta, la quale viene percepita come assente nel



William Blake

proprio secolo. Infatti l'autore russo immagina di compiere un viaggio in compagnia di Dante e di seguirlo passo dopo passo nel suo intimo sogno.

Conversazione su Dante è un'opera complessamente elaborata in quanto vi è un forte intreccio tra fonetica, scienza biologica, musica e geologia.

Una prima dimensione di analisi risiede nella partitura fonetico-musicale: infatti, attraverso una sorta di memoria dantesca, la terzina diviene elemento unificante della materia poetica. Il senso dell'udito con particolare attenzione alla musicalità, presente nella *Commedia*, viene ripreso attentamente da Mandel'stam: basti pensare all'affettuoso grido di Francesca, alle urla e alle bestemmie dei dannati, alla danza delle lucciole per la vallata e a tanti altri elementi che costituiscono un tappeto fonico alquanto vivace. Pertanto attraverso un'approfondita analisi fonetica dell'architettura stessa di interi canti, l'autore riesce a penetrarvi nel profondo principio compositivo, apportando un accurato utilizzo dei tempi verbali ed una minuziosa scelta delle figure retoriche.

Si raggiunge, tuttavia, l'*acmé* della chiave interpretativa fonetico-musicale nell'analisi del canto XXXIII dell'*Inferno*, dove si racconta la tragica vicenda del conte Ugolino. Esso diventa quasi una partitura musicale: infatti l'intero canto trentatreesimo è avvolto dal timbro dello strumento, denso e grave, che enfatizza il senso di attesa e impazienza. Racconto di eccezionale irripetibilità perché, come quello di Francesca, è vivo una sola volta: *“uno dei casi in cui a un uomo è concessa un'unica possibilità di essere ascoltato, mai più ripetibile”*, scrive Mandel'stam.

Un secondo piano di analisi può essere inglobato nella tecnica che consiste nel “bucare” la superficie testuale come fosse pietra e accedere così alle cristallizzazioni del tempo, ovvero la cristallografia. Di matrice sicuramente biografica, infatti l'autore stesso nell'ultimo libro racconta di aver tratto ispirazione dalle pietruzze del mar Nero.

Tale metodologia consente al lettore di immedesimarsi nella conversazione che si svolge: il testo non viene più letto semplicemente, ma viene vissuto a tutto tondo. La tecnica della cristallografia collega profondamente il tema della tramatura fonetica con quello della natura e del realismo danteschi. Emerge dunque *“un'immagine del mondo terreno con tutta la sua ampiezza, con tutta la sua profondità; completo e non falsato. La confusione del suo corso non è taciuta né mitigata ma mantenuta in piena evidenza”*.

Per Auerbach la rappresentazione di Mandel'stam, traendo spunto da quella di Dante, rappresenta un nodo inestricabile di dottrina e fantasia, di storia e mito. Un dispositivo retorico atto a portarci nel corpo vivo del realismo è la similitudine. Dante infatti, tendendo alla chiarezza, vuole che la limpidezza concettuale sia mantenuta dalla massima politezza formale. Egli fissa episodi, voci, figure con estrema esattezza. E' vivida nella memoria italiana l'immagine del naufrago che scruta il mare minaccioso, ma anche le innumerevoli descrizioni di paesaggi, di dannati, di uomini, di anime umane presenti nell'opera. Episodi oramai immortali nella nostra memoria storica, letteraria e culturale.

PRIMO LEVI

Dante è stato *“il pane che si porta in carcere, quando tutto è spento e perduto”* (C.Ossola): nel romanzo di Levi *Se questo è un uomo* la lettura della Commedia è stata davvero *“il pane”* che salva l'umanità e che permette a quello *“che lavora nel fango/che non conosce pace/che lotta per mezzo pane/ che muore per un sì o per un no”* di rimanere un uomo.

