Articolo 33

ANNO XIII n.7-8 Luglio-Agosto 2021

edizioni conoscenza

Anno XIII n.7-8 Luglio-Agosto 2021 - Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in Abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv.in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 1, DCB (Roma)

E volta nostra poppa nel mattino
dei remi facemmo ali al folle volo
sempre acquistando dal lato mancino

Inferno XXVI - Ce VIII, vv 124-126

SLOT
17-5-2021

IL VIAGGIO DI DANTE COME METAFORA DEL DESTINO UMANO

A 700 ANNI DALLA SCOMPARSA (1321-2021)

Articolo 33
L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento
www.edizioniconoscenza.it
Mensile per chi lavora nella scuola, nell'università, nella ricerca, nella formazione

Sommario

IL VIAGGIO DI DANTE COME METAFORA DEL DESTINO UMANO
A 700 ANNI DALLA SCOMPARSA (1321-2021)

Presentazione

3/Per seguir virtute e canoscenza
Il nostro omaggio a Dante
David Baldini, il curatore

Parte prima

LA DIVINA COMMEDIA
CROCEVIA TRA PASSATO E PRESENTE

9/Fatti non foste a viver come bruti
L'ottava bolgia e altri riferimenti danteschi
Stefano Levi Della Torre

14/Il "folle volo" di Ulisse
Una *lectura Dantis* nel buco nero di Auschwitz
David Baldini

21/La Commedia di Dante e il Libro della Scala di Maometto
Nella temperie culturale cosmopolita del medioevo
Donatello Santarone

27/Dante nostro contemporaneo
Un'opera universale che ci parla ancora oggi
Ermanno Detti

33/L'universo editoriale intorno all'opera dantesca
Letture e riletture
Paola Parlato

Parte seconda

IL VIAGGIO E LA META
PER UN PERCORSO DIDATTICO-LETTERARIO SULLE ORME DELL'ULISSE OMERICO E DI QUELLO DANTESCO

37/Tra ansia di sapere e inquietudini
Ulisse e le contraddizioni dell'uomo moderno
(scheda didattica)

Dante e il mito di Ulisse nel panorama letterario del Novecento

BREVE ANTOLOGIA

43/Ulisse
Fernando Pessoa

43/Dante
Anna Achmatova

44/Odisseo, libro vigesimoterzo
Jorge Luís Borges

44/Ulisse
Umberto Saba

45/Isola di Ulisse
Salvatore Quasimodo

45/Sirene
Giuseppe Ungaretti

46/Itaca
Kostantinos Kavafis

46/La terra desolata
Thomas S. Eliot

47/Come leggere i classici
Franco Fortini

49/Dante in Russia
Osip È. Mandel'štam

50/Ulisse e il silenzio delle sirene
Franz Kafka

51/La genesi dell'Ulisse di Joyce
Frank Budgen

52/Shakespeare e Dante a confronto
Ezra Pound

54/L'ultimo viaggio di Ulisse
Jorge Luís Borges

Articolo 33 mensile promosso dalla FLC Cgil anno XII n.7-8 2021. Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 488 del 7/12/2004 - Valore Scuola coop. a r.l. - via Leopoldo Serra, 31/37 - 00153 Roma - Tel. 06.5813173 - Fax 06.5813118 - *www.edizioniconoscenza.it* - *redazione@edizioniconoscenza.it* - Abbonamento annuale: euro 60,00 - Per gli iscritti FLC Cgil euro 40,00 - prezzo unitario per una copia euro 12,00 - Versamento su c/cp n. 63611008 - intestato a *Valore Scuola coop. a r.l. oppure bonifico bancario.* ***Direttore responsabile:*** Ermanno Detti ***Direzione:*** Renato Comanducci, Gennaro Lopez, Anna Maria Villari **Comitato scientifico:** Alfredo Alietti, Emanuele Barbieri, Elisabetta Biffi, Giovanni Carbone, Domenico Carrieri, Antonio Ciniero, Luana Collacchioni, Carmela Covato, Giorgio Crescenza, Fabio De Nardis, Massimiliano Fiorucci, Paolo Landri, Vicent Martines, Dario Missaglia, Maria Grazia Riva, Maria Concetta Rossiello, Lisa Stillo, Rosabel Roig Vila ***In redazione***: David Baldini, Loredana Fasciolo, Marco Fioramanti, Rossella Iovino, Fabio Matarazzo, Alberto Silvani, Elisa Spadaro ***Layout, impaginazione, copertina:*** Marco Fioramanti ***Stampa***:Tipolitografia CSR, via di Salone 131/c - Roma ***Hanno collaborato a questo numero***: David Baldini, Stefano Levi Della Torre, Paola Parlato, Donatello Santarone.

IL VIAGGIO DI DANTE
COME METAFORA DEL DESTINO UMANO

A 700 ANNI DALLA SCOMPARSA
(1321–2021)

a cura di
David Baldini

con saggi di
Stefano Levi Della Torre
Donatello Santarone
Ermanno Detti
Paola Parlato
David Baldini

AI PIÙ GIOVANI DICO

Se anche noi volemmo
essere giovani
e cancellare illusi
le solitudini dell'io
col testardo desiderio
di essere noi, ragazzi del mondo
a scoprire arcobaleni di pace
e di giustizia
oltre l'orizzonte consentito,
di errori e sconfitte
non siate giudici
ma custodi di memoria:
aveva un senso
quel che s'è detto
quel che s'è scritto
e un graffio almeno
sul muro della storia
rimarrà inciso.
Finché vorrete.

Gennaro Lopez

Il nostro omaggio a Dante

PER SEGUIR VIRTUTE E CANOSCENZA

Franco Fortini, in un saggio pubblicato su "Il Politecnico" nel 1946,[1] polemicamente si chiedeva: «Ma che cosa rimane di una certa popolarità della quale nell'epoca risorgimentale, e forse fino ai nostri tempi, godette il poema di Dante, privilegio diviso forse col solo Tasso, nella impopolare letteratura italiana? La leggenda romantica del viaggiatore d'oltretomba è ingiallita, è invecchiata, come le illustrazioni del Doré per le edizioni a dispense che tuttora qua e là ricompaiono nelle edicole?»

Entrando poi in polemica con Benedetto Croce,[2] il quale aveva asserito che «nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica», così egli concludeva il suo ragionamento: «Ora, è evidente che la vita (la vitalità) di un'opera di poesia è data soprattutto dal numero e dalla qualità, insomma dalla vitalità, dei suoi lettori; perché essa sia viva bisogna che sia letta, cioè si confrontino continuamente quegli antichi segni di lingua ai modi correnti, si rinnovi quindi continuamente il rapporto fra testo e lettori; che le forme di quel linguaggio vivano nella circolazione dei parlanti e degli scriventi, i quali saranno perciò arricchiti da quella voce».

Alcuni anni dopo, in un contesto storico totalmente diverso, Paul Celan, riflettendo sulla "verità" della poesia, con riferimento al grande poeta russo Osip Mandel'štam, osservava[3]: «Come forse per nessun altro dei suoi contemporanei e compagni di sventura poetanti in Russia […], la poesia è il luogo ove ciò che può essere percepito e raggiunto mediante la lingua si raccoglie attorno a quel centro da cui esso ricava forma (*Gestalt*) e veri-

tà: attorno a quella individuale esistenza (*Dasein*) che pone interrogativi all'ora presente, sia la propria che quella del mondo, al battito del cuore e al secolo».

Come si vede, cambiano i tempi e i luoghi, ma non cambia la problematica connessa all'essenza e all'universalità dell'opera poetica. Al di là della peculiarità delle varie aree culturali, infatti, appare sempre operante quella misteriosa alchimia in virtù della quale il *Dasein* agisce sulla *Gestalt*, che a sua volta non cessa di essere elemento generatore di poesia, in un processo circolare che, oltre che ininterrotto, non conosce frontiere.

Come altrimenti spiegare il "caso" di Maldel'štam,[4] del quale è nota la venerazione per Dante? Egli si dilettava a leggere – così come la connazionale Anna Achmatova – la *Divina Commedia* in lingua italiana, comprendendone a tal punto il senso da scriverci sopra, nel 1933, un saggio finissimo, *Conversazione su Dante*,[5] che rimane a tutt'oggi un contributo critico di altissimo valore culturale.

Quanto, ci chiediamo, a motivare la ragione di una così profonda empatia con il grande fiorentino sia stato, nel suo caso, non l'apparato erudito di cui sicuramente beneficiava, quanto piuttosto quel motivo esistenziale legato al tema dell'"erranza", che il poeta russo – perseguitato da Stalin come del resto la Achmatova – ebbe a sperimentare su di sé?

Si tratti insomma dell'Italia, della Russia o di qualsiasi altra parte del mondo, i sentimenti di commozione e di partecipazione suscitati dalle vicende del "Ghibellin fuggiasco"[6] sono, nella loro universalità, alla portata di tutti. Del resto, i tratti essenziali dell'umanesimo occidentale non sono forse legati proprio alla popolarità di quell'Ulisse omerico, che «bello di fama e di sventura», errò per vent'anni prima di poter baciare la sua Itaca «petrosa»?[7]

Sulla scorta di queste considerazioni, abbiamo dunque pensato che, con riferimento al mondo della scuola e dell'università, non ci fosse modo migliore – per ottemperare a quel richiamo fortiniano alla "vitalità" dell'opera d'arte – di celebrare il 700° anniversario della morte di Dante nel segno della figura di Ulisse, comprensiva ovviamente della sua variante dantesca. Ci è sembrato, questo, il modo più consono e corrispondente a quelle istanze di rinnovamento del mondo della scuola e dell'università, le quali esigono che il rapporto tra l'opera d'arte e i suoi lettori sia di continuo aggiornato ai tempi correnti. Senza di che, il messaggio culturale è destinato inevitabilmente a tradursi in mera archeologia.

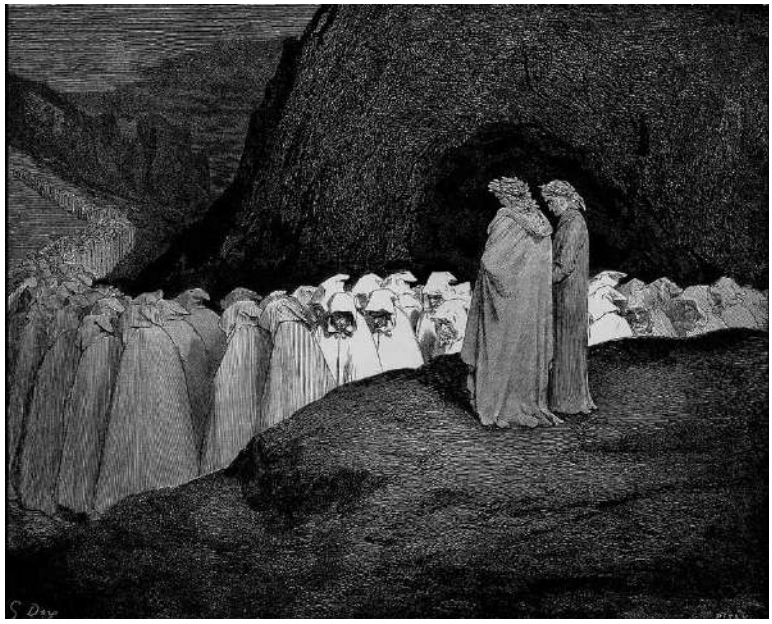
Di qui la decisione di dividere questo numero di "Articolo 33" in due parti: la prima di analisi e di proposta; la seconda, di studio e di commento.

Per quanto riguarda la prima parte, abbiamo pensato a forme originali di comunicazione, che solo abbiamo potuto realizzare grazie ai disegni che, pensati *ad hoc*, ci sono stati generosamente forniti da Stefano Levi Della Torre, autore al tempo stesso di un saggio denso e finissimo sull'Ottava bolgia dantesca, scritto davvero in punta di penna. Altresì originale, nella sua genuina ispirazione, è poi la bellissima poesia – posta in esergo – fornitaci da Gennaro Lopez, cui siamo debitori di consigli e di sempre utilissimi suggerimenti, C'è poi da segnalare, ultimo ma non ultimo, il denso e documentatissimo articolo di Donatello Santarone, il quale, evidenziando i legami culturali tra Dante e la cultura islamica, ci chiama a riflettere, oltre che sul passato, anche – e verrebbe da dire soprattutto – sul presente. Concludono la prima parte il saggio di Ermanno Detti sull'attualità dell'opera di Dante e l'accurata panoramica di Paola Parlato sull'editoria in occasione dei 700 anni.

La seconda parte, invece, è stata pensata – e organizzata – come uno specifico percorso didattico, il quale si presta a essere utilizzato per lavori scolastici interdisciplinari, individuali o di gruppo, per i quali è stata preparata una antologia minima, comprensiva di brani di poeti e prosatori tra i massimi del Novecento.

Mi sia consentito infine di fornire un'ultima precisazione. La scelta, da parte mia, di scrivere un articolo comparativo tra l'Ulisse dantesco e quello di un suo interprete d'eccezione, Primo Levi, non è stata affatto casuale. Essa deve essere letta, oltre

Il nostro omaggio a Dante



che come esercizio puramente esegetico, come un segno di quella lunga fedeltà che, sul tema della "memoria", ha caratterizzato l'impegno e la partecipazione convinta delle varie riviste pubblicate da "Valore Scuola" e dalle "Edizioni Conoscenza" – "Fase", "Proiezioni", "VS La rivista", "Articolo 33" –, sulle quali ho avuto l'onore di scrivere.

In buona sostanza, avendo scelto di partire dall'invito dantesco a "seguir virtute e canoscenza", che appare decisamente fondativo per una formazione scolastica di tipo umanistico, e non solo, abbiamo ritenuto che non ci fosse modo migliore – per tenere davvero "viva" presso gli studenti quella straordinaria indicazione dantesca – di ricorrere al commento e alla riflessione di Primo Levi, la cui attualità ci sembra fuori discussione. Egli ci ha infatti insegnato che solo unendo insieme passato e presente, teoria e prassi, cultura e "memoria" è possibile corrispondere – sul piano educativo e formativo – a quei principi di libertà, di uguaglianza e di solidarietà che costituiscono il fondamento stesso della nostra Costituzione repubblicana.

Ci siamo riusciti? Noi speriamo di sì, seppure – aggiungiamo – nelle forme e nei modi indicati nei versi di Gennaro Lopez, i quali, più che costituire una seppur velata "critica" ai giovani, devono essere letti come un segno di speranza e come un monito a non dimenticare.

Essi costituiscono insomma una sorta di chiamata all'impegno, in assenza del quale l'umanesimo dantesco si ridurrebbe davvero a ben poca cosa. ■

Il curatore

Note

[1] F. Fortini, *Come leggere i classici*, in "Il Politecnico", n. 31-32, luglio-agosto, Einaudi, Torino 1946, p. 54, ora in "Il Politecnico", *Antologia*, a cura di M. Forti e S. Pautasso, Rizzoli, Milano 1975, pp. 256-258.

[2] Si veda B. Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1956, uscito in prima edizione nel 1920 [*ndr*].

[3] P. Celan, *Nota introduttiva a una scelta di poesie di Mandel'štam in traduzione tedesca, in La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino 1993.

[4] Perseguitato da Stalin scomparve, in circostanze misteriose, in un campo di transito nei pressi di Vladivostock.

[5] O. E. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, Luni Editrice, Milano 2021. Il libro è stato pubblicato con il Patrocinio della Società Dante Alighieri di Roma.

[6] U. Foscolo, *Sepolcri*, v. 174.

[7] *A Zacinto*, v. 11.

PARTE PRIMA

LA *DIVINA COMMEDIA*

CROCEVIA TRA PASSATO E PRESENTE

disegno di Stefano Levi Della Torre

L'ottava bolgia e altri riferimenti danteschi

FATTI NON FOSTE A VIVER COME BRUTI

Stefano Levi Della Torre

Nel Canto XXVI dell'*Inferno*, la bolgia dei fraudolenti si apre allo sguardo come un piacevole paesaggio di sera estiva:

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,

come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea
forse colà dov' e' vendemmia e ara…
(*Inferno* XXVI, vv 25-30)

Il verso magnifico, *come la mosca cede alla zanzara*, è un cambiamento di luci e di suoni, dal ronzio nervoso e diurno delle mosche a quello più sottile e invisibile delle zanzare: ecco il crepuscolo, e appaiono le lucciole. Ma che cosa sono qui le lucciole? Sono roghi che divorano le anime dei fraudolenti. Vista da lontano, la tragedia è bella. Così, in TV, il bombardamento notturno di una città sembra uno spettacolo quasi silenzioso di fuochi d'artificio, che non lascia percepire la distruzione e la morte.

Dall'alto del poggio, in cui il contadino giace in riposo dopo la giornata di lavoro, la scena si allarga scendendo verso valle, dove l'ora seròtina confonde ormai alla vista l'arativo e la vigna: *giù per la vallea/ forse colà dov' e' vendemmia e ara.*

Quel forse rende appunto incerta la visione, e in quella penombra si accendono le lucciole con il loro lento volo palpitante.

… di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia…
(vv 31-32)

Tutta risplendea, è ancora la bellezza. È la bellezza della scena introduttiva a prolungarsi, anche quando il poeta si accorge della natura terribile di quelle "fiamme":

[…] sì com' io m'accorsi
tosto che fui là ove 'l fondo parea.
(vv 32-33)

È una moltitudine di fiamme che si muovono silenziose, senza meta, ciascuna per se stessa *per la gola del fosso*:

tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto
e ogne fiamma un peccatore invola.
(vv 39-42)

Tanto il poeta è attratto dallo spettacolo, dalla sua bellezza e dal suo orrore, che si sporge pericolosamente per veder meglio:

Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
sì che s'io non avessi un ronchion preso
caduto sarei giù sanz'esser urto.
(vv 43-45)

Sembrano lucciole, sembrano fiamme silenziose e vaganti, ma sono roghi d'anime. Qui, come altrove, Dante ricorre a questa progressione narrativa dall'apparenza al fatto, dallo stupore dell'apparenza allo stupore del fatto. La bella visione cela la sofferenza, e l'inganno visivo delle fiamme è confacente al peccato degli ingannatori: nessuna fiamma mostra il *furto*, ogni fiamma *involа* un peccatore. Gli ingannatori ardono nell'inganno della fiamma, che li traveste e li nasconde.

Ora appare una fiamma anomala, doppia; vi ardono insieme Diomede e Ulisse. Il poeta vuol sapere di loro, ma

essi non sono fiorentini, né italiani, né della lingua d'oc, ma greci antichi. E come Virgilio è stato il tramite di Omero in latino, così è ora Virgilio a dover fare da mediatore, e dice:

> *Lascia parlare a me, ch' i' ho concetto*
> *ciò che tu vuoi; ch' ei sarebbero schivi,*
> *perch'e' fuor greci, forse del tuo detto*.
> (vv 73-75)

È come se, allora, il poeta si ritirasse sullo sfondo, da spettatore. Si crea una distanza, per la quale Dante non dice: «Disse Virgilio», ma «Così lo udii parlare»: *In questa forma lui parlare audivi*. La distanza linguistica del greco è anche distanza di tempo e spazio. L'antichità da cui la "fiamma antica" rievocherà la propria vicenda si esprime anche in questo ritrarsi dell'ascoltatore, che assiste in disparte alla narrazione di una storia remota. Virgilio invece può chiedere di raccontare, e la fiamma lo ascolta:

> *Lo maggior corno de la fiamma antica*
> *cominciò a crollarsi mormorando*
> *pur come quella cui vento affatica.*
> (vv 85-87)

La parola di Ulisse non è immediata; e il ritmo cadenzato dell'ultimo verso, *pur come quella cui vento affatica*, dice appunto la sua difficoltà. Al pari di Virgilio quando era apparso a Dante nel primo canto, Ulisse è come *chi per lungo silenzio parea fioco* (*Inf.* 1, 63). Prima di formarsi, la sua parola si deve districare dal silenzio dei secoli.

Ci vogliono due terzine, quella sopra e quella seguente, perché quel turbamento della fiamma diventi lingua, poi voce, poi parola intelligibile:

> *Indi la cima qua e là menando*
> *come fosse la lingua che parlasse*
> *gittò voce di fuori e disse: "Quando*
> *mi diparti' da Circe…*
> (vv 88-91)

Meraviglioso il *quando* sospeso alla fine del verso. È come la ripresa di un racconto interrotto da tempi remoti. O l'affiorare di un discorso già cominciato, ma ancora senza parole, al primo ondeggiare della fiamma.

L'irruzione della parola di Dante ad Auschwitz

Ora andiamo fino al fondo del racconto dell'Ulisse dantesco seguendo la versione che ne dà Primo Levi nel capitolo "Il canto di Ulisse" in *Se questo è un uomo*:

[…] Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente: ma non abbiamo più tempo di scegliere, quest'ora già non è più un'ora. Se Jean è intelligente capirà.

Jean è chiamato Pìkolo perché è il più giovane del gruppo di reclusi nel Lager che ora stanno ripulendo una cisterna. Primo Levi e Pikolo hanno un'ora per andare a prendere la zuppa alla cucina. A Primo d'improvviso torna in mente quel passo dell'Inferno dantesco e vuol comunicarlo a se stesso e a Pikolo, che però parla il francese e il tedesco e non l'italiano. Eppure Jean è attentissimo, e Primo comincia:

> *Lo maggior corno della fiamma antica*
> *Cominciò a crollarsi momorando…*

E procede, cerca di tradurre in francese, disastrosamente. La memoria si intoppa, poi affiora un verso:

> *… Ma misi me per l'alto mare aperto.*

Di questo sì, di questo sono sicuro, sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché "misi me" non è "je me mis", è molto più forte e più audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso. L'alto mare aperto: Pikolo ha viaggiato per mare e sa cosa vuol dire, è quando l'orizzonte si chiude su se steso, libero diritto e semplice, e non c'è ormai che odore di mare: dolci cose ferocemente lontane. (*Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1971, pp.142-143).

Perché "misi me" lo sente così forte? Forse perché esprime una padronanza di sé, la forza e la libertà di decidere di se stessi, e di lanciarsi "al di là di una barriera", che qui sono il recinto e l'oppressione del Lager, ma sono anche i condizionamenti di ogni esistenza, e allora lo raggiunge la nostalgia della libertà e delle dolci cose ormai impossibili.

… Quante altre cose ci sarebbero da dire, e il sole è già alto, mezzo-

giorno è vicino. Ho fretta, una fretta furibonda.

Perché questa fretta? Perché l'occasione che l'ha messo fianco a fianco di Pikolo è breve, e a termine; perché in Lager la morte è imminente, sempre; perché in quei versi ora gli si rivela un messaggio che urge:

Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
Ma per seguir virtute e conoscenza.

Come se anch'ìo lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono.

Perché "la voce di Dio"? Perché è come un Comandamento, quei tre versi dicono la missione dell'umano e il Lager è fatto per negarla, e allora quei tre versi suonano come "uno squillo di tromba" di resistenza e rivalsa. Rievocandoli, Levi "per un momento" si è dimenticato di sé, d'essere schiavo e singolo mentre il messaggio di Ulisse è universale; e si è dimenticato di quel luogo dove l'umano è perduto.

Poi la memoria di nuovo annaspa, e Pikolo lo incoraggia a continuare lo stesso, ha intuito l'importanza del messaggio e della sua urgenza in quel luogo. Ed ecco quindi un'altra terzina:

[…]
Quando mi apparve una montagna, bruna
Per la distanza, e parvemi alta tanto
Che mai veduta non ne avevo alcuna.

Altra interruzione, e poi la nave di Ulisse affonda nel gorgo nato da quella montagna irraggiungibile, che è l'aldilà del Purgatorio.

È tardi, siamo arrivati alla cucina, bisogna concludere:

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque,
alla quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, come altrui piacque.

Ora Pikolo e Primo sono alla distribuzione della zuppa, in mezzo alla "folla sordida e sbrindellata dei portazuppa degli altri Kommandos". Il mare aperto dell'Ulisse dantesco lascia il posto alla zuppa acquosa di cavoli e rape, nella babele di lingue in cui cavoli e rape vengono enunciati, e in quel brusio di nomi, stranieri l'uno all'altro, ecco l'ultimo verso con cui si chiudono il Canto dantesco e il capitolo di *Se questo è un uomo*:

Infin che il mar fu sopra noi rinchiuso.[1]

È il destino di Ulisse e quello quasi certo di Primo e Pikolo, l'essere sommersi e non salvati.

L'osservare, cioè il render conto e farsi testimone prima di tutto a se stesso è in Primo Levi una funzione psichica, un modo di resistenza e sopravvivenza. È fin dall'inizio l'assumere un atteggiamento mentalmente attivo invece che quello passivo della vittima soverchiata da forza maggiore.

Non ci furono affetti umani, dice l'Ulisse di Dante, che

Vincer poter dentro da me l'ardore
Ch'i'ebbi a divenir del mondo esperto
E delli vizi umani e del valore.
(*Inf.*, Canto XXVI, vv 97-99)

Così Auschwitz, la schiavitù e la fame, la fatica, il gelo e la fine incombente non hanno spento in Primo Levi l'"ardore" a divenire esperto del mondo e del male e del bene umano. Anzi, la sua curiosità si è opposta all'annientamento mentale. Se il Lager lo riduceva a Stuck, a "pezzo", se riduceva i reclusi a oggetti di un immenso meccanismo di distruzione, Primo Levi riduceva a oggetto il Lager, oggetto della propria esperienza estrema. Primo Levi subisce, ma si fa a se stesso testimone attivo del proprio e dell'altrui subire. È una strategia di sopravvivenza: piuttosto che una fatalità a cui piegarsi, fare di Auschwitz un'esperienza, un argomento di conoscenza e di considerazioni. "Considerare" sarà un'attività e un termine frequente, e lo deriva da Ulisse, nel suo più denso significato: *Considerate la vostra semenza*.

Anche il cervello sottoalimentato soffre di una sua fame specifica. O forse, questa memoria inutile e paradossa aveva un altro significato e un altro scopo: era una inconsapevole preparazione per il "dopo", per una

improbabile sopravvivenza, in cui ogni brandello di esperienza sarebbe diventato un tassello di un vasto mosaico. (*I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, pp. 73-74).

L'osservare, il prender nota mentalmente, il farsi testimone a se stesso di quei destini umani è un'accumulazione di conoscenza che in sé allude a un "dopo", è uno spiraglio di futuro necessario alla sopravvivenza psichica immediata. Tale è anche la parola.

Primo parla con Pikolo, lo fa partecipe dell'irruzione della parola di Dante, ad Auschwitz:

L'accettare l'eclissi della parola [e quindi del pensiero, della comunicazione a sé e ad altri] era un sintomo infausto: segnalava l'approssimarsi dell'indifferenza definitiva […] La maggior parte dei prigionieri che avevano superato la fase critica dell'iniziazione cercavano di difendersi, ciascuno a suo modo: chi mendicando brandelli d'informazione, chi propalando senza discernimento notizie trionfali o disastrose, vere o false o inventate, chi aguzzando occhi ed orecchi a cogliere e cercare di interpretare tutti i segni offerti dagli uomini, dalla terra e dal cielo.

(*ibidem*, pp. 79-80)

Ulisse invita a «virtute e canoscenza», anche se il suo destino è segnato dall'"Altrui piacque", anche se per il recluso nel Lager la morte è la conclusione assolutamente più probabile. Dunque "virtute e canoscenza" come chi si fa osservatore e soggetto di un'esperienza, piuttosto che vittima. È in questo che Levi si rispecchia nell'Ulisse dantesco. E si rispecchia anche nella probabilissima conclusione: *Infin che il mar fu sopra noi richiuso*. "Virtute e canoscenza" ma nell'orizzonte imminente della morte. In Lager. Ma anche nella vita è così: facciamo e osserviamo ma nella prospettiva, implicita o esplicita, della fine. Se abbiamo speranze e curiosità ad animare il nostro fare e il nostro racconto del mondo aggiriamo la morte finché non arriva.

Un turbo nacque: pensieri di un disegnatore notturno sui vortici della storia

Rileggo la fine del Canto di Ulisse per impararla a memoria:

Cinque volte racceso e tante casso
Lo lume era al di sotto della luna
Da che entrati eravam nell'alto passo,

Quando n'apparve una montagna, bruna
Per la distanza, e parvemi alta tanto
Quante vedute non ne aveva alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto volse in pianto,
Che dalla nuova terra un turbo nacque
Che percosse del legno il primo canto.

Tre volte 'l fé girar con tutte l'acque,
alla quarta levar la poppa in suso,
e la prora ire in giù, come altrui piacque,

infin che il mar fu sopra noi richiuso.

Sto provando a disegnare questa scena. Passate le Colonne d'Ercole, dopo cinque mesi di navigazione, tutta mare e cielo diurno e notturno, ecco apparire una montagna. "Bruna", più che un colore immagino sia un tono, un ispessimento dell'atmosfera, un oscuramento che dalla cima altissima si sfoca via via nel chiarore della nebbia in cui anche l'orizzonte si sfoca. Nel chiarore l'orizzonte e le pendici più basse di quell'apparizione trascolorano l'uno nelle altre perdendosi nel bianco del foglio. Se "un turbo nacque" da quella nuova terra, farò a spirale il tratto di matita via via più insistito salendo, a render quel "bruno" indeterminato che incombe per tono e altezza. A quel vorticare della matita verso la cima risponde in basso il vorticare del mare, via via più forte verso il primo piano, a formare un imbuto d'acqua che risucchia la nave di Ulisse. La poppa ancora appare, piccola macchia scura nel centro del vortice.

Quel monte è il Purgatorio, irraggiungibile più perché riserva dei morti che per distanza marina.

Mi viene in mente che il Purgatorio è un'idea antica, una fantasia pagana già presente nelle suppellettili sepolcrali destinate ad accompagnare i morti nel loro viaggio d'oltretomba; un'idea trapassata nel cristianesimo, ma istituita in dottrina e diffusa nell'immaginario soprattutto a partire dal XIII sec.[2] Il "turbo" di Ulisse: dall'istituzione del Purgatorio è nato un turbine anche per la storia.

Quando Dante ne scrive, è ancora

una riforma recente dell'aldilà. È nata per attenuare l'angoscia, perché siamo tutti peccatori e chi pecca non si senta già condannato qui in terra alla disperazione per cui non gli valga più la pena neppure di cambiare strada. e trovi invece nella confessione un tribunale accessibile che commini pene sopportabili, e perdoni: un purgatorio quotidiano. Tra il bene e il male c'è realisticamente una zona grigia, un pantano che non riguarda gli estremi della perversione e della santità, ma la normale condizione di tutti, in cui ognuno normalmente boccheggia e si dibatte per non essere sommerso. Se l'Inferno e il Paradiso sono situazioni limite e irrevocabili, il Purgatorio si adegua molto di più alle fluttuazioni dell'esistenza. È un'idea adatta a chi è attivo, a chi ha iniziativa e si dedica agli affari e come tale non può essere uno stinco di santo, ma neppure un demone, perché negli scambi e sul mercato è necessario avere un minimo di credito. L'Inferno e il Paradiso alludono a ruoli fissi e determinati, il servo della gleba, il contadino, il signore. L'Inferno e il Paradiso sono adatti a chi è incatenato alla terra e ai suoi ruoli fissi, ai privilegi e alle servitù terriere. Il Purgatorio è ispirato piuttosto a chi è volatile sopra la terra, è un'idea da imprenditori, da chi inventa nuove strade. È un'idea da borghesia nascente, da mercanti e da chi traffica in liquidità.

Infatti, dal Monte del Purgatorio "un turbo nacque", un turbine di liquidità, cioè un *business* dalle dimensioni continentali, nell'idea che si possa influire sulla giurisdizione del cielo, e si possano ottenere prescrizioni per i morti, caso mai non fossero incorsi nelle condanne definitive dell'Inferno e godessero invece delle pene a termine del Purgatorio. L'istituzione del Purgatorio apre il mercato delle messe in suffragio e delle indulgenze, per alleviare o accorciare le pene dei propri cari nell'al di là. È un'imposta sulla pietà, sui doveri verso i trapassati, un'imposta sugli affetti verso i famigliari e gli amici, una tassa versata all'agenzia capace di traffico di influenze e di raccomandazioni così in terra come in cielo, cioè alla Chiesa cattolica. È stato un sistema gigantesco di corruzione e di accumulazione. Ma appunto da quella montagna "un turbo nacque", e da quella montagna uscirono fiumi, ad irrigare una strabiliante fioritura artistica. Quanto dobbiamo al Purgatorio, inteso come accumulazione e *business*, di Brunelleschi, di Raffaello, di Michelangelo e di Bernini? Del Rinascimento e del Barocco?

"Un turbo nacque": un vortice tra corruzione e avidità e splendore dell'arte. Un vortice nella storia. Quel traffico di indulgenze, quelle virtù e quei vizi attraverso le opere, fecero infuriare Lutero, e gli alvei di quella montagna si riempirono del sangue delle guerre di religione. Però nel girare di quel turbo si rivelò, insieme, un magistero di civiltà: la qualità giuridica del Purgatorio. Che cosa infatti insegna il Purgatorio? Che la pena non è infinita e che è volta non alla vendetta (divina o sociale), qual è la pena sproporzionata e immodificabile dell'Inferno, ma è proporzionata alla colpa, ed è volta alla riabilitazione o alla rieducazione di chi ha meritato di essere punito. Secoli di pena sono commisurati alla colpa di ciascuno; e ciascuno, nel Girone del Monte a cui è assegnato, è condotto a elaborare le colpe che ha commesso, confessandole e prendendone coscienza. Così ci mostra Dante nella Seconda Cantica della *Commedia*, e qualcosa del genere leggiamo nella nostra Costituzione (art. 27), che Dio la salvi, caso mai il mar fosse su noi richiuso. ■

Note

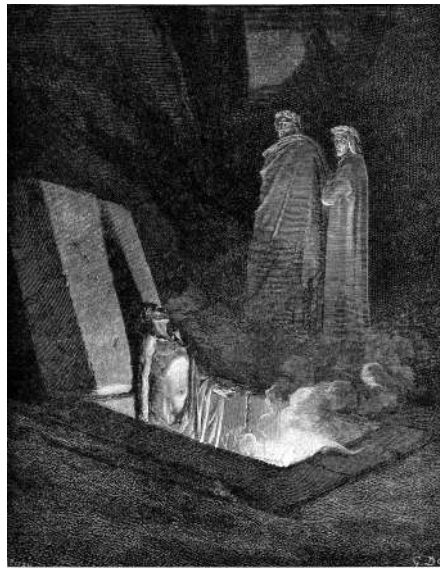
[1] La versione più accertata dice «richiuso» e non «rinchiuso», come sopra dice «canoscenza» e non «conoscenza»: forse Levi ha voluto mantenere l'imprecisione del suo ricordo, nel Lager, del XXVI canto dell'Inferno. Nell'ultimo verso («infin che il mar fu sopra noi rinchiuso»), è evocata la fine: «perché tutti sappiamo che là è Birkenau, che là sono finite le nostre donne, e presto anche noi vi finiremo» (nel cap. Una buona giornata); «noi sappiamo bene che finiremo in selezione» per la camera a gas (nel cap. Esame di chimica).

[2] Un esteso e non finito dibattito sull'argomento è stato aperto nel 1981 dalla pubblicazione del libro di Jacques Le Goff *La naissance du Purgatoire*.

Una lectura Dantis *nel buco nero di Auschwitz*

IL "FOLLE VOLO" DI ULISSE

David Baldini



Ma in questo mio [libro, *La tregua*], e negli altri miei libri, e forse in tutti i libri e in tutti i sogni degli uomini, il viaggio è qualcosa di più: è la partenza e l'arrivo, l'alfa e l'omega della vita, l'imprevisto e lo strano che alla vita danno significato, l'occasione degli incontri, il 'misurarsi' di Conrad.
Primo Levi

Il "viaggio", la cui rappresentazione simbolica più pregnante è quella della "nave sul mare", rappresenta un *topos* letterario che – evocativo dell'antica metafora del destino – risale, nella tradizione culturale dell'Occidente, all'*Odissea* di Omero.[1] E tuttavia, come ha scritto Bruno Snell,[2] tale rappresentazione «non è puramente primitiva, ma guarda al futuro, e costituisce la prima tappa del pensiero europeo». C'è da aggiungere, per altro, che una parabola di così lungo periodo si spiega anche con il fatto che il "viaggio" – alla stregua di un Giano bifronte – si presenta sotto una duplice veste: può essere ciclico e reversibile, oppure rettilineo e irreversibile. E tuttavia, quale che sia la sua direzione di marcia, esso è pur sempre destinato, prima o poi, a "finire". Considerazione, questa, che – se collocata in una prospettiva escatologica – ci dice quanto fragile e caduca sia la condizione umana e quanto urgente sia la necessità di cogliere il nesso che, sul piano culturale, si è sempre stabilito tra il "mito" e la sua interpretazione.

Sul piano della mitografia, ad esempio, c'è da dire che la valenza ancipite del "viaggio" è a tal punto pervasiva, per non dire archetipica, da fare la sua prima comparsa già nel celebre poema omerico. Infatti, accanto alla versione canonica del "ritorno" di Ulisse, e della sua definitiva permanenza a Itaca, Omero – nel libro XI – ci offre per bocca di Tiresia una sua significativa variante. In essa si profetizza infatti che l'eroe greco, approdato finalmente alla sua tanto agognata isola, avrebbe ripreso il «maneggevole remo» per ripartire alla volta delle genti «che non conoscono il mare», fino a quando non sarebbe sopraggiunta la fine: «[…] Morte dal mare / ti verrà, molto dolce, a ucciderti vinto / da una serena vecchiezza…».[3]

Sul piano dell'interpretazione, invece, c'è da osservare che il "mito" di Ulisse, come ha bene sintetizzato Piero Boitani,[4] costituisce «quello che alcuni critici contemporanei definirebbero un 'discorso' della civiltà occidentale; per gli storici, un 'immaginario' 'di lunga durata' – in altri termini, un archetipo mitico che si sviluppa nella storia e nella letteratura come un costante logos culturale.

[…] L'Ulisse dantesco anticipa Cristoforo Colombo e diviene l'antesignano dell'episteme e delle scienze moderne».

Non sorprende quindi che il tema del "viaggio", a segno della sua perenne presenza, abbia continuato ad alimentare – senza soluzione di continuità – l'immaginario di molti tra i massimi poeti e prosatori di ogni tempo, ivi compresi quelli del Novecento,[5] in quanto, come ha osservato Claudio Magris,[6] «l'Ulisse odierno non assomiglia a quello omerico o joyciano, che alla fine ritorna a casa, bensì piuttosto a quello dantesco che si perde nell'illimitato».

Sorprende, al contrario, che il "mito" del "viaggio" abbia fatto la sua comparsa – alla stregua di un vero e proprio discrimine interpretativo – anche lì dove non ce lo saremmo mai aspettati: nel "buco nero" di Auschwitz.

Artefice di tale sorprendente "recupero" letterario è stato Primo Levi, il quale, chimico di professione e deportato a Buna-Monowitz,[7] con il suo *Canto di Ulisse* – 11° capitolo di *Se questo è un uomo* –, si è reso protagonista di una *lectura Dantis* davvero unica e irripetibile.[8] Infatti, parodiando la seconda parte del canto XXVI dell'*Inferno*, egli – in un mix fatto di poesia e di prosa, di rimemorazione testuale e di esegesi esistenziale, di intensissimo pathos e di crudo realismo – è riuscito a interiorizzare l'episodio del "folle volo" in pagine che sono da considerare tra le più alte e commoventi dell'intera nostra letteratura. Alieno per carattere da tendenze idealistiche o metastoriche, nonché restio ad ammiccamenti di natura retorica o erudita, egli ha riletto quei versi alla luce della dialettica – da lui stesso istituita – tra "virtute e canoscenza" e la nostra "semenza", quale era apparsa ai suoi occhi nel corso della sua esperienza di deportato. Di qui l'inevitabile confronto tra il "senso", l'"attualità", la "realtà" di quei principi danteschi – di sicuro afflato umanistico – e la manifestazione del "male radicale" presente ad Auschwitz,[9] che di quegli stessi principi è stata la negazione.

Levi, insomma, mentre da una parte riconosceva come suoi i grandi valori danteschi «assimilati e fatti propri fin dai tempi di scuola», dall'altra non poteva, per spirito di "verità", non dubitarne, sottolineandone i limiti, sia pure senza certificarne il definitivo fallimento.

Di qui i due aspetti che ci accingiamo ad analizzare nei paragrafi seguenti: il primo riguarda la genesi e gli aspetti formali del Il canto di Ulisse, il secondo riguarda il contenuto. Dal concorso di essi è infatti possibile trarre quelle conclusioni di ordine universale, che, proprie degli immortali versi danteschi, trovano un loro inveramento ulteriore nella rilettura e nella nuova interpretazione fornitaci da Primo Levi.

Levi, scrittore "suo malgrado"

Per comprendere il senso e la grandiosità di tale nuova "verifica", è però necessario ripercorrere le tappe dell'itinerario umano e artistico di Primo Levi, antecedente alla composizione de *Il canto di Ulisse*. Occorre insomma rifarsi a quelle sue prime prove di "scrittore", allorché, entrato a far parte nel novembre del 1944 – dopo un "esame" di chimica – del laboratorio di Buna-Monowitz, poté finalmente disporre di «un quaderno e una matita». Solo così fu in grado di dare sfogo a quel cumulo di pensieri che, non comunicati a nessuno, gli urgevano dentro. Non a caso, come egli stesso testimonierà, le sue prime note sono dedicate ai sentimenti più intimi, primi fra tutti quelli che riguardano la «pena del ricordarsi, il vecchio feroce struggimento di sentirsi uomo, che mi assalta come un cane all'istante in cui la coscienza esce dal buio. Allora prendo la matita e il quaderno, e scrivo quello che non saprei dire a nessuno».[10]

Dando seguito a questo stato d'animo, dopo appena tre mesi dal suo ritorno in patria, esordirà nel mondo delle lettere dedicandosi alla composizione di poesie "concise e sanguinose": «Le cose viste e sofferte – egli scrive – mi bruciavano dentro; mi sentivo più vicino ai morti che ai vivi, e colpevole di essere uomo, perché gli uomini avevano edificato Auschwitz, e Auschwitz aveva ingoiato milioni di esseri umani, e molti miei amici, e una donna che mi stava nel cuore. Mi pareva che mi sarei purificato raccontando, e mi sentivo simile al vecchio marinaio di Coleridge, che abbranca in strada i

convitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia di malefizi. Scrivevo poesie concise e sanguinose, raccontavo con vertigine, a voce e per iscritto, tanto che a poco a poco ne nacque poi un libro: scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti, né martire né infame né santo, uno di quelli che si fanno una famiglia, e guardano al futuro anziché al passato».[11]

E tuttavia, dopo quella prima fase poetica, contestuale allo smarrimento proprio del reduce, si dispose finalmente a mettere mano a quei suoi appunti "scarabocchiati" in Lager, riordinandoli però senza tener conto dei vincoli che gli derivavano dal rispetto della cronologia. E così accadde che il primo capitolo da lui scritto, *Storia dei dieci giorni* – datato di suo pugno febbraio 1946 –, figurerà, a opera conclusa, come ultimo,[12] mentre *Il canto di Ulisse*, secondo a essere stato composto, vi figurerà come 11°.

Il *canto* in questione, insomma, collocato com'è all'interno di una ordinaria giornata di "follia" concentrazionaria, se da una parte appare organico all'ordito generale della narrazione, dall'altra – se considerato all'interno della struttura complessiva di *Se questo è un uomo* – dà quasi l'impressione di costituire una sorta di episodio a sé.

In realtà, a ben vedere, non è così. L'urgenza con la quale Levi si accinse a scrivere il capitolo dedicato all'Ulisse dantesco muoveva infatti da istanze a tal punto cogenti sul piano esistenziale, da indurlo ad accantonare – per il momento – la questione dell'esattezza della ricostruzione dei fatti. Tale dato ci viene confermato dal suo biografo Ian Thomson,[13] il quale riferisce: «Nel pomeriggio di giovedì 14 febbraio, una settimana dopo aver completato la *Storia dei dieci giorni*, Levi si trincerò nella sua camera spartana per scrivere uno dei più grandi inni allo spirito umano. *Il canto di Ulisse* fu scritto quasi interamente durante una pausa pranzo, dalle 12.30 alle 13.00: mezz'ora di incessante lavoro febbrile, così dichiarò poi Levi. Quel giorno lo videro divorare il suo pranzo in dieci minuti per correre alla Casa Scapoli ancora nel camice bianco da laboratorio. Di sicuro Levi non fece altro che dare forma agli appunti disordinati scribacchiati a mano dopo il suo ritorno; nondimeno, la composizione di questo capitolo, l'undicesimo nell'edizione definitiva di *Se questo è un uomo*, fu incredibilmente rapida».

Da queste parole si comprende dunque come la scelta fatta da Levi sia stata dettata, in prima istanza, da ragioni di ordine esclusivamente interiore, al punto che Alberto Cavaglion ha potuto scrivere:[14] «Levi voleva conservare il più possibile l'atmosfera di quel momento, ma continuava a fidarsi della propria memoria di eccellente liceale, al punto di non controllare sull'edizione de *La Divina Commedia* con il commento di Giovanni Andrea Scartazzini (realizzato tra il 1874 e il 1882), su cui aveva verosimilmente studiato […]».

Se è vero che la fedeltà al ricordo aveva fatto aggio sul rigore della filologia, è altrettanto vero che lo scrittore torinese, da quel momento in poi, non mancherà di ispirarsi costantemente a Dante. Lo dimostrano i titoli del capitolo 1° e 2° di *Se questo è un uomo*, rispettivamente *Il viaggio* – che in qualche modo ci ricollega al "folle volo", cui si ispira il *Canto di Ulisse* – e *Sul fondo*, dove lo scrittore torinese, con riferimento al Lager, dice espressamente: «qui è l'inferno».[15] Molti anni più tardi, nel corso di un colloquio con Germaine Greer,[16] nel quale ripercorre retrospettivamente la genesi del suo primo libro, non a caso ebbe a riconoscere: «Quando fu il momento e dovetti scrivere questo libro [*Se questo è un uomo, n.d.r.*], e allora avevo davvero un bisogno patologico di scriverlo, trovai dentro di me una sorta di 'programma'. E si trattava di quella stessa letteratura che avevo studiato più o meno con riluttanza, di quel Dante che ero stato costretto a leggere alla scuola superiore, dei classici italiani e così via».

All'interno di quel "programma", *Il canto di Ulisse* occupava senza dubbio un posto di rilievo. E questo per almeno due ragioni. La prima afferisce alla veridicità del dialogo, almeno nei tempi e nei modi nei quali lo scrittore torinese ce lo ha presentato; la seconda, corollario della prima, riguarda l'importanza che lo scrittore attribuisce al suo *Canto*, al di là della "occasionalità" con la quale esso viene presentato. Il capitolo 11° sem-

IL VIAGGIO

«[…] Sono stati proprio i disagi, le percosse, il freddo, la sete, che ci hanno tenuti a galla sul vuoto di una disperazione senza fondo, durante il viaggio e dopo. Non già la volontà di vivere, né una cosciente rassegnazione: ché pochi sono gli uomini capaci di questo, e noi non eravamo che un comune campione di umanità.
Gli sportelli erano stati chiusi subito, ma il treno non si mosse che a sera. Avevamo appreso con sollievo la nostra destinazione. Auschwitz: un nome privo di significato, allora e per noi doveva corrispondere a un luogo di questa terra.
Il treno viaggiava lentamente, con lunghe soste snervanti. Dalla feritoia, vedemmo sfilare le alte rupi, pallide della val d'Adige, gli ultimi nomi di città italiane. Passammo il Brennero alle dodici del secondo giorno, e tutti si alzarono in piedi, ma nessuno disse parola. Mi stava nel cuore il pensiero del ritorno, e crudelmente mi rappresentavo quale avrebbe potuto essere la inumana gioia di quell'altro passaggio, a portiere aperte, ché nessuno avrebbe desiderato fuggire, e i primi nomi italiani… e mi guardai intorno, e pensai quanti, fra quella povera polvere umana, sarebbero stati toccati dal destino.
Fra le quarantacinque persone del mio vagone, quattro soltanto hanno rivisto le loro case; e fu di gran lunga il vagone più fortunato.
Soffrivamo per la sete e il freddo: a tutte le fermate chiedevamo acqua a gran voce, o almeno un pugno di neve, ma raramente fummo uditi; i soldati della scorta allontanavano chi tentava di avvicinarsi al convoglio. Due giovani madri, coi figli ancora al seno, gemevano notte e giorno implorando acqua. Meno tormentose erano per tutti la fame, la fatica e l'insonnia, rese meno penose dalla tensione dei nervi: ma le notti erano incubi senza fine.
Pochi sono gli uomini che sanno andare a morte con dignità, e spesso non quelli che ti aspetteresti. Pochi sanno tacere, e rispettare il silenzio altrui. Il nostro sonno inquieto era interrotto sovente da liti rumorose e futili, da imprecazioni, da calci e pugni vibrati alla cieca come difesa contro qualche contatto molesto e inevitabile. Allora qualcuno accendeva la lugubre fiammella di una candela, e rivelava, prono sul pavimento, un brulichio fosco, una materia umana confusa e continua, torbida e dolorosa, sollevata qua e là da convulsioni improvvise subito spente dalla stanchezza.
Dalla feritoia, nomi noti e ignoti di città austriache, Salisburgo, Vienna; poi cèche, infine polacche. Alla sera del quarto giorno, il freddo si fece intenso: il treno percorreva interminabili pinete nere, salendo in modo percettibile. La neve era alta. Doveva essere una linea secondaria, le stazioni erano piccole e deserte. Nessuno tentava più, durante le soste, di comunicare col mondo esterno: ci sentivamo ormai "dall'altra parte". Vi fu una lunga sosta in aperta campagna, poi la marcia riprese con estrema lentezza, e il convoglio si arrestò definitivamente, a notte alta, in mezzo a una pianura buia e silenziosa.
Si vedevano, da entrambi i lati del binario, file di lumi bianchi e rossi, a perdita d'occhio; ma nulla di quel rumorio confuso che denunzia di lontano i luoghi abitati. Alla luce misera dell'ultima candela, spento il ritmo delle rotaie, spento ogni suono umano, attendemmo che qualcosa avvenisse».