Il romanzo, dunque, è un'opera fortemente filtrata dall'influenza di Dante sia sul piano strutturale, in quanto viaggio *“verso il fondo”*, nell' *anus mundi*, sia sul piano lessicale, per i vari riporti della *Commedia*; l'opera è infatti costantemente percorsa dalla trasparente metafora lager-inferno. Levi sembra tener presente l'Inferno dantesco anche per gli stereotipi sui quali modella la maggior parte delle figure degli aguzzini.

La prima figura che si presenta è quella di Caronte, al termine del primo capitolo, incarnata da un soldato tedesco che chiede ai condannati denaro o orologi di cui non avranno più bisogno (*“D'altronde, ci siamo presto accorti che non siamo senza scorta: è una strana scorta. è un soldato tedesco, irto d'armi: non lo vediamo perché è buio fitto, ma ne sentiamo il contatto duro ogni volta che uno scossone del veicolo ci getta tutti in mucchio a destra o a sinistra. Accende una pila tascabile, e invece di gridare «Guai a voi, anime prave» ci domanda cortesemente ad uno ad uno, in tedesco e in lingua franca, se abbiamo danaro od orologi da cederli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte. La cosa suscita in noi collera e riso e uno strano sollievo.”*); subito dopo, dinanzi all'inspiegabilità di ciò che accade all'interno del Lager, l'autore cita due versi dal canto XXI dell'*Inferno*, nel quale i diavoli di Malebolge si rivolgono all'anima dannata di un lucchese appena giunta nell'Inferno, ponendo in risalto la differenza tra la vita terrena e la vita nell'Inferno: *“Qui non ha luogo il Santo Volto, / qui si nuota altrimenti che nel Serchio!”*. Anche il Lager costituisce dunque un mondo interamente stravolto, nel quale le regole del vivere civile non possiedono ormai alcun valore.

Giovanni Tesio, su sollecitazione di Levi stesso, ha individuato nel capitolo *Kabe* uno dei molteplici prelievi danteschi: *“mi inducessi”* che proviene dal canto XXX, v.89 dell'*Inferno* (*“e' m'indussero a batter li fiorini”*), così come nel capitolo *Ottobre 1944* è presente un'esplicita reminiscenza dal canto XXIV, vv. 92-93 (*“Tra questa cruda e tristissima copia / correan genti nude e spaventate”*); i prigionieri sono inoltre



William Blake

assimilati ai dannati non solo da tale umiliante nudità, ma anche dalla medesima paura dinanzi alle crudeli parole dei loro aguzzini, così come scrive Dante nel canto III dell'*Inferno*, vv.100-102 (*“Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude / cangiar colore e dibattero i denti, / ratto che 'nteser le parole crude”*). Le seguenti presenze "sottocutanee" del testo riportano ad un tempo in cui molte terzine delle tre cantiche erano imparate a memoria nelle scuole italiane, a partire dalle classi elementari, e Dante costituiva, anche per motivi ideologici, uno dei maggiori patrimoni comuni agli scolari italiani. L'*Inferno* diviene così un paradigma conoscitivo su cui si modellano analogamente vari episodi della vita singola e collettiva; uno di questi è certamente l'idea di "contrappasso" presente nel XXVIII canto, v.142 dell'*Inferno* (*“Così*

s'osserva in me lo contrapasso”), a proposito degli operai civili internati per punizione per aver commerciato con degli Haftlinge.