(Da P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958)

bra infatti essere stato concepito – quanto a modalità – come una sorta di bisogno di chiarimento spirituale,[17] che, riguardando la condizione umana in generale, gli era indispensabile per poter continuare non solo a scrivere, ma anche a vivere. Non si può infatti ignorare il doppio registro temporale di passato-presente cui lo scrittore ricorre; l'uso dei pronomi personali al singolare e al plurale; la citazione dei versi danteschi intercalati con commenti e osservazioni in francese e in tedesco, oltre che ovviamente in italiano; il ruolo avuto nel racconto dal suo interlocutore Pikolo.[18] A esse se ne potrebbe aggiungere una terza: quella riguardante la nuova percezione del tempo quale il deportato Levi aveva avuto modo di sperimentare nel corso della sua esperienza in Lager. Forse, l'urgenza di fissare su carta quel lacerto memoriale si spiega anche con il timore che il ricordo del passato potesse ottundersi in lui troppo rapidamente, portandolo ad alterare la realtà. Non a caso, in una intervista rilasciata poco prima di morire rivelerà: «[…] direi che uno dei fenomeni più regolari, più costanti del Lager è quello di perdere la nozione del passato e del futuro. Il passato sparisce e il futuro anche, ci si occupa del presente e si hanno i problemi di ogni ora e di ogni minuto, di proteggersi dal freddo e dalle botte, difendersi dalla fame, sopportare la fatica. Quello che capiterà domani impallidisce e quello che è successo ieri si dimentica subito; si vive nel presente e siccome la paura è relativa, è collegata con l'avvenire come la spe-

ranza, […] entrambi impallidivano».[19] D'altro canto, anche gli aspetti formali del *Canto* leviano sembrano confermare l'ampiezza della contraddizione di fronte alla quale lo scrittore si trovò, con inevitabili ripercussioni anche sul piano del contenuto. Con il suo scritto – inframmezzato da pause forzate e personali commenti, esigenze dialogiche e nostalgici abbandoni, raffinatezze semantiche e semplici deittici –, lo scrittore riesce a comunicarci, proprio in virtù dell'espediente artificioso della memoria lacunosa e del testo dantesco recitato a braccio, il suo più profondo smarrimento di uomo. Questo, frutto di una crisi senza dubbio esistenziale, rimanda tuttavia a una crisi ben altrimenti vasta e drammatica, tale comunque da investire quella scala di valori che, identitaria per l'intero Occidente, era stata anche alla base del suo processo di civilizzazione.

Insignificanza della cultura nel Lager e '"ottimismo" della speranza

Una drammatica conferma dell'azione disgregatrice di ogni valore di *humanitas* operata dal Lager viene del resto riproposta anche nell'ultima opera di Levi, *I sommersi e i salvati*,[20] senza dubbio la sua più grande. In essa lo scrittore torinese – a segno della sua difficoltà di ricomporre l'insanabile contraddizione venutasi a creare tra *logos* e linguaggio, ragione e sentimento – affronta il tema cruciale del degrado del concetto di cultura in Lager, assunto a parametro di pura insignificanza.

Queste le parole con le quali, il quel libro davvero capitale, egli riassume i termini della questione: «La cultura poteva dunque servire, anche se solo in qualche caso marginale, e per brevi periodi; poteva abbellire qualche ora, stabilire un legame fugace con un compagno, mantenere viva e sana la mente. Certo non era utile a orientarsi né a capire: su questo la mia esperienza di straniero coincide con quella del tedesco Améry».[21]

Come mediare dunque, sulla scorta di queste considerazioni, i principi di "virtute e canoscenza", di cui l'Ulisse dantesco è – simbolicamente – il rappresentante più illustre, con la dura e irrevocabile realtà del Lager?

Un'ulteriore conferma dell'i*mpasse* morale e spirituale che suona come conferma del carattere puramente sovrastrutturale della cultura, ci viene proprio da Jean Améry, l'"intellettuale ad Auschwitz", il cui codice morale era quello dello *Zurückschlagen*.[22] Ebbene egli ci racconta: «Ricordo una serata d'inverno, quando dopo il lavoro ci trascinavamo verso il Lager dall'area della IG-Farben, mantenendo faticosamente il passo all'odioso Links zwei, drei, vier [sinistra, due, tre, quattro] dei Kapo. Davanti a un edifico in costruzione notai una bandiera, esposta per chissà quale motivo. '*Die Mauern stehn sprachlos und kalt, im Winde klirren die Fahnen*' [Al freddo muti se ne stanno i muri, nel vento stridono le banderuole], mormorai seguendo meccanicamente un'associazione. Ripetei i versi ad alta voce, rimasi in ascolto del suono delle parole, cercai di tener dietro al ritmo, confidando che emergesse il riferimento emozionale e spirituale che da anni per me si ricollegava a questa lirica di Hölderlin. Non accadde nulla. La poesia non trascendeva più la realtà. Era lì ed era ormai solo asserzione concreta: questo e quest'altro, e il Kapo grida *links* e la zuppa era liquida e nel vento stridono le banderuole».[23]

In un altro passo della sua opera, Améry rivela come, dopo aver ottenuto un incontro – per un suo bisogno interiore – con un famoso intellettuale, che sapeva essere detenuto nel suo stesso campo, uscirà amareggiato e deluso da quella esperienza, osservando che il celebre filosofo della Sorbona «rispondeva meccanicamente, a monosillabi e infine ammutolì del tutto». Onde fugare ogni dubbio sulle ragioni del rifiuto del suo interlocutore a un reale confronto, egli si affretta a precisare: «Non vorrei si parlasse di 'abulia'. No, egli non era abulico, così come non lo ero io. Semplicemente non credeva più alla realtà del mondo spirituale, e rifiutava un gioco linguistico-intellettuale che in quel luogo non aveva più alcun nesso sociale».

Ebbene, sulla scorta di queste considerazioni, Primo Levi, mentre da una parte ci ammonisce, dicendoci che quanto è avvenuto in Lager si deve capire ma non "comprendere" – «anzi "*non si deve* comprendere, perché comprendere è quasi giustificare» –, dall'altra ci esorta a non rinunciare ai valori irrinunziabili dell'umanesimo e

del razionalismo, purché però essi vengano rifondati su basi nuove, in primo luogo improntate al principio della "speranza". Non a caso, in occasione di un incontro promosso dal Leo Club di Cuneo,[24] egli, che aveva mutato il principio leopardiano del "piacer figlio d'affanno" in quello ancor più pessimistico di "affanno figlio d'affanno", ebbe ad affermare: «una delle cose che ho imparato è che fra la speranza e la disperazione è meglio scommettere per la speranza, perché rende molto di più».

Quanto poi alla sua fede nella ragione, in un'intervista del 1975, egli disse:[25] «Credere nella ragione vuol dire credere nella propria ragione, non vuol dire che la ragione governi il mondo e neppure che governi l'uomo. Avere assistito al naufragio della ragione, e qui alludo non solo al nazismo ma al fascismo nostrano, non deve e non può condurre a una resa. Direi con Calamandrei che per la nostra generazione non c'è congedo. Anche per la ragione non c'è congedo, non può andare in vacanza. Per conto mio, ho in sospetto tutte le assenze della ragione. Per questo considero salutari tutti i mestieri che esercitano la ragione, e il mio è uno di questi».

Per comprendere a fondo l'importanza di questa affermazione – altrimenti destinata a rimanere criptica – occorre fare ancora una volta riferimento al suo ultimo libro, nel quale viene riportato l'episodio di quella dottoressa detenuta ad Auschwitz,[26] la quale, divenuta ormai schiava, oltre che della disperazione, anche di un solipsismo senza speranza, ebbe ad affermare: «'Come ho potuto sopravvivere ad Auschwitz? Il mio principio è: per prima, per seconda e per terza vengo io. Poi più niente. Poi io di nuovo; e poi tutti gli altri'».

Del resto, quanto grave e profonda fosse stata la faglia venutasi a creare nella cultura europea della metà del secolo scorso ci è ricordato anche da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, i quali hanno solennemente affermato che continuare a ragionare in termini di illuminismo *tout court* equivarrebbe rassegnarsi ad accettare la condizione di un'"angoscia radicalizzata",[27] la quale presuppone che «non ha da esserci più nulla fuori, poiché la semplice idea di un fuori è la fonte genuina dell'angoscia».[28] «Così – essi spiegavano – l'illuminismo ricade nella mitologia da cui non ha saputo liberarsi. Poiché la mitologia aveva riprodotto come verità, nelle sue configurazioni, l'essenza dell'esistenza (ciclo, destino, dominio del mondo) e abdicato alla speranza».

Rispondendo molti anni dopo a una domanda di Giovanni Tesio, che gli aveva chiesto se si giudicasse "una persona di natura vincente", Levi rispose: «Mah! Io mi ritengo uno che ha combattuto parecchie battaglie. Che ne ha perse alcune e ne ha vinte altre. Devo avere una certa forza profonda, perché sono sopravvissuto ad Auschwitz, questa è una grossa battaglia. Anche come chimico ho sopportato molte sconfitte, ma ho vinto parecchie volte. Poi, come scrittore. Mi sono ritrovato a diventare uno scrittore quasi mio malgrado, ho aperto un capitolo nuovo. Mi è venuta addosso a scalini, prima in Italia e poi all'estero, questa ondata di successo che mi ha squilibrato profondamente, mi ha messo nei panni di qualcuno che non sono io».[29]

Queste parole, all'apparenza suggerite da naturale modestia, in realtà sono rivelatrici della presenza, in Levi, di un carattere forte e pugnace. Non a caso egli, divenuto per scelta "testimone" della verità, per tutta la vita ci ha invitato a meditare sul senso della condizione umana quando questa viene deprivata di suoi valori fondanti – quali quelli dell'amore per la giustizia, della solidarietà, dell'altruismo – senza i quali la vita diventa un mero deserto. Se vogliamo che questi valori siano davvero salvaguardati, egli ci dice, dobbiamo però essere in grado di rileggerli criticamente, in vista di una visione neo-umanistica che, fedele al monito di Dante inneggiante alla "virtute e canoscenza", sappia davvero interpretarne il senso, data la rilevanza degli inediti problemi che ci troviamo a fronteggiare.

Questi valori, insomma, non possono continuare a essere oggetto di interpretazioni retoriche o, peggio ancora, estetizzanti. Per tentare di arrestare la progressiva deriva che ormai da decenni interessa l'intero mondo occidentale, ci resta una sola strada da percorrere: quella di riappropriarci di un pensiero "forte", che – in spirito di "virtute e canoscenza" – trovi il suo inveramento nell'unico parametro possibile: quello del rispetto della "verità"

storica, che pasta e lievito di cui ancora disponiamo, è l'unica a garantirci la possibilità di poter davvero continuare a "sperare". ■

NOTE

[1] Si veda su questo aspetto H. Blumemberg, *Paradigmi per una metaforologia*, il Mulino, Bologna 1969. Sul tema del "viaggio" nel mondo antico, con riferimento all'area mesopotamica, occorre non dimenticare l'epopea di *Gilgamesh*, risalente addirittura alla fine del 3° millennio a.C.

[2] B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963.

[3] Così in Omero, *Odissea*, l. XI, vers. di R. Calzecchi Onesti, vv 121 -122 e 134-136, Einaudi Torino 1963.

[4] P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, il Mulino, Bologna 1992.

[5] Si pensi, per tutti, a James Joyce, il celebre autore dell'*Ulysses* (1922).

[6] C. Magris, *Tra i cinesi che sognano Ulisse*, "Corriere della Sera", 12.12 2003.

[7] Buna-Monowitz è uno dei tre campi principali in cui si articolava l'universo concentrazionario di Auschwitz. Distante dal campo-madre circa 7 km., era addetto alla produzione della gomma sintetica per l'industria chimica tedesca della I.G. Farben.

[8] A proposito di essa Dan Diner ha affermato che la Shoah «è un evento di vera importanza sovrastorica il cui impatto non si indebolisce con il passare del tempo». Si veda D. Diner, in *Raccontare il Novecento. Una storia politica*, *Beyond the Conceivable*, cit. in A, Rossi Doria, *Il conflitto tra storia e memoria. Appunti, in Memoria della Shoah. Dopo i "testimoni"*, a cura di S. Meghnagi, Donzelli, Roma 2007.

[9] Non a caso H. Arendt, in *Ebraismo e modernità*, a cura di G. Bettini, ed. or. 1986, trad. it., trad. it. Feltrinelli, Milano 2003, ha parlato, a proposito della Shoah di uno «sterminio amministrativo di massa». È opportuno precisare che i saggi contenuti nel libro risalgono agli anni 1942-50.

[10] Si veda a tale proposito l'*Appendice* all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo* (1976). In essa troviamo conferma che «il libro avevo incominciato a scriverlo là, in quel laboratorio tedesco pieno di gelo, di guerra e di sguardi indiscreti, benché sapessi che non avrei potuto in alcun modo conservare quegli appunti scarabocchiati alla meglio, che avrei dovuto buttarli via subito, perché se mi fossero stati trovati addosso mi sarebbero costati la vita». Si veda il cap. *Die drei Leute von Labor*, in *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958.

[11] P. Levi, Cromo, in *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino 1975. Il libro cui si fa riferimento nel testo è "il diario-memoriale" *Se questo è un uomo.*

[12] Il libro, già compiuto nel 1946, nell'edizione einaudiana porterà la data Avigliana-Torino, dicembre 1945-gennaio 1947.

[13] I. Thomson, *Primo Levi. Una vita*, UTET, Torino 2017.

[14] P. Levi, *Se questo è un uomo*, *Edizione commentata a Il canto di Ulisse* da Alberto Cavaglion, Einaudi, Torino 2005, nota 10. Nella nota vengono anche riportate tutte le varianti esistenti tra il testo leviano e quello dello Scartazzini-Vandelli. L'edizione in questione – precisa Cavaglion – è la nona, uscita da Hoepli, Milano 1929, con il commento di Scartazzini rifatto da Giuseppe Vandelli, con il testo critico della Società Dantesca Italiana."

[15] A. Cavaglion. nella sua *Edizione commentata* a *Il canto di Ulisse*, *op. cit.*, nella nota 27 a *Sul fondo*, secondo capitolo di *Se questo è un uomo*, ci fornisce una completa delle modalità con le quali Levi si rifà a Dante. Ciò avviene 1) con citazione esplicita; 2) con l'uso di singole parole; 3) con la citazione esplicita.

[16] G. Greer, *Greer Talks to Primo Levi*, "The Literary Review", November 1985, trad. it. *Colloquio con Primo Levi*, in *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi Torino 1997.

[17] Tale problematica rimarrà sempre aperta in Levi, giungendo a interessare anche l'ultima opera da lui scritta, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, che può essere considerata a ragione il suo testamento spirituale.

[18] A proposito di Pikolo, al secolo, Jean Samuel, il Pikolo nella nota n. 1 al suo già citato libro, ha scritto A. Cavaglion: «1) Pikolo non era un fattorino-scritturale; 2) non conosceva il mare e non era stato nemmeno in Liguria; 3) non lo univa a 'Primo' il ricordo della *Commedia*, e pertanto fu sorpreso quando venne a sapere che gli era stato dedicato il 'Canto di Ulisse' e non, invece, quella storia di un atomo di carbonio che, quando erano insieme, nel Lager, il suo amico Primo aveva promesso di scrivere per lui».

[19] P. Levi, dalla rubrica "Film Dossier", a cura di B. Placido, trasmessa dalla televisione nazionale - studi della Fiera di Milano - 27 ottobre 1983, ora in *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, a cura di G. Poli e G. Calcagno, Mursia, Milano 1992.

[20] P. Levi, *I sommersi e i salvati, op. cit.*

[21] Jean Améry, pseudonimo di Hans Chaim Mayer. di padre ebreo e di madre cattolica, era nato a Vienna il 31 ottobre 1912. Entrato nelle file della Resistenza belga, nel 1943 venne arrestato dai nazisti; sottoposto a tortura, fu spedito, in ragione delle sue origini ebraiche, a Buchenwald, a Bergen-Belsen e infine ad Auschwitz-Monowitz, dove rimarrà fino alla liberazione.

[22] La traduzione di *Zurückschlagen* corrisponde al biblico "occhio per occhio e dente per dente". A tale principio Améry si ispirò in Lager, accettando di pagarne stoicamente le conseguenze.

[23] J. Améry, *Intellettuale ad Auschwitz*, ed. orig. 1966, trad. it. Boringhieri, Torino 1987.

[24] Per l'affermazione in oggetto, si veda G. Poli e G. Calcagno, *Echi di una vice perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, *op. cit.*

[25] P. Levi, *La ragione non può andare in vacanza*, intervista di G. De Rienzo ed E. Gagliano, in *Primo Levi Conversazioni e interviste 1963-1987*, Einaudi, Torino 1997.

[26] Le parole citate sono quelle della deportata viennese Ella Lingens-Reiner. Esse, tratte dal suo libro *Prisoners of Fear*, Victor Gollancz, London 1958, sono state riprese da Levi nel 3° capitolo del suo libro *I sommersi e i salvati*, *op. cit.*

[27] M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, ed. orig. 1947, trad. it. Einaudi, Torino 1980. La stesura del testo è avvenuta a New York, 1942. La *Premessa* alla prima edizione è del 1944.

[28] *Ibidem*.

[29] G. Tesio, *Primo Levi. Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, Einaudi, Torino 2016.

Nella temperie culturale cosmopolita del medioevo

LA COMMEDIA DI DANTE E IL LIBRO DELLA SCALA DI MAOMETTO

DONATELLO SANTARONE

Pochi temi, come quello relativo all'influsso della cultura islamica nella *Divina Commedia*, hanno conosciuto un ostracismo così radicale in Italia per tutto il Novecento. Quando nel 1919 fu pubblicato lo studio dell'orientalista spagnolo Miguel Asín Palacios, un sacerdote cattolico professore di arabo all'università di Madrid, sui rapporti tra Dante e l'Islam, dal titolo *L'escatologia musulmana nella Divina Commedia*, l'ostilità dei dantisti italiani fu pressoché totale[1]. Si era alla vigilia delle commemorazioni per il sesto centenario della morte di Dante (1321-1921) in un clima storico caratterizzato dall'acceso nazionalismo fascista (gli squadristi di Mussolini marceranno su Roma nell'ottobre dell'anno seguente) e l'ammissione di un'influenza della tradizione arabo-islamica nella composizione della *Commedia* sembrava inquinare un presunto carattere autoctono dell'opera dell'Alighieri. Una consolidata tradizione aveva studiato con rigore e profondità le radici classiche, giudaico-cristiane e romanze del poema, ma non si era mai sufficientemente occupata di quelle arabo-islamiche, ad eccezione, tra gli altri, degli studi di Bruno Nardi sulle influenze averroistiche nella filosofia dantesca e di quelli di Giuseppe e Francesco Gabrieli, Ugo Monneret de Villard ed Enrico Cerulli. Eppure per tutto il medioevo la presenza degli arabi nel Mediterraneo, principalmente in Spagna e in Sicilia, era un dato storicamente inconfutabile.

La Spagna arabo-andalusa e il *Libro della Scala*

La nazione dove più forti e durature furono le influenze arabo-islamiche è senz'altro la Spagna. Durante la dominazione araba, che in forme diverse abbracciò i secoli VIII-XIII (ma Granada fu espugnata solo nel 1492, durante il regno di Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia), la Spagna conobbe un periodo di intenso sviluppo civile e culturale, i cui emblemi restano le splendide architetture di Cordova, Granada e Siviglia. Ma anche nel periodo della "reconquista" a opera dei nuovi stati cristiani di Navarra, Léon, Castiglia e Aragona, in particolare a partire dall'XI secolo, l'eredità araba ebbe modo di manifestarsi in diversi campi.

Si pensi, ad esempio, alla stagione politica e culturale inaugurata dal so-

vrano Alfonso X di Castiglia detto il Saggio (1221-1284), mecenate coltissimo e animatore di una corte cosmopolita frequentata da intellettuali ebrei, musulmani e cristiani. Fu proprio il sovrano iberico a commissionare a un medico ebreo, Abraham Alfaquim, la versione in castigliano, dall'arabo, del racconto del "mi'raj", cioè dell'"ascensione" di Muhammad in Cielo, un importante testo ritrovato in due codici a Oxford e a Parigi nel 1949, conosciuto con il titolo *Il Libro della Scala di Maometto* e considerato da alcuni studiosi una delle possibili fonti alle quali Dante attinse per la composizione della *Commedia* e che probabilmente lesse nella traduzione latina del notaio Bonaventura da Siena, un intellettuale che lavorava presso la corte di Alfonso X. I tratti di somiglianza tra il *Libro della Scala* e la *Commedia* dantesca sono innumerevoli e concernono sia singoli episodi sia – principalmente – «l'idea organizzativa del poema»[2]. La struttura dell'Inferno, ad esempio, presenta notevoli analogie con l'inferno islamico del *Libro della Scala* dove si trova «una precisa partizione dell'Inferno, anche in rapporto con una classificazione dei peccati»[3]. Anche se, precisa Maria Corti, «mi sembra un'opera importante proprio in funzione di un punto di vista interdiscorsivo, laddove si fa generatrice di confusione se le si chiedono prove di intertestualità o di fonti dirette».[4]

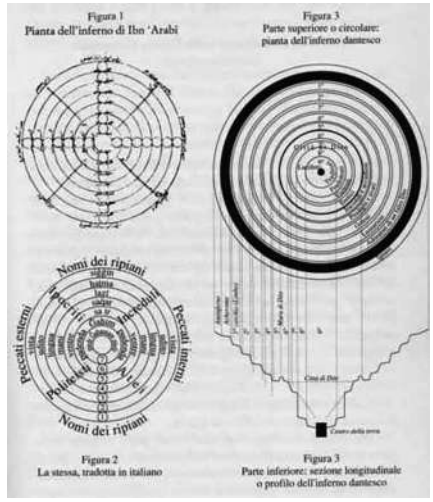
Le analogie tra le due opere furono riassunte fin dal 1920, l'anno seguente la pubblicazione dello studio di Asín Palacios, in un articolo di Antoine Cabaton, riassuntivo dell'opera di Palacios, dal titolo *"La Divina Commedia" e l'Islam.*

> In un adattamento della leggenda musulmana, un lupo e un leone sbarrano la strada al pellegrino, così come la pantera, il leone e la lupa fanno indietreggiare Dante… È il Cielo che invia Virgilio a Dante, come Gabriele a Mohammed; entrambi, durante il viaggio soddisfano la curiosità del pellegrino. L'Inferno si annuncia nelle due leggende con segni identici: tumulto violento e confuso, raffiche di fuoco… L'architettura dell'Inferno dantesco è ricalcata su quella dell'Inferno musulmano: un gigantesco imbuto formato da una serie di piani, di gradi o gradinate circolari che scendono l'una dopo l'altra sino al fondo della terra; ciascuna racchiude una categoria di peccatori, le cui colpe e pene si aggravano via via che si scende nei gironi più bassi. Ogni piano è suddiviso in diversi altri, occupati da svariate categorie di peccatori; infine, entrambi gli Inferni sono situati sotto la città di Gerusalemme… Per purificarsi all'uscita dell'Inferno e poter ascendere al Paradiso, Dante si sottopone a una triplice abluzione. La stessa triplice abluzione purifica le anime nella leggenda musulmana: prima di entrare nel Cielo, esse vengono immerse in successione nelle acque dei tre fiumi che irrigano il giardino di Abramo…
>
> L'architettura delle sfere celesti attraversate durante l'ascensione è identica nelle due leggende; nei nove cieli sono disposte, in conformità ai loro meriti, le anime beate che, alla fine, si riuniscono nell'Empireo o sfera ultima… Come Beatrice si fa da parte davanti a san Bernardo che guiderà Dante nelle ultime tappe, così Gabriele abbandona Mohammed accanto al trono di Dio dove sarà avvolto da una ghirlanda di luce… L'apoteosi finale delle due ascensioni è la stessa: i viaggiatori, giunti infine alla presenza di Dio, descrivono Dio come una sorgente di luce intensa, circondata da nove cerchi concentrici formati dalle file compatte d'innumerevoli spiriti angelici che emanano raggi di luce; tra le file che circondano più da vicino la sorgente divina c'è quella dei Cherubini; ogni cerchio circonda quello immediatamente inferiore, e tutti e nove ruotano senza sosta attorno al centro divino.[5]

A fronte di queste analogie, ci sono stati studiosi che hanno avanzato sostanziali dubbi. Anzitutto richiamando le visioni ultramondane della tradizione cristiana medievale e poi affermando che non sono sufficienti contatti «vagamente tematici o concettuali» tra i due testi – il *Libro della Scala* e la *Commedia* – ma servono elementi «francamente verbali, inestricabilmente semico-fonico-sintattico-ritmici». Per questo non si può parlare di un rapporto diretto tra i due libri essendo entrambi fondamentalmente nutriti della medesima matrice comune: la *Bibbia*. In questa prospettiva, è il *Liber Scalae Machometi* ad attingere ampiamente alla tradizione ebraico-classica-cristiana, quella stessa della quale Dante si fa rivo-

luzionario continuatore. Il modello sommo di Dante, ma anche dell'autore del *Liber Scalae*, è la *Scrittura*: è quello il minimo comun denominatore che fa accostare i due itinerari, divergenti, non convergenti, a tratti antitetici.[6] Lo studioso Carlo Saccone ha opportunamente ricordato che «la versione latina [del *Libro della Scala*] deve la sua conservazione anche al fatto che una copia è inserita in un altro codice (il Vaticano Latino 4072) contenente la famosa *Collectio Toledana*, ossia la raccolta di quei testi scientifici e filosofici arabi fatti tradurre in Toledo a partire dal XII sec. per iniziativa di Pietro il Venerabile, e che fu, com'è noto, alla base di quell'immenso travaso di conoscenze tra mondo islamico e mondo cristiano che costituisce uno dei momenti più alti della storia intellettuale del Medioevo"[7].