Il titolo del capitolo *I sommersi e i salvati* è anch'esso di derivazione dantesca: nel canto IV dell'*Inferno* vv.62-63 (*“E vo' che sappi che, dinanzi ad essi, / spiriti umani non eran salvati”*), nel canto XX, vv.1-3 (*“Di nova pena mi convien far versi / e dar materia al ventesimo canto / de la prima canzon ch'è d'i sommersi.”*), ma anche nel canto VI, vv.13-15 (*“Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sovra la gente che quivi è sommersa.”*), nel momento in cui si manifesta la figura di Cerbero, modello dei latrati delle SS all'arrivo ad Auschwitz. E ancora la figura di Minosse, a cui ci si richiama, in *Esame di chimica*, nella descrizione del dottor Pannwitz, il quale, come il personaggio dantesco presentato nel canto V, v.1 (*“Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia”*), siede *“formidabilmente”*, in modo tale da incutere paura, esprimendo il suo giudizio non a parole, bensì *“in segni incomprensibili”*. (*“Pannwitz è alto, magro, biondo; ha gli occhi, i capelli e il naso come tutti i tedeschi devono averli, e siede formidabilmente dietro una complicata scrivania. Perché quello sguardo non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato l'essenza della grande follia della terza Germania. Quello che tutti noi dei tedeschi pensavamo e dicevamo si percepì in quel momento in modo immediato. Il cervello che sovrintendeva a quegli occhi azzurri e a quelle mani coltivate diceva: «Questo qualcosa davanti a me appartiene a un genere che è ovviamente opportuno sopprimere. Nel caso particolare, occorre prima accertarsi che non contenga qualche elemento utilizzabile». E nel mio capo, come semi in una zucca vuota: «Gli occhi azzurri e i capelli biondi sono essenzialmente malvagi. Nessuna comunicazione possibile. Sono specializzato in chimica mineraria. Sono specializzato in sintesi organiche. Sono specializzato...»*”).

Ma è il capitolo *Il canto di Ulisse* ad essere esplicitamente dedicato a Dante e ad uno dei suoi personaggi, ovvero Ulisse, del canto XXVI dell'*Inferno*, nel quale Levi sembra immedesimarsi. Qui Levi cerca di riportare alla memoria i passi della *Commedia* dedicati ad Ulisse ed utilizza questi versi per insegnare la lingua italiana a Pikolo, lo scritturale fattorino del Kommando chimico, al quale è stato aggregato per il trasporto della zuppa di mezzogiorno; la memoria fallisce tuttavia in parte il suo compito e a Levi risulta inoltre difficile rendere i versi danteschi in francese, lingua originaria del suo interlocutore. Tale esercizio di traduzione e la mancanza della memoria inducono l'autore a riflettere su alcune analogie presenti tra la condizione di Ulisse e quella dei prigionieri del Lager, basandosi in particolare sulla celebre terzina in cui l'eroe omerico rivolge la sua *“orazion picciola”* ai compagni di viaggio, nei versi 118-120 (*“Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza”*), in quanto il viver all'interno del Lager è considerato un viver da *“bruti”* poiché vi è calpestata la *“semenza”* umana e la *“canoscenza”* ricopre un ruolo meno rilevante a causa dell'importanza attribuita in primo luogo alla sopravvivenza.

Piero Boitani afferma nel suo libro *L'ombra di Ulisse* che Levi stravolge interamente sia la lettura dell'Ulisse dantesco, proposta nelle scuole italiane durante il periodo fascista (*“modello del destino eroico della stirpe”*), sia quella tradizionale del romanticismo europeo ed italiano (*“Levi annienta la lettura critica ortodossa e tradizionale della terzina”*). Ulisse ha osato sfidare i dettami divini per amore di *“conoscenza”* e per questo motivo è divenuto, come Levi scrive nell'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, *“un eroe moderno”* che *“riassume in sé tutte le ansie e le audacie del tempo di Dante, e possiamo aggiungere, del nostro”*.

Ma, in particolare, è nell'anacronismo del *“com'altrui piacque”* che si incentra la lettura di Levi. *“Altrui”* sta per Dio (è qui l'anacronismo in quanto Ulisse, eroe pagano, parla come se fosse un cristiano credente), e il parallelo che Levi stabilisce in modo implicito nel capitolo è tra la condizione di Ulisse, fatto affondare dalla volontà di Dio, e il destino dei prigionieri di Auschwitz: *“l'uno e gli altri sono stati paradossalmente “puniti”, Ulisse per aver infranto le barriere della tradizione, i prigionieri perché*

hanno osato opporsi ad una forza soverchiante, qual era allora l'ordine fascista in Europa". C'è tuttavia un ulteriore aspetto della lettura di Levi - a cui allude la frase: *"ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui"* - che può indurre Levi stesso a commentare in questo modo nella nota dell'edizione scolastica : *"fra le varie radici dell'antisemitismo tedesco, e quindi del Lager, c'era l'odio e il timore per l' "acutezza" intellettuale dell'ebraismo europeo, che i due giovani sentono simile a quella dei compagni di Ulisse, e di cui in quel momento si riconoscono rappresentanti ed eredi"*. Boitani suppone che in realtà il pensiero affiorato per un attimo nella mente del giovane Levi che vaglia le terzine dantesche sia quello di un Dio a cui forse *"piacque"* il destino del popolo ebraico.

Il ruolo di autore di riferimento che ricopre Dante all'interno della maggior parte dell'opera di Levi è confermato anche dalla *Tregua*, dove ritroviamo almeno tre esplicite citazioni dall'*Inferno*: la prima a proposito di Mordo Nahum dal canto XXVII, v.123 dell'*Inferno* (*"tu non pensavi ch'io loico fossi!"*); la seconda richiama la figura di Capaneo (a lui è dedicato un racconto omonimo in *Lilit*, la cui prima stesura è contemporanea alla *Tregua*) e la terza nel penultimo capitolo della *Tregua*, dove, riprendendo l'immagine del viaggio - questa volta verso la libertà - parla della *"fiera compagnia"*, tratta dal canto XXII, vv.14-15 dell'*Inferno* (*"Ahi fiera compagnia!ma ne la chiesa / coi santi, e in taverna coi ghiottoni"*).

Alcuni commentatori hanno notato che le opere di Dante, come quelle di Leopardi e Manzoni, non figurano tra le letture scelte da Levi per la sua antologia personale, *La ricerca delle radici*. Lo scrittore risponde tuttavia chiaramente nel corso di un'intervista: *"Se li avessi messi, sarebbe stato come se, in un documento di identità, sul rigo «segni particolari» si scrivesse «due occhi»"*.

Citazione o imitazione? GIUSEPPE UNGARETTI E EUGENIO MONTALE

Sia Montale che Ungaretti attingono alla *Commedia* ma con modalità ben diverse, in quanto il primo con un principio di citazione, il secondo principalmente con uno d'imitazione. Infatti il metodo del poeta di Occasioni “non si limita all'orizzonte della lingua e delle forme, ma riguarda l'ordine semantico e comporta un coinvolgimento attivo dell'autore recente, un corpo a corpo, una presa di posizione. L'antico è un testimone: parla con la sua voce e scommette sulle proprie verità; ma nello stesso tempo è convocato dal nuovo per un suo discorso, del quale quest'ultimo conosce e rivendica intera la responsabilità.”.

Al contrario il poeta di *Allegria* utilizza l'imitazione che è “un modo di stabilire la continuità extratemporale delle forme, un modo di agire la scrittura per analogia, di invocare la persistenza dell'identico oltre ogni lutto storicamente patito. L'imitazione è estranea all'ordine semantico e appartiene invece all'ordine formale e stilistico. L'antico ha perduto la sua voce, proprio nel momento in cui il nuovo invoca la continuità nella tradizione. Imitandolo, il nuovo se ne appropria, e dichiarando di appartenergli lo fa suo” (P. Cataldi).

GIUSEPPE UNGARETTI

“Non era il novenario, l'endecasillabo, il settenario del tale o del tal altro che cercavo; era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario del canto italiano; era il canto italiano nella sua costanza attraverso i secoli [...]. Era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori”.

Giuseppe Ungaretti riprende Dante in quanto tradizione del canto italiano dichiarandolo esplicitamente. Entrambi sono stati poeti ed hanno utilizzato immagini, metafore e simbologie per descrivere il loro dramma di fronte al quale, seppur diversamente, hanno ricercato armonia e salvezza e perciò posso essere definiti pellegrini in cerca di pace.