> Toledo - scrive Miguel Asín Palacios - era già stata, durante il secolo XII, il punto focale di una profonda assimilazione delle scienze e delle lettere arabe al retroterra cristiano. Nella prima metà di tale secolo, appena strappata la città dalle mani dei musulmani, l'arcivescovo Raimondo comincia a patrocinare la traduzione delle opere più celebri della scienza araba: libri di matematica, astronomia, medicina, alchimia, storia naturale, metafisica, psicologia, logica, morale e politica; tutta l'opera di Aristotele, glossata o compendiata dai filosofi dell'Islam, da Al-Kindi, Al-Farabi, Al-Gazali e Averroè; le opere fondamentali dei matematici, astronomi e medici della Grecia, Euclide, Tolomeo, Galeno, Ippocrate, commentate e ampliate da sapienti musulmani, Al-Hwarizmi, Al-Battani, Avicenna, Averroè, Ar-Razi, Al-Bitrugi, furono tradotte a Toledo dall'arabo, tramite interpreti *mudejares* ["musulmani convertiti", *ndr*] ed ebrei, che mettevano in castigliano ciò che poi veniva tradotto in latino dai dotti cristiani, non solo spagnoli ma anche stranieri, che affluivano alla corte toledana dai più remoti paesi dell'Europa. […] Alfonso il Saggio, educato fin dalla fanciullezza in tale ambiente di cultura semitica, prende nelle proprie mani, salendo al trono, la direzione suprema di quei lavori di traduzione, per renderli più fecondi e sistematici mediante il patrocinio ufficiale. Poliglotta e appassionato della letteratura musulmana, prende parte lui stesso agli studi che promuove. Con una tolleranza che è il fedele riflesso della psicologia sociale della sua epoca, il re riunisce nella sua corte sapienti delle tre religioni per cooperare all'impresa. Senza abbandonare l'orientamento colto ed erudito della scuola dei traduttori toledani, lo rafforza, facendo tradurre nuove opere di fisica e di astronomia, accanto ad altre di carattere più popolare e meno tecnico, appartenenti alla letteratura di evasione, morale, storica e religiosa.



Inoltre – ricorda ancora Asín Palacios – in tale clima di tolleranza e di convivenza il re castigliano decise di

> dare forma ufficiale alla confluenza delle due culture, l'islamica e la cristiana, attraverso la fondazione in Siviglia di uno Studio e Scuola generale di latino e di arabo, in cui, al fianco dei professori cristiani, c'erano musulmani che insegnavano la medicina e le scienze. Tale Università interconfessionale è un emblema della stretta relazione che i due popoli avevano nella prima metà del secolo XIII[8].

Dalla convivenza medievale al razzismo moderno

Se confrontato con questo clima di civile convivenza, la cacciata degli ebrei e dei musulmani dalla Spagna a partire dal 1492 a opera dei re cattolicissimi Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia si rivela un evento tragico e foriero di future disgrazie. Le teorizzazioni e le discussioni sulla "limpieza de sangre", per decidere chi fosse autenticamente cristiano e castigliano, per mettere al bando quanti fossero stati in qualche modo contaminati dal sangue impuro di ebrei e *moriscos* [musulmani costretti a convertirsi al cristianesimo], altro non sono che le

premesse delle moderne teorie razziste del colonialismo, del fascismo e del nazismo.

> L'invenzione iberica del "sangue puro" può essere considerata come il primo tipo di protorazzismo occidentale. […] Il criterio della "purezza del sangue" diventa più importante di quello della purezza della fede. […] Il mito del "sangue puro" costituisce il nucleo ideologico […] che funziona al servizio degli interessi della classe dirigente, che mira a preservare i suoi privilegi in una società cattolico-monarchica. […] Si può dunque formulare l'ipotesi che si tratti qui della prima attestazione storica di un "antisemitismo" razziale, politicamente funzionale, o di un "prerazzismo" antiebraico distinto dall'antigiudaismo cristiano tradizionale, ereditato dai Padri della Chiesa[9].

Non è senza significato che il 1492 – data della scoperta-conquista del Nuovo Mondo, con il conseguente genocidio delle popolazioni indigene dell'America Latina – coincida anche con l'espulsione delle diversità dall'Europa: i nascenti stati nazionali si dovevano costituire come omogenei per "razza, lingua, cultura e religione". La modernità e l'alba del capitalismo, che sanciscono l'inizio del predominio europeo sul mondo, nascono con un atto di feroce intolleranza verso l'Altro. Da allora si innalza una barriera tra mondo arabo e mondo occidentale, ancora oggi causa di pregiudizi e di guerre.

Una moderna forma della "limpieza de sangre" è stata la teoria razzista del fascismo italiano. Le leggi razziali contro gli ebrei, promulgate dal regime nel 1938, ne sono un eloquente esempio. È interessante notare, tra le altre cose, l'ossessione storica sulla purezza della razza, la necessità di ribadire l'estraneità nei confronti dei popoli semiti del Mediterraneo, in una lettura della storia in cui l'idea di Europa risulta essere quella di un continente chiuso, autoreferente, impermeabile alle migrazioni e al mescolamento delle genti.

Riportiamo alcune parti del documento sulla difesa della razza pubblicato nell'omonimo quindicinale nell'agosto del 1938:

> *La popolazione dell'Italia attuale è di origine ariana e la sua civiltà è ariana* – Questa popolazione a civiltà ariana abita da diversi millenni la nostra penisola; ben poco è rimasto della civiltà delle genti preariane. […]
> *È necessario fare una netta distinzione tra i mediterranei d'Europa (occidentali) da una parte, e gli orientali e gli africani dall'altra* – Sono perciò da considerarsi pericolose le teorie che sostengono l'origine africana di alcuni popoli europei e comprendono in una comune razza mediterranea anche le popolazioni semitiche e camitiche stabilendo relazioni e simpatie ideologiche assolutamente inammissibili.
> *Gli ebrei non appartengono alla razza italiana* – Dei semiti che nel corso dei secoli sono approdati sul sacro suolo della nostra Patria nulla in generale è rimasto. Anche l'occupazione araba della Sicilia nulla ha lasciato all'infuori del ricordo di qualche nome, e del resto il processo di assimilazione fu sempre rapidissimo in Italia.[10]

Eppure, nonostante la grossolana rozzezza argomentativa, tali tesi, scritte da docenti di università italiane, ebbero l'effetto pratico di portare nelle camere a gas naziste 8.000 ebrei italiani e di determinare nel paese un clima di passiva indifferenza verso le sorti di chi era considerato il capro espiatorio del momento.

Un cristiano cosmopolita

Ritornando ai nostri ragionamenti sui rapporti tra Dante e il *Libro della Scala*, risulta evidente quanto possa aver pesato la chiusura ideologica nei confronti di una lettura del capolavoro dantesco così innovativa come quella proposta da Asín Palacios. Una chiusura che pesò anche nel secondo dopoguerra, in età repubblicana, se si considera – come si è già detto – che lo studio dell'arabista spagnolo è stato tradotto in italiano solo nel 1994.

Eppure le tesi dello studioso spagnolo – il quale peraltro, non va dimenticato, era un sacerdote cattolico – non mettevano affatto in discussione l'appartenenza di Dante al "campo cristiano", né offuscavano la potente e originale immaginazione artistica del poeta fiorentino. Esse richiamavano, però, alcuni dei modelli letterari, filosofici e religiosi che la tradizione arabo-musulmana offriva a Dante. Il quale proprio per

la sua spiccata propensione ad accogliere i più diversi materiali culturali – classici, biblici, romanzi – utilizzò nelle forme più diverse anche quelli di matrice musulmana, pervenendo a quell'originale sintesi tra culture che la Commedia rappresenta, al di là, quindi, di chiusure territoriali e nazionalistiche, storicamente improponibili nel XIII secolo ed estranee al cosmopolitismo intellettuale dell'Alighieri.

> Studiando nel suo trattato *De vulgari eloquentia* la varietà delle lingue parlate nel mondo, Dante, benché nato a Firenze e latino di razza e di lingua, non si fa trasportare dall'amore di patria né dal diffusissimo pregiudizio etnico a esaltare il proprio idioma e a preferirlo a quelli stranieri; innanzitutto [...] si dichiara 'cittadino del mondo', e afferma che 'vi sono molte regioni e città più nobili e più deliziose che la Toscana e Firenze, di cui son nativo e cittadino e che vi sono molte stirpi e popoli che usano una lingua più piacevole e più utile che gli Italiani'.[11]

D'altra parte sarebbe singolare che un intellettuale curioso e aperto ai diversi apporti del sapere come Dante potesse ignorare l'apporto che la cultura arabo-islamica continuava a offrire alla civilizzazione del Mediterraneo. Scrittori, viaggiatori, monaci, pellegrini, mercanti, nobili cavalieri e semplici soldati, dotti traduttori, principi mecenati conoscevano direttamente l'Oriente e permettevano la circolazione di idee, di mode, di prodotti culturali e non nell'Occidente cristiano. Senza dimenticare l'enorme prestigio che nella vicina Spagna della *reconquista* continuava ad avere la cultura araba.

Uno tra i maggiori maestri di Dante, il poligrafo e retore Brunetto Latini, ammirato e riverito nel canto XV dell'*Inferno*, autore di due componimenti enciclopedici, il *Tesoro* e il *Tesoretto*, il primo dei quali conteneva pure una biografia di Muhammad, era stato nel 1260 ambasciatore dei guelfi fiorentini presso la corte di Alfonso X il Saggio. Un particolare decisivo, per la trasmissione delle fonti arabe a Dante, che Asín Palacios sottolinea con particolare enfasi.

La civiltà mediterranea

Resta però ancora molto da fare sul piano della divulgazione scolastica dei risultati a cui è pervenuta la ricerca, essendo ancora pochi i commenti della *Commedia* che mettano nel giusto rilievo i caratteri di un poema che va letto non solo come poema sacro del mondo cristiano ma anche come compendio, per dir così, che sintetizza una intera epoca della cultura mediterranea.

> L'Oriente e l'Occidente in questo periodo del medioevo e particolarmente nel Duecento, quando nasce Dante, sono in strettissimo contatto, e in scambio di idee e di elementi culturali, senza che nessuna barriera [...] riesca allora a separare questi due mondi vicini, Europa Cristiana e Oriente Islamico, collegati dal Mediterraneo. Solamente Dante sarebbe rimasto allora estraneo a tutto questo immenso movimento culturale del suo tempo?[12]

Tale prospettiva "mediterranea" risulta preziosa per impostare un percorso di educazione interculturale partendo dalla *Commedia*. Esso permetterebbe di rivalutare la tradizione arabo-islamica non proponendola come un esotico ed estraneo mondo culturale, ma come un elemento costitutivo della *nostra* storia, come un fattore in qualche misura *interno* al nostro patrimonio culturale.

Come scrisse uno dei massimi studiosi della cultura arabo-islamica, Francesco Gabrieli, a proposito della *Divina Commedia*,

> un *mi'raj* arabo, un re spagnolo, un medico ebreo, un notaio italiano… e le fantasie d'oltretomba, fiorite su un oscuro versetto rivelato un giorno nel cuore d'Arabia, aggirano il Mediterraneo, penetrano nella dolce Toscana dello Stil Novo, e concorrono a fecondare l'*humus* ricchissimo onde sboccerà il supremo fiore della *Commedia*. ■

Donatello Santarone è professore associato di Letteratura italiana e didattica della letteratura e di Didattica interculturale nel Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Roma Tre.

NOTE

[1] Il testo di Palacios è stato tradotto in italiano solo nel 1994, settantacinque anni dopo la sua pubblicazione in spagnolo. In Gran Bretagna esso venne tradotto nel 1926. Tra le "voci" dell'Enciclopedia Dantesca (1970-1978) è assente quella relativa a Miguel Asín Palacios.

[2] Maria Corti, *Percorsi mentali di Dante nella "Commedia"*, in AA.VV., *Guida alla Commedia*, Bompiani, Milano 1993, p. 198.

[3] Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'al di là*, Einaudi, Torino 1990, p. 37.

[4] Maria Corti, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in M. Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 2003, p. 366.

[5] In René Guénon, *L'esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano 2001, pp.57-59.

[6] Massimiliano Chiamenti, *Intertestualità Liber Scalae Machometi-Commedia?*, in Simona Foà e Sonia Gentili, a cura di, *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 47 e 51. 7

[7] Carlo Saccone, *Il mi'raj di Maometto: una leggenda tra Oriente e Occidente*, in *Il Libro della Scala di Maometto,* trad. di R. Rossi Testa, note al testo e postfazione di C. Saccone, Mondadori, Milano 1999 (Prima ed. 1991), p.190.

[8] Miguel Asín Palacios, *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, introduzione di Carlo Ossola, traduzione di Roberto Rossi Testa e Younis Tawfik, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994, pp. 362-364.

[9] Pierre-André Taguieff, *Il razzismo*, Cortina, Milano 1999, pp.30-32.

[10] *La difesa della razza. Scienza documentazione e polemica*, Anno I, Numero 1, 5 agosto 1938 - XVI, in Donatello Santarone, Multiculturalismo, Palumbo, Palermo 2001, p. 93.

[11] Miguel Asín Palacios, *Dante e l'Islam*, cit., p. 381.

[12] Enrico Cerulli, *Dante e l'Islam*, in *AA.VV., Atti del Convegno Volta*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1957, p. 276.

[13] Francesco Gabrieli, *Nuova luce su Dante e l'Islam*, in *Dal mondo dell'Islam*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, p. 172.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Asìn Palacios M., *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, Introduzione di C. Ossola, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.

Bosco U., *Dante vicino*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1966.

Campanini M., *Dante e l'Islam*, Edizioni Studium, Roma 2019.

Cardini F., *I musulmani,* in L. Cavazzoli (a cura di), *La diversità in età moderna e contemporanea*, Name, Genova 2001.

Celli A., *Dante e l'Oriente*, Carocci, Roma 2013.

Cerulli E., *Dante e l'Islam*, in AA.VV., *Atti del Convegno Volta*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1957.

Cerulli E., *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina Commedia"*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1949.

Cerulli E., Nuove ricerche sul "*Libro della Scala" e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1972.

Chiamenti M., *Intertestualità Liber Scalae Machometi-Commedia?,* in S. Foà e S. Gentili, a cura di, *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, Bulzoni, Roma 2000.

Corti M., *Percorsi mentali di Dante nella "Commedia"*, in AA.VV., *Guida alla Commedia*, Bompiani, Milano 1993.

Corti M., *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Einaudi, Torino 2003.

Curtius E. R., *Letteratura europea e Medioevo latino,* Firenze, La Nuova Italia 1992.

Deen Schildgen B., *Dante e l'Oriente*, a cura di Giuseppe Crimi, Salerno, Roma 2016.

Gabrieli F., *Nuova luce su Dante e l'Islam*, in *Dal mondo dell'Islam. Nuovi saggi di storia e civiltà musulmana*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954.

Gabrieli G., *Dante e l'Oriente*, Zanichelli, Bologna 1921.

Il Libro della Scala di Maometto, a cura di A. Longoni, con un saggio di M. Corti, Rizzoli, Milano 2013.

Il Libro della Scala di Maometto, trad. di R. Rossi Testa, note al testo e postfazione di C. Saccone, Mondadori, Milano 1999.

Monneret de Villard U., *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1944.

Morgan A., *Dante e l'aldilà medievale*, Salerno, Roma 2012.

Nardi B., *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Roma-Bari 1983.

Said E., *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Segre C., *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla "Commedia" di Dante*, in *Fuori del mondo*, Einaudi, Torino 1990.

Taguieff P. A., *Il razzismo*, Cortina, Milano 1999.

Un'opera universale che ci parla ancora oggi

DANTE NOSTRO CONTEMPORANEO

Ermanno Detti

Non è davvero facile, a settecento anni dalla scomparsa, rintracciare nel pensiero di Dante elementi comuni con la nostra vita e con la realtà della nostra epoca. Anzi, a una prima impressione il Poeta appare assai lontano da noi. Un uomo del Medio Evo, monarchico convinto e tutta la sua impalcatura ideale è una cattedrale gotica. Come in san Tommaso in lui tutto tende verso l'Alto e ogni particolare, ogni voce è la parte di un'unica polifonia. Secondo la sua filosofia e diremmo secondo la sua concezione della vita espressa nell'opera principale, la *Divina Commedia,* la vita nella storia è solo un momento, gli uomini sono *figure* nel mondo. Il vero, il reale è la vita dell'anima nell'eternità. Allora, viene da domandarsi, noi studiamo e facciamo studiare ai nostri giovani la *Divina Commedia* solo per la sua forza poetica e immaginativa, solo per il valore della "rottura" linguistica con la tradizione latina?

C'è però una seconda domanda, se Dante è così lontano da noi, perché la sua poesia e molti passi delle sue opere sono diventati tanto popolari e perché destano ancora tanto interesse della critica letteraria? In questo stesso anno del centenario della morte assistiamo a una produzione editoriale, molta destinata anche ai ragazzi, che testimonia un interesse generale diffuso nelle pieghe variegate della nostra società. Insomma la *Commedia* si presenta non solo come il classico dei classici per la sua poesia ma anche perché riesce ancora a suscitare negli studiosi e nel pubblico un grande interesse. È bello leggere i versi danteschi, è bello rileggere il suo viaggio nell'oltretomba, seguirlo nei suoi incontri con i personaggi sempre capace di far vibrare i nostri sentimenti, ci appare bella perfino la perfezione con cui ha incastrato tutte le sue ipotesi filosofiche (pensiamo alle allegorie, alla legge del contrappasso, ai gironi infernali, ecc.), è divertente recitare a memoria i suoi versi compresi quelli dei suoi sonetti più famosi.

Avviene così – crediamo giustamente – che secondo alcuni studiosi moderni l'interpretazione di Dante lontano da noi non è esatta. Contestualizzare il Poeta nel suo tempo è riduttivo e ci ha impedito di capirlo fino in fondo. Il mondo della storia, quello in cui noi saremmo solo *figure*, sarebbe per Dante così importante che se, da una parte, egli ci trascina nell'al di là, dall'altra, ci riporta sulla terra carichi di passioni vive e travolgenti. Questa realtà ci viene presentata non solo nell'Inferno con Francesca da Rimini, Farinata o il conte Ugolino, ma anche nel Paradiso dove ci aspetteremmo un maggior distacco delle anime dalle cose terrene. Difatti Piccarda Donati, Giustiniano, Cacciaguida mostrano un'identità caratterizzata tutta dal mondo della storia e non dal mondo dei beati. Perfino l'incontro con un personaggio come Casella, cantore quasi ignoto, si umanizza nella sua inconsistenza e ci offre un'immagine di una bellezza straordinaria: Dante cerca inutilmente di abbracciare per tre volte l'ombra di Casella sottolineando come l'amicizia sia un sentimento così forte da far dimenticare ogni altra realtà. Sottolinea senza mezzi termini Erich Auerbach: «L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta». Perché la realtà della storia terrena è luogo di maggiore potenza rispetto a quella eterna. Cosicché accade che l'anima che va in cielo è proiezione del mondo in cui l'anima è vissuta, del mondo in cui viviamo. «Paradossalmente – aggiunge Stefano Levi Della Torre – dobbiamo a Dante alcuni fondamenti della laicità moderna», perché in fondo egli ci mostra, nonostante le sue convinzioni, l'assoluta prevalenza della storia umana, del mondo terreno. Insomma il mondo di qui e ora, caduco quanto si vuole, è quello importante sia per questo che per l'altro mondo. Se c'è.

Emergono dunque, soprattutto nei

nuovi studi, elementi di grande modernità del Dante medievale e della *Commedia*. Questo balza agli occhi se liberiamo il suo pensiero dall'architettura tomistica e aristotelica e scendiamo nell'analisi concreta per esaminare, concetto su concetto, la sua visione del mondo, tenendo presente il contesto degli altri suoi scritti. Ci torna meglio osservare, così isolatamente, alcune voci singole della cattedrale dantesca.

Da questo lavoro emerge, senza forzature, un Dante sconosciuto, meno austero, meno severo, ma forse più… Sì, ancora più grande e più arguto, forse anche ironico e autoironico, come quello presente nella tradizione popolare soprattutto toscana o quello che ci viene presentato nel Quattrocento nelle *Facezie* di Poggio Bracciolini dove Dante tende alla burla. Proviamo qui di seguito ad analizzare, senza forzature e quindi quasi come in un gioco, questi elementi per cercare di misurare la distanza tra noi contemporanei e colui che chiamiamo semplicemente il Poeta.

La donna

Partiamo dalla sua concezione della donna. Nella *Vita nova* Dante dice esplicitamente che il poetare in lingua volgare «volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini». Questa affermazione, così esplicita e chiara, conferma la tesi di quegli studiosi che ritengono che la scelta del volgare per la *Commedia* è un atto di grande considerazione del sesso femminile. D'altra parte è noto che nel Dolce Stil Novo le donne e l'amore sono al centro dell'attenzione dei poeti, Dante si rivolge spesso direttamente a loro. Come quando scrive:

> *Donne ch'avete intelletto d'amore,*
> *i' vo' con voi de la mia donna dire,*
> *non perch'io creda sua laude finire,*
> *ma ragionar per isfogar la mente.*
> *Io dico che pensando il suo valore,*
> *Amor sì dolce mi si fa sentire,*
> *che s'io allora non perdessi ardire,*
> *farei parlando innamorar la gente.*
> *E io non vo' parlar sì altamente,*
> *ch'io divenisse per temenza vile;*
> *ma tratterò del suo stato gentile*
> *a respetto di lei leggeramente […]*
> (*Vita nova*, XIX)

Le donne dunque sembrano possedere, loro sole, la sensibilità e la capacità intellettuale di comprendere davvero l'amore e non solo. Nella *Commedia* Beatrice sorride più volte di fronte ai dubbi filosofici di Dante. È un sorriso che sembra voler riportare il Poeta, contro le sue complesse argomentazioni e i suoi sillogismi, alla stupenda semplicità della vita. E con questa semplicità lo guida al confronto con i sapienti del Paradiso, fin quasi a Dio. È per la concretezza e per la ricerca di una straordinaria aderenza alle cose che, quando parlano, le donne rivelano capacità di precisione e di sintesi veritiera. Francesca da Rimini, a cui è affidato il compito di narratrice in prima persona, racconta il suo peccato, anzi il suo amore, con parole indimenticabili e così chiare e precise che sembrano quasi scolpite:

> *Noi leggiavamo un giorno per diletto*
> *di Lancialotto come amor lo strinse;*
> *soli eravamo e sanza alcun sospetto.*
> *Per più fiate li occhi ci sospinse*
> *quella lettura, e scolorocci il viso;*
> *ma solo un punto fu quel che ci vinse.*
> *Quando leggemmo il disïato riso*
> *esser basciato da cotanto amante,*
> *questi, che mai da me non fia diviso,*
> *la bocca mi basciò tutto tremante.*
> *Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:*
> *quel giorno più non vi leggemmo avante*
> (*Inf.*, V).

La letteratura

Sulla potenza poetica e letteraria dell'opera dantesca è stato scritto tutto e di tutto. Tra gli studi più recenti, quello di Stefano Levi Della Torre (*Realismo di Dante*, Brescia, 2014) si basa su una tesi non nuova ma con nuovi obiettivi. «Realismo e fantasia – sostiene – si potenziano reciprocamente», al punto che è proprio il "realismo fantastico" a rendere credibili i fatti impossibili del poema. E fa notare che si è discusso, a livello popolare, perfino se il viaggio di Dante nell'oltretomba sia avvenuto davvero, tanta è la forza del realismo dell'opera (l'autore racconta che alcune donne, vedendo passare Dante, avessero osservato bruciature sulla sua barba e avessero creduto che quelli erano i segni del suo viaggio nell'Inferno. Dante, che aveva sentito quelle parole, aveva sorriso con ironia e si era allontanato).