Nonostante la distanza storica i due autori sono quindi legati da esperienze drammatiche e dunque diventano abbastanza evidenti le ragioni della scelta di Ungaretti di adottare proprio Dante come modello.

In questo caso, con un principio prettamente imitativo, l'autore in *Soldati* richiama mediante una similitudine alcune terzine del canto III dell'*Inferno*: “Come d'autunno levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie, / similmente il mal seme d'Adamo/ gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni come augel per suo richiamo.”.

*Si sta come
D'autunno
Sugli alberi
Le foglie*

Da questa lirica emerge chiaramente una condizione non solo di sofferenza ma anche di precarietà legata alla vita stessa dei soldati in guerra. Tuttavia l'obiettivo ultimo del poeta, tutto racchiuso nel titolo dalla raccolta, *Allegria*, è quello di ritrovare serenità attraverso un attimo di evasione.

Quest'intento è riscontrabile in *Mattina*, lirica che, attraverso la luminosità, rievoca l'ambientazione del Paradiso.

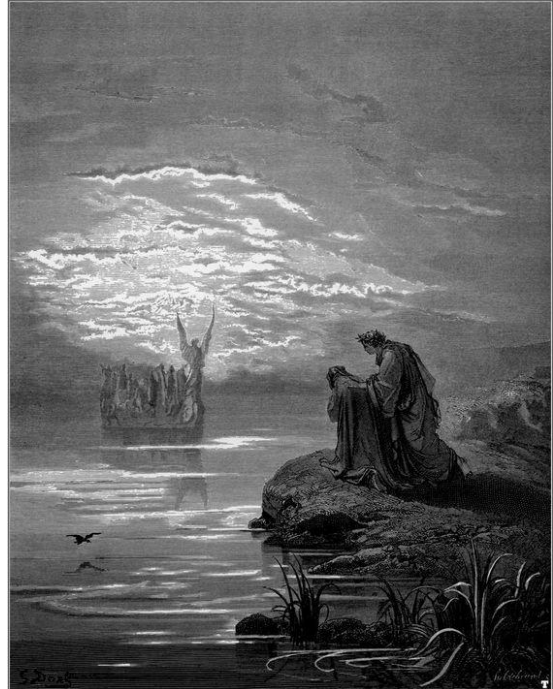
*M'illumino
d'immenso*

Sebbene Ungaretti tenti di allontanarsi dalla sofferenza, si tratta di un'evasione temporanea che presuppone quindi un necessario ritorno alla cruda realtà della guerra.

Il poeta dunque, come Dante nel suo tempo, è comparabile alla figura di un naufrago. Infatti nel I canto dell'*Inferno* l'agens è un uomo sperduto in una selva oscura e, aggredito da tre fiere, il suo unico conforto è rappresentato dal sorgere del sole al mattino. A questo punto vi è una similitudine proprio tra il poeta ed un uomo che, come sfuggito dalla violenza del mare, si sente al sicuro sulle sponde di una spiaggia (*"E qual è quei che con lena affanata / si volge intorno al pelago alla riva / e volge l'acqua perigliosa e guata / così l'animo mio, ch'ancor sfuggiva, / si volse indietro a rimirar lo passo/ che non lasciò già mai persona viva"*).

Medesima immagine è presente nella brevissima lirica *Allegria dei naufragi* che dà il nome alla raccolta.

*E subito riprende
Il viaggio
Come
Dopo il naufragio
Un superstite
Lupo di mare.*



Gustave Doré

E tuttavia la presenza di Dante può affacciarsi nei versi di Ungaretti, scrive Cataldi, in modo anche meno vistoso e per la forza di un unico dettaglio, rivelatore di un orizzonte tematico rilevante. Veicolo di una riappropriazione e di una attualizzazione. Succede così in *Nostalgia* per la cui analisi riportiamo la critica di P. Cataldi, *Dante in Ungaretti e Montale* (2015).

*Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado
qualcuno passa*

*Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto*

*In un canto
di ponte
contemplo
l'illimitato silenzio
di una ragazza
tenue*

Le nostre

malattie
si fondono

E come portati via
si rimane.

Ungaretti si trova sul Carso e, per sfuggire alla brutalità della guerra, il suo pensiero si allontana dai campi fetidi di battaglia e torna con la memoria alla cara Parigi, durante una notte di Febbraio.

Il cielo è nebbioso e la notte sta cedendo alle pretese dell'alba. La Senna sotto i ponti scorre grigia, portando via col suo movimento le luci riflesse nelle acque.

Là Ungaretti è tutto preso ad osservare una ragazza quieta, "*un fiore d'alpe*" tenue e opaco e in quell'illuminato silenzio percepisce il malessere della ragazza simile al suo, in quel momento della notte, come se le loro malattie si fondessero.

La giovane è praticamente ferma su un ponte, mentre il fiume fa scorrere le sue acque che trascinano via i suoi pensieri, così identici a quell'"*oscuro colore di pianto*".

Siamo evidentemente di fronte a un testo sul tempo, il tempo dell'interiorità di cui parla Bergson, le cui lezioni Ungaretti aveva seguito a Parigi prima della guerra, non diversamente da quanto era accaduto anni prima a Proust; una percezione del tempo incerta e sospesa: il «ponte», sul quale si svolge la fulminea fusione dei due destini individuali, taglia e blocca provvisoriamente lo scorrere del tempo-fiume. La «nostalgia» richiamata dal titolo è questa incertezza e questa sospensione della freccia temporale, la possibilità di rendere reversibile l'esperienza della perdita: i due interlocutori vivono un'emozione che li trascina altrove senza farli muovere.

E tuttavia il modo nel quale il tema della sospensione temporale, e diciamo pure il tema del tempo in generale, viene evocato ("*Quando/la notte è a svanire*") utilizza uno stilema dantesco ricavato da uno dei luoghi emblematici del poema, l'attacco del racconto di Ulisse: "*Quando/ mi dipartii da Circe...*" (Inf. XXVI, vv. 90 sg.). Diciamo anzi che la prima strofe di *Nostalgia* raccoglie e amplifica il mirabile effetto di sospensione presente nei versi di Dante, staccando la proposizione subordinata temporale prolettica dalla frase reggente con la forza del bianco interstrofico e facendo così diventare assoluto, cioè strappandolo al continuum temporale, l'attimo in bilico tra la notte e il giorno e tra l'inverno e la primavera.

Questo dettaglio dantesco plasma anche altri testi dell'*Allegria*, nei quali Ungaretti affronta lo statuto del tempo con le sue ambivalenze misteriose: è il caso di *Giugno* ("*Quando/ mi morirà questa notte/ e come un altro/ potrò guardarla...*"), un altro grande affresco che, come *I fiumi* ripercorre e concilia le varie fasi della vita.

Evocando il grande modello dantesco, conclude Cataldi, anche solo per mezzo di un dettaglio, Ungaretti ne assume la voce: presta la propria sensibilità e la propria cultura alla vita rinnovata dell'antico. La sua "imitazione" è una figura della civiltà e della bellezza, in una relazione verticale.

EUGENIO MONTALE

Eugenio Montale, poeta ligure, partendo da un simbolismo, che trova spazio nelle prime liriche di *Ossi di seppia*, sua prima raccolta, si converte successivamente ad un allegorismo di matrice dantesca.

Alla mancanza di senso dell'Italia fascista e alla omologazione, Montale contrappone il mito centrale di Clizia (Irma Brandeis, l'ebrea americana studiosa di Dante e nel mito la ninfa amata da Apollo-Sole e trasformata in girasole). che rappresenta la donna angelo portatrice di salvezza nel Novecento, novella Beatrice, e come lei mai descritta fisicamente, tranne che in alcuni particolari simbolici come lo sguardo, i capelli, il passo. Tuttavia se la Beatrice dantesca porterà il poeta a congiungersi con *“l'Amor che move il sole e l'altre stelle”* Clizia, sempre più inadeguata dinanzi al dilagare della società di massa, dovrà eclissarsi, sostituita da un'altra figura più terrena, Volpe, donna assai più concreta e passionale, salvezza soltanto personale e privata.