La descrizione minuziosa, capace di rendere credibile l'impossibile, è un elemento usato fin dall'antichità (è evidente in Virgilio), ma nella *Commedia* è quasi costante. Prendiamo come esempio queste descrizioni del conte Ugolino, ci sembra di vedere la scena:

vidi 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 sovran li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca
[…]
La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.
(*Inf*., XXXII e XXXIII)

È «questa potente minuziosità descrittiva» che fa apparire vera la finzione di un'opera di fantasia, che rende credibile l'incredibile, che rende un fatto quotidiano verità letteraria. Un principio estetico che sarà alla base della grande letteratura successiva, fino al nostro Novecento. Pensiamo alla descrizione della ricucitura del *Visconte dimezzato* o alla vita impossibile del *Barone rampante* che vive sugli alberi. Fatti impossibili resi credibilissimi da una descrizione minuziosa e precisa.

La libertà e il libero arbitrio

Libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta (*Purg*., I) dice Catone Uticense a Dante. Catone com'è noto si uccise per non vivere sotto la dittatura di Giulio Cesare. Ma come si concilia questo alto senso della libertà con l'architettura complessiva della *Divina Commedia* ove non solo l'uomo ma tutto, natura compresa, è emanazione della volontà di Dio? Non è solo la questione del libero arbitrio – che Dante cerca più volte di spiegare al lettore – ma anche quella degli impedimenti limitanti la libertà umana. Dice Dante di Dio:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna.
(*Par*., XXXIII)

Dunque in Dio è, come in un unico libro, tutto quello che si apre nell'universo, tutto quello che accade sembra accadere sotto il "controllo" di Dio. E altrove:

Non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia sanza schermi?
(*Purg*. X)

Sulla questione della libertà Dante torna più volte nella *Commedia* ma il vincolo divino appare sempre molto forte. È nel *De Monarchia* che, infine, giunge a dichiarare i principi e i limitidella libertà umana:

Occorre sapere che vi sono certe realtà, quali le realtà matematiche, fisiche e divine, che, non essendo assolutamente soggette al nostro potere, noi possiamo soltanto conoscere, ma non fare. Vi sono invece altre realtà che, essendo soggette al nostro potere, noi possiamo non solo conoscere, ma anche fare.
(*De Monarchia*, Libro I, II)

Ne consegue che la trasgressione, quindi il peccato, secondo Dante non è l'esercizio della libertà sulle cose che si possono fare «*ma solamente il trapassar del segno*», (*Par*. XXVI) come fa dire ad Adamo. C'è poi un corollario: si può essere davvero liberi con la fantasia, con la scienza e la conoscenza. Nel canto XXXIII della terza Cantica della *Commedia* però compare, anche per questi aspetti, il limite invalicabile: allo stesso Dante la fantasia viene meno di fronte a Dio, lo vede ma di lui non sa dire.

La politica

Da uomo politico, Dante dà, ovunque e in tutti i suoi scritti, molta importanza alla convivenza civile dell'umanità. Nella *Commedia* ogni cantica ha un intero canto, il VI, dedicato esclusivamente alla politica.

Ma c'è un gran peccato nel mondo: l'inganno, anzi la frode, che Dante definisce come «*colei che tutto il mondo appuzza*» (Inf., XVII). E dà nome e volto a questo mostro che si presenta come uomo giusto, ma nella realtà ha in sé un veleno che infetta tutto il mondo. Il nome è Gerione, il mostro è un demone dal viso di uomo saggio e giusto, dal corpo di serpente e coda di scorpione. Ecco la descrizione nei versi della *Commedia*:

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto.
(*Inf*., XVII)

La doppia faccia, il Giano bifronte, il falso che ha faccia di verità, sono elementi molto vicini ai nostri tempi, alla demagogia dei nostri politicanti. Come risultano vicine le appassionanti e fiere parole tra Dante e Farinata degli Uberti quando parlano

degli scontri in Firenze tra le fazioni dei Guelfi e dei Ghibellini, dei Bianchi e dei Neri e dei bassi interessi che le fanno muovere. Ci sono episodi e parole scritti tanto tempo fa che sembrano parlare di tempi a noi contemporanei. Con le sue parole il Poeta indica ai posteri l'importanza della passione politica, ricorda più volte che lui stesso soffrì per questo, scelse perfino l'esilio, «*lo scendere e lo salir per l'altrui scale*», per non rinunciare alle sue idee. Bello è l'augurio, un augurio di pace, di Dante a Farinata: «*Deh, se riposi mai vostra semenza*». (*Inf.*, X)

La giustizia

Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapïenza e 'l primo amore.
(*Inf.*, III)

Dante nel *De Monarchia* scrive che «*la giustizia regna sovrana nel mondo quando risiede in un soggetto dotato di fortissima volontà e di sommo potere; ora, solo il Monarca è un soggetto di tal genere; quindi la giustizia regna sovrana nel mondo soltanto quando risiede nel Monarca*» (I, XI).

Qui Dante è del tutto medievale, la giustizia cala dall'alto, da Dio o dal monarca (si intravedono anche concezioni teocratiche), e deve essere accettata. Ma attenzione, ci sono aspetti importanti, utili per la nostra epoca nel pensiero di Dante. Egli giunge a parlare di giustizia in un'ottica di moralità civile e la considera una base importante. La cosa peggiore che possa accadere a un uomo è non essere sottoposto a giudizio. Dice infatti degli ignavi:

Misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.
(*Inf.*, III)

Essere sottoposti a giudizio è dunque un privilegio e poiché nessuno deve sottrarsi a questo momento è ovvio che ognuno dovrebbe tendere a operare per il bene comune. Il poeta dunque assegna alla giustizia un compito importante, morale e sociale e lo dice: il mondo è ordinato nel modo più perfetto quando in esso domina sovrana la giustizia. E aggiunge che la più grande nemica della giustizia è l'avidità, la brama sfrenata di beni: «*bisogna osservare che alla giustizia è massimamente contraria la cupidigia […]. Eliminata radicalmente la cupidigia, non vi rimane più nulla che si opponga alla giustizia*» (*De Monarchia*, I, XI)

Dante pare qui mescolare morale e giustizia. Questa sua denuncia della cupidigia sembra quasi parlare agli uomini dei nostri tempi.

Il bene comune

Pare incredibile che Dante, nel Medio Evo, quando secondo i principi feudali perfino ogni uomo è di "proprietà" di un altro uomo, abbia chiaro il principio di bene comune, di bene pubblico. Come risulta da questo passo che non ci sembra abbia bisogno di commenti:

Gli uomini tutti, cui la natura superiore ha infuso l'impulso ad amare la verità, sembrano dare il massimo valore al fatto di lavorare per i posteri, onde questi ricavino un arricchimento dalle loro fatiche, così come essi stessi sono stati arricchiti dal lavoro degli antichi. Stia quindi pur certo di aver mancato al proprio dovere colui che, dopo aver fruito di tanti insegnamenti forniti dalla società, non si cura poi a sua volta di recare qualche contributo al bene comune*: egli infatti non è un «albero che lungo il corso delle acque porta frutti nella sua stagione», ma piuttosto è una voragine perniciosa che ingoia sempre senza mai restituire quanto ha ingoiato. Perciò […] desidero non solo accrescere la mia cultura, ma anche portare frutti per il* bene pubblico*, dimostrando delle verità che altri non hanno mai affrontato.*
(*De Monarchia, incipit)*

La pace

Nella *Commedia* il termine *pace* è usato ben 36 volte, in situazioni diverse, in senso positivo quindi di buon augurio (*per la tua pace*, dice Francesca da Rimini), in senso negativo quando di essa ci si priva (*senza pace*). Un intero capitolo del *De Monarchia*, il IV del libro I, è dedicato ai valori della pace, condizione essenziale per l'uomo per poter operare per lo sviluppo e il progresso. La guerra, al contrario, è solo distruzione e arretramento culturale e intellettuale. Ma ecco le parole di Dante:

L'operazione specifica del genere umano preso nella sua totalità è

quella di attuare sempre tutta la potenza dell'intelletto possibile, prima mediante l'attività speculativa e poi, in forza e per estensione di questa, mediante l'attività pratica. Siccome nell'uomo singolo avviene che, vivendo in condizioni di calma e di tranquillità, si perfezioni in saggezza e in sapienza, è chiaro che – secondo il detto che ciò che vale per la parte vale per il tutto – anche il genere umano, vivendo nella quiete, cioè nella tranquillità della pace, può compiere, nel modo più libero e facile, la sua attività specifica che è quasi divina, secondo il detto: «Lo facesti di poco inferiore agli angeli». Di qui appare evidente che la pace universale è il massimo dei beni che sono ordinati alla nostra felicità […] Di conseguenza si è potuto individuare nella pace universale il mezzo più immediato per giungere a quella felicità cui sono ordinate, come a fine ultimo, tutte le nostre attività; dobbiamo quindi assumere questa pace come principio che sorregge tutti i ragionamenti successivi, principio che era necessario stabilire, come si è detto, quale punto di riferimento prefissato cui ricondurre, come a verità assiomatica, tutte le altre verità che emergeranno dalle nostre dimostrazioni.
(*De Monarchia*, I, IV)

La scienza

Nel *Convivio* (I, 1) Dante scrive:

Tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da providenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti. Veramente da questa nobilissima perfezione molti sono privati per diverse cagioni, che dentro a l'uomo e di fuori da esso lui rimovono da l'abito di scienza.

Dunque, sostiene il Poeta senza mezzi termini, noi esseri umani abbiamo un naturale bisogno di conoscere, è la scienza lo strumento che può perfezionare la nostra anima. Non solo: da questo stato di conoscenza dipende la nostra felicità, alla quale tutti tendiamo.

Questo concetto del *Convivio* sta alla base del celebre discorso di Ulisse ai suoi uomini:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza
(*Inf.*, XXVI)

La terzina è molto nota perché racchiude con grande efficacia quanto scritto più distesamente nel *Convivio* e altrove.

La bellezza

San Francesco con il *Cantico delle creature* esalta e magnifica le bellezze della natura e delle cose concrete del mondo. Dante rivolge invece l'attenzione alla bellezza della natura umana, sono le persone a essere belle o brutte nel loro animo, nella loro coscienza: E le persone belle sono quelle che muovono grandi sentimenti. Dice Francesca:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
(*Inf.*, V)

Sono gli occhi lieti che possono *"ridere una bellezza"* e spesso sono gli occhi della donna a essere tanto espressivi. L'espressione "donna bella" è ripetuta più volte nella *Commedia*. Non solo, a "donna bella" anche Virgilio chiede di essere comandato:

donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi
(*Inf.* II)

E nel *Convivio* (I, 5), finalmente il Poeta spiega anche quando e come l'uomo è bello:

Pare l'uomo essere bello, quando le sue membra debitamente si rispondono; e dicemo bello lo canto, quando le voci di quello, secondo debito de l'arte, sono intra sé rispondenti. Dunque quello sermone è più bello, ne lo quale più debitamente si rispondono [le parole; e più debitamente si rispondono] in latino che in volgare, però che lo volgare seguita uso, e lo latino arte: onde concedesi esser più bello, più virtuoso e più nobile.

La speranza

Dante pone nel *De Monarchia* la speranza con la fede e la carità, le tre virtù teologiche. Ma poi nei suoi scritti, in particolare nella *Commedia*, insiste a tal punto sulla parola speranza da presentarla come una virtù umana di straordinaria utilità, quasi pratica.

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate è scritto sulla porta dell'Inferno. La perdita della speranza è dunque la più grave perdita umana. Il Poeta di fronte alle fiere è disperato solo quando perde *la speranza de l'altezza*, cioè di salire il colle della salvezza. Gli ignavi, i più disprezzabili della *Commedia*, non hanno nemmeno *speranza di morte*, mentre ai lussuriosi *nulla speranza li conforta mai*.

Invece *la speranza ha fior del verde*, rende *li soffriri men duri*, è *fontana vivace,* è ripetuto nella *Commedia.* Chissà se rende anche la vita meno dura, Dante non lo dice.

Dio

L'impalcatura tomistica permea tutta la filosofia dantesca al punto che Dio appare, né potrebbe essere altrimenti, come Colui che tutto può.

> *Vuolsi così colà dove si puote*
> *ciò che si vuole e più non dimandare,*

ripete due volte Virgilio ai demoni che vogliono ostacolare Dante. Non solo, il Poeta è talmente abbagliato dalla visione di Dio che perfino la fantasia, unica possibilità per l'uomo di uscire dal mondo e di creare mondi diversi, viene offuscata, annientata.

Se tuttavia osserviamo il comportamento di Dante, questa visione di Dio ci appare attenuata. Il Poeta mostra più volte pietà per chi è stato condannato dalla Giustizia di Dio. Sviene di fronte alle anime impaurite dalla violenza di Caronte, sviene di fronte all'amore di Francesca, inorridisce di fronte alle pene sia dei dannati che dei purganti. Espliciti sono questi suoi pensieri e le giustificazioni di fronte a Paola e a Francesca:

> *Quand' io intesi quell' anime offense,*
> *china' il viso, e tanto il tenni basso,*
> *fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».*
>
> *Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,*
> *quanti dolci pensier, quanto disio*
> *menò costoro al doloroso passo!».*
>
> *Poi mi rivolsi a loro e parla' io,*
> *e cominciai: «Francesca, i tuoi martìri*
> *a lagrimar mi fanno tristo e pio.*

Dante, così possente e allo stesso tempo sensibile, non trova altra possibilità che piangere di fronte alla crudeltà delle pene divine. Una contraddizione che diviene tuttavia alta letteratura.

Il grottesco

La critica dantesca mantiene, giustamente, sempre un tono molto alto. Chi si accinge invece a presentarlo ai giovani di oggi potrebbe trovare anche ipotesi di lettura diverse, quelle per esempio della tradizione popolare a cui abbiamo già alluso. Si potrebbero ricercare, come qualcuno ha fatto (pensiamo al citato Bracciolini) elementi nuovi: Dante non è solo un saggio severo e sapiente, è anche ironico e pungente.

Per leggere Dante in quest'ottica occorre trascurare i significati allegorici e le complicazioni tomistiche. Ci permettiamo pertanto di proporre una delle più grandi parodie della *Commedia*, *L'Inferno di Topolino*: scritto nel 1949 da Guido Martina e disegnato da Angelo Bioletto è più volte ristampato e visibile anche su internet. *L'Inferno di Topolino* è un capolavoro disneyano adatto non solo ai bambini, anzi richiede una certa maturità per la sua comprensione vera.

Tentiamo infine un banale esempio. Quando a Dante viene il dubbio del perché chi è nato in India o in altre parti del mondo o è nato prima di Cristo debba finire o nel limbo o tra i dannati, gli viene risposto:

> *Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna,*
> *per giudicar di lungi mille miglia*
> *con la veduta corta d'una spanna?*
> (*Par*. XIX)

Si potrebbe evidenziare il suo imbarazzo che in qualche modo emerge dai suoi versi e comunque si potrebbero immaginare seri risentimenti del nostro Poeta: lui che ha raggiunto il Paradiso e ha visto Dio, possibile che non possa vedere a un palmo dal naso?

È solo uno dei tanti esempi possibili.

Se leggiamo Dante con questa lente nuova, forse scopriamo anche altri significati della *Commedia*. Il Poeta stesso ci dice che tanti sono i significati nascosti «*sotto il velame de li versi strani*».

Chissà se nelle sue parole non c'era anche l'allusione a questi aspetti giocosi. ■

Letture e riletture

L'UNIVERSO EDITORIALE INTORNO ALL'OPERA DANTESCA

Paola Parlato

In occasione dei settecento anni dalla morte di Dante Alighieri continuano a susseguirsi celebrazioni, convegni, dibattiti e le ristampe con nuovi commenti critici della *Divina Commedia*, una delle opere più alte della letteratura di tutti i tempi, quello che viene definito un grande classico. Questa definizione consegna certamente un'opera alla fama e all'immortalità, ma la condanna a una rigida sacralità, la rende quasi sempre patrimonio esclusivo di critici e accademici.

Esistono però interpretazioni diverse del concetto di classico; Somerset Maugham sostiene ad esempio che «Ciò che rende tale un classico non è il fatto che venga acclamato dai critici, analizzato dai professori, studiato nei corsi universitari, ma che i lettori, una generazione dopo l'altra, vi traggano piacere e giovamento spirituale». Ed è certamente quello che è accaduto negli ultimi 700 anni all'opera di Dante. Una prova della popolarità della *Commedia* è il fatto che nel corso del tempo ha conosciuto trasformazioni in forme di "volgari" ben diversi da quello di Dante, cioè vere e proprie traduzioni dialettali, come la versione siciliana del '600, seguita dal *Paradiso* in dialetto calabrese, e ancora diverse versioni settecentesche napoletane e veneziane, traduzioni bolognesi e friulane, fino poi a quella milanese del Porta. Esperienze deplorevoli secondo quelli che invocano la purezza e l'inviolabilità dell'opera, convinti come sono che un classico della letteratura meriti il rispetto totale della sua stesura originaria e una fruizione adeguatamente "colta" da parte della critica e dei lettori.

Un altro tema molto dibattuto e controverso è quello della legittimità di riduzioni, semplificazioni, e parodie – che pure non sono mancate – destinate alla fruizione dei più semplici, dei lettori meno dotati di strumenti linguistici e culturali. Queste esperienze sono state generalmente considerate – e quasi sempre a ragione – cattiva letteratura, produzioni prive di valore e di buon gusto, che riescono solo a mortificare la bellezza della poesia, senza peraltro elevare il livello della comprensione e della capacità di interpretazione del testo.

Ma l'analisi della diffusione dell'opera di Dante, della sua straordinaria "popolarità" rispetto allo standard del tempo induce un'ulteriore più approfondita riflessione. Il successo della poesia di Dante è andato da subito ben oltre i livelli di coinvolgimento di un lettore medio-alto. La *Divina Commedia* rimane l'opera del passato più letta e studiata, declamata da studiosi e attori in letture pubbliche, ma anche recitata a me-

moria da persone per nulla colte. In particolare fra le tre cantiche è l'Inferno quella che da sempre ha acceso l'immaginario di quanti ne hanno letti (ma più spesso solo ascoltati, visto che molti ammiratori dell'opera di Dante erano analfabeti) i versi. I motivi di tanta popolarità sono da ricercarsi nella straordinarietà del viaggio e dell'architettura dell'aldilà dantesco, nella bellezza della poesia ma anche nella profonda umanità dello sguardo che si posa sulle miserie e le debolezze come sulle eroiche virtù.

Dante nella letteratura per l'infanzia

Sono proprio questi gli stessi elementi della *Commedia* che affascinano i lettori più giovani, quando hanno l'opportunità di avvicinarvisi. Infatti il mito, l'epos risultano molto più vicini ai gusti dei bambini di quanto si potrebbe credere, le storie degli eroi li affascinano come racconti fantasy del nostro tempo e così opere come l'*Iliade*, l'*Odissea*, l'*Eneide*, la *Divina Commedia*, l'*Orlando furioso* eccitano la fantasia e la voglia di avventura, mentre educano silenziosamente ai grandi sentimenti e alla bellezza della poesia.

Per i bambini e i ragazzi più piccoli le opere classiche nella loro versione integrale però non risultano certo di facile accesso, ad esempio la lingua poetica del '300, così come la religiosità medievale risultano assolutamente distanti dal loro mondo, quando non incomprensibili. È evidente quindi che l'unico modo per presentare un'opera di tanta grandezza ai ragazzi è quello di ridurla, reinterpretarla, spiegarla o illustrarla.

Nonostante le perplessità di molti rispetto alla scelta di semplificare un'opera altissima come quella di Dante al livello della comprensione infantile, numerose sono state negli anni le versioni ridotte, parafrasate, riassunte, illustrate, in prosa, in versi e persino a fumetti. Proprio il fumetto è stato il linguaggio di una delle prime "trasformazioni" dell'opera di Dante destinata ai più piccoli. Si tratta de *L'inferno di Topolino* pubblicata da Mondadori tra l'ottobre 1949 e il marzo 1950, realizzata dallo sceneggiatore Guido Martina autore dei dialoghi e delle didascalie in versi e disegnata da Angelo Bioletto.

Dopo di questa si sono susseguite molte altre esperienze di "manipolazione" della *Commedia* ad uso di ragazzi, non sempre pregevoli. Molte però risultano di ottima qualità e hanno il merito di introdurre precocemente i più piccoli a una grande opera, che diventerà per loro più tardi oggetto di studio. È importante infatti ricordare che lo studio di un'opera proposta dalla scuola non sempre ne facilita la comprensione profonda e talvolta ne guasta il piacere della lettura. Al contrario, l'incontro precoce – sia pure in una edizione ridotta – con un'opera che affascina da piccoli, può predisporre a una lettura adulta più consapevole e proficua.

In occasione della celebrazione dei settecento anni dalla morte di Dante, alle già numerose pubblicazioni per bambini e ragazzi si sono aggiunte nuove riscritture, stampate o ristampate per l'occasione. Tra queste non mancano, come sempre, parodie, riassuntini, racconti a fumetti di discutibile qualità. E tra le numerose produzioni Disney sulla *Divina Commedia* spunta quest'anno edito da Giunti *PaperDante. Letteratura a fumetti* realizzato dallo sceneggiatore Augusto Macchetto, la disegnatrice Giada Perissinotto e il colorista Andrea Cagol.

Qui di seguito sono citati a mo' di esempio solo alcuni di questi libri per ragazzi di più recente produzione o ristampe.

La Divina Commedia di Daniele Aristarco con le illustrazioni di Marco Somà, Einaudi Ragazzi 2021

Vai all'inferno, Dante! Luigi Garlando, Rizzoli, 2020

La Commedia di Dante di Ermanno Detti, Giunti, I ed. 2017

La Commedia di Paolo di Paolo con le illustrazioni di Matteo Berton, La Nuova Frontiera Junior, I ed. 2015

Dante, sommo poeta, di Beatrice Masini con le illustrazioni di Fabiano Fiorin, EL, I ed. 2015

L'amore segreto. Vita di Dante Alighieri di Angela Nanetti, Giunti, 2021

Dante e le infernali scienze di Luca Novelli, Editoriale Scienza, 2021

L'inferno in poche parole di Roberto Piumini, Einaudi Ragazzi, I ed. 2016

La Divina Commedia di Arianna Punzi, illustrata da Desideria Guicciardini, Lapis, 2021

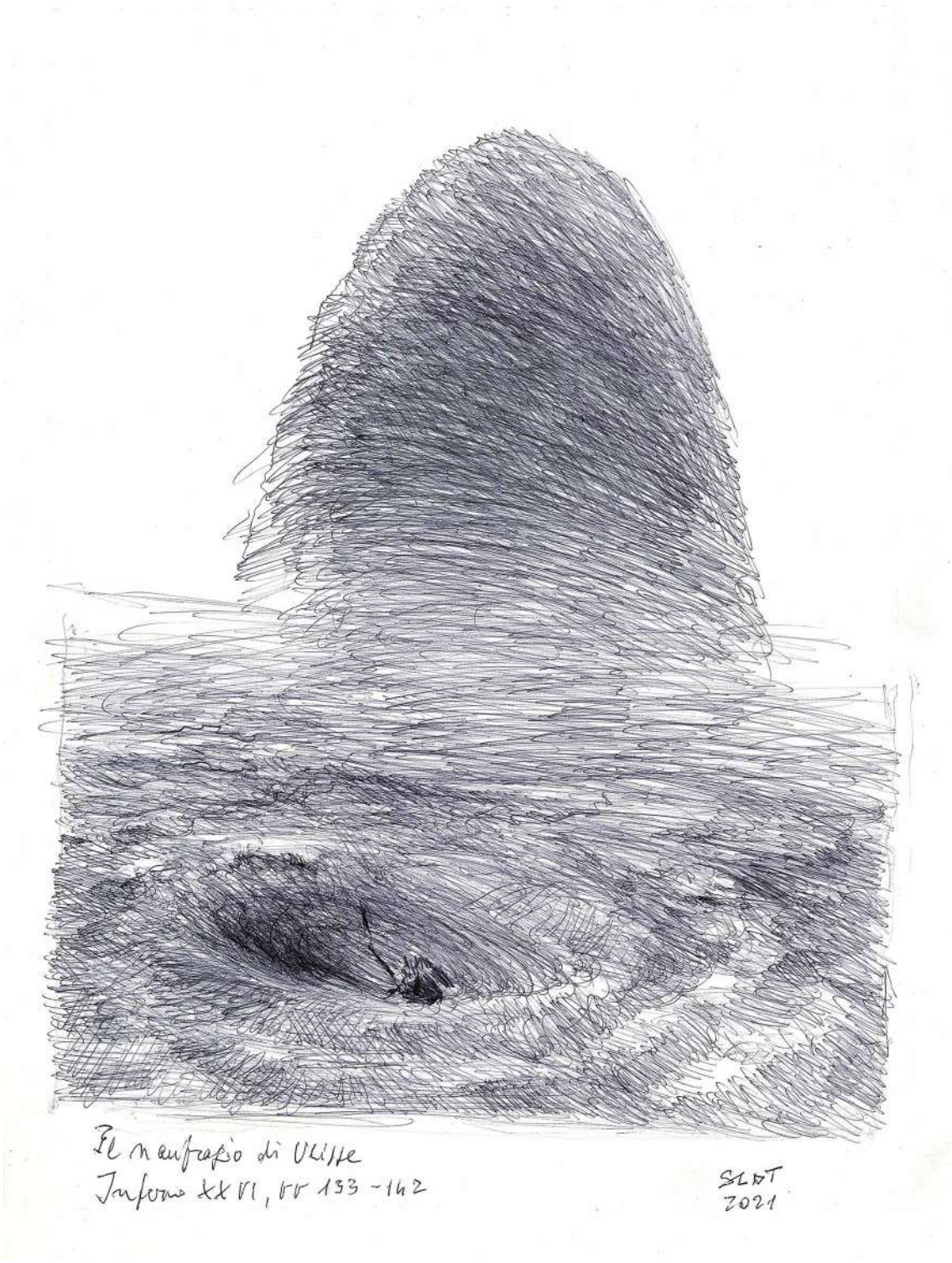
Dante era un figo! di Annalisa Strada, Piemme, 2020. ■

PARTE SECONDA

IL VIAGGIO E LA META

PER UN PERCORSO DIDATTICO-LETTERARIO SULLE ORME DELL'ULISSE OMERICO E DI QUELLO DANTESCO*

* Per una trattazione più ampia del tema, con ricca bibliografia, v. Piero Boitani, *Il grande racconto di Ulisse*, il Mulino, Bologna 2016.



disegno di Stefano Levi Della Torre

Ulisse e le contraddizioni dell'uomo moderno

TRA ANSIA DI SAPERE E INQUIETUDINI

(SCHEDA DIDATTICA)

Protagonista indiscusso dell'*Odissea* di Omero, poema epico composto nell'VIII secolo a.C., è Ulisse, il cui "mito" – con valenze diverse – si è di continuo riproposto nella letteratura e nella storia – dall'antichità ad oggi –[1] giungendo a interessare anche i nostri giorni. Non a caso, storie che lo vedono protagonista, sono presenti nelle più varie aree del mondo, ivi comprese l'araba, la giapponese, la cinese e la russa. Per molti aspetti, dunque, non è azzardato affermare che l'eroe greco è il primo uomo "moderno" dell'antichità: un ossimoro, questo, che sta anche a significare come in ognuno di noi ci sia qualcosa di Ulisse.