Questa vicinanza al poeta trecentesco non è visibile esclusivamente da un punto di vista tematico o retorico, bensì emerge anche da una dimensione figurativa. Infatti in numerose liriche vi sono degli espliciti rimandi ad immagini di loci danteschi, avendo il poeta saputo attingere dalla memoria letteraria del lettore.

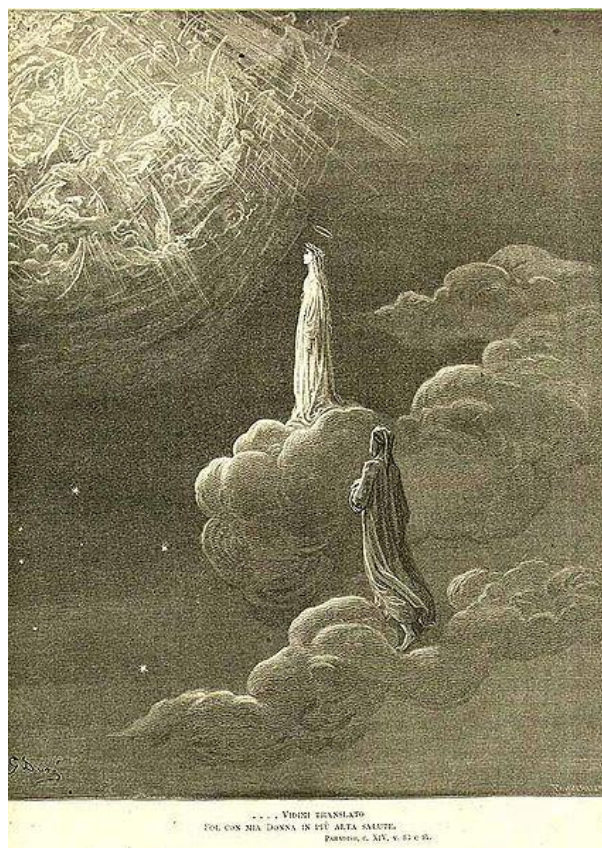
Si prenda per esempio dagli *Ossi di seppia*, *Meriggiare pallido e assorto* del 1916. In questi versi il poeta esordiente scarta la manifestazione soggettiva del sentimento per proiettarlo nella situazione, nel paesaggio e negli oggetti.

*Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.*

*Nelle crepe dei suoli o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.*

*Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.*

*E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.*



Gustave Doré

Nella I strofe *“pruni e sterpi”* ricorda i versi 32 e 37 del canto XIII dell'*Inferno*, l'orrida selva dei suicidi: *“e colsi un ramicel da un gran pruno”* e *“Uomini fummo ed or siam fatti sterpi”*. Nella II strofe, l'immagine delle *“file di rosse formiche”*, rimanda al canto dei lussuriosi, il XXVI, nel *Purgatorio*. In particolare ai versi 34-36: *“così per entro loro schiera bruna/ s'ammusa l'una con l'altra formica/ forse ad espiar lor via e lor fortuna”*. In Dante *“espiar”* vale *“chiedere informazioni”* sulla via che percorrono; in Montale *“espiar”* significa invece osservare attentamente; gli *scricchi* della III strofe,

v.11, per indicare il frinire delle cicale, rimandano al canto XXXII dell'Inferno, i traditori di Caina e Antenora: *"non avea pur dell'orlo fatto cricchi"* per indicare lo spessore della ghiaccia di Cocito. Far cricche nell'uso toscano indica il suono di una superficie dura che s'incrina e si rompe, producendo un suono simile al frinire delle cicale. Dante offre al giovane poeta un eccezionale repertorio espressivo e figurativo da cui prende voce e vita la sua ispirazione.