Fin dall'*incipit* del poema omerico comprendiamo che Ulisse, uomo "poliedrico"[2] e dal multiforme ingegno, è non solo il vincitore della guerra di Troia, da lui conquistata in virtù dell'intelligenza e dell'astuzia; è anche, come apprenderemo in seguito, il supremo artigiano in possesso della *techne* (arte, mestiere). In virtù di questa sua abilità, egli costruirà il celebre cavallo di legno, la zattera con la quale si allontanerà da Circe, il suo stesso letto nuziale. A queste sue capacità, va aggiunta quella di essere un navigatore esperto e un maestro di retorica.

E tuttavia, pur nel riconoscimento di questa sua poliedricità, per Omero egli rimane l'uomo della *metis* (astuzia unita a prudenza), in ragione della quale ricorre a stratagemmi e insidie che non hanno nulla di banale. Ad esempio, il cavallo di legno da lui ideato, non è affatto un volgare trucco: è, al contrario, uno stratagemma utile e geniale.

È dunque proprio con l'ausilio della *metis* che l'itacese riesce a risolvere situazioni a tutta prima impossibili; di qui l'importanza che lo eguaglia ad Achille, presentato da Omero come il più forte di tutti gli eroi. Senza di essa, infatti, né la guerra di Troia sa-

rebbe stata vinta, né il Ciclope Polifemo sarebbe stato sconfitto. Ulisse, insomma, sempre in grado di esercitare le astuzie della mente, affronta le situazioni più intricate affidandosi all'invenzione. Di più: dotato della capacità di saper vedere – o meglio antivedere – le conseguenze delle sue parole o dei suoi gesti, è in grado di mettere in campo una capacità speculativa che, estranea ad altre culture, costituisce l'essenza stessa dell'uomo occidentale, tanto da poter affermare che la rinuncia alla conoscenza, inconcepibile per Ulisse, lo è altrettanto per noi.[3]

Alla fine della guerra di Troia Ulisse, partendo alla volta di Itaca, è costretto ad errare per il mondo allora conosciuto per dieci anni, otto dei quali trascorsi in compagnia di donne avvenenti.[4] Da questo punto di vista si può dire che l'*Odissea*, più di ogni altro poema, assegna un ruolo di primaria importanza all'elemento femminile, certamente più di quanto si registri nel resto della letteratura mondiale. Nei momenti decisivi del racconto, costante è la presenza di donne, anche se una sola tra esse spicca, giungendo perfino ad eguagliarlo: si tratta di Penelope, intelligente e astuta non meno di lui.[5]

Ma, pur nel novero di tanti e diversi temi, ce n'è uno che tutti li sovrasta, quello del "*nostos*" ("ritorno" a casa), con il corollario che lo accompagna: la struggente nostalgia per la casa e la famiglia lontane. Questa pulsione, vissuta alla stregua di una "malattia del ritorno", costituisce un inedito *topos* letterario. Esso è infatti comprensivo di una serie di domande la cui rilevanza, davvero universale, riguarda anche l'oggi. Chiunque viaggi, infatti, manifesta sempre il desiderio di tornare, di avere dei punti fermi nella vita, di mettere radici, o, se lontano da casa, ricongiungersi a esse.

Da questo punto di vista, Ulisse – oltre a essere l'eroe rappresentativo per eccellenza dell'esperienza umana, dell'intelligenza e della conoscenza – è anche una sorta di prototipo della difficile arte della sopravvivenza. Ritorno e "non-ritorno", del resto, non sono forse speculari al rapporto drammatico che intercorre tra essere e non-essere, ovvero – ponendo la questione su un altro piano – tra Ulisse e Amleto? Scrisse Calvino: «Se leggo l'Odissea, leggo il testo di Omero, ma non posso di- menticare tutto quello che le avventure d'Ulisse sono venute a significare durante i secoli, e non posso non domandarmi se questi significati erano impliciti nel testo o se sono incrostazioni o deformazioni o dilatazioni».[6]

Le interpretazioni dal mondo antico a Dante

La poliedricità della figura Ulisse non esclude alcune schematizzazioni, che dettero luogo a due differenti tradizioni che, fin dall'antichità, si sono avvicendate nel tempo. Nella prima – che risale al Virgilio dell'*Eneide*, all'Ovidio delle *Metamorfosi*, allo Stazio dell'*Achilleide*, per giungere fino al Dante del XXVI canto dell'*Inferno* – l'eroe greco è presentato come un imbroglione, un mentitore, un profittatore camaleontico, un oratore illusionista, un consigliere fraudolento. Nella seconda, che risale a Cicerone, Orazio, Seneca, Plotino, Boezio, per giungere fino allo stesso Dante – che lo raffigura come l'uomo appassionato dell'esperienza del mondo, l'intrepido navigatore dell'ignoto –, egli diventa modello di virtù e saggezza, vincitore del vizio, nobile ricercatore della conoscenza, nonché ideale dell'uomo "classico" e persino paradigma del "mistico".

Queste due tradizioni, in realtà, si consolidano non a caso in ambiente romano, a sottolineare l'ambivalente atteggiamento della cultura romana rispetto a quella greca. In epoca medievale, possiamo dire che l'originalità di Dante consista proprio nel fatto che egli accoglie entrambe le tradizioni, della cui sintesi si farà interprete.

Per altro occorre ricordare che il grande fiorentino non conosce il testo di Omero, dal quale è lontano più di duemila anni; conosce soltanto quelle versioni della storia di Ulisse che gli sono giunte dai mitografi, da Virgilio, da Ovidio e dai loro commentatori, nonché dalle molteplici allusioni presenti in autori classici come Cicerone, Orazio, Seneca, Lucano.

Si può sostenere che, mentre l'Odisseo omerico punta al ritorno, l'Ulisse dantesco tende alla conoscenza e all'esperienza del mondo. L'Ulisse di Dante non è spinto da alcun affetto familiare, che lo solleciti a un ritorno a casa; non conosce la nostalgia del *nostos* presente nell'eroe greco.

Ulisse e le contraddizioni dell'uomo moderno

Dante ci dice che Ulisse, dopo un anno di sosta, quasi di prigionia, presso Circe – la cui dimora era "presso a Gaeta" –, mosso dall'ardore «a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore», si lancia «per l'alto mare aperto» con la sola nave e i pochi compagni rimastigli, navigando nel Mediterraneo in direzione dell'occidente. Giunti ormai «vecchi e tardi» allo Stretto di Gibilterra, «dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta», i marinai che compongono il suo equipaggio sono da lui persuasi – con un discorso che fa appello alla loro natura di uomini creati «per seguir virtute e canoscenza» – a oltrepassare le Colonne per fare «esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente», nonostante essi siano ormai giunti all'ultima "vigilia" del loro vivere. Ottenutone l'assenso, la nave volge decisamente la prua verso l'Oceano in un «folle volo», dando corso a un viaggio che, durato cinque mesi, sembra svolgersi soltanto alla luce delle stelle e della luna. All'improvviso, l'eroe e i suoi uomini scorgono una montagna altissima, «bruna per la distanza», la cui vista li riempie di gioia perché essi la credono la ´Nova Terra'. In realtà essa, posta agli antipodi di Gerusalemme, rappresenta, nella geografia dantesca, il Purgatorio, in cima al quale si trova il paradiso terrestre. Proprio da lì si leva però un ´turbo' di vento e tempesta che avvolge la nave in gorghi vorticosi, la fa girare e alla fine affondare, ´com'altrui piacque', ´infin che 'l mar fu sovra noi richiuso'.

L'Ulisse dantesco, dunque, se da una parte è condannato all'inferno in ragione delle frodi, dall'altra è invece assolto – anzi esaltato – in ragione della sua sete di conoscenza. Il suo viaggio, infatti, è un vero e proprio inno dedicato alla mente umana, che osa spingersi oltre ogni limite.

Dante insomma, con la sua rielaborazione del mito di Ulisse, contrappone di fatto il mondo antico – di cui avverte il tramonto – a quello nuovo che sta per nascere. Così facendo, egli compie di fatto una svolta decisiva, preconizzando l'avvenire di un mondo nuovo. Si può sostenere che, dopo di lui, il mito di Ulisse non sarà più lo stesso. Dopo Dante l'originale omerico sarà affiancato, quando non modificato o sostituito, dal modello concepito dal grande fiorentino. A tale proposito, è necessario tenere a mente due considerazioni. La prima: Dante apre il *Convivio* con la memorabile frase aristotelica: ´tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere'. Non va peraltro trascurato il fatto che nel 1291 – due secoli prima di Colombo e qualche decennio prima della *Commedia* – i fratelli Ugolino e Vadino Vivaldi, genovesi, in un viaggio senza ritorno, varcarono lo stretto di Gibilterra – come ci racconta il cronista coevo Iacopo Doria –, dirigendosi ´*ad partes Indiae*, *per mare Oceanum*'. Dunque, l'esplorazione del mondo, al di là delle Colonne d'Ercole, non era estranea alla sensibilità dell'epoca di Dante.

La seconda considerazione: dal tardo Quattrocento in poi, l'Ulisse dantesco verrà letto da interpreti e scrittori come prefigurazione poetica del navigatore e dello scopritore. Di conseguenza, la "Nova Terra" del canto XXVI dell'*Inferno* verrà letta come profezia del Nuovo Mondo, al punto che nel canto XV della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso Ulisse è presentato come il precursore sfortunato di Cristoforo Colombo.

In realtà, per la concezione del mondo che mostra di avere, l'Ulisse dantesco era già in qualche modo predestinato a divenire il simbolo del viaggio dell'uomo – nello spazio e nel tempo – che, nel suo costante ripetersi, non termina mai; questo Ulisse può essere dunque considerato come l'antesignano della conoscenza quale noi oggi la concepiamo.

Altri "viaggi" e altri confronti

Il tema del naufragio, con il quale si conclude il canto XXVI dell'*Inferno*, ricompare in altra forma – e con diversa conclusione – nell'idillio di Giacomo Leopardi *L'Infinito*, una delle prove poetiche più alte della nostra letteratura.

Il luogo di fronte al quale ci troviamo, questa volta, non è il mare; è quello del colle solitario dove il poeta recanatese era solito recarsi, con lo sguardo perduto nel vuoto, in estatica contemplazione. La presenza di una siepe – quasi un nuovo stretto di Gibilterra – gli esclude dalla vista ´tanta parte dell'ultimo orizzonte'. La siepe, di conseguenza, potrebbe essere equiparata alla dantesca piccolissima veglia dei sensi che ci rimane;

essa rappresenta insomma la soglia oltre la quale si distende il mondo invisibile. Aldilà di questa barriera, esile e ingannevole, si profila la linea dell'"ultimo orizzonte". In quanto "ultimo", esso, se da una parte desta in noi un sentimento di dolore e di malinconia, dall'altra eccita una sensazione di piacere, a causa dell'infinità dell'idea che la parola "ultimo" contiene.

La ragione del dissidio che dolore e piacere generano in noi si traduce nel sentimento di sentirci morire alla vita, di percepirne il termine, e al tempo stesso desiderarlo, in quanto prologo al nulla. Siamo, col pensiero, aldilà dei limiti oltre i quali non ci dovremmo inoltrare: per dirla con Dante, nell'alto passo «che non lasciò già mai persona viva». Lì, nell'infinito spazio che si apre nella nostra mente, non vi è più "nulla"; di conseguenza, dinanzi a tale vuoto il nostro animo si perde, il cuore vien meno rabbrividendo dallo sgomento. Quando il vento stormisce fra gli arbusti, il "qui" e il "lì" si proiettano per noi nel tempo; dilatandosi all'infinito silenzio della morte, risponde la voce della vita. In un contrasto tra il presente vivo e palpitante e le «morte stagioni» del passato, fra il nostro oggi e la storia sepolta di ciascuno di noi e dell'umanità intera.

In tale "mare aperto" il nostro "pensiero" annega e in esso ci è "dolce" fare naufragio. Il poeta, dall'alto del colle solitario, come fosse – potremmo dire – sulla sponda del pelago, evoca il "principio" di tutte le cose, cioè la natura vergine e intatta, con cinque sole parole: siepe, orizzonte, vento, piante, mare. È la poesia che «si finge» l'infinito dietro a questa immobile («sedendo») avventura di un attimo, che ha come fine il sempre e il mai. Nella contemplazione, nello stupore attonito della "plaga" e il "silenzio infinito delle cose", il "qui" e il "lì", l'*arché* (il principio) e il *telos* (la fine). Ma occorre ricordare che la *dulcedo naufragii* (dolcezza del naufragio) non ha mai fatto parte dell'orizzonte di Ulisse.

Pochi anni prima, tra il 1802 e il 1803, Ugo Foscolo, nel sonetto *A Zacinto*, aveva riproposto un altro tema classico presente nell'*Odissea*: quello del *nostos*. Esso, più di un secolo dopo, ricomparirà nell'*Ulisse* di Joyce, una sorta di "archeologia" dell'immagine europea e moderna dell'uomo attinta all'antico. In Italia, invece, a differenza del mondo anglosassone, il modello omerico resta inestricabilmente legato a quello dantesco. L'interesse dei nostri poeti sembra essere tutto rivolto all'ultimo viaggio di Ulisse: quello profetizzato da Tiresia nell'*Odissea* e compiuto da una parte nell'*Inferno* di Dante e dall'altra, realmente, da Colombo nel 1492.

Per Pascoli questo tema e la stessa figura di Odisseo – cui dedica ben cinque componimenti – divengono quasi ossessivi. Nel 1904, nei *Poemi conviviali*, egli pubblica una composizione in ventiquattro parti – tante quanti i libri dell'*Odissea* –, nella quale narra il fatidico "Ultimo viaggio". Al termine del lungo errare di Odisseo c'è di nuovo, come nell'Inferno, la morte. Da Itaca, vecchio ma stanco del focolare domestico, l'eroe inquieto parte con l'aedo Femio e con i suoi antichi compagni per un viaggio che ripercorre le tappe del suo itinerario favoloso. Nell'isola di Eea non c'è però alcuna Circe, perché la tempesta del desiderio si placa nella vecchiaia; e qui, presso il palazzo della maga, Femio muore, lasciando la sua cetra appesa ai rami di un albero. Dall'isola delle capre i Ciclopi sono spariti, sostituiti da una stirpe di pastori bonari e ospitali che conoscono Polifemo soltanto tramite le leggende raccontate dai padri. L'eroe vuole però ancora gustare il "bello" che rimane all'uomo – "saper le cose" – e fa vela verso le Sirene in cerca della verità: una verità mitica e illusoria. La nave passa davanti ad Ade, alle isole del Loto, del Sole e di Eolo, fra le Rupi erranti, in mezzo a Scilla e Cariddi. Poi, nella bonaccia, ecco infine il prato fiorito delle Sirene circondate da un mucchio di ossa. Non più legato all'albero della nave, Odisseo vorrebbe fermarsi, le chiama, chiede loro chi egli sia stato e chi sia ora. Al fondo di questa ricerca di verità c'è, dunque, la conoscenza di sé stessi. Immote, le sirene guardano fisse in avanti senza cantare, senza pronunciare parola. Egli le implora ancora una volta, ma la nave si spezza fra i due scogli: il cadavere nudo di Odisseo viene portato dalla corrente sull'isola deserta di Ogigia «che frondeggia nell'ombelico dell'eterno mare». Calipso, senza essere udita da alcuno, ulula

alle onde sterili il proprio lamento contro colui che non aveva accettato da lei l'immortalità. Vita, amore, avventura, gloria, conoscenza: tutto è finito. Inesorabilmente, la "piccola vigilia" della vecchiaia conduce alla morte, che nega persino la possibilità di conoscere noi stessi, di sapere chi veramente siamo.

L'Odisseo di Pascoli è una risposta a quello di D'Annunzio, che compare in *Maia*, la prima delle *Laudi*, pubblicata nel 1903:[7] qui l'eroe greco dichiara di volere il tutto; una rilettura di Dante, questa, destinata a non avere grande fortuna, e che palesemente risente della visione superomistica di Nietzsche:

Sol una è la palma ch'io voglio
Da te, o vergine Nike:
l'Universo! Non altra.
Sol quella ricever potrebbe
da te Odisseo …

La tradizione continua nella contemporaneità

Nel 1944 un giovane ebreo italiano, appena laureato in chimica, Primo Levi, fu catturato dai fascisti sulle montagne piemontesi, consegnato ai nazisti che occupavano l'Italia settentrionale, e spedito con migliaia di altri uomini e donne nel campo di concentramento di Auschwitz. Levi narrò le vicende della sua prigionia in un libro pubblicato nel 1947, divenuto ben presto famoso in tutto il mondo: *Se questo è un uomo*. La vita in un campo di sterminio è in ultima analisi indicibile, in quanto non-vita. Ma l'autore ha composto il suo libro come un Inferno e una nuova *Bibbia*: le sue pagine commuovono il lettore tanto quanto la prima cantica della *Commedia* e il *Libro di Giobbe*. L'undicesimo dei diciassette capitoli si intitola "Il canto di Ulisse". In esso lo scrittore torinese narra di come – in un giorno di giugno del 1944 – egli fosse stato scelto dal giovane alsaziano Jean Samuel, detto Pikolo, del Kommando chimico, come compagno di corvée, dovendo recarsi a prendere la marmitta da cinquanta chili contenente il rancio quotidiano per i detenuti. Nel cammino di un chilometro verso le cucine, che Jean rallenta di proposito per godere di un'ora di relativa libertà senza destare sospetti, i due parlano delle proprie case, delle madri, dei propri studi. Jean, che ama l'Italia, vorrebbe imparare l'italiano e Levi inizia subito un corso rapido di lingua. All'improvviso, gli viene in mente il canto XXVI dell'I*nferno*. Tenta di spiegare chi sia Dante, che cosa siano la Commedia e il contrappasso, quindi incomincia a recitare l'episodio di Ulisse, a tradurlo e a commentarlo. La memoria accusa qualche lacuna, ma un verso però emerge indelebile nella sua mente, provocando una reazione immediata: *Ma misi me per l'alto mare aperto* e spiega a Jean che "misi me" non corrisponde a "je me mis"; "è molto più forte e più audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso". "L'alto mare aperto" è il luogo dove «l'orizzonte si chiude su se stesso, libero diritto e semplice», quando non rimane che l'odore di mare; ovvero una di quelle «dolci cose ferocemente lontane» dalla realtà di Auschwitz. La memoria soffre un'altra lacuna e Levi è costretto a raccontare il folle volo in prosa ("un sacrilegio"); eppure si accorge solo ora, nel Lager, che la proibizione, «acciò che l'uom più oltre *non si metta*», riguarda proprio l'impulso stesso di Ulisse (*misi me*): come se la poesia acquistasse un senso più profondo nel ricordo in mezzo alla morte-in-vita del lager.

Ma questo nostro *excursus*, iniziato dalla Grecia non può che ricondurci in Grecia, dove i poeti greci del Novecento ritrovano nell'eroe omerico le radici della propria storia personale e nazionale. Ad esempio L'*Odissea* di Nikos Kazantzakis è un poema di 33.333 versi di 17 sillabe, appositamente adottato per ricreare l'effetto dell'esametro antico. La storia che racconta questo poema parte dalla fine dell'*Odissea* omerica. Ulisse in questo caso è costretto a ripartire quando scopre un complotto delle donne di Itaca che assieme a Penelope e allo stesso Telemaco, si preparano a ucciderlo. Raccoglie una ciurma di cinque uomini, costruisce una nave e la prima meta è Sparta dove Menelao, vecchio e imbolsito, lo delude. Elena invece è ancora bellissima e Ulisse la porta via con sé. A Creta però l'eroe cede Elena a un biondo giardiniere e si reca in Egitto dove risale il Nilo in cerca delle sue

sorgenti. Poi combatte, rovescia governi, incontra la Morte e passa una giornata in sua compagnia (si addormentano assieme, la Morte sogna, e l'incubo da cui desidera risvegliarsi al più presto è l'opposto degli incubi umani: essa infatti sogna la vita). Incontra filosofi, Gesù Cristo, personaggi mitologici. Il viaggio si trasforma in un viaggio nel tempo in cui Ulisse e i suoi compagni si disfano delle enormi ricchezze accumulate a Eliopoli. Arrivano in Sudafrica. Di qui Ulisse s'imbarca su una specie di kayak, da solo. Naviga verso l'Antartide e l'aurora australe, infine muore schiacciato da un iceberg mentre la sua anima si fa fiamma, luce, spirito.

Nella sua *Odissea* Kazantzakis fa propria l'esortazione di Dante ´fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza' e rappresenta un Ulisse che, non avendo ormai più nulla dell'eroe omerico, transustanzia se stesso e il suo ideale di uomo. Difficile definire quest'ideale senza mettere accanto alla sete di conoscenza dell'Ulisse dantesco, il vitalismo che Kazantzakis sviluppò durante tutta una vita di viaggi e nomadismo: nacque a Creta nel 1883, visse fra Parigi, Berlino, Mosca, Italia, Spagna, Cipro, Egitto, Cecoslovacchia, Antibes. Per definire l'eroe, Kazantzakis usa quasi centocinquanta epiteti, tra i quali: Mente di volpe, L'Amareggiato, Lo Spietato, Occhi di stella, L'Orgoglioso, Il Volitivo, Il Subdolo, Il Paziente, L'Ambiguo, Il Solitario, Mente di Fiamma, L'Eclettico; il più frequente è L'Asceta.

Ma, accanto a Nikos Kazantzakis, non si può non ricordare Konstantinos Kavafis. Nella sua poesia *Itaca*, egli ci offre una struggente rappresentazione del senso della vita, concepita come viaggio verso una meta che si raggiungerà solo dopo lunghe peregrinazioni. Il poeta afferma in questa lirica che non bisogna avere fretta di giungere a destinazione, alla propria Itaca, ma bisogna approfittare del viaggio (e quindi della vita) per esplorare il mondo, crescere intellettualmente e ampliare il proprio patrimonio di conoscenze.

In ultima analisi, il senso di Itaca è proprio quello di fungere da stimolo per il viaggio, più che da meta da raggiungere, fine a se stessa. "Itaca" è un viaggio nel quale non è importante se la meta è poi deludente. È giusto apprendere il più possibile durante il viaggio, vivere esperienze, tenendo sempre presente il sentimento forte e deciso che porterà a destinazione. E se poi, giungendo alla nostra Itaca, rimarremo delusi poiché non avrà risposto alle nostre aspettative, non saremo tristi. Itaca è stata la meta che ci ha fatto intraprendere il viaggio e la causa di tutte quelle esperienze. Ma non importa tanto il viaggio, la meta, quanto piuttosto il modo in cui affronti quel viaggio per raggiungere la meta. Itaca potrà anche deluderti, ma rimarrà la soddisfazione di non aver vissuto invano. ■

NOTE

[1] Si pensi che la letteratura di Roma è stata inaugurata dalla traduzione dell'*Odissea* ad opera di Livio Andronico (III sec. a. C.). Fra le sue traduzioni più celebri ricordiamo quella di Ippolito Pindemonte, mentre tra le riscritture più recenti va annoverato l'*Ulisse* di J. Joyce (1922) e, agli inizi del XX secolo, il grande film di Stanley Kubrick *2001: Odissea nello spazio* (1968).

[2] Poliedrico nel senso di versatile "multiverso", "onnilaterale" (cfr. il tedesco *allseitig*).

[3] Si veda l'episodio delle Sirene, che esercitò il suo fascino persino sul nascente cristianesimo. Addirittura i Padri della Chiesa dei primi secoli – Clemente d'Alessandria e Ippolito –, riprendendo la figura di Ulisse legato all'albero davanti alle Sirene, lo dipingono come la prefigurazione di Cristo inchiodato alla croce.

[4] Egli trascorse infatti un anno con Circe, gli altri sette con Calipso.

[5] Basti pensare all'espediente della tela, o allo stratagemma dell'arco.

[6] I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995.

[7] Si veda G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II, Mondadori, Milano 1984.

DANTE E IL MITO DI ULISSE NEL PANORAMA LETTERARIO DEL NOVECENTO

BREVE ANTOLOGIA

ULISSE

Il mito è quel nulla che è tutto.
Lo stesso sole che apre i cieli
è un mito brillante e muto -
il corpo morto di Dio,
vivente e nudo.

Questi, che qui approdò,
poiché non c'era cominciò ad esistere.
Senza esistere ci bastò.
Per non essere venuto, venne
e ci creò.

La leggenda così si dipana,
penetra la realtà
e a fecondarla decorre.
La vita, metà di nulla,
in basso muore.

(F. Pessoa, *Ulisse*, in *Poesie scelte,*
a cura di L. Panarese, Passigli, Firenze 1993)

DANTE
1936

Il mio bel San Giovanni

Neppure dopo morto ritornò
nella sua vecchia Firenze.
Partendo non si volse indietro,
ed io a lui canto questo canto.
Fiaccole, notte, ultimo abbraccio,
oltre la soglia, selvaggio il grido del destino.
Le scagliò dall'inferno il suo anatema,
non la poté scordare in paradiso.
Ma scalzo, in panni da penitente
e cero acceso, non passò mai
per la sua Firenze agognata,
perfida, vile, attesa così a lungo...

(A. Achmatova, *Dante*, in *La corsa del tempo*,
Einaudi, Torino 1992)

ODISSEA, LIBRO VIGESIMOTERZO

Ormai la spada di ferro ha compiuto
Quanto doveva, è fatta la vendetta;
Ormai i dardi crudeli e la lancia
Hanno versato il sangue dei perversi.

Contro il volere di un dio ed i suoi mari
Tornato è Ulisse al regno e alla regina
Contrastando col suo volere un dio,
I grigi venti e la furia di Ares.

Nell'amore del letto condiviso
Dorme l'illustre regina sul petto
Del re; ma ora dov'è l'altro, l'uomo

Che nelle notti e nei dì dell'esilio
Errava per il mondo come un cane,
Dicendo a tutti: il mio nome è Nessuno?

(J.L. Borges, da *L'altro, lo stesso*,
in *Tutte le opere, vol. II*, Mondadori, Milano 2012)

ULISSE

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghe, scivolosi al sole
belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore.

(U. Saba, da *Mediterranee*, in *Tutte le poesie*,
Mondadori, Milano 1988)

ISOLA DI ULISSE

Ferma è l'antica voce.
Odo risonanze effimere,
oblio di piena notte
nell'acqua stellata.

Dal fuoco celeste
nasce l'isola d'Ulisse.
Fiumi lenti portano alberi e cieli
Nel rombo di rive lunari.

Le api, amata, ci recano l'oro:
tempo delle mutazioni, segreto.

(S. Quasimodo, da *Ed è subito sera*,
in *Poesie e discorsi sulla poesia*, Mondadori, Milano 1971)

SIRENE
1923

Funesto spirito
Che accendi e turbi amore,
Affine io torni senza requie all'alto
Con impazienza le apparenze muti.
E già, prima che io giunga a qualche meta.
Non ancora deluso
M'avvinci ad altro sogno.
Uguale a un mare che irrequiete e blando
Da lungi porga e celi
Un'isola fatale,
Con varietà d'inganni
Accompagni chi non dispera, a morte.

(G. Ungaretti, da *Sentimento del tempo*,
in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969)

ITACA
1922

Se per Itaca volgi il tuo viaggio,
fa voti che ti sia data lunga la via,
e colma di vicende e conoscenze.
Non temere i Lestrigoni e i Ciclopi
o Posidone incollerito: mai
troverai tali mostri sulla via,
se resta il tuo pensiero alto, e squisita
è l'emozione che ti tocca il cuore
e il corpo. Né Lestrigoni o Ciclopi
né Posidone asprigno incontrerai,
se non li rechi dentro, nel tuto cuore,
se non li drizza il cuore innanzi a te.

Fa voti che ti sia lunga la via.
E siano tanti i mattini d'estate
che ti vedano entrare (e con che gioia
allegra!) in porti sconosciuti prima.
Fa scalo negli empori dei Fenici
per acquistare bella mercanzia,
madrepore e coralli, ebani e ambre,
voluttuosi aromi d'ogni sorta,
quanti più puoi voluttuosi aromi.
Rècati in molte città dell'Egitto,
a imparare imparare dai sapienti

Itaca tieni sempre nella mente.
La tua sorte ti segna quell'approdo.
Ma non precipitare il tuo viaggio.
Meglio che duri molti anni, che vecchio
tu finalmente attracchi all'isoletta,
ricco di quanto guadagnasti in via,
senza aspettare che ti dia ricchezze.
Itaca t'ha donato il bel viaggio.
Senza di lei non metterti in via.
Nulla ha da darti più.

E se la trovi povera, Itaca non t'ha illuso.
Reduce così saggio, così esperto,
avrai capito che vuol dire un'Itaca.

(K. Kavafis, *Poesie*, a cura di F. M. Pontani,
Mondadori, Milano 1972)

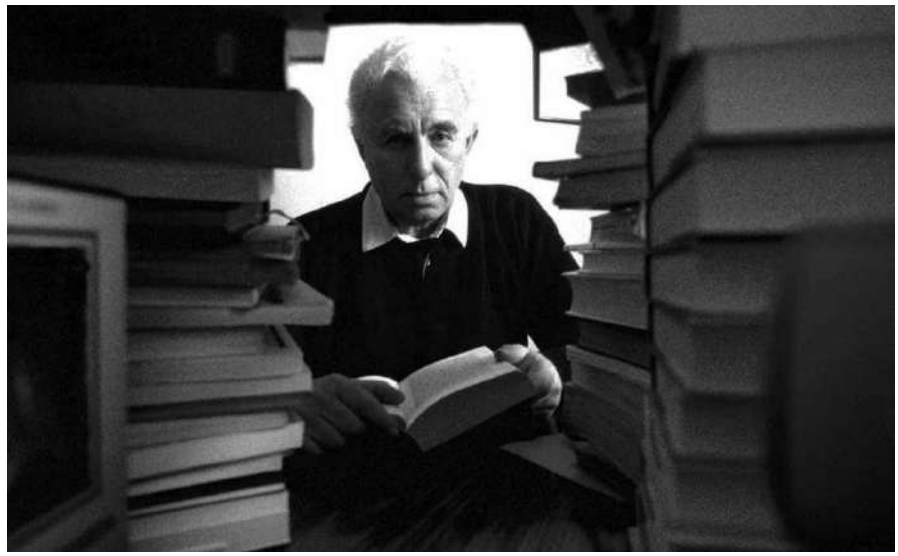
LA TERRA DESOLATA

Città irreale,
Sotto la nebbia bruna di un'alba invernale,
Una folla fluiva sul London Bridge, tanti,
Ch'io non avrei creduto che morte tanti ne avesse disfatti.

(T.S. Eliot, *La terra desolata*, Bompiani, Milano 1966)

Come leggere i classici

Franco Fortini



È constatazione volgare che i classici siano più spesso nominati o ammirati che letti o compresi. Ma meno volgari possono essere le ragioni: perché, se è vero che la poesia e l'arte siano naturalmente incomprensibili o difficili e dure per il volgo, vale a dire per quanti non hanno, o non possono avere, la generosità e il disinteresse necessari a godere la libertà artistica interamente posseduti come sono da altre attività, o da diversi interessi (o per meglio dire posseduti da se stessi, o preda d'altri, ed incapaci ed impossibilitati ad uscirne), è certo che quanto più un testo o un'opera d'arte abbia le sue origini temporali e spaziali, remore da noi, più complessa e rara sarà la scienza filologica necessaria ad un suo intendimento non grossolano. Un retorico equivoco ama parlare abbastanza di frequente di perenne umanità e di universale valore della poesia; ma è chiaro che se ogni opera di poesia è a noi contemporanea, ciò può significare soltanto che essa può essere tradotta, ed è tradotta, in un linguaggio comprensibile, significante. Al di là di questa significazione, di questa traduzione, il testo non esiste, od è un oggetto, un libro chiuso, un geroglifico muto. La capacità di comprendere è proporzionale alla latitudine della esperienza del lettore, alla sua cultura; perché cultura è insomma anche la possibilità di intendere linguaggi diversi dal proprio particolare e usuale, linguaggi di altri uomini o classi o tempi o nazioni.

Ora (se ci verrà permessa questa constatazione empirica) quando si voglia credere che l'espressione poetica per eccellenza sia quella massimamente soggettiva, individuale, ossia la lirica, anche escludendo il paradosso di una assoluta incomunicabilità dell'espressione lirica, è evidente che proprio sul linguaggio si accanirà di più l'azione erosiva dei mutamenti. Il monumento più perenne del bronzo è in realtà fragilissimo quanto più vive nelle "modanature" (nelle quali un moderno architetto vede appunto la pietra di paragone di ogni arte). Che questa gracilità sia poi massima nelle brevi composizioni poetiche, la pratica delle traduzioni dalle lingue straniere sta a dimostrarlo. Evidentemente, come da un affresco dilavato o da una statua corrosa è pur possibile ricevere una impressione d'arte malgrado si sia perduta la più preziosa singolarità e inconfondibilità dell'opera, che era nei colori, nei chiaroscuri o nel modellato, così vi sono opere complesse e articolate per le quali la distruzione dei particolari non significa l'incomprensibilità dell'insieme; e pensiamo alle traduzioni di romanzi e poemi celebri composti in evi o in civiltà a noi remotissime. Contro una simile affermazione si dirigeva però il saggio di Croce sulla poesia di Dante,[1] che accusa chi così pensasse di scambiare uno scheletro o un troncone (le interpretazioni "*allotrie*") per un corpo vivente di poesia. Ma si potrà rispondere che da una traduzione o da una lettura ed interpretazione filologicamente scarsa e inadeguata (che le equivale, o pressappoco) sarà pur dato, più o meno di intendere gli elementi più semplici, e non appena il "contenuto" (la versione in *prosa*) ma anche il ritmo, il

fraseggio, e la frequenza dei versi o dei periodi, delle strofe o delle pagine, l'alternarsi delle parti, delle voci, la vicenda, l'intrigo, ecc. Ora a me pare che non si possa negare cittadinanza nella terra della poesia vivente a questi documenti più o meno deperiti. E nessuno infatti la nega. Senonché – e qui torniamo all'inizio del nostro discorso – quello che distingue una cultura attiva e viva da una cultura di decadenza è appunto l'attitudine a non abitare tra i monumenti della propria letteratura nazionale (o delle altrui) come tra vaghi miti di una religione defunta, a quel modo che fanno i *fellah* tra le statue dei Faraoni o i Patagoni tra i colossi dell'Isola di Pasqua; ma a sceglier invece di render parlanti alcuni di quei monumenti ed abitabili alcune di quelle necropoli o chiese o città; e abbattere i resto.

Si sa che è stata una filosofia storicistica (che è poi quella della sistemazione romantica: Hegel) che ha fondato la moderna filologia. La sua pretesa, in breve, è la seguente: se l'uomo che noi siamo è figlio di tutti gli uomini e di tutta la storia, nulla di quanto è umano può essergli estraneo e tutto è comprensibile, trasformabile in coscienza, assimilabile (razionale); non rimarrà fuori nulla, è assurdo pensare che qualcosa di quel che l'uomo è stato possa realmente morire.

La premessa di questa attitudine era, evidentemente, la fede in un indefinito e assoluto progresso, un vedere se stessi dominare il monte dei secoli, uno scorgere la storia spingere tutte le sue onde fino ai nostri piedi, senza scavalcarci mai. A quegli uomini dovevano certo suonare incomprensibili i versi cristiani: "Tutte le cose vostre hanno loro morte – siccome voi…". Per quell'orgoglioso ottimismo lo spirito libero confidava nel lavoro degli specialisti, incaricati di tradurre tutto il traducibile, certo che non un anello mai sarebbe mancato alla catena delle sintesi culturali: e se da un lato la specializzazione filologica doveva divenire sempre più vertiginosa fino a ridursi fine a se stessa, dall'altro le masse sempre più imponenti che la pubblica istruzione dei regimi liberali spingeva alla cultura, sarebbero state allevate nell'illusione di intendere indifferentemente il Mahabarata[2] o l'Eneide, la pittura cinese o i mistici umbri, purché corredati da introduzione e note;[3] in omaggio appunto all'idea di una fondamentale eguaglianza degli uomini, o partecipazione di tutti i pensanti ad una comune essenza umana.[…]

Ma che cosa rimane di una certa popolarità della quale nell'epoca risorgimentale, e forse fino ai nostri tempi, godette il poema di Dante, privilegio diviso forse col solo Tasso, nella impopolare letteratura italiana? La leggenda romantica del viaggiatore d'oltretomba è ingiallita, è invecchiata, come le illustrazioni del Doré per le edizioni a dispense che tuttora qua e là ricompaiono nelle edicole? "Certo nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica…" scriveva Croce nel notissimo suo libro. Ma che accade quando la necessaria mediazione filologica supera certi limiti? Il testo diviene sempre meno accessibile e l'"adeguata preparazione" o è una convenzione approssimativa e scolastica o si restringe ad un numero sempre minore di intenditori. Ora, è evidente che la vita (la vitalità) di un'opera di poesia è data soprattutto dal numero e dalla qualità, insomma dalla vitalità, dei suoi lettori; perché essa sia viva bisogna che sia letta, cioè si confrontino continuamente quegli antichi segni di lingua ai modi correnti, si rinnovi quindi continuamente il rapporto fra testo e lettori; che le forma di quel linguaggio vivano nella circolazione dei parlanti e degli scriventi, i quali saranno perciò arricchiti da quella voce.

(F. Fortini, *Come leggere i classici*, in "Il Politecnico", n. 31-32, luglio-agosto, Einaudi, Torino 1946, p. 54, ora in "Il Politecnico", *Antologia*, a cura di M. Forti e S. Pautasso, Rizzoli, Milano 1975, pp. 256-258)

Note

[1] Si veda B. Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1956, uscito in prima edizione nel 1920 [*n.d.r.*].

[2] Antico poema epico della letteratura indiana.

[3] Il corsivo è nel testo [n.d.r.].

Dante in Russia

Osip È. Mandel'štam

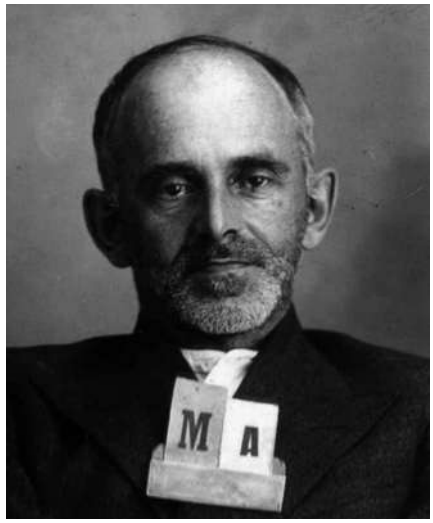
Con il passare delle generazioni Dante diventò sempre più inaccessibile al pubblico e perfino agli artisti, e fu avvolto da un mistero che si fece via via più profondo. Dante invece, dal canto suo, ambiva ad una conoscenza chiara ed esatta. Era difficile per i suoi contemporanei, faticoso, ma i loro sforzi erano ricompensati dalla cono-scenza. In seguito le cose cominciarono a peggiorare. Si diffuse un culto ignorante e ampolloso della mistica dantesca, privo, come il concetto stes-so di misticismo, di qualsiasi fondamento concreto. Fece la sua comparsa anche il Dante "misterioso" delle incisioni francesi, il poeta che con il cappuccio monacale e il naso aquilino va in cerca di qualcosa tra i dirupi di roccia.

Da noi in Russia, una vittima della beata ignoranza degli adepti di Dante fu nientemeno che Blok, che non l'aveva mai neppure letto:

> L'ombra di Dante dal profilo aquilino
> Viene a cantarmi della Vita Nuova…

L'illuminazione interna dello spazio dantesco derivante esclusivamente dagli elementi strutturali non interessava a nessuno.

Ora passerò a dimostrare quanto fosse scarso l'interesse dei primi lettori di Dante per la sua cosiddetta mistica. Ho di fronte a me la fotografia di una miniatura tratta da



uno dei codi-ci danteschi più antichi, risalente alla metà del Quattordicesimo secolo (dalla collezione della biblioteca di Perugia). Beatrice mostra a Dante la Trinità. Lo sfondo è brillante, con una decorazione di pavoni, come un'allegra cotonina stampata. La Trinità, incorniciata da palme, ha il colorito rubizzo, le guance rosee e tonde da mercante. Dante Alighieri è ritratto come un giovanotto prestante e Bea-trice come una ragazza vivace e florida. Due personaggi assolutamente normali, uno studente che sprizza salute che fa la corte a una giovane cittadina, non meno in forma di lui.

Spengler, che a Dante dedicò delle pagine magnifiche, lo vedeva comunque dal suo palco al Teatro del-l'Opera nazionale Tedesca, e quando dice "Dante" si deve quasi sempre intendere "Wagner" messo in scena sul palcoscenico teatrale di Monaco.

L'interpretazione puramente storica di Dante lascia insoddisfatti tanto quanto l'interpretazione politica o teologica. Il futuro della critica dantesca appartiene alle scienze naturali, quan-do avranno raggiunto la necessaria sottigliezza e avranno sviluppato la capacità di pensare per immagini.

Vorrei respingere con tutte le mie forze la spregevole leggenda delle tinte cupe di dante, o del suo famige-rato colore bruno di splegleriana memoria. Prima di tutto cito la testimonianza di un suo contemporaneo, un miniaturista. Questa miniatura fa parte della stessa collezione di Perugia. Si riferisce al canto I: "Vidi la be-stia e tornai indietro".[1] Ecco una descrizione dei colori di quella pregevole miniatura, di migliore qua-lità rispetto alla precedente, che corrisponde pienamente al testo: "Gli abiti di Dante sono azzurro chiaro. La barba di Virgilio è lunga e ha i capelli grigi. Anche la sua toga è grigia; il suo mantello è di colore rosa; le montagne brulle sono grigie".

In altri termini, qui vediamo dei tocchi luminosi di azzurro e rosa sullo sfondo della natura grigio fumo.

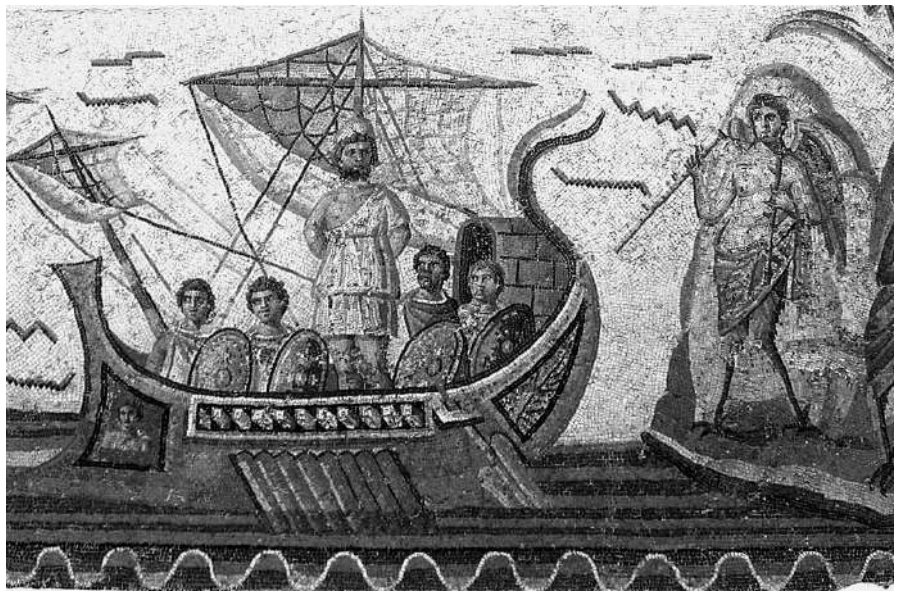
(Osip È. Mandel'štam, *Conversazione su Dante*, Luni Editrice, Milano 2021)

Nota

[1] "*Vedi la bestia per cu'io mi volsi…*" (*Inf.*, I, 88). Così nel testo.

Ulisse e il silenzio delle sirene

Franz Kafka



Per difendersi dalle sirene, Odisseo si riempì gli orecchi di cera e si fece incatenare all'albero maestro. Naturalmente tutti i viaggiatori, da sempre, avrebbero potuto fare lo stesso (tranne quelli che le sirene ammaliavano già da lontano), ma in tutto il mondo si sapeva che un tale espediente era assolutamente inutile. Il canto delle sirene penetrava tutto, figurarsi la cera, e la passione di coloro che venivano sedotti avrebbe spezzato ben altro che catene e alberi maestri. Ma a questo Odisseo non pensava, sebbene ne avesse forse sentito parlare; confidava interamente nella manciata di cera e nel fascio di catene, e con gioia innocente per i suoi mezzucci navigò incontro alle sirene.

Ora, però, le sirene hanno un'arma ancor più terribile del canto, ed è il loro silenzio. È forse pensabile, sebbene non sia mai successo, che qualcuno possa salvarsi dal loro canto; sicuramente non dal loro ammutolire. Al sentimento di averle vinte con la propria forza, e all'orgoglio che ne discende e che tutto travolge, nulla di terreno può resistere.

E davvero, quando Odisseo arrivò, le potenti cantatrici non cantavano, sia che credessero che solo il silenzio potesse aver la meglio su quell'avversario, sia che la vista della felicità sul viso di Odisseo, che non pensava ad altro che a cera e catene, facesse loro dimenticare ogni canto.

Ma Odisseo, se così si può dire, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e che lui soltanto fosse preservato dall'udirle; dapprima vide fuggevolmente il volgersi delle loro gole, il profondo respirare, gli occhi pieni di lacrime, la bocca socchiusa, ma credette che questo facesse parte delle melodie che risuonavano inascoltate attorno a lui. Ma ben presto tutto scivolò via lungo il suo sguardo volto in lontananza, le sirene letteralmente scomparvero alla sua vista, e proprio quando fu loro più vicino, non sapeva più nulla di loro.

Esse però, mai così belle, si tesero e si torsero, lasciarono ondeggiare liberi nel vento i loro orridi capelli, aprirono, nudi, gli artigli sulle rocce; non volevano più sedurre, volevano solo afferrare, finché era possibile, il riflesso lucente degli occhi immensi di Odisseo.

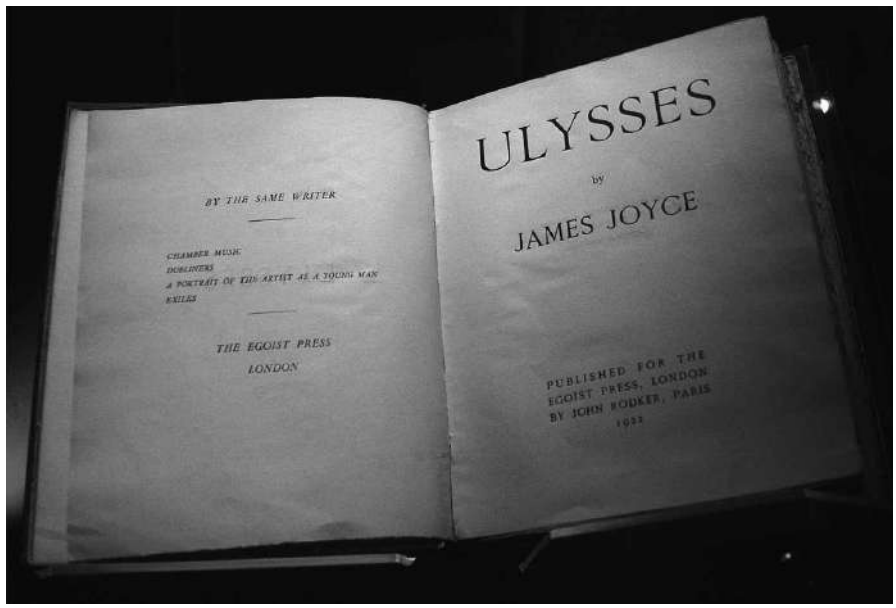
Se le sirene avessero coscienza, quella volta sarebbero state annientate; invece rimasero, soltanto Odisseo riuscì a sfuggir loro.