Un altro esempio di ciò è rappresentato dalla poesia *Incontro*, sempre della raccolta *Ossi di seppia*.

*Tu non m'abbandonare mia tristezza
sulla strada
che urta il vento forano
co' suoi vortici caldi, e spare; cara
tristezza al soffio che si estenua: e a
questo,
sospinta sulla rada
dove l'ultime voci il giorno esala
viaggia una nebbia, alta si flette un'ala
di cormorano.*

*La foce è allato del torrente, sterile
d'acque, vivo di pietre e di calcine;
ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.*

*Si va sulla carraia di rappresa
mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,
in un'aura che avvolge i nostri passi
fitta e uguaglia i sargassi
umani fluttuanti alle cortine
dei bambù mormoranti.*

*Se mi lasci anche tu, tristezza, solo
presagio vivo in questo nembo, sembra
che attorno mi si effonda
un ronzio qual di sfere quando un'ora
sta per scoccare;
e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere
su questa proda che ha sorpresa l'onda
lenta, che non appare.*



Salvador Dalí

*Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli.*

*Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.
La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari
dal giorno sparsa già. Prega per me
allora ch'io discenda altro cammino
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
scenda senza viltà.*

A seguito di un particolareggiata descrizione di tipo espressionistico (*“visi emunti/ mani scarne, cavalli in fila, ruote/ stridule”*) sopraggiungono coloro che, con una chiara eco dantesca, Montale definisce *“incappati di corteo”*, richiamando gli ipocriti del canto XXIII.

Inoltre non è da trascurare il paragone adoperato tra vite umane e vegetazioni (*“vite no: vegetazioni dell'altro mare che sovrasta il flutto”*) che ben ricorda il contrappasso del canto XIII nel quale i morti suicidi sono condannati a vivere sotto forma di *sterpi*. Antitetivamente però al tocco di Dante corrisponde una sofferenza per il dannato (*“Allor porsi la mano un poco avante e colsi un ramicel da un gran pruno;/ e'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?»/ Da che fatto fu poi sangue bruno,/ ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?/ non hai tu spirito di pietade alcuno?/ Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:/ ben dovrebb'esser la tua man più pia»”*) mentre al contatto tra l'io lirico e la donna, ormai vegetale, corrisponde in Montale il ritorno della vita sotto forma umana (*“A lei tendo la mano, e farsi mia/ un'altra vita sento, ingombro d'una/ forma che mi fu tolta; e quasi anelli/ alle dita non foglie mi si attorcono/ ma capelli”*).

L'antico fornisce al moderno le parole per dire «il male di vivere» e il disagio della civiltà : raccontare la coscienza infelice dell'uomo contemporaneo, così come Dante ha raccontato, a partire dall'inferno del presente, l'itinerario verso una possibile redenzione: ma per Montale, tale redenzione, è diventata impossibile, a meno di un miracolo.

CONCLUSIONE

*Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinnovellate di novella fronda,*

puro e disposto a salire alle stelle.
Dante, Purgatorio XXXIII vv. 142-145

E' chiaro quindi che la poesia di Dante non può essere ridotta ad un tempo storico definito e circoscritto, ma, nello stesso momento, risulta essere tra le voci più intimamente legate al suo tempo. Dal suo contesto storico-culturale, squisitamente medievale, Dante si offre al mondo dei suoi lettori, pronto per altri possibili paragoni e “... *per ogni altro tipo d'inchiesta che lo spirito umano abbia voglia d'intraprendere*” (M. Luzi). La poesia del Sommo Poeta richiede, anzi, diremmo, esige, questo confronto tra lontananza da noi e vicinanza a noi, liberandosi dalla cultura e dalla cronaca della sua epoca per incominciare il dialogo con i suoi posterì.

Silvia Pellegrino

Rosa Scardicchio

Classe III E del Liceo ginnasio Quinto Orazio Flacco- Bari

Coordinatrice: prof.ssa Rita Ceglie

Bari, 4 Marzo 201