Del resto, la tradizione aggiunge un'appendice. Odisseo, si dice, fu così scaltro, fu una tale volpe, che neppure la dea del destino riuscì a penetrare nelle pieghe più segrete del suo animo; forse, sebbene questo non sia più accessibile a un intelletto umano, egli ha veramente notato che le sirene tacevano e, per così dire a guisa di scudo, ha opposto loro, e agli dei, la commedia di cui abbiamo narrato.

(F. Kafka, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, a cura di A. Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1994)

La genesi dell'*Ulisse* di Joyce

Frank Budgen



Alla nostra sinistra c'erano le solite case della borghesia zurighese, sulla destra il lago e sull'altra sponda del lago, a distanza, i verdi pendii e il profilo elegante dell'Űtliberg.- Sto scrivendo un libro – disse Joyce – basato sulle peregrinazioni di Ulisse. Voglio dire, l'*Odissea* mi serve come sfondo. La mia storia invece si svolge nel mondo contemporaneo, e le peregrinazioni del mio eroe non prendono più di diciotto ore –. Poi aggiunse con maggiore vivacità: – Lei mi pare una persona che ha letto tanto, Mister Budgen. Mi dica, allora; conosce qualche scrittore che sia riuscito a presentare un personaggio veramente completo?

Eccitato dalla domanda richiamai alla memoria un'intera generazione di personaggi letterari. Fra gli scrittori di romanzi, per esempio, gli poteva andare bene Balzac? No. Flaubert? No. Dostoevskij o Tolstoj? No; i loro personaggi sono eccitanti, meravigliosi, ma non sono completi. Shakespeare? Certo Shakespeare. Ma no, non ci siamo. Le luci di scena, l'arco del palcoscenico, il sipario fatale stanno lì per presentarci non esseri completi ma soltanto tre ore di conflitto appassionato. Mi fermai su Goethe. – E Faust? – dissi. E poi, ripensandoci: - E Amleto?

-Faust – disse Joyce – lungi dall'essere un uomo completo, non + un uomo per niente. È vecchio o è giovane? Dov'è la sua casa, dov'è la sua famiglia? Non lo sappiamo. E non è un uomo completo perché non è mai solo. Mefistofele gli sta sempre intorno o alle calcagna.

Era facile capire, a questo punto, quale fosse la risposta che Joyce aveva preparato per la sua domanda.

- Per lei il personaggio letterario completo, suppongo, è Ulisse?

- Sì, - disse Joyce- il suo Faust è senza età, non è un uomo. Poi lei ha nominato Amleto. Amleto è un essere umano, sì, ma è soltanto un figlio. Ulisse, invece, è figlio per Laerte, ma è padre per Telemaco, marito per Penelope, amante per Calipso, compagno d'arme di guerrieri greci intorno a Troia e re di Itaca. È stato sottoposto a molte prove ma le ha superate tutte con saggezza e coraggio. Non dimentichi che egli era un renitente alla leva: tentò di evitare il servizio militare simulando la follia. E ci sarebbe riuscito a non andare a Troia, senonché il sergente addetto al reclutamento era più furbo di lui e gli piazzò il figlio Telemaco davanti alla punta dell'aratro, sicché dovette smettere di fingere di arare la sabbia. Ma una volta in guerra questo obiettore di coscienza diventò uno di quelli che vanno fino in fondo. Quando gli altri volevano abbandonare l'assedio fu lui ad insistere perché si rimanesse fino alla caduta di Troia… E poi un'altra cosa: la storia di Ulisse non finisce con la fine della guerra di Troia; comincia proprio quando gli altri eroi greci sono tornati a casa per passarvi in pace il resto dei loro giorni. E non basta. Ulisse fu anche un inventore. Il carro armato è una sua creazione.

Non ha importanza che si tratti di un cavallo di legno o di una scatola di ferro: si tratta sempre di gusci che contengono guerrieri armati.

- Ma cosa intende lei – gli chiesi alla fine della passeggiata e della chiacchierata – per "uomo completo"? Per esempio, uno scultore può costruire una figura di uomo completo nel senso che ha tre dimensioni, ma non certo nel senso che è idealmente completo. Perché tutti i corpi umani sono imperfetti, limitati da qualche parte e così anche gli esseri umani. Ora, il suo Ulisse…

- Egli è completo in ogni senso – disse Joyce,– lo posso vedere da tutti i lati e perciò è completo già nel senso della figura scolpita dallo scultore. Ma è anche un uomo completo in un diverso senso: è un uomo buono.

(F. Budgen, *James Joyce and the making of Ulysses*, University of Indiana Press, 1960, cit. in B. Placido, Le ambiguità di Ulisse, "terzoprogramma", ERI, Torino 1970)

Shakespeare e Dante a confronto

Ezra Pound

Solo Shakespeare fra tutti i poeti inglesi può reggere col confronto col Fiorentino: siamo qui fra maestri di nessuno dei quali si può dire: "Questo è il maggiore"; si deve dire di tutti e due: "Costui è insuperabile".

È ozioso però domandarsi cosa avrebbe fatto Dante se avesse scritto dei drammi o che cosa avrebbe fatto Shakespeare del Paradiso.

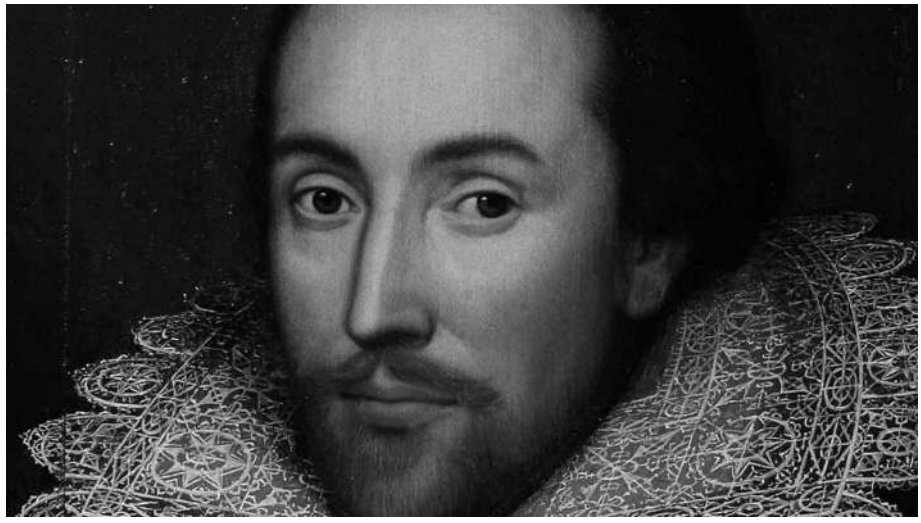
Ci sono quasi tre secoli esatti fra le loro date di nascita. Dante è nato nel 1265, Shakespeare nel 1564: e in questi tre secoli era stata scoperta l'America; la stampa, la riforma e il rinascimento eran forze nuove operanti. Molti mutamenti erano avvenuti nel mondo, ma l'arte e l'umanità, che rimangono sempre le stesse, ci danno la base per il confronto.

Dante sembrerebbe avere maggiore "visione" immaginativa, maggior capacità di vedere lo scenario meraviglioso nel quale la sua azione si svolge, ma nemmeno la visione di Shakespeare è mai inadeguata anche se di fatto l'espressione ne è confinata a pochi versi suggestivi o alla prosa delle didascalie.

Shakespeare sembrerebbe avere maggiore capacità di dipingere l'umanità nei suoi vari aspetti e aver più occhio alle sue debolezze; ma a chi ricordi le immagini dantesche del giocatore "quando si parte il gioco della zara", del villanello che vede la prima brinata, delle anime che "venian lungo l'argine,[1] vien fatto di chiedersi se egli non sarebbe stato ugualmente adatto a dar loro la parola. Il dialogo di Dante è, in un certo senso, simbolico, ha un compito simile a quello che ha in Platone; e tuttavia, sia l'uno che l'altro ci danno veramente l'impressione di persone che parlino.

Se la lingua di Shakespeare è più bellamente suggestiva, quella di Dante è più bellamente precisa; ambedue son maestri di tutta l'arte. Shakespeare è forse più brillante nell'uso degli epiteti di qualità proprie; sì che io dubito che vi sia in Dante, o in tutta la letteratura, un qualsiasi epiteto così magistralmente usato come quando Shakespeare fa dire ad Amleto dalla regina madre "e con l'aria incorporea discorri"[2] evocando così l'usuale nullità dell'aria che essa vede e lo spettro di cui Amleto ha paura; ma d'altra parte Dante è forse migliore nella "comparazione".

"Poiché l'uso della metafora proviene da una rapida percezione delle relazioni, essa è il segno distintivo del genio": così dice Aristotele. Includo nel termine "comparazione" la metafora, la similitudine (che è l'espressione più pacata di pensieri affini) e il "linguaggio oltre metafora" cioè l'espressione ellittica di percezioni metaforiche quale l'antitesi suggerita da verbi o da aggettivi, o implicita in essi. Vi sono infatti due specie di aggettivi: quelli di pura qualità come "bianco", "freddo", "antico", e quelli di comparazione come "signorile". Anche gli epiteti possono distinguersi in epiteti di apparizione primaria ed epiteti di apparizione secon-



daria. Per "epiteti di apparizione primaria" intendo quelli che descrivono ciò che si presenta di fatto ai sensi o alla visione, come per esempio "selva oscura"; per "epiteti di apparizione secondaria" quelli che comportano un atto di riflessione, come "*saggio* Ippotade" o "frutto *proibito*". Gli epiteti di apparizione primaria danno vivacità alla descrizione e fan convincente la visione fattuale del poeta. Ugualmente vi sono clausole e locuzioni di apparizione primaria: ad esempio nel canto X dell'*Inferno*, quando la testa di Cavalcante Cavalcanti spunta dall'orlo della tomba, il verso "credo che s'era in ginocchio levata" (v. 54) non è bello in sé ma aumenta la verosimiglianza della scena.

Ci sono anche "epiteti di apparizione emotiva" come nel verso di Yeats "Vento nero ed amaro che vien di sinistra".[3] I colori e le qualità dell'aria nell'Inferno dantesco, anche se definitamente simbolici e non indefinitamente suggestivi preludono a questo tipo di epiteti: il simbolismo moderno è più vago, talvolta è allegoria a tre dimensioni invece che a due, qualche volta pura suggestività d'atmosfera. Tuttavia molta della bellezza di Dante sta nelle forme rapide di comparazione: così "Dove il sol tace" (*Inf.* I, 60) o "l'aura morta" (*Purg.* I, 117); e in quest'ultima la comparazione sfuma impercettibilmente nella suggestione emotiva.

La sua vivezza deriva molto dall'uso della comparazione per similitudine a fenomeni particolari; lo abbiamo notato nel capitolo su Arnaldo Daniello; e così Dante, seguendo il Provenzale, non dice "dove un fiume stagna" bensì "Sì come ad Arli, ove Rodano stagna" (*Inf.* IX, 112); e quando descrive un sentimento invece che una scena fa una tale comparazione quale l'incomparabile similitudine di Glauco dianzi citata.[4]

Il carattere di Dante è austero, patrizio; Shakespeare, come la natura, combina insieme raffinatezza e profusione. Vien quindi spontaneo paragonare Dante a una cattedrale, Shakespeare a una foresta; e tuttavia Shakespeare non ama la bellezza della natura più di quanto non l'amò Dante. I loro diversi paesi li hanno però familiarizzati con aspetti naturali diversi […].

Che Shakespeare, come Dante, sia coscientemente padrone della sua arte è palese dal modo in cui vi gioca nei sonetti, provocando, sperimentando, sviluppando là, quella tecnica che egli usa e nasconde tanto meravigliosamente e tanto astutamente negli ultimi drammi. Parlare di "ingenue note silvestri" è pura idiozia.

Conobbe Shakespeare il suo Dante direttamente o attraverso qualche intermediario, attraverso Petrarca o qualche inglese italianato? Perché non scrisse un dramma su Francesca da Rimini? Questi e tanti altri non son che argomenti di speculazione divertente; e le teorie si costruiscono con pagliuzze portate dal vento: così quando nel 1598 Francis Mere scrisse

della "ben limata frase" di Shakespeare può avere avuto in mente come no l'"amorosa lima" di Dante "ch'a pulito i miei detti e i miei colori"[5].

La nostra conoscenza di Dante e la nostra conoscenza di Shakespeare agiscono l'una sull'altra; la nostra intima consuetudine con l'uno provoca quella sottigliezza di giudizio che ci fa gustar l'altro più profondamente.

Le lodi dell'eccellenza di Dante in fatto di tecnica e di particolari potrebbero continuare all'infinito, ma sotto queste bellezze individuali e separate vi è la grande corrente sottomarina della sua verità e sincerità: la sua opera è di quel tal tipo d'arte che è chiave a una più profonda intelligenza della natura e della bellezza del mondo e dello spirito. Dalle sue descrizioni dell'aspetto della natura ho già citato il passo della luce solare e delle ombre delle nuvole, per lodar quella parte del suo valore che è piuttosto fibra che superficie, la mia mente non è matura ancora, né la mia penna abbastanza abile.

(E. Pound, *Dante*, da *Lo spirito romanzo*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1970, pp. 851-854 e 857-858)

Note

[1] Rispettivamente: *Purg.* VI, 1-9; Inf. XXIV, 7-15 e XV 16-21. [*N.d.T.*].

[2] *Hamlet*, III, IV, 118 [New Cambridge ed.]. La nota è nel testo.

[3] "Under a bitter black wind that blows from the left hand". [*T.d.T.*]

[4] Par., I, 678-69. [*N.d.r.*]

[5] Son. XXXIII, vv. 5-6. [*N.d.T.*]

L'ultimo viaggio di Ulisse

Jorge Luís Borges

È mia intenzione riconsiderare, alla luce di altri passi della Commedia, l'enigmatico racconto che Dante pone in bocca a Ulisse (*Inferno*, XXVI, 90-142). Nel diruto fondo di quel cerchio che serve da castigo ai falsari, Ulisse e Diomede ardono senza fine in una stessa fiamma bicorne. Incitato da Virgilio a riferire in qual maniera trovò la morte, Ulisse narra che dopo essersi separato da Circe, la quale l'aveva trattenuto per più di un anno a Gaeta, né la dolcezza del figlio, né la pietà che gli ispirava Laerte, né l'amore di Penelope, vinsero nel suo petto l'ardore di conoscere il mondo e i difetti e le virtù umane. Con l'ultima nave e coi pochi fidi che ancora gli restavano, si lanciò in mare aperto; ormai vecchi, approdarono alla gola dove Ercole fissò le sue colonne. Su quel confine che un dio segnò all'ambizione o all'audacia, incitò i suoi camerati a conoscere, visto il poco che restava loro da vivere, il mondo senza gente, i mai percorsi mari antipodi. Ricordò le loro origini, ricordò che non erano nati per vivere come bruti, ma per cercare la virtù e la conoscenza. Navigarono verso l'occaso e poi verso sud, e videro tutte le stelle che abbraccia l'emisfero australe.

Per cinque mesi solcarono l'oceano, e un giorno scorsero una montagna, bruna, all'orizzonte. Gli parve più alta di qualunque altra, e si rallegrarono in cuor loro. Quella gioia non tardò a mutarsi in dolore, perché si alzò una tempesta che fece girare tre volte la nave, e la quarta l'affondò, come ad Altrui piacque; e il mare si richiuse sopra di loro.

Questo il racconto di Ulisse. Molti commentatoti – dall'Anonimo Fiorentino a Raffaele Andreoli – lo ritengono una digressione dell'autore. Giudicano che Ulisse e Diomede, falsari, soffrono nel fosso dei falsari ("e dentro dalla lor fiamma si geme / l'agguato del caval…") e che il viaggio del primo non è altro non è altro che un abbellimento episodico. Tommaseo cita invece un passo della *De Civitate Dei,* e avrebbe potuto citarne un altro di Clemente d'Alessandria, che nega che gli uomini possano raggiungere la parte inferiore della Terra; Casini e Pietrobono, poi, tacciono di sacrilego il viaggio. In effetti, la montagna intravista dal greco prima che l'abisso lo ingoi è la montagna santa del Purgatorio, vietata ai mortali (*Purgatorio*, I, 130-132). Osserva felicemente Hugo Friedrich: "Il viaggio si conclude con una catastrofe, che non è mero destino d'uomo di mare bensì la parola di Dio" (*Odysseus in der Hölle*, Berlino 1942).

Ulisse, narrando la sua impresa, la qualifica insensata (*folle*); nel canto XXVII del *Paradiso* c'è un riferimento al varco *folle d'Ulisse*, all'insensata o temeraria traversata d'Ulisse. L'aggettivo è quello applicato da Dante, nella selva oscura, al tremendo invito di Virgilio ("temo che la venuta non sia folle"); la sua ripetizione è deliberata. Quando Dante mette piede sulla spiaggia che Ulisse, prima di morire, intravide, dice che nessuno ha navigato su quelle acque e ha potuto tornare indietro; poi riferisce che Virgilio lo, cinse con un giunco, *com'Altrui piacque*: sono le stesse parole pronunciate da Ulisse narrando la sua tragica fine.

Carlo Steiner scrive:

"Non avrà pensato Dante a Ulisse, naufragato in vista di quel lido? Certo. Ma Ulisse aveva voluto follemente giungervi con le sole sue forze, sprezzando i limiti posti all'umano potere. Dante, novello Ulisse, starà cinto come un vincitore, su quello stesso lido al quale lo ha condotto non un folle ardimento, ma la

ragione illuminata e sorretta dalla grazia". Ripete questa opinione August Ruegg (*Jenseitsvorstellungen vor Dante*, II, 114): "Dante è un avventuriero che, come Ulisse, calca strade mai calcate, esplora mondi che nessuno prima ha visto, e tende alle mete più difficili e remote. Ma la similitudine finisce qui. Ulisse intraprende avventure proibite per conto proprio e a proprio rischio; Dante si lascia condurre da forze più alte".

Giustificano la distinzione precedente due famosi brani della *Commedia*. Uno, quello in cui Dante si giudica indegno di visitare i tre ultramondi ("io non Enea, io non Paolo sono"), e Virgilio dichiara la missione che gli ha affidato Beatrice; l'altro, quello in cui Cacciaguida (*Paradiso*, XVII, 100-142) consiglia la pubblicazione del poema. Di fronte a queste testimonianze risulta sciocco equiparare il pellegrinaggio di Dante, che porta alla visione beatifica e al miglior libro che abbiano scritto gli uomini, alla sacrilega avventura di Ulisse, che sbocca nell'Inferno. Questa azione sembra il rovescio di quella.

Tale argomentazione, tuttavia, comporta un errore. L'azione di Ulisse è indubbiamente il viaggio di Ulisse, perché Ulisse non è altro che il soggetto di cui si dichiara quell'azione; ma l'azione o l'impresa di Dante non è il viaggio di Dante, ma l'esecuzione del suo libro. Il fatto è ovvio, ma si propende a dimenticarlo, perché la *Commedia* è scritta in prima persona, e l'uomo che morì è stato offuscato dal protagonista immortale. Dante era teologo; molte volte la stesura della *Commedia* gli sarà parsa non meno ardua, forse non meno arrischiata e fatale, dell'ultimo viaggio di Ulisse. Aveva osato ordire gli arcani che la penna dello Spirito Santo appena indica; il proposito poteva ben implicare una colpa. Aveva osato equiparare Beatrice Portinari alla Vergine e a Gesù.[1] Aveva osato anticipare le sentenze dell'imperscrutabile Giudizio Universale che i benavventurati ignorano: aveva giudicato e condannato le anime di papi simoniaci e aveva salvato quella dell'averroista Sigieri, che insegnò il tempo circolare.[2] Quali laboriosi aforismi per la gloria, che è una cosa effimera!

Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.[3]

Verosimili tracce di tale discordia perdurano nel testo. Carlo Steiner ne ha riconosciuta una nel dialogo in cui Virgilio vince i timori di Dante e lo induce e lo induce a intraprendere il suo inaudito viaggio. Scrive Steiner: "Il dibattito, che per poetica finzione ha luogo con Virgilio, in realtà si verificò nella coscienza di Dante, prima di accingersi alla composizione del poema. E vi corrisponde l'altro del XVII del Paradiso con Cacciaguida, che riguarda la sua pubblicazione. Composta l'opera, avrebbe potuto pubblicarla e sfidare l'ira dei suoi nemici? E nell'uno e nell'altro dibattito prevalse la coscienza del suo valore e dell'altezza del fine al quale tendeva". Dante avrebbe dunque simboleggiato in tali brani un conflitto mentale; io suggerisco che lo simboleggiò, anche, forse senza volerlo e senza sospettarlo, nella tragica storia di Ulisse, e che a tale carica emotiva essa deve la sua tremenda virtù. Dante fu Ulisse e in qualche maniera poté temere il castigo di Ulisse.

Un'osservazione finale. Devote del mare e di Dante, le due letterature di lingua inglese hanno ricevuto qualche influsso dall'Ulisse dantesco. Eliot (e prima Andrew Lang e prima Longfellow) ha insinuato che da quell'archetipo glorioso derivi l'ammirevole *Ulysses* di Tennyson. Non è stata ancora indicata, ch'io sappia, un'affinità più profonda: quella dell'Ulisse infernale con un altro capitano sventurato: Ahàb di *Moby Dick.* Questi, come quello, tesse la propria perdizione a forza di veglie e di coraggio; il tema ge-

nerale è lo stesso, la fine è identica, le ultime parole sono quasi uguali. Schopenhauer ha scritto che nelle nostre vite nulla è involontario; entrambe le finzioni, alla luce di questa prodigiosa opinione, sono il processo di un occulto e complicato suicidio.

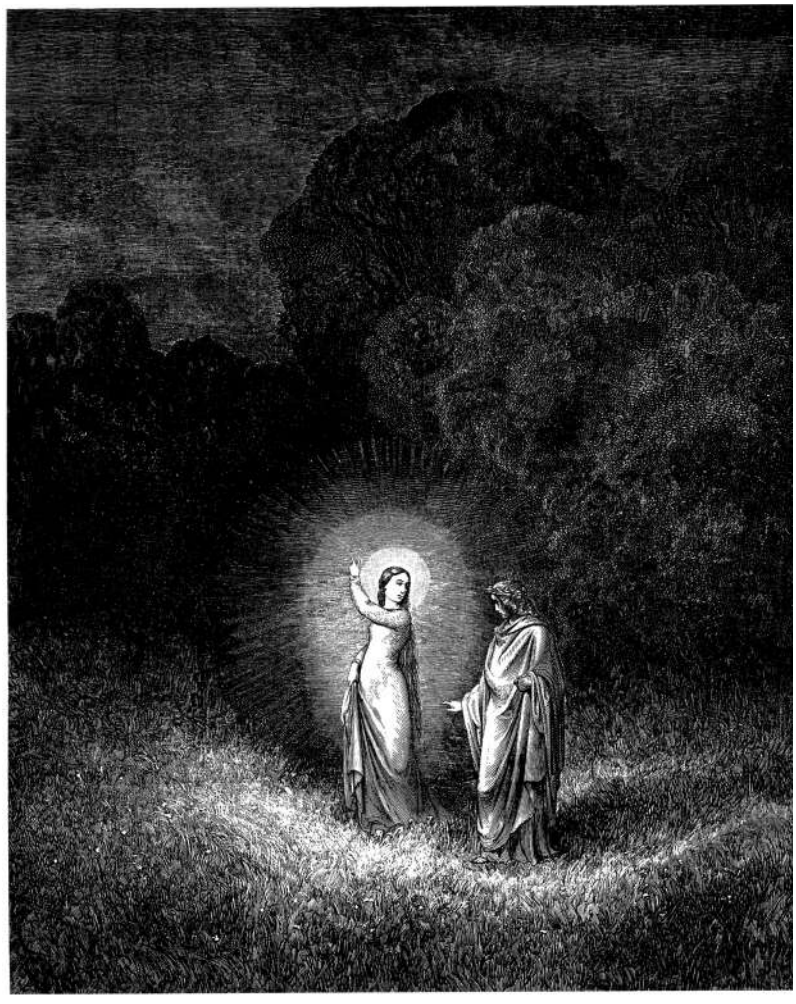
POSTSCRIPTUM 1981

Si è detto che l'Ulisse di Dante prefigura i famosi esploratori che secoli dopo sarebbero approdati alle coste d'America e d'India. Qualche secolo prima della stesura della *Commedia*, questo tipo umano era già apparso. Eric il Rosso scoprì l'isola di Groenlandia verso l'anno 985; suo figlio Leif, all'inizio del secolo XI, sbarcò in Canada. Dante non poté sapere queste cose. Lo scandinavo tende a essere segreto, a essere come se fosse un sogno.

(J.L. Borges, *L'ultimo viaggio di Ulisse*, in *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1985, pp. 1279-1283)

NOTE

[1] Cfr. Giovanni Papini, *Dante vivo*, III, 34, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1957. (La nota è nel testo)

[2] Cfr. Maurice de Wulf, *Histoire de la philosophie médiévale*. (La nota è nel testo)

[3] Dante. *Purg*., XI, vv. 100-192 [*ndr*